

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



**Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της
ανάλυσης κομματιών από το album *The Art of Conversation* (2014)**

**The improvisational style and keyboard technique of Kenny Barron through the
analysis of pieces from the album *The Art of Conversation* (2014)**

Διπλωματική Εργασία
(Ιστορική/Συστηματική Μουσικολογία)

Λέανδρος Σταύρος Πασιάς
ΑΕΜ: 1931

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	6
Περίληψη.....	7
Εισαγωγή.....	8
Κεφάλαιο 1^ο: Ιστορικό υπόβαθρο	
1.1. Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Kenny Barron.....	12
1.2. Η μουσική γλώσσα του Kenny Barron.....	16
1.2.1. Πιανιστικές επιρροές.....	16
1.2.2. Στυλιστικές επιρροές.....	19
1.2.3. Χαρακτηριστικά προσωπικού ύφους.....	22
1.3. Ερευνητικός στόχος.....	29
1.4. Πληροφορίες για τον δίσκο <i>The Art of Conversation</i>	30
Κεφάλαιο 2^ο: Μεθοδολογία ανάλυσης και σημειογραφία	
2.1. Μεθοδολογία ανάλυσης.....	33
2.1.1. Γενικά χαρακτηριστικά.....	33
2.2. Τεχνικές αυτοσχεδιασμού/συνοδείας και αναλυτική σημειογραφία.....	36
2.2.1. Τεχνικές μελωδικού αυτοσχεδιασμού.....	36
2.2.2. Τεχνικές συνοδείας (Comping).....	41
2.2.2.1. Αρμονικό υλικό.....	42
2.2.2.2. Ρυθμικό υλικό.....	47
2.2.3. Παράδειγμα για κατανόηση της μεθοδολογίας και σημειογραφίας.....	51
2.3. Γλωσσάρι σχολιασμών-σχημάτων για τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών.....	53
2.3.1. Σχήματα.....	53
2.3.2. Σχολιασμοί.....	53
2.4. Μουσικές καταγραφές.....	54

Κεφάλαιο 3^ο: Παρουσίαση και ανάλυση των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron για τον δίσκο *The Art of Conversation* (2014)

3.1. “In Walked Bud”

3.1.1. Πληροφορίες για το κομμάτι.....	55
3.1.2. Πληροφορίες για την εκτέλεσή του στο “The Art of Conversation”.....	55
3.1.3. Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση.....	56
3.1.4. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού.....	57
3.1.5. Ανάλυση φράσεων του αυτοσχεδιασμού.....	60
3.1.6. Συμπεράσματα ανάλυσης.....	86

3.2. “Segment”

3.2.1. Πληροφορίες για το κομμάτι.....	90
3.2.2. Πληροφορίες για την εκτέλεσή του στο “The Art of Conversation”.....	90
3.2.3. Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση.....	91
3.2.4. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού.....	92
3.2.5. Ανάλυση φράσεων του αυτοσχεδιασμού.....	95
3.2.6. Συμπεράσματα ανάλυσης.....	117

3.3. “Rain”

3.3.1. Πληροφορίες για το κομμάτι.....	123
3.3.2. Πληροφορίες για την εκτέλεσή του στο “The Art of Conversation”.....	123
3.3.3. Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση.....	124
3.3.4. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού.....	125
3.3.5. Ανάλυση φράσεων του αυτοσχεδιασμού.....	127
3.3.6. Συμπεράσματα ανάλυσης.....	143

Κεφάλαιο 4^ο: Συμπεράσματα

4.1. Συμπεράσματα αναλύσεων.....	147
4.2. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.....	153

Βιβλιογραφία.....	154
--------------------------	------------

Διαδικτυακές Πηγές.....	156
Παράρτημα.....	158
1. Συμβολισμοί συγχορδιών.....	158
2. Κλίμακες.....	159
2.1. Διατονικοί τρόποι.....	159
2.2. Διάφορες κλίμακες με αλλοιώσεις για χρήση σε δεσπόζουσες συγχορδίες.....	160
3. Συνέντευξη με τον Kenny Barron.....	161
4. Μουσικές καταγραφές των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron.....	164
3.1. “In Walked Bud”.....	164
3.2. “Segment”.....	169
3.3. “Rain”.....	175

Στους γονείς μου Δημήτρη & Άννα.

Πρόλογος

Για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας έναυσμα αποτέλεσε η ενασχόλησή μου, ως εκτελεστή, με το μουσικό ιδίωμα της jazz μουσικής και το ενδιαφέρον μου για την ανάλυση των διαφόρων τρόπων αυτοσχεδιασμού με στόχο την βαθύτερη κατανόησή του. Οι μέχρι τώρα σπουδές μου πάνω στην jazz, στην Ελλάδα με καθηγητές τους Τάσο Μαντζάρη, Ιωάννη Αγγελάκη, Δημήτρη Αγγελάκη, Σύλβιο Σύρρο, Αλέκο Παπαδόπουλο και Μάνο Κούρτη και αργότερα στο Conservatorium van Amsterdam της Ολλανδίας ως φοιτητής του Jazz Τμήματος, με καθηγητές τους Rob van Bavel και Arnould Dooyeweerd συνέβαλαν επίσης στην πραγματοποίηση της συγκεκριμένης έρευνας. Έπειτα από ακρόαση της δισκογραφίας διαφόρων καλλιτεχνών της jazz, κατέληξα στην επιλογή μελέτης του αυτοσχεδιαστικού ύφους και της πιανιστικής τεχνικής του Kenny Barron. Η επιλογή αυτή βασίστηκε στον προσωπικό θαυμασμό για το παίξιμό του στο πιάνο αλλά ταυτόχρονα και στη συνειδητοποίηση ότι η πιανιστική τεχνική του δεν έχει αναλυθεί εκτενώς στην υπάρχουσα παγκόσμια βιβλιογραφία. Από το σύνολο της δισκογραφικής του δουλειάς επελέγη ο δίσκος *The Art of Conversation*, διότι από την πρώτη κιόλας ακρόαση μου κέντρισε το ενδιαφέρον το γεγονός ότι η συνύπαρξη δύο μόνο μουσικών κατάφερε να δημιουργήσει έναν εξαιρετικό συνδυασμό λυρικότητας και μουσικής πληρότητας που κατά τη γνώμη μου διακρίνει τη συγκεκριμένη συνεργασία του Kenny Barron με τον κοντραμπασίστα Dave Holland. Συμπληρωματικό παράγοντα επιλογής του δίσκου αποτέλεσαν οι θερμές κριτικές που απέσπασε, καθώς και η τιμητική διάκρισή του ως δίσκου της χρονιάς 2014 από τον οργανισμό Jazz Journalists Association.

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα για την μεταλαμπάδευση των γνώσεών του πάνω στη μουσική, που με βοήθησαν σημαντικά στην προσωπική μου εξέλιξη. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές και τους δασκάλους μου και ειδικότερα τον Aaron Parks, καθώς η βοήθεια του τον τελευταίο καιρό υπήρξε καταλυτικής σημασίας για την πλήρη κατανόηση των άτυπων κανόνων που διέπουν την jazz. Ειδικής αναφοράς χρήζει η επικοινωνία μου με τον ίδιο τον Kenny Barron, ο οποίος δέχθηκε να μου παραχωρήσει μια μικρή τηλεφωνική συνέντευξη, η απομαγνητοφώνηση της οποίας περιλαμβάνεται στην παρούσα εργασία. Ευχαριστώ τον ίδιο για τις πληροφορίες και τις προσωπικές εμπειρίες που μοιράστηκε μαζί μου καθώς επίσης και την μάντζερ του, Karen Kennedy, για τη θερμή υποστήριξη καθ' όλη τη διαδικασία της συνέντευξης. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους φίλους μου που όλα αυτά τα χρόνια με στήριξαν σε κάθε βήμα μου στο χώρο της μουσικής.

Περίληψη

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας αφορά τη μελέτη του αυτοσχεδιαστικού ύφους και της πιανιστικής τεχνικής του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης τριών κομματιών από τον δίσκο *The Art of Conversation*. Η εργασία αρχικά παρουσιάζει μια ενδελεχή ιστορική επισκόπηση του μουσικού βίου και ύφους του Kenny Barron ενώ ταυτόχρονα εκθέτει εις βάθος την μεθοδολογία που χρησιμοποιείται στις αναλύσεις και έχει αντληθεί από μια πληθώρα βιβλιογραφικών πηγών. Στη συνέχεια παρουσιάζει πρωτότυπες μουσικές καταγραφές και αναλύσεις στους αυτοσχεδιασμούς του Kenny Barron στα κομμάτια του δίσκου *In Walked Bud*, *Segment* και *Rain* με έμφαση σε μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται. Τα συμπεράσματα των αναλύσεων παρουσιάζονται στο τέλος της εργασίας σε μορφή απεικονιστικών πινάκων και γραφημάτων δημιουργώντας ένα μουσικό γλωσσάρι που χαρακτηρίζει τους αυτοσχεδιασμούς του Kenny Barron. Τέλος, παρατίθενται προτάσεις για περαιτέρω μελέτη στα προαναφερθέντα ζητήματα ώστε να επεκταθεί το συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο της jazz μουσικής ανάλυσης.

Εισαγωγή

Η υπάρχουσα βιβλιογραφία που αφορά στη μελέτη της μουσικής πορείας του Kenny Barron είναι αρκετά εκτεταμένη. Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός συνεντεύξεων, άρθρων και περιοδικών, το σύνολο των οποίων συμβάλλει στη δημιουργία μιας πλήρους καταγραφής των ιστορικών γεγονότων που αφορούν τη ζωή του. Αντιθέτως, η βιβλιογραφία που αφορά στο πεδίο της μουσικής γλώσσας του Kenny Barron από άποψη μουσικολογικής επισκόπησης, είναι ιδιαίτερα ελλιπής.

Παρόμοιες έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί είναι οι εξής:

Οι Armand Reynaud και Jeremy Brun στο βιβλίο τους *Kenny Barron The Book*, πραγματοποιούν μία έρευνα εις βάθος για το πιανιστικό ύφος του Kenny Barron, κάνουν αναφορά στις επιρροές του, στην προσωπική του μουσική γλώσσα, καθώς και στα χαρακτηριστικά αρμονικά σχήματα που χρησιμοποιεί για τη συνοδεία των αυτοσχεδιασμών. Παρουσιάζουν επίσης συνήθειες κινήσεις που κυριαρχούν στους αυτοσχεδιασμούς του, εκθέτοντας τα βασικά ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα οργανωμένα σε μορφή πίνακα. Το μοναδικό κομμάτι που αναλύεται εκτενώς, είναι το *Straight No Chaser*. Στην ανάλυση αυτή επικεντρώνονται στις μελωδικές κινήσεις, προσεγγίσεις και φράσεις του αυτοσχεδιασμού, δημιουργώντας έτσι παράλληλα ένα γλωσσάρι του μουσικού ύφους του Kenny Barron. Τέλος, παραθέτουν τις μουσικές καταγραφές που έχουν κάνει για ένα μεγάλο μέρος του έργου του.¹

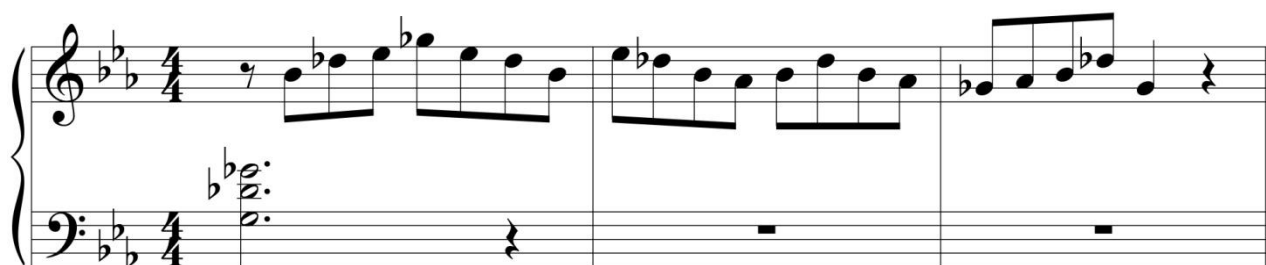
The image shows a musical score for 'Straight No Chaser' in 7/8 time, marked 'UP TEMPO' with a tempo of 144. The score is annotated with various musical and harmonic details. Key features include:

- Chorus 1:** Labeled '1. CHORUS', it starts with a tempo of 0:21. The first measure has a circled '1' below it. The key signature has one flat (Bb).
- Harmonic Analysis:** Chords are labeled as F7, F, Bb7, F7, (Cmin7), (F7alt), (Gmin7), and (F#min7). A box labeled '1' contains these chord symbols.
- Melodic-Rhythmic Motive:** A dashed line indicates a 'melodic-rhythmic motive c.f. bars 27 & 155'.
- Recurring Note:** A line points to a specific note in the melody labeled 'recurring note'.
- Blues and Anticipation:** Notes are labeled 'blues' (with 'b3' and '3' below) and 'anticip.'.
- Target Notes:** A box labeled '2' highlights 'target notes' in the melody.
- Phrase-Ending:** A box labeled '3' indicates a 'phrase-ending in 8th notes'.
- Harmonic Progression:** Further chords include F7, F blues, A min7, and G min harmo. A box labeled '4'' contains these.
- Other Annotations:** Includes 'breath' (indicated by a dashed line), 'app' (appoggiatura), and fingering numbers like '5', '#9', 'b9', '1', '7', '13', '5', '5', 'b3', '3', '1', '1', '3', '7', '#5', '3'.

Εικ. Εισ.1: Απόσπασμα ανάλυσης από το βιβλίο των Reynaud & Brun

¹ Armand Reynaud and Jeremy Brun, *Kenny Barron The Book: Transcriptions and Analysis* (Paris: HL MUSIC, 2010).

Ο Gerry Shatford στην εργασία του *Kenny Barron, "Anthropology": Expanded Harmonic, Melodic, and Rhythmic Devices for "Rhythm Changes"* αναλύει τον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron στο κομμάτι *Anthropology* των Charlie Parker και Dizzy Gillespie, με τη συγκεκριμένη εκτέλεση να έχει αντληθεί από τον δίσκο *Feelin' It Together* του James Moody. Διανέμει το υλικό που ανέλυσε σε μικρές ενότητες, η καθεμία από τις οποίες εκθέτει ένα στοιχείο από τα εργαλεία αυτοσχεδιασμού που προκύπτουν. Αναφέρει φράσεις που χρησιμοποιεί ο Kenny Barron επηρεασμένος από το μουσικό ιδίωμα της bebop, καθώς και συγκεκριμένα φθογικά σύνολα, ρυθμικές ποικιλομορφίες, τονικές και εξωτονικές πεντατονικές κλίμακες και ελαττωμένες συγχορδίες που κυριαρχούν στο παίξιμό του.²



Εικ. Εισ.2. Απόσπασμα αυτοσχεδιασμού με χρήση πεντατονικής κλίμακας από την εργασία του Shatford

Ο Philippe Ramaekers στο βιβλίο του *Kenny Barron Jazz Piano Collection* καταθέτει τις προσωπικές του μουσικές καταγραφές (transcriptions) στα κομμάτια *In Walked Bud, Segment* και *New York Attitude*. Τα δύο πρώτα έχουν αντληθεί από τον δίσκο *The Art of Conversation* (2014) ενώ το τελευταίο από την συναυλία του Kenny Barron Trio στο φεστιβάλ *Jazzbaltica* της πόλης Salzaυ της Γερμανίας το 2006. Οι συγκεκριμένες μουσικές καταγραφές παρουσιάζουν το πλήρες παίξιμο του Kenny Barron τόσο στις μελωδίες των κομματιών όσο και στους αυτοσχεδιασμούς του, ωστόσο εντοπίζονται ορισμένες αστοχίες στην ακριβή καταγραφή και ορθογραφία φθόγγων και ρυθμικών στοιχείων σε κάποια σημεία των αυτοσχεδιασμών, όπως επίσης και στην καταγραφή του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι *New York Attitude* που είναι ατελής.³

Ο Jon Regen με το άρθρο του “5 Ways to Sound Like Kenny Barron” και ο George Colligan με το άρθρο του “5 Ways to Play Like Kenny Barron” στη στήλη τους για το περιοδικό *Keyboard* εκθέτουν με επιγραμματικό και περιληπτικό τρόπο κάποια στοιχεία που χαρακτηρίζουν το μουσικό ύφος του Kenny Barron. Οι αναφορές τους σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να θεωρηθούν ως μια

² Gerry Shatford, “Kenny Barron, “Anthropology”: Expanded Harmonic, Melodic, and Rhythmic Devices for Rhythm “Changes”” (York University, 2010).

³ Philippe Ramaekers, *Kenny Barron Jazz Piano Collection* (Jazz Scripts, 2020).

έρευνα εις βάθος για το συγκεκριμένο ζήτημα, αποτελούν όμως ενδιαφέρουσες βιβλιογραφικές πηγές.⁴⁵

Η βιβλιογραφία που αφορά την πιανιστική τεχνική του Kenny Barron περιορίζεται στις παραπάνω έρευνες. Πηγή επιπρόσθετων πληροφοριών αποτελούν οι συνεντεύξεις και σεμινάρια του ίδιου, με το σύνολο αυτών να εστιάζουν στη μουσική του σταδιοδρομία σε αντίθεση με την αισθητή απουσία αναφορών στις τεχνικές αυτοσχεδιασμού που χρησιμοποιεί.

Σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν γίνεται αντιληπτό ότι οι έρευνες που εξειδικεύονται στη μελέτη της μουσικής του Kenny Barron και την ανάλυση των τεχνικών αυτοσχεδιασμών του, καθιστούν το συγκεκριμένο ζήτημα μουσικολογικά ανεπαρκές από ερευνητικής άποψης. Η παρούσα διπλωματική εργασία, με θέμα το αυτοσχεδιαστικό ύφος και την πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης κομματιών από τον δίσκο *The Art of Conversation*, έχει στόχο να συνεισφέρει στην κάλυψη ενός μικρού τμήματος αυτού του κενού που έχει εντοπιστεί βιβλιογραφικά στο συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο, βασισμένη στη διεξοδική ανάλυση των τεχνικών αυτοσχεδιασμού και συνοδείας που χρησιμοποιούνται στον δίσκο αυτό. Πρόκειται για την πρώτη εργασία αυτής της έκτασης που πραγματοποιείται για το συγκεκριμένο μουσικολογικό ζήτημα.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναπτύσσει το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο είναι βασισμένη. Στην αρχή, παρουσιάζεται μια εκτενής ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Kenny Barron. Έπειτα εκθέτονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του Kenny Barron και οι σημαντικότερες επιρροές του, που έχουν αντληθεί από την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία. Τέλος, ύστερα από την διατύπωση του ερευνητικού στόχου, το πρώτο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παράθεση ορισμένων πληροφοριών και κριτικών που αφορούν τον δίσκο *The Art of Conversation*.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας αναπτύσσει το μεθοδολογικό και σημειογραφικό πλαίσιο στο οποίο είναι βασισμένη. Αρχικά, πραγματοποιείται μια ενδελεχής παρουσίαση της μεθοδολογίας με την έκθεση τεχνικών αυτοσχεδιασμού και τεχνικών συνοδείας που χρησιμοποιούνται στην jazz. Στη συνέχεια πραγματοποιείται καταγραφή και επεξήγηση των σχημάτων και των συντομογραφιών που χρησιμοποιούνται στη σημειογραφία των μουσικών αναλύσεων ταυτόχρονα με την παράθεση ενός μουσικού παραδείγματος για την πλήρη κατανόηση της μεθοδολογίας. Τέλος, το δεύτερο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των τρόπων που διενεργήθηκαν οι μουσικές καταγραφές της παρούσας εργασίας.

⁴ Jon Regen, "Kenny Barron," *Keyboard* 42, no. 10 (October 2016): 16-18, 20-22.

⁵ George Colligan, "5 Ways to Play Like Kenny Barron," *Keyboard* 37, no. 10 (October 2011): 20-22.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνεται η παρουσίαση των τριών κομματιών που έχουν αντληθεί από τον δίσκο *The Art of Conversation* και η ανάλυση των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron σε αυτά. Η σειρά με την οποία εκτίθενται είναι αντίστροφη με αυτήν που εμφανίζονται στον δίσκο καθώς εξυπηρετείται καλύτερα η ροή της εργασίας βάσει της προσωπικής κρίσης του συντάκτη. Η ανάλυση των αυτοσχεδιασμών περιλαμβάνει αρχικά την έκθεση των κυρίαρχων μοτίβων, ύστερα τον σχολιασμό σημαντικών αρμονικών, μελωδικών και ρυθμικών στοιχείων για τα δύο χέρια και τέλος την εξαγωγή συμπερασμάτων για κάθε αυτοσχεδιασμό ξεχωριστά.

Το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας καταλήγει σε μια σύνοψη των συμπερασμάτων κάθε ανάλυσης και στην οργάνωσή τους σε μορφή γραφημάτων. Επίσης, προτείνονται σκέψεις για πιθανές μελλοντικές έρευνες που αφορούν το μουσικό ύφος του Kenny Barron. Το τέλος του κεφαλαίου απαρτίζεται από τη βιβλιογραφία και το παράρτημα. Στο τελευταίο, εμπεριέχεται μια καταλογογράφηση των κλιμάκων και τρόπων που εξυπηρετούν τη μεθοδολογία της παρούσας εργασίας, η συνέντευξη με τον Kenny Barron, καθώς και η ολοκληρωμένη μορφή των καταγραφών των αυτοσχεδιασμών που αναλύθηκαν στη συγκεκριμένη μελέτη.

Κεφάλαιο 1^ο: Ιστορικό υπόβαθρο

1.1. Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Kenny Barron

Ο Kenneth “Kenny” Barron γεννήθηκε στις 9 Ιουνίου του 1943 στην Philadelphia των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, μία πόλη με μεγάλη παράδοση στην jazz. Η οικογένειά του ανήκε στην εργατική τάξη και κατοικούσαν σε ένα μικρό σπίτι στην ghetto περιοχή της Φιλαδέλφειας.⁶ Είχε τέσσερα αδέρφια, ανάμεσα τους και ο Bill Barron, ο μεγάλος του αδελφός που ήταν επαγγελματίας jazz σαξοφωνίστας. Παρ’ όλο που άρχισε μαθήματα κλασικού πιάνου στην ηλικία των έξι ετών, το πραγματικό του ενδιαφέρον για την μουσική ξεκίνησε μερικά χρόνια αργότερα όταν ακούγοντας την αδελφή του να παίζει στο πιάνο κάποιες blues συγχορδίες ενθουσιάστηκε από αυτόν τον ήχο και προσπάθησε να τον μιμηθεί.⁷

Το 1957⁸ μετά από παρότρυνση του αδελφού του, Bill, έγινε μέλος στην Mel Melvin’s Rhythm & Blues Band. Τις πρώτες του συνθέσεις τις έγραψε όταν ήταν ακόμα στο γυμνάσιο, κάποιες από τις οποίες παίχτηκαν από την ορχήστρα του αδελφού του στη Νέα Υόρκη.⁹ Τα πρώτα του jazz ακούσματα ήρθαν από τη μεγάλη συλλογή βινυλίων του αδελφού του¹⁰ και από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς της Φιλαδέλφειας.¹¹

Το 1959, σε ηλικία μόλις 16 ετών έπαιξε στις ορχήστρες των σπουδαίων Philly Joe Jones και Jimmy Heath.¹² Το επόμενο έτος, τον κάλεσε ο Yusef Lateef για μια συναυλία στο Detroit και στη συνέχεια του ζήτησε να συμμετάσχει ως συνθέτης και ενορχηστρωτής σε ορισμένα κομμάτια του νέου του δίσκου.¹³

Το 1961, μετακόμισε στη Νέα Υόρκη κάτι που αποδείχθηκε καθοριστικός σταθμός για την καριέρα του. Εκεί παρακολούθησε συναυλίες όλων των μεγάλων μουσικών της jazz σκηνής και

⁶ Kenny Barron, “Kenny Barron: NEA Jazz Master (2010),” interview by Anthony Brown, *Smithsonian National Museum of American History*, January 15-16, 2011, 1-3, https://amhistory.si.edu/jazz/Barron-Kenny/Barron_Kenny_Transcript.pdf.

⁷ Kenny Barron, “Interview by Molly Murphy for the NEA,” interview by Molly Murphy, *NEA Jazz Masters*, NEA, July 23, 2009, <https://www.arts.gov/honors/jazz/kenny-barron>.

⁸ Barron, interview by Brown, 3.

⁹ Regen, “Barron,” 16-18, 20-22.

¹⁰ Kenny Barron, “Kenny Barron on Piano Jazz,” interview by Marian McPartland, *Piano Jazz*, NPR, June 16, 2003, audio, 57:53, <https://www.npr.org/2013/08/23/214848782/kenny-barron-on-piano-jazz?t=1620408004407>.

¹¹ Barron, interview by Brown, 6.

¹² Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 238.

¹³ Barron, interview by Brown, 8-9.

άρχισε να συναναστρέφεται μαζί τους.¹⁴ Την περίοδο αυτή συνεργάστηκε με τους Lee Morgan¹⁵, Lou Donaldson, Roy Haynes και James Moody.¹⁶

Το 1962, ο James Moody του πρότεινε να συμμετάσχει στην ορχήστρα του Dizzy Gillespie ο οποίος τον προσέλαβε χωρίς να τον έχει ακούσει να παίζει. Αυτή η συνεργασία κράτησε μέχρι το 1966¹⁷ και ήταν η πρώτη μεγάλη συνεργασία του Kenny Barron. Δίπλα στον Dizzy Gillespie μνήθηκε στην bebop και αγάπησε την Latin μουσική με την οποία ασχολήθηκε αργότερα. Μαζί πραγματοποίησαν πολλές περιοδείες στην Αμερική και στην Ευρώπη, ενώ ηχογράφησαν και δύο δίσκους, τους *Something Old, Something New* (1963) και *Jambo Caribe* (1964).¹⁸

Αμέσως μετά την αποχώρησή του από την ορχήστρα του Dizzy Gillespie, έγινε μέλος της ορχήστρας του Freddie Hubbard μέχρι το 1970 εξερευνώντας μαζί του τα μονοπάτια της avant-garde. Μαζί του ηχογράφησε 5 δίσκους.¹⁹

Από το τέλος της δεκαετίας του '60 μέχρι και τις αρχές της δεκαετία του '70, ηχογράφησε δίσκους με τους Stanley Turrentine, Joe Henderson, Bobby Hutcherson, Buddy Rich και συνεργάστηκε με τους George Benson, Lionel Hampton, Tom Harrell, Ron Carter, Chet Baker, Milt Jackson, Jimmy Heath και Stan Getz.²⁰

Μία άλλη σπουδαία συνεργασία άρχισε με τον Yusef Lateef το 1970 και διήρκησε έως το 1975.²¹ Σύμφωνα με τον ίδιο τον Kenny Barron η επαφή του με τον Lateef του αποκάλυψε έναν νέο μουσικό κόσμο μέσω της χρήσης ασυνήθιστων κλιμάκων, των λεγόμενων κατά τον Ron Carter, Lateefian scales²² (ο Yusef Lateef εξερεύνησε διάφορες κλίμακες και μουσικά σχήματα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στον αυτοσχεδιασμό και τα κατέγραψε στο βιβλίο του *Repository of Scales and Melodic Patterns*).²³ Στη μουσική του Lateef βίωσε την απόλυτη μουσική ελευθερία και έκφραση.²⁴ Ηχογράφησαν τους δίσκους *Gentle Giant* (1971) και *Part Of The Search* (1973).²⁵

¹⁴ Barron, interview by McPartland.

¹⁵ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 238.

¹⁶ Barron, interview by Brown, 11-12.

¹⁷ Kenny Barron, "Kenny Barron Interview by Dan Ouellette," interview by Dan Ouellette, *Jazz Interviews Archive*, CSUMB, February 5, 2017, audio, 27:50, <https://digitalcommons.csUMB.edu/jazz-interviews/33/>.

¹⁸ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 238.

¹⁹ ο.π., 239.

²⁰ ο.π.

²¹ ο.π.

²² Barron, interview by Brown, 17.

²³ Yusef Lateef, *Repository of Scales and Melodic Patterns* (Massachusetts: Fana, 1981).

²⁴ Barron, interview by Brown, 15.

²⁵ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 239.

Το 1973, μετά από ενθάρρυνση του Lateef, άρχισε τις σπουδές του στο Empire State College από όπου αποφοίτησε το 1978 αποκτώντας Bachelor in Music.²⁶ Το 1973 επίσης, ύστερα από παρότρυνση του Larry Ridley άρχισε να διδάσκει στο Rutgers University,²⁷ θέση που κράτησε ως το 1999²⁸ με πολλούς σπουδαιούς μαθητές όπως οι Terence Blanchard, Ralph Peterson και Harry Allen.²⁹ Ο πρώτος του προσωπικός δίσκος ηχογραφήθηκε το 1973 με τίτλο *Sunset to Dawn*.³⁰

Το 1976 έγινε μέλος του Ron Carter Quartet και ηχογράφησαν 8 δίσκους μέχρι το 1980 που αποχώρησε. Δίπλα στον Ron Carter έμαθε για τη σπουδαιότητα της χροιάς στην έκφραση, καθώς και το πώς να παίζει μαλακά χωρίς να χάνει τον δυναμισμό στον ήχο.³¹

Από το 1999, άρχισε να διδάσκει στο Manhattan School of Music³² με μαθητές τους Aaron Parks³³ και Gerald Clayton.³⁴ Εκείνη την εποχή άρχισε να θεωρείται ο συνεχιστής της jazz παράδοσης για τη σύγχρονη πιανιστική τέχνη.³⁵

Στις αρχές της δεκαετίας του '80, συνίδρυσε το quartet "Sphere" μαζί με τους Buster Williams, Ben Riley και Charlie Rouse, ο οποίος μετά τον θάνατό του, το 1988, αντικαταστάθηκε από τον Gary Bartz. Έπαιζαν κυρίως κομμάτια του Thelonious Monk, αλλά και δικές τους συνθέσεις επηρεασμένες από τη μουσική του Monk. Ηχογράφησαν οχτώ δίσκους, ανάμεσα τους οι *Four For All* και *Bird Songs*.³⁶

Μέσα σε αυτήν τη δεκαετία, συνεργάστηκε με τους Ella Fitzgerald,³⁷ Chet Baker, Lee Konitz, Woody Shaw, Jim Hall, Regina Carter, Dave Holland, Louis Hayes και Sheila Jordan. Η συνεργασία που ξεχώρισε ήταν με τον Stan Getz με τον οποίον περιόδευσε και ηχογράφησε πολλούς δίσκους, μεταξύ των οποίων και τον δίσκο *People Time* (1991) που ήταν υποψήφιος για Grammy.³⁸ Ήταν η πρώτη υποψηφιότητα για τον Kenny Barron από τις 9 που έχει συνολικά.³⁹

²⁶ Kenny Barron, "Made in America: Kenny Barron at Empire State College," interview by Simon Rentner, *The Checkout*, WBGO, January 18, 2012, audio, 16:58, <https://www.wbgo.org/podcast/the-checkout/2012-01-18/made-in-america-kenny-barron-at-empire-state-college>.

²⁷ Aaron Cohen, "Kenny Barron: Perfect Grace," *Downbeat*, April, 2015.

²⁸ Kenny Barron, "Jazz Chat: Kenny Barron Trio," interview by Eric Jackson, *GBH Forum Network*, GBH, August 21, 2014, video, 31:57, <https://www.youtube.com/watch?v=aapsHLvNaNY>.

²⁹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 239.

³⁰ Cohen, "Kenny Barron."

³¹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 240.

³² Barron, interview by Jackson.

³³ Barron, interview by Brown, 70.

³⁴ ο.π., 29.

³⁵ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 240.

³⁶ Kenny Barron, "Biography," τελευταία πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου, 2021, <https://kennybarron.com/biography/>.

³⁷ Barron, interview by Brown, 59.

³⁸ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 241.

Το 1994 η συνεργασία του με τους Charlie Haden και Ornette Coleman διεύρυνε τους μουσικούς του ορίζοντες, καθώς πειραματίστηκε με πιο ελεύθερες μουσικές δομές.⁴⁰ Τα επόμενα έτη διακρίθηκε αρκετές φορές με τον τίτλο του καλύτερου jazz πιανίστα της χρονιάς από πολλά περιοδικά και οργανισμούς όπως το Downbeat, Jazz Time, Jazziz και Jazz Journalists Association.⁴¹ Το 2010, βραβεύτηκε με τον τίτλο NEA Jazz Master, την ύψιστη τιμή που μπορεί να λάβει ένας jazz μουσικός στην Αμερική.⁴²

Μεταξύ 1990 και 2010 συνεργάστηκε με τους Brad Mehldau, Fred Hersch, Christian McBride, Ray Alexander, David Sanchez, Brian Blade, Mulgrew Miller, Fransisco Mela, Kiyoshi Kitagawa και Johnathan Blake. Οι δύο τελευταίοι αποτελούν το trio του τη σύγχρονη εποχή,⁴³ δηλαδή από το 2016 έως σήμερα.⁴⁴ Το 2005 έγινε καθηγητής στο Julliard⁴⁵ και ανέδειξε έναν ακόμα σπουδαίο μαθητή, τον Jonathan Batiste.⁴⁶

Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, πέραν της ενασχόλησής του με την jazz, εξερεύνησε το ενδιαφέρον του στη latin μουσική με τους δίσκους *Peruvian Blue* (1974),⁴⁷ *Sambao* (1992), *Canta Brazil* (2002)⁴⁸ και *Kenny Barron & the Brazilian Knights* (2013).⁴⁹

Όσον αφορά στη δραστηριότητά του τα τελευταία χρόνια, ξεχώρισε ο δίσκος *Art of Conversation* με τον Dave Holland, ακολούθησαν δίσκοι με διθυραμβικές κριτικές, όπως οι *Book of Intuition* (2016) και *Concentric Circles* (2018). Ο τελευταίος ήταν και ο πρώτος του προσωπικός δίσκος για την Blue Note. Ο πιο πρόσφατος δίσκος του είναι με τον Dave Holland και Johnathan Blake με τίτλο *Without Deception* (2020).⁵⁰ Στη δισκογραφία του μετράει πάνω από 40 προσωπικούς δίσκους και συμμετοχές σε περίπου 400-500 δίσκους άλλων καλλιτεχνών.⁵¹

³⁹ Barron, "Biography".

⁴⁰ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 241.

⁴¹ Barron, "Biography".

⁴² Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 242.

⁴³ ο.π., 241-242.

⁴⁴ Kenny Barron, "Recordings", τελευταία πρόσβαση 21 Φεβρουαρίου, 2021, <https://kennybarron.com/recordings/art-conversation/>.

⁴⁵ Barron, interview by Jackson.

⁴⁶ Barron, interview by Brown, 28-29.

⁴⁷ ο.π., 37.

⁴⁸ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 241-242.

⁴⁹ Barron, "Recordings."

⁵⁰ ο.π.

⁵¹ Barron, interview by Brown, 63.

1.2. Η μουσική γλώσσα του Kenny Barron⁵²

1.2.1. Πιανιστικές επιρροές

Σχολή του Detroit. Αν και γεννημένος στη Philadelphia, ο Kenny Barron θεωρείται εκπρόσωπος της μουσικής σχολής του Detroit,⁵³ μιας πόλης που έχει αναδείξει σπουδαίους πιανίστες της jazz, όπως οι Tommy Flanagan, Hank Jones, Roland Hanna και Barry Harris.⁵⁴ Ο λόγος που θεωρείται εκπρόσωπος της σχολής του Detroit είναι γιατί οι Tommy Flanagan και Hank Jones αποτελούν δύο από τις σπουδαιότερες επιρροές του.⁵⁵ Ειδικότερα την επιρροή των λυρικών φράσεων και του απαλού ήχου στο πιάνο του Tommy Flanagan, ο Kenny Barron την κατατάσσει ως τη σπουδαιότερη όλων.⁵⁶ Η πρώτη φορά που τον άκουσε ήταν όταν ήταν έφηβος στην εκτέλεση του Miles Davis στο κομμάτι *In Your Own Sweet Way* (Dave Brubeck) από τον δίσκο του *Collector's Items* και τον μάγεψε η πιανιστική εισαγωγή του.⁵⁷ Το παρακάτω απόσπασμα αντλήθηκε από την εκτέλεση του Kenny Barron στο κομμάτι *In You Own Sweet Way* από τον δίσκο *1+1+1* (1984), όπου είναι εμφανής η επιρροή της λυρικότητας του Tommy Flanagan.⁵⁸

The image displays a musical score for the piece 'In Your Own Sweet Way'. It is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand starts with a melodic line featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a quarter note (C5). The left hand provides harmonic support with chords, including a prominent Ab7sus4 chord. The second system continues the melodic development in the right hand with eighth-note patterns and triplet figures, while the left hand maintains a steady accompaniment. The third system concludes the excerpt with a final melodic phrase in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Εικ. 1.1. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

⁵² Στο υποκεφάλαιο 1.2. χρησιμοποιείται ορολογία της jazz και κάποιοι ειδικοί όροι που θα αναλυθούν εκτενώς στο 2^ο κεφάλαιο.

⁵³ Barron, interview by Brown, 48.

⁵⁴ Mark Stryker, "Philly-born Kenny Barron comes 'home' to Detroit for MSU residency," *Detroit Free Press*, February 10, 2016, <http://www.freep.com/story/entertainment/2016/02/10/kenny-barron-msu-residency/79924352/>.

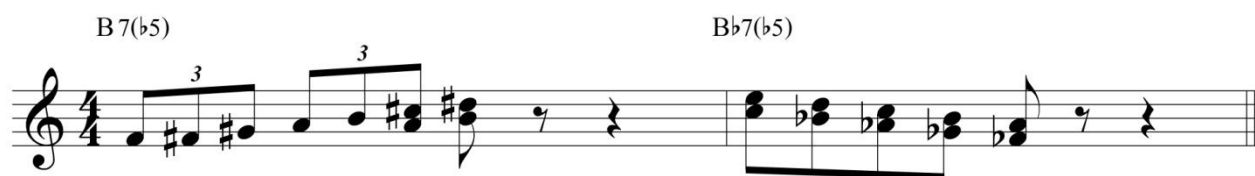
⁵⁵ Barron, interview by McPartland.

⁵⁶ Kenny Barron, "The Checkout: NEA Jazz Master Kenny Barron," interview by Simon Rentner, *The Checkout*, WBGO, January 13, 2010, audio, 14:31, <https://www.wbgo.org/podcast/the-checkout/2017-02-07/the-checkout-nea-jazz-master-kenny-barron>.

⁵⁷ Stryker, "Philly-born."

⁵⁸ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 9.

Thelonious Monk. Σε πλήρη αντίθεση με το πιανιστικό στυλ του Tommy Flanagan, βρίσκεται αυτό του Thelonious Monk. Το στυλ του χαρακτηρίζεται από διάφωνες αρμονίες, κυρίως χάρη στη χρήση διαστημάτων δευτέρας μικρής και μεγάλης. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Kenny Barron, η προσέγγιση του Thelonious Monk στο πιάνο θύμιζε κρουστό μουσικό όργανο και είχε μια ιδιαίτερη αντίληψη του ρυθμού. Όλα αυτά έδιναν την αίσθηση του οξύ και τραχύ ήχου στη μουσική και στους αυτοσχεδιασμούς του, αναπόσπαστο μέρος των οποίων αποτελούσε και το χιούμορ.⁵⁹ Ο Kenny Barron επίσης θαύμαζε το συνθετικό ύφος του Thelonious Monk,⁶⁰ γι' αυτό και έχει εντάξει πολλές από τις συνθέσεις του στους προσωπικούς του δίσκους, οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο του ρεπερτορίου του.⁶¹ Τα δύο παρακάτω αποσπάσματα έχουν αντληθεί από την εκτέλεση του Kenny Barron στο κομμάτι του Monk, *Ask Me Now* του δίσκου *Lemuria-Seascape* (1991).⁶²



Εικ. 1.2. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun



Εικ. 1.3. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

McCoy Tyner. Ένας άλλος σπουδαίος πιανίστας της Philadelphia ήταν ο McCoy Tyner. Ο Kenny Barron τον συνάντησε εκεί όταν ήταν 16 χρονών και σύντομα έγινε μια από τις βασικές του επιρροές.⁶³ Ο McCoy Tyner ήταν μέλος του θρυλικού quartet του John Coltrane, το οποίο ο Kenny Barron είχε την ευκαιρία να ακούσει ζωντανά όταν ήταν έφηβος στη Philadelphia, μια συναυλία που έμεινε ανεξίτηλη στη μνήμη του.⁶⁴ Ο ήχος του McCoy Tyner χαρακτηρίζεται από τη χρήση πεντατονικών κλιμάκων και αρμονικών συνηγήσεων με υπερκείμενες 4^{ες}.⁶⁵ Στο παρακάτω

⁵⁹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 10.

⁶⁰ Barron, interview by Ouellette.

⁶¹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 10.

⁶² ο.π.

⁶³ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 13.

⁶⁴ Barron, interview by Murphy.

⁶⁵ Sami Linna, "McCoy Tyner, Modal Jazz, and the Dominant Chord" (PhD diss., Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, 2019), 206-207.

απόσπασμα που έχει αντληθεί από το κομμάτι *Straight No Chaser* του δίσκου *Green Chimneys* (1983) φαίνεται η επιρροή που είχε στο παίξιμο του Kenny Barron.⁶⁶

Εικ. 1.4. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

Bill Evans. Ο Bill Evans φημιζόταν για το ρομαντικό ύφος του ήχου του στο πιάνο και για τις αρμονικές συνηγήσεις που χρησιμοποιούσε.⁶⁷ Ο Kenny Barron επηρεάστηκε πολύ από το στυλ παιξίματός του, ειδικά από τις αρμονικές και μελωδικές του προσεγγίσεις.⁶⁸ Το παρακάτω απόσπασμα αντλήθηκε από τη solo ερμηνεία του Kenny Barron στο κομμάτι *Here's That Rainy Day* του δίσκου *Peruvian Blue* (1974).⁶⁹ Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι αρκετά επηρεασμένη από την αντίστοιχη solo ερμηνεία του κομματιού από τον Bill Evans στον δίσκο *Alone* (1968).

Εικ. 1.5. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

⁶⁶ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 13.

⁶⁷ ο.π., 12.

⁶⁸ Barron, interview by Marian McPartland.

⁶⁹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 12.

1.2.2. Στυλιστικές επιρροές

Blues. Η πρώτη επαφή του Kenny Barron με τη jazz έγινε μέσω blues ακουσμάτων. Πέρα από την εμπειρία με την αδελφή του, που αναφέρθηκε παραπάνω, θυμάται τον προμηθευτή πάγου που ερχόταν στο σπίτι τους στην Philadelphia να κάθεται συχνά στο πιάνο τους και να τους παίζει blues κομμάτια.⁷⁰ Το blues στοιχείο αποτελεί θεμελιώδες συστατικό των αυτοσχεδιασμών του, γεγονός που αποτυπώνεται και στο παρακάτω απόσπασμα, που αντλήθηκε από το βιβλίο *Kenny Barron The Book* και είναι από το κομμάτι *Wazuri Blues* από τον δίσκο *At The Piano* (1981).⁷¹

The image shows two staves of musical notation for a blues excerpt. The key signature is one sharp (F#), and the chord is G7. The first staff begins with a G7 chord and a melodic line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4). The notes are followed by a sequence of chords: G7, F#7(b9), E7(b9), D7(b9), C7(b9), Bb7(b9), A7(b9), and G7. The second staff continues the melodic line with another triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a sequence of chords: G7, F#7(b9), E7(b9), D7(b9), C7(b9), Bb7(b9), A7(b9), and G7. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Εικ. 1.6. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

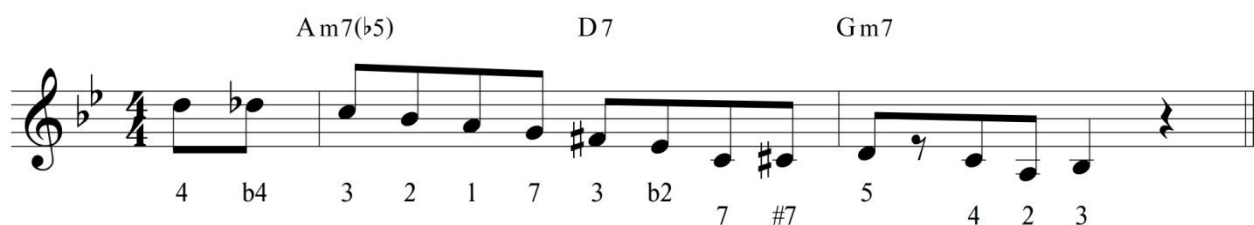
Bebop. Ένα μεγάλο μέρος της μουσικής γλώσσας της jazz βασίζεται στο στυλ της bebop. Η bebop εμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1940 και συνεχίζει μέχρι και σήμερα να επηρεάζει τα σύγχρονα ρεύματα της jazz. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ήταν η ρυθμική ποικιλομορφία, ειδικότερα η χρήση συγκοπών. Ο Charlie Parker που θεωρείται ανάμεσα στους κορυφαίους του συγκεκριμένου είδους, συχνά ξεκινούσε τις φράσεις του σε άρσεις, γεγονός που βοηθούσε στη δημιουργία αίσθησης συγκοπής του ρυθμού. Όσον αφορά τις μελωδικές κινήσεις, έντονη ήταν η χρήση χρωματικότητας για τον διανθισμό κυρίως των συγχορδιακών φθόγγων, γεγονός που επιτυγχάνονταν μέσω των προσεγγίσεων. Επίσης, πριν την έλευση της bebop, οι επεκτάσεις των συγχορδίων (9^η, 11^η, 13^η) χρησιμοποιούνταν με φειδώ και σε μεμονωμένες περιπτώσεις, κάτι που άλλαξε δραστικά από την bebop και μετά καθώς έγιναν αναπόσπαστα συστατικά της αρμονίας αλλά και των αυτοσχεδιασμών.⁷²

⁷⁰ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 14.

⁷¹ ο.π.

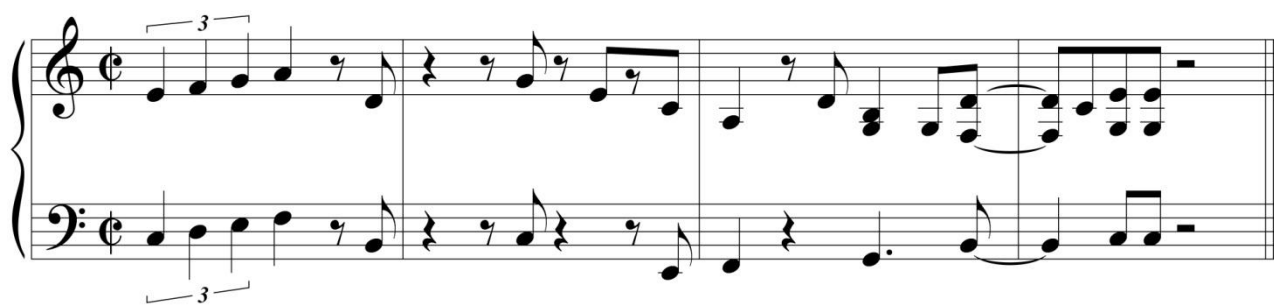
⁷² Josiah Boornazian, "3 Techniques to Improve Your Bebop Playing," τελευταία πρόσβαση 10 Μαΐου, 2021, <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-theory/3-techniques-improve-bebop-playing>.

Οι αυτοσχεδιασμοί του Kenny Barron συχνά θυμίζουν φράσεις-σήματα κατατεθέν της bebop που παίζονται κυρίως από πνευστά όργανα,⁷³ κάτι που ενδεχομένως οφείλεται στην ακρόαση της συλλογής δίσκων του αδελφού του, Bill, που περιείχε δίσκους σπουδαίων πνευστών μουσικών όπως οι Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon και Fats Navarro.⁷⁴ Πέρα από τους πνευστούς μουσικούς όμως, σημαντική επιρροή υπήρξε και ο Bud Powell, ίσως ο σπουδαιότερος πιανίστας της bebop.⁷⁵ Οι μελωδικές κινήσεις των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron χαρακτηρίζονται από την αβίαστη ροή τους και την ξεκάθαρη δήλωση της αρμονίας.⁷⁶ Το παρακάτω μουσικό απόσπασμα αντλήθηκε από το κομμάτι *There is No Greater Love* του δίσκου *Green Chimneys* (1983).⁷⁷ Η εκτεταμένη χρήση προσεγγίσεων και η τοποθέτηση συγχորδιακών φθόγγων στα ισχυρά μέρη των μέτρων επιβεβαιώνει όσα έχουν προαναφερθεί.



Εικ. 1.7. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

Latin στοιχείο. Ο Kenny Barron έχει γράψει αρκετά κομμάτια επηρεασμένος από τη λατινοαμερικάνικη μουσική και ειδικά από τη μουσική παράδοση της Βραζιλίας.⁷⁸ Το παρακάτω απόσπασμα αντλήθηκε από τη σύνθεση του Kenny Barron, *Calypso* από τον δίσκο *At The Piano* (1982).



Εικ. 1.8. Απόσπασμα από τα πρώτα μέτρα της μελωδίας του *Calypso*

⁷³ Colligan, "5 Ways to Play," 21.

⁷⁴ Barron, interview by McPartland.

⁷⁵ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 11.

⁷⁶ Colligan, "5 Ways to Play," 21.

⁷⁷ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 17.

⁷⁸ Colligan, "5 Ways to Play," 22.

Μπαλάντες. Ο Kenny Barron φημίζεται για το λυρικό του παίξιμο και τον κομψό του ήχο στο πιάνο,⁷⁹ κάτι που τον κάνει έναν από τους καλύτερους ερμηνευτές μπαλαντών.⁸⁰ Έχει δηλώσει ότι οι μπαλάντες τον εκφράζουν τόσο πολύ που θα μπορούσαν να απαρτίσουν τις συναυλίες του κατ' αποκλειστικότητα.⁸¹ Το παρακάτω μουσικό απόσπασμα αντλήθηκε από το κομμάτι *My Foolish Heart* του δίσκου *So What ?* (1998).⁸²

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, featuring four measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords are Cm7, Gb7, F7, and Bbmaj7. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Εικ. 1.9. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

⁷⁹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 8.

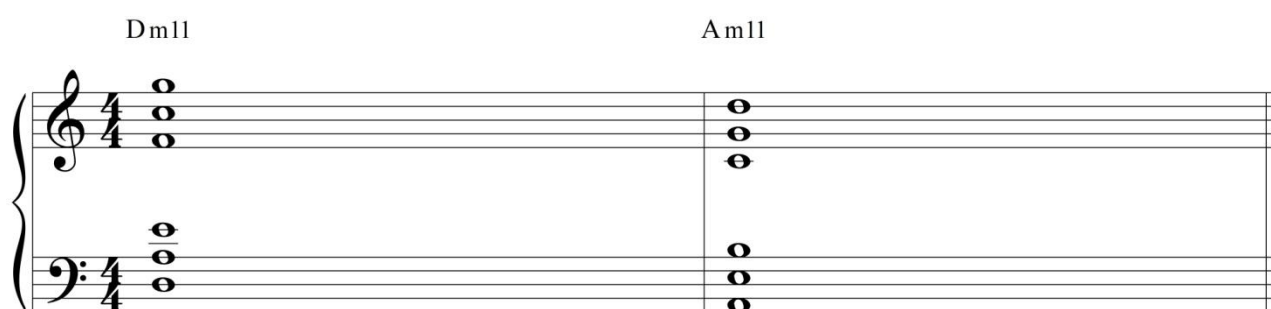
⁸⁰ Regen, "Barron," 16.

⁸¹ Barron, interview by McPartland.

⁸² Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 38.

1.2.3. Χαρακτηριστικά προσωπικού ύφους

Kenny Barron Minor 11th Chord Voicing. Η γνωστή Kenny Barron αρμονική συνήχηση παίζεται μόνο και με τα δύο χέρια λόγω της μεγάλης συνολικής έκτασής του (πάνω από δύο οκτάβες). Αποτελείται από δύο καθαρές πέμπτες σε κάθε χέρι με διάστημα ημιτονίου μεταξύ της υψηλότερης νότας του αριστερού χεριού και της χαμηλότερης νότας του δεξιού. Έχει ελάσσονα ήχο και χαρακτηρίζεται από την επέκταση της 11^{ης} που βρίσκεται πάντα στην κορυφή της αρμονικής συνήχησης. Είναι πλούσιο σε αρμονικούς και έχει γεμάτο και ανοιχτό άκουσμα, επειδή αποτελείται κυρίως από υπερκείμενες 5^{ες}.⁸³ Το συγκεκριμένο voicing ο Kenny Barron το χρησιμοποιεί εκτενώς, όμως δεν αποτελεί δικό του δημιούργημα (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Kenny Barron).



Εικ. 1.10 Παράδειγμα του Kenny Barron voicing στην Dm και στην Am

Κατιούσες μελωδικές κινήσεις της Altered κλίμακας. Μία άλλη αγαπημένη κίνηση του Kenny Barron είναι η χρήση της altered κλίμακας με κατιούσα κατεύθυνση. Σαν σκέψη είναι απλοϊκή και συνηθισμένη αλλά όταν συνδυάζεται με την εξαιρετική αίσθηση του swing ρυθμού του Barron, αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του πιανιστικού του στυλ. Στο πρώτο μέτρο/παράδειγμα, ακούγεται η κατιούσα κίνηση #2-b2-b6-3-#2-b2 της C⁷ altered κλίμακας που συνοδεύεται από δίφωνη κυτταρική αρμονική συνήχηση της C⁷ ενώ στο δεύτερο μέτρο/παράδειγμα, ακούγεται κατιούσα κίνηση #2-b2-1-7-b6-3-#2-b2 της C⁷ altered κλίμακας που συνοδεύεται από δίφωνη κυτταρική αρμονική συνήχηση της C⁷.⁸⁴

⁸³ Mark Levine, *The Jazz Piano Book* (Petaluma: Sher Music, 1989), 141.

⁸⁴ Jon Regen, "5 Ways to Sound Like Kenny Barron," *Keyboard* 42, no. 10 (October 2016): 30-31.

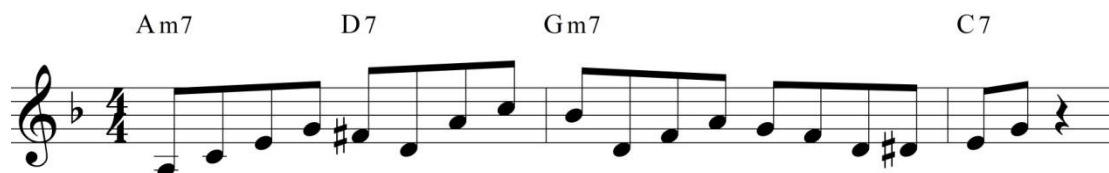
Εικ. 1.11. Απόσπασμα από το άρθρο του Regen

Colourful Chords. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Kenny Barron είναι η χρήση συγχορδιών με επεκτάσεις που προσδίδουν πλούσιο αρμονικό άκουσμα. Το παρακάτω δίμετρο αντλήθηκε από μία από τις πιο δημοφιλείς συνθέσεις του, την μπαλάντα *Song For Abdullah*. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Kenny Barron «ντύνει» τη φαινομενικά απλοϊκή αλληλουχία των βαθμίδων I-V με διατονικές επεκτάσεις της συγχορδίας Db^6_9 , ενώ για την $Ab^{maj7(\#5)}/Eb$ προσθέτει μια αλλοιωμένη επέκταση της και κάνει χρήση της δεύτερης αναστροφής της. Επίσης, ο αρπιστικός χαρακτήρας του αριστερού χεριού δημιουργεί αίσθηση κινητικότητας στο κομμάτι.⁸⁵

Εικ. 1.12. Απόσπασμα από το κομμάτι *Song For Abdullah*

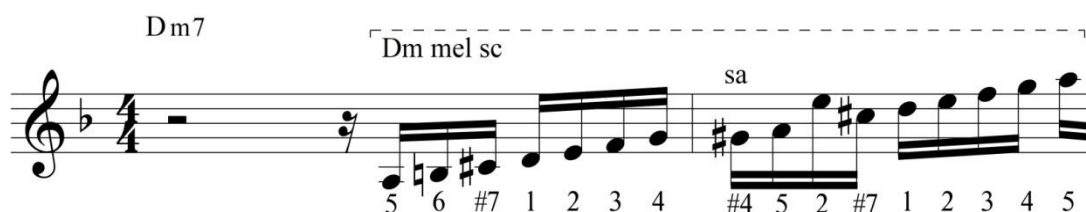
⁸⁵ Regen, "5 Ways to Sound," 31.

Αυτοσχεδιασμός με αρπιστικούς φθόγγους της συγχορδίας ή τρίφωνων συγχορδιών (*triads*). Ο Kenny Barron συνηθίζει μέσα στις μελωδικές κινήσεις των αυτοσχεδιασμών του να χρησιμοποιεί συχνά αρπίσματα συγχορδιών⁸⁶ Το παρακάτω μουσικό απόσπασμα αντλήθηκε από το κομμάτι *Straight No Chaser* από τον δίσκο *Green Chimneys* το 1983.⁸⁷



Εικ. 1.13. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

Αυτοσχεδιασμός με μελωδικές ελάσσονες κλίμακες. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Kenny Barron είναι η χρήση μελωδικών κινήσεων που χρησιμοποιούν την ελάσσονα μελωδική κλίμακα και συνήθως έχουν φθόγγο αφετηρίας την 5^η της κλίμακας⁸⁸ με ανιούσα κατεύθυνση. Το παρακάτω μουσικό απόσπασμα αντλήθηκε από το κομμάτι *So What?* από τον ομόνυμο δίσκο του Ron Carter το 1998.⁸⁹



Εικ. 1.14. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

Συνοδεία (*Comping*). Ο Kenny Barron αποτελεί έναν από τους πιανίστες με τη μεγαλύτερη ζήτηση λόγω του «υποστηρικτικού» ύφους που έχει η συνοδεία του, δημιουργώντας μια σταθερή βάση αλλά και έναν μουσικό διάλογο μεταξύ του σολίστα και της υπόλοιπης ορχήστρας.⁹⁰ Εξάλλου αυτή είναι και η φιλοσοφία του καθώς έχει δηλώσει ότι σκέφτεται τον εαυτό του ως μέρος του συνόλου που έχει στόχο να βελτιώσει το ηχητικό αποτέλεσμα του μουσικού σχήματος παρά να

⁸⁶ Sean Wilson, “How to Improvise Like Kenny Barron,” τελευταία πρόσβαση 10 Μαΐου, 2021, <https://seanwilsonpiano.com/improvise-like-kenny-barron>.

⁸⁷ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 28.

⁸⁸ Wilson, “Kenny Barron.”

⁸⁹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 18.

⁹⁰ Colligan, “5 Ways to Play,” 20-22.

ξεχωρίσει ως μονάδα.⁹¹ Αυτό επιβεβαιώνει και ο pianίστας Eric Reed που αναφέρει πως ο Kenny Barron παρόλο που είναι ένας εξαιρετικός pianίστας, ποτέ του δεν τον έχει ακούσει να κάνει επίδειξη των ικανοτήτων του, αντιθέτως είναι σαν να προσπαθεί να κάνει το ακροατήριο να ακούσει τη μουσική και όχι το παίξιμο του.⁹² Το παρακάτω μουσικό απόσπασμα αντλήθηκε από το κομμάτι *Satin Doll* από τον εκπαιδευτικό δίσκο *Jamey Aerbersold Vol.12 : Duke Ellington* (1978).⁹³

Εικ. 1.15. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

Εξωτονικός Αυτοσχεδιασμός (*Out Playing*). Ένα άλλο χαρακτηριστικό της pianιστικής τεχνικής του Kenny Barron είναι η χρήση εξωτονικού αυτοσχεδιασμού.⁹⁴ Το παρακάτω απόσπασμα έχει αντληθεί από το κομμάτι *Billie's Bounce* από τη συναυλία των Kenny Barron και Dave Holland στο φεστιβάλ *Jazz à la Villette* (2012). Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Kenny Barron παίζει την F# μιζολύδια κλίμακα πάνω από την F⁷ και δημιουργεί το φαινόμενο της εξωτονικής τονικότητας που απέχει διάστημα ανιόντος ημιτονίου από την αρχική τονικότητα.

Εικ. 1.16. Απόσπασμα εξωτονικού αυτοσχεδιασμού από την συναυλία των Barron & Holland

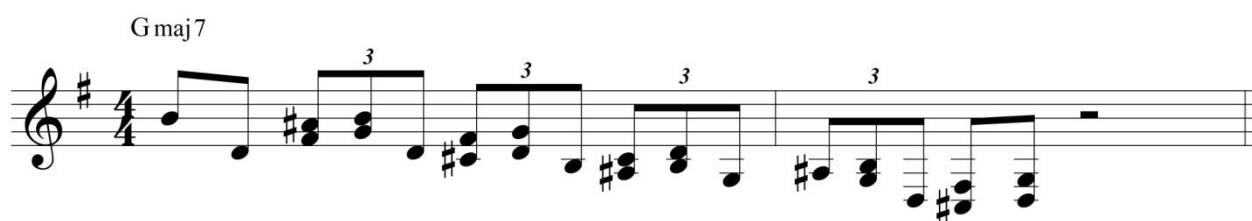
⁹¹ Regen, "Barron," 18-20.

⁹² Cohen, "Kenny Barron."

⁹³ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 52.

⁹⁴ ο.π., 19.

Προσωπικές μελωδικές κινήσεις. Συχνά, στους αυτοσχεδιασμούς του Kenny Barron εμφανίζονται επαναλαμβανόμενες μελωδικές κινήσεις που χαρακτηρίζουν την προσωπική μουσική του γλώσσα. Ένα παράδειγμα, αποτελεί η παρακάτω φράση που τη χρησιμοποιεί συχνά ως την καταληκτική φράση του αυτοσχεδιασμού του. Η συγκεκριμένη κίνηση, αποτελείται από τρίηχα ογδών με αρπιστικό χαρακτήρα και ημιτονιακές προσεγγίσεις στους συγχορδιακούς φθόγγους της συγχορδίας, εδώ συγκεκριμένα της G^{maj7}. Χαρακτηριστικό αποτελεί η κατιούσα κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης όπως επίσης και ότι οι ημιτονιακές προσεγγίσεις τοποθετούνται στις θέσεις του μέτρου με αποτέλεσμα να ακούγονται ως αποτζιατούρες των συγχορδιακών φθόγγων. Το συγκεκριμένο απόσπασμα έχει αντληθεί από το κομμάτι *East of The Sun*⁹⁵ του δίσκου *People Time* (1991) αλλά επίσης ακούγεται και στο κομμάτι *Bye Bye Blackbird* του δίσκου *Super Standard* (2004), ανάμεσα σε άλλες περιπτώσεις.



Εικ. 1.17. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

Ρυθμική Αντίληψη. Ο Kenny Barron έχει δηλώσει πως ρυθμικά σκέφτεται όπως ένας ντράμερ, εννοώντας τον τρόπο με τον οποίο τοποθετεί τους τονισμούς (accents). Σύμφωνα με τα δικά του λεγόμενα, οι ντράμερ της jazz δεν σκέφτονται την αρχή του μέτρου στο πρώτο του χτύπο, αλλά ένα όγδοο πιο πριν, δηλαδή στην άρση του τέταρτου χτύπου του προηγούμενου μέτρου. Αυτό είναι το φαινόμενο της αρμονικής προήγησης και δημιουργεί την αίσθηση της κίνησης προς τα εμπρός. Γι' αυτή τη ρυθμική αντίληψη τον επηρέασαν κυρίως οι ντράμερ Ben Riley και Roy Haynes.⁹⁶

⁹⁵ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 21.

⁹⁶ Cohen, "Kenny Barron."

Χαρακτηριστικές συνηγήσεις του αριστερού χεριού. Στην παρακάτω εικόνα παρουσιάζονται συνηγήσεις που χρησιμοποιεί ο Kenny Barron σε αλληλουχίες συγχορδιών ii-V-I και V_{IV} -V-I.⁹⁷

The image displays six systems of musical notation for the left hand, each showing a sequence of three chords: Cm7, F7, and Bbmaj7. Each system includes a staff with the chord voicings and a set of numbers below indicating the fingerings for each chord.

- System 1:** Cm7 (9, 7, 5, 3), F7 (9, 7, 3), Bbmaj7 (5, 3, 7). Cm7 (9, 7, 3), F7 (7, 3), Bbmaj7 (3, 1, 7).
- System 2:** Cm7 (3, 7), F7 (7, 3), Bbmaj7 (5, 3, 7). Cm7 (3, 7, 11), F7 (13, 7), Bbmaj7 (5, 9, 13).
- System 3:** Cm7 (7, 3, 1), F7 (3, 7), Bbmaj7 (7, 1). Cm7 (5, 3, 7), F7 (9, 7, 3), Bbmaj7 (5, 3, 1, 7).
- System 4:** Cm7 (7, 1), F7 (3, 7), Bbmaj7 (9, 13, 3) or (7, 1). Cm7 (3, 7, 1), F7 (7, 3, 1), Bbmaj7 (3, 7, 1).
- System 5:** Cm7 (11, 3, 7), F7 (9, 7, 3), Bbmaj7 (13, 3, 7). C7 (#9, 7, 3), F7 (9, 7, 3, b13), Bbmaj7 (5, 9, 13).

Εικ. 1.18. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

⁹⁷ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 37.

Στην παρακάτω εικόνα παρουσιάζονται συνηγήσεις που χρησιμοποιεί ο Kenny Barron σε αλληλουχίες συγχορδιών ii-V-i και V_v-V-i.⁹⁸

The image displays six systems of musical notation for bass guitar, each consisting of a staff with a chord name above and fingerings below. The systems are as follows:

- System 1:** Em7(b5) [7, b5, 1], A7 [b13, 3, 7], Dm7 [9, 13, 3], Em7(b5) [7, b5, 1], A7 [b13, 3, 7], Dm7 [9, 13, 5, 3].
- System 2:** Em7(b5) [3, 1], A7 [#9, 7, 3], Dm7 [5, 3, 9], Em7(b5) [7, 1], A7 [1], Dm7 [1].
- System 3:** Em7(b5) [7, 1], A7 [3, 1], Dm7 [7, 1], Em7(b5) [3, 7, 1], A7 [7, 3, 5], Dm7 [3, 7, 1].
- System 4:** Em7(b5) [7, 1], A7 [7, 3, 1], Dm7 [3, 9, 5, 1], Em7(b5) [7, b5, 11], A7 [3, 7], Dm7 [13, 3].
- System 5:** E7 [#9, 7, 3], A7 [b13, 3, 7], Dm7 [9, 13, 3], E7 [7, 3], A7 [3, 7], Dm7 [9, 13, 3].

Εικ 1.19. Απόσπασμα από το βιβλίο των Reynaud & Brun

⁹⁸ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 37.

1.3. Ερευνητικός Στόχος

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας αφορά στη μελέτη του αυτοσχεδιαστικού ύφους και της πιανιστικής τεχνικής του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης κομματιών από τον δίσκο *The Art of Conversation*. Τα τρία κομμάτια που έχουν επιλεγεί για ανάλυση στο δεύτερο κεφάλαιο αποτελούν αρχικά προσωπική επιλογή του συντάκτη αλλά και μια επιλογή που εκθέτει σε μεγάλο βαθμό τη μουσική γλώσσα του Kenny Barron, τόσο σε ρόλο αυτοσχεδιαστή αλλά και ως συνθέτη. Τα κομμάτια που θα αναλυθούν είναι τα : *In Walked Bud* (Thelonious Monk), *Segment* (Charlie Parker) και *Rain* (Kenny Barron). Η ανάλυση βασίζεται μόνο στους αυτοσχεδιασμούς του Kenny Barron, με έμφαση στις μελωδικές κινήσεις, τα ρυθμικά μοτίβα και το αρμονικό υλικό που χρησιμοποιεί.

Σε ερωτήσεις σχετικά με την προσέγγιση του στις ντουέτο συνεργασίες με κοντραμπασίστες, ο Kenny Barron αναφέρει ότι σε τέτοιες καταστάσεις προτιμάει να δίνεται περισσότερος χώρος και από τους δύο μουσικούς για να επιτευχθεί βαθύτερη μουσική αλληλεπίδραση, καθώς την κρίνει απαραίτητη λόγω ότι είναι μόνο δύο μουσικοί.⁹⁹ Επίσης αναφέρει πως ένας άλλος σημαντικός παράγοντας είναι με ποιόν κοντραμπασίστα παίζει γιατί ο καθένας έχει το προσωπικό του ύφος (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Kenny Barron). Ο δίσκος *The Art of Conversation* αποτελεί την κατάλληλη αφορμή για την εξερεύνηση της προαναφερθείσας αλληλεπίδρασης που αναφέρει ο Barron μεταξύ δύο μουσικών, εδώ συγκεκριμένα με τον κοντραμπασίστα Dave Holland. Στην κοινή τους συνέντευξη που φιλοξενεί το *Popaganda.gr*, ο Kenny Barron αναφέρει πως υπάρχει άφθονη αλληλεπίδραση μεταξύ του ίδιου και του Dave Holland και ότι συνέχεια νιώθει ότι τροφοδοτείται από ιδέες που αναδύονται από τις μελωδικές γραμμές του κοντραμπάσου του. Τονίζει πως διαδραματίζεται μια πραγματική συζήτηση όταν παίζουν μαζί γιατί ο Holland είναι «παρών» κάθε στιγμή. Από την πλευρά του, ο Dave Holland αναφέρει για τον Kenny Barron πως πέρα από έναν εξαιρετικό αυτοσχεδιαστή που διαθέτει το δικό του αυθεντικό στυλ παιξίματος, αποτελεί και έναν μουσικό με έντονο ομαδικό πνεύμα που στόχο έχει να υποστηρίξει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους μουσικούς που παίζουν μαζί του. Επίσης ένα άλλο στοιχείο που εκτιμά ο Holland στην συνεργασία του με Barron, είναι η πολύ ευχάριστη συνύπαρξή τους.¹⁰⁰

⁹⁹ Kenny Barron, "Conversation with Kenny Barron," interview by Don Glanden, *UArts Masterclass Series*, UArts, March 11, 2019, video, 1:02:52, <https://www.youtube.com/watch?v=CDh2-jO9n60>.

¹⁰⁰ Kenny Barron και Dave Holland, «Popaganda Αποκλειστικό: Συνέντευξη των ζωντανών θρύλων της jazz, Kenny Barron και Dave Holland,» δεν υπάρχει όνομα δημοσιογράφου, *Popaganda*, YouTube, Νοέμβριος 6, 2014, video, 20:29, <https://www.youtube.com/watch?v=l82OWaTj7ig>.

Η επιλογή του συγκεκριμένου δίσκου βασίστηκε, τόσο στην προσωπική εκτίμηση του μουσικού αποτελέσματος του, όσο και στο συμπέρασμα ότι αποτελεί ένα ανεξερεύνητο μουσικό υλικό λόγω της πρόσφατης κυκλοφορίας του. Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, ο απώτερος στόχος στον οποίο αποσκοπεί η παρούσα εργασία είναι η αποσαφήνιση του αυτοσχεδιαστικού ύφους του Kenny Barron μέσω της ανακάλυψης των τεχνικών μελωδικού αυτοσχεδιασμού και συνοδείας που χρησιμοποιεί στους αυτοσχεδιασμούς του και η πιθανή επιβεβαίωση κάποιων εξ αυτών από την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία. Δευτερεύων στόχος της παρούσας μελέτης είναι η δημιουργία ενός πίνακα της μουσικής γλώσσας του Kenny Barron που θα παρουσιάζει τα κυριότερα μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν συγκρίνοντάς κάποια εξ αυτών με τα αντίστοιχα ευρήματα των Reynaud και Brun.

1.4. Πληροφορίες για τον δίσκο *The Art of Conversation*

Το 2012 ο Kenny Barron μαζί με τον βρετανό κοντραμπασίστα Dave Holland, δημιούργησαν ένα ντουέτο και περιόδευσαν σε όλον τον κόσμο. Ο καρπός αυτής της συνεργασίας ήταν ο δίσκος *The Art of Conversation* που κυκλοφόρησε στις 14 Οκτωβρίου του 2014¹⁰¹ από την αμερικάνικη δισκογραφική εταιρία Impulse Records.¹⁰² Ηχογραφήθηκε στις 5 Μαρτίου του 2014 στα Avatar Studios της Νέας Υόρκης, έχει διάρκεια 01:04:33 και αποτελείται από 10 κομμάτια συνολικά.¹⁰³ Το 2014 ο οργανισμός Jazz Journalists Association τον ονόμασε δίσκο της χρονιάς.¹⁰⁴ Κάποια από τα κομμάτια αποτελούν προσωπικές συνθέσεις των Barron και Holland, ενώ κάποια άλλα αποτελούν jazz standards.¹⁰⁵

Ο Bob Karlovits στην κριτική του για την εφημερίδα *Pittsburgh Tribune* αναφέρει πως οι καλύτερες συζητήσεις γίνονται όταν οι συμμετέχοντες ακούνε ο ένας τον άλλο, μια συνθήκη που συναντάται στον ορθά τιτλοφορούμενο δίσκο *The Art of Conversation* του μπασίστα Dave Holland και του πιανίστα Kenny Barron. Οι δύο αυτοί εξαιρετικοί αυτοσχεδιαστές μπορούν να κάνουν οτιδήποτε τους ζητηθεί. Μπορούν να δημιουργήσουν ενδιαφέρουσες μελωδικές γραμμές αλλά και να κάνουν ένα βήμα πίσω για να συνοδεύσουν με όμορφο τρόπο. Έχουν πραγματοποιήσει συναυλίες

¹⁰¹ Kenny Barron and Dave Holland, "AllMusic Review", review of *The Art of Conversation*, by Matt Collar, *AllMusic*, τελευταία πρόσβαση 21 Φεβρουαρίου, 2021, <https://www.allmusic.com/album/the-art-of-conversation-mw0002736481>.

¹⁰² Barron, "Recordings."

¹⁰³ Barron and Holland, "AllMusic Review."

¹⁰⁴ "New CDs from Kenny Barron and Dave Holland, Dayna Stephens, Aaron Diehl: Videos, Photos, Sounds," *JazzBluesNews*, τελευταία πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου, 2021, <http://jazzbluesnews.com/2020/02/04/new-cds-from-kenny-barron-and-dave-holland-dayna-stephens-aaron-diehl-videos-photos-sounds/>.

¹⁰⁵ Barron and Holland, "AllMusic Review."

με όλα τα πιθανά σύνολα και στυλ της τζαζ και ο συγκεκριμένος δίσκος τους δίνει το χώρο να είναι ταυτόχρονα και σολίστες και μέρη μιας ομάδας, συγκεκριμένα ενός ντουέτο.¹⁰⁶

Ο Martin Johnson στην κριτική του για τη διαδικτυακή έκδοση της εφημερίδας *Wall Street Journal* αναφέρει πως οι δύο μουσικοί ενώ ωθούν τις συνθέσεις του καθενός τους σε απρόβλεπτες κατευθύνσεις, μένουν ταυτόχρονα σε μεγάλο βαθμό πιστοί στον τόνο και τη νοοτροπία των διασκευών τους. Εκεί βρίσκεται ταυτόχρονα το μεγαλύτερο πλεονέκτημα και το μοναδικό πρόβλημα με τον δίσκο *The Art of Conversation*. Η ηχογράφηση είναι γεμάτη διακριτικές, λεπτές απολαύσεις για τον ένθερμο jazz ακροατή. Όμως παρότι το παίξιμο είναι εξαιρετικό, υπάρχουν μερικά πυροτεχνήματα. Ίσως αυτή η επιφυλακτικότητα σε πιο επιθετικά στυλ να αντικατοπτρίζει το στοιχείο του «φρέσκου» στον συγκεκριμένο δίσκο.¹⁰⁷

Ο Soumya Sarkar στην κριτική του για την εφημερίδα *Mint* αναφέρει ότι κάποιοι μάστερ της jazz έχουν αναγάγει την τέχνη του διαλόγου στην τελειότητα, ανάμεσά τους και οι Kenny Barron και Dave Holland που με τον δίσκο τους *The Art of Conversation* ρίχνεται φως σε κομμάτια που εκπέμπουν μία αναζωογονητική αίσθηση έκπληξης. Το λυρικό στυλ παιξίματος του Barron είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό στα πλαίσια του συγκεκριμένου ντουέτου, το οποίο έχει επανεδραιωθεί πλήρως με το πρόσφατο αυτό εγχείρημα.¹⁰⁸

Ο Doug Fischer στην κριτική του για την εφημερίδα *The Ottawa Citizen* αναφέρει οι Barron και Holland δεν είναι μόνο δύο από τους πιο επιτυχημένους εκτελεστές της τζαζ στα όργανά τους αλλά και δύο από τους καλύτερους συνθέτες του είδους. Οι δύο βετεράνοι, παράγουν μουσική που βιώνεται βαθιά τη στιγμή που συμβαίνει, δείχνοντας έμπρακτα τον αλληλοσεβασμό που θρέφουν στον τρόπο που συμπληρώνει ο ένας τις ιδέες του άλλου. Ως συνθέτες οι προσεγγίσεις των δύο ανδρών αντικατοπτρίζουν τις διαφορετικές μουσικές τους πορείες. Τα κομμάτια του Kenny Barron τείνουν περισσότερο στο παραδοσιακό jazz στοιχείο –αν και απέχουν πολύ από το να θεωρηθούν

¹⁰⁶ Bob Karlovits, "Barron, Holland show the Value of a Good 'Conversation'," *Tribune - Review / Pittsburgh Tribune - Review*, December 28, 2014.

¹⁰⁷ Martin Johnson, "A Quiet 'Conversation'; A Long-Awaited Musical Collaboration between Two Jazz Artists, Pianist Kenny Barron and Bassist Dave Holland," *Wall Street Journal (Online)*, October 22, 2014, <https://www.proquest.com/newspapers/quiet-conversation-long-awaited-musical/docview/1615099388/se-2?accountid=8359>.

¹⁰⁸ Soumya Sarkar, "JAZZMATAZZ: Three Conversations with Kenny Barron," *Mint*, November 12, 2014.

ξεπερασμένα- ενώ τα κομμάτια του Dave Holland τείνουν περισσότερο προς το πνευματικό στοιχείο, παραμένουν ωστόσο σε γενικές γραμμές προσιτά και συχνά μελωδικά.¹⁰⁹

Ο James Rozzi στην κριτική του για το περιοδικό *Jazziz* αναφέρει πως οι Kenny Barron και Dave Holland είναι ερμηνευτές και αυτοσχεδιαστές πρώτης κλάσης με συνθέσεις που συναγωνίζονται τα πιο περίτεχνα jazz αριστουργήματα. Οι ακροατές πρέπει να ελπίζουν οι επιδέξιες συζητήσεις τους να συνεχίσουν και σε μελλοντικές ηχογραφήσεις.¹¹⁰

Ο Matt Collar στην κριτική του για τον ιστότοπο *AllMusic* αναφέρει πως οι Barron και Holland διαθέτουν εξαιρετική τεχνική κατάρτιση, μοιράζονται μια προσεκτική και μετρημένη ακρίβεια στη λεπτομέρεια καθώς και μια μουσική αντίληψη που επιτρέπει τη βαθιά μουσική αλληλεπίδραση. Όλα αυτά εκτίθενται στον δίσκο τους *The Art of Conversation* που αποτελεί το τέλειο παράδειγμα δημιουργικής συνεργασίας και αμοιβαίου σεβασμού.¹¹¹

¹⁰⁹ Doug Fischer, "Holland, Barron Offer Up Ideal Musical Conversation," *The Ottawa Citizen*, June 23, 2012.

¹¹⁰ James Rozzi, "Kenny Barron and Dave Holland: The Art of Conversation," *Jazziz*, Spring, 2015.

¹¹¹ Barron and Holland, "AllMusic Review."

Κεφάλαιο 2^ο: Μεθοδολογία ανάλυσης και σημειογραφία

2.1. Μεθοδολογία ανάλυσης

2.1.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Η μεθοδολογία στην οποία βασίζεται η παρούσα εργασία, περιέχει στοιχεία των παρακάτω μεθοδολογιών :

- Στην αριθμητική προσέγγιση κατά την οποία κάτω από κάθε φθόγγο καταγράφεται ένας αριθμός που υποδεικνύει τη θέση του φθόγγου στη συγχορδία/κλίμακα συσχετίζοντας τον έτσι με την αρμονία την οποία ακολουθεί το κομμάτι. Κάθε αριθμός βασίζεται στη διαστηματική σχέση του φθόγγου με τη θεμέλιο της συγχορδίας ή την τονική της κλίμακας που δηλώνεται. Οι μελωδικές κινήσεις αριθμούνται μέχρι το 7 για να δηλώσουν την κίνηση μέσα στα όρια της κλίμακας, γι αυτό και η συγκεκριμένη αρίθμηση χρησιμοποιείται κυρίως για την περιγραφή του δεξιού χεριού. Οι αρμονικές κινήσεις αριθμούνται μέχρι το 13 για να δηλώσουν τις αρμονικές επεκτάσεις των συγχορδιών, γι αυτό και η αρίθμηση αυτή χρησιμοποιείται κυρίως για την περιγραφή του αριστερού χεριού. Εξαιρέσεις μπορούν να υπάρξουν και στα δύο χέρια όταν κινούνται διαφορετικά από το σύνθετες. Συχνά πάνω από μία συγχορδία/κλίμακα χρησιμοποιούνται φθόγγοι που δηλώνουν μια άλλη συγχορδία/κλίμακα. Όταν ο ρόλος των συγκεκριμένων φθόγγων δεν αντικατοπτρίζεται πλήρως με βάση την αρίθμηση της δηλωμένης συγχορδίας/κλίμακας, θα περιγράφεται με βάση την αρίθμηση της συγχορδίας/κλίμακας που ανήκει για να γίνει καλύτερα αντιληπτός. Στον πίνακα που ακολουθεί φαίνεται η αρίθμηση με αφετηρία τον φθόγγο ντο.

Δεξί Χέρι	Αριστερό Χέρι	Απόσταση ημιτονίων από τη βάση	Νότες
1	1	0	C
#1	#1	1	C#
b2	b9	1	Db
2	9	2	D
#2	#9	3	D#
Για διαστήματα 3 ^{ov} βλέπε παρακάτω*			
4	11	5	F
#4	#11	6	F#
b5	b5	6	Gb
5	5	7	G
#5	#5	8	G#
b6	b13	8	Ab
6	13	9	A
Για διαστήματα 7 ^{ov} βλέπε παρακάτω**			

*Σε μια μείζονα συγχορδία η 3^η της συμβολίζεται ως 3 και όταν βαρύνεται κατά ένα ημιτόνιο ως b3. Σε μια ελάσσονα συγχορδία η 3^η της συμβολίζεται ως 3 και όταν οξύνεται κατά ένα ημιτόνιο ως #3. Ισχύει το ίδιο και για τα δύο χέρια.

C Cm

3 b3 3 #3

**Σε μια συγχορδία με μεγάλη 7^η, η 7^η της συμβολίζεται ως 7 και όταν βαρύνεται κατά ένα ημιτόνιο ως b7. Σε μια συγχορδία με μικρή 7^η, η 7^η της συμβολίζεται ως 7 και όταν οξύνεται κατά ένα ημιτόνιο ως #7. Σε τρίφωνες συγχορδίες όπου δεν εμπεριέχεται σύμβολο για την 7^η, η μεγάλη 7^η θα συμβολίζεται ως #7, η μικρή 7^η ως 7 και η ελαττωμένη 7^η ως b7. Ισχύει το ίδιο και για τα δύο χέρια.

Cmaj7 C7

7 b7 7 #7

C°

#7 7 b7

- Στην προσέγγιση που χρησιμοποιεί ο Hal Crook στο βιβλίο του *How to Improvise* κατά την οποία διαχωρίζει τους αυτοσχεδιασμούς σε μικρότερα τμήματα μουσικών φράσεων, όπου ο όρος φράση ερμηνεύεται ως μια αυτόνομη μελωδική ιδέα με συνοχή αλλά χωρίς απαραίτητη συνεχή ρυθμική κίνηση. Οι φράσεις χωρίζονται σε μικρής, μεσαίας και μεγάλης διάρκειας, η οποία μπορεί να διαφέρει ανάλογα με το tempo του κομματιού.

Αργά tempo (60-120 bpm) σε μέτρο 4/4:

- α) μικρή: διάρκεια 1-4 χτύποι, μέσα σε ένα μέτρο.
- β) μεσαία: διάρκεια 5-12 χτύποι, 2 έως 3 μέτρα.
- γ) μεγάλη: διάρκεια πάνω από 12 χτύποι, πάνω από 3 μέτρα.

Μεσαία tempo (120-184 bpm) σε μέτρο 4/4:

- α) μικρή: διάρκεια 1-4 χτύποι, μέσα σε ένα μέτρο.
- β) μεσαία: διάρκεια 5-16 χτύποι, 2 έως 4 μέτρα.
- γ) μεγάλη: διάρκεια πάνω από 16 χτύποι, πάνω από 4 μέτρα.

Γρήγορα tempo (184+ bpm) σε μέτρο 4/4:

- α) μικρή: διάρκεια 1-8 χτύποι, μέσα σε 2 μέτρα.
 - β) μεσαία: διάρκεια 9-24 χτύποι, 3 έως 6 μέτρα.
 - γ) μεγάλη: διάρκεια πάνω από 24 χτύποι, πάνω από 6 μέτρα.¹¹²
- Χρήση ρυθμικής αναγωγής και δημιουργία αναγωγικών διαγραμμάτων σε σημεία που είναι ωφέλιμο να παρουσιαστούν μακροδομικές μελωδικές και αρμονικές κινήσεις.¹¹³
 - Χρήση των εργαλείων αυτοσχεδιασμού και comping που επεξηγούνται παρακάτω (βλ. υποκεφάλαιο 2.2.) και αντλούνται από το θεωρητικό υπόβαθρο των βιβλίων *Kenny Barron The Book: Transcriptions and Analysis*, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*, *Ready, Aim, Improvise!: Exploring the Basics of Jazz Improvisation*, *How to Comp: A Study in Jazz Accompaniment*, *The Jazz Piano Book*, *The Jazz Theory Book*, *Jazz Keyboard Harmony: A Practical Method For All Musicians*, *Jazz Keyboard*, και *Jazz Chord Progressions*.

Σημειώνεται επίσης ότι μετά το τέλος των αναλύσεων θα κατασκευαστούν πίνακες της μουσικής γλώσσας του Kenny Barron που θα παρουσιάζουν τα κυριότερα μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν συγκρίνοντάς τα με τα αντίστοιχα ευρήματα των Reynaud και Brun.

¹¹² Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (California: Advance Music, 1991), 26.

¹¹³ Bruce Benward and Marilyn Saker, *Music: In Theory and Practise Volume I*, 8th Edition (New York: McGraw-Hill, 2009), 320-321.

2.2. Τεχνικές αυτοσχεδιασμού/συνοδείας και αναλυτική σημειογραφία

Για την καλύτερη κατανόηση από τον αναγνώστη, της σημειογραφίας που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία, κρίθηκε σκόπιμη η αφιέρωση ενός κεφαλαίου στην παρουσίαση των τεχνικών αυτοσχεδιασμού και συνοδείας που χρησιμοποιούνται στη jazz. Η δημιουργία παραλλαγών στην κύρια μελωδία του κομματιού αποτέλεσε την πρώτη μορφή αυτοσχεδιασμού στο συγκεκριμένο μουσικό είδος. Η παραλλαγή επιτυγχάνονταν με την προσθήκη φθόγγων που σκοπό είχαν τον διανθισμό της κύριας μελωδίας του κομματιού. Η διαδικασία αυτή είχε ως συνέπεια τη δημιουργία ενός πιο προσωπικού ύφους εκτέλεσης για κάθε μουσικό.¹¹⁴ Με την εξέλιξη του μουσικού είδους άρχισαν να προκύπτουν κι άλλες τεχνικές αυτοσχεδιασμού, μερικές από τις οποίες παρατίθενται παρακάτω.

2.2.1. Τεχνικές μελωδικού αυτοσχεδιασμού¹¹⁵

Swing feel ή *Swing 8th-note feel*. Ονομάζεται η ρυθμική αίσθηση που είναι συνδεδεμένη άρρηκτα με την jazz από τη γέννησή της. Ο Louis Armstrong, ο πατέρας της jazz όπως αποκαλείται, είχε δηλώσει ότι το swing feel είναι το παν για το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Το χαρακτηριστικό του swing είναι η υποδιαίρεση του κάθε beat σε ένα τρίηχο ογδών και όχι σε δύο όγδοα, παρόλο που αυτός είναι ο τρόπος γραφής του στην παρτιτούρα. Το πρώτο όγδοο αντιστοιχεί στη σύζευξη των δύο πρώτων ογδών του τριήχου και το δεύτερο όγδοο αντιστοιχεί στο τελευταίο όγδοο του τριήχου.¹¹⁶ Σε αυτό το σημείο καλό θα ήταν να διαχωριστεί η έννοια του swing ως ρυθμού και του swing ως μουσικού στυλ που έγινε ευρέως γνωστό τη δεκαετία του 1930 από τις big band των Benny Goodman και Count Basie.¹¹⁷



¹¹⁴ Hal Crook, *Ready, Aim, Improvise: Exploring the Basics of Jazz Improvisation* (California.: Advance Music, 1999), 87.

¹¹⁵ Στο υποκεφάλαιο 2.2.1. χρησιμοποιούνται κάποιοι ειδικοί όροι που θα παρουσιαστούν εκτενώς στο 2^ο υποκεφάλαιο 2.3.

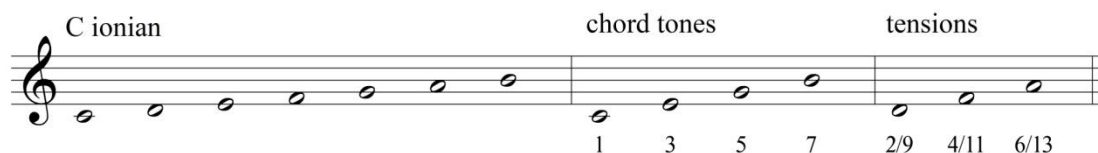
¹¹⁶ ο.π., 93-94.

¹¹⁷ Noah Baerman, *Jazz Keyboard* (California: Alfred Music, 1996), 32.

Αυτοσχεδιασμός με αρπιστικούς φθόγγους της συγχορδίας (*chord-tone soloing*). Η συγκεκριμένη τεχνική εδραιώνει την αρμονία του κομματιού και αποτελεί μία από τις πρώτες μορφές αυτοσχεδιασμού που δημιουργήθηκαν στην jazz.¹¹⁸ Συνηθίζεται η σύνδεση μεταξύ των συγχορδιών να γίνεται με τη μικρότερη δυνατή διαστηματική κίνηση (βλέπε Παράρτημα, Συμβολισμοί συγχορδιών).¹¹⁹



Ως συγχορδιακοί φθόγγοι (*chord tones*) αναφέρονται οι νότες που εδραιώνουν τον ήχο της συγχορδίας (1^η, 3^η, 5^η, 7^η) και ως εντάσεις (*tensions*) οι νότες που προσδίδουν ηχητική ποικιλομορφία στη συγχορδία (2^η ή 9^η, 4^η ή 11^η, 6^η ή 13^η).¹²⁰ Οι εντάσεις όταν χρησιμοποιούνται σε αρμονικό πλαίσιο και όχι μελωδικό, αναφέρονται ως επεκτάσεις της συγχορδίας (9^η, 11^η, 13^η)



Αυτοσχεδιασμός με κλίμακες και τρόπους. Βηματικές κινήσεις που δηλώνουν το άκουσμα μιας κλίμακας ή τρόπου (βλέπε Παράρτημα, Κλίμακες).



Αυτοσχεδιασμός με Φθογγικά Σχήματα Κλιμάκων (*Scale Patterns*). Ονομάζονται οι ομάδες διαφόρων φθόγγων της κλίμακας που είναι διατεταγμένοι σε συγκεκριμένη σειρά. Οι πιο συχνές ομάδες είναι αυτές των τετράφθογγων συνόλων που αποτελούνται από μια τρίφωνη συγχορδία και έναν πρόσθετο φθόγγο. Στο παρακάτω παράδειγμα παρουσιάζονται μερικά από τα συνήθη φθογγικά σχήματα κλιμάκων που χρησιμοποιούνται.¹²¹

¹¹⁸ Crook, *Ready, Aim, Improvise*, 167.

¹¹⁹ Baerman, *Jazz Keyboard*, 83.

¹²⁰ ο.π., 16.

¹²¹ Crook, *How to Improvise*, 67.

Διαβατικός Φθόγγος (Passing Note). Ονομάζεται ο φθόγγος που συνδέει βηματικά δυο νότες μεταξύ τους στα ισχυρά μέρη ή στις θέσεις του μέτρου. Οι διαβατικοί φθόγγοι είναι είτε ημιτονιακές προσεγγίσεις είτε φθόγγοι έντασης αλλά και συγχορδιακοί φθόγγοι σπανιότερα.¹²² Σε κινήσεις κλιμάκων ή τρόπων όπως στο προηγούμενο παράδειγμα δεν σημειώνονται οι διαβατικοί φθόγγοι, αλλά μόνο σε μικρότερες κινήσεις που δεν αποτελούν κίνηση κλίμακας.

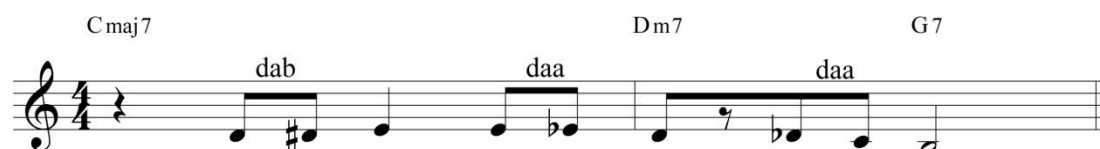
Ημιτονιακή προσέγγιση (Semitonal approach). Όταν προσεγγίζεται φθόγγος της συγχορδίας με απόσταση ημιτονίου είτε χρωματικά είτε διατονικά. Συνήθως το συναντάμε στα ασθενή μέρη του μέτρου αλλά μπορεί και στα ισχυρά. Η συγκεκριμένη ορολογία αποτελεί πρόταση του συντάκτη της εργασίας διότι στη βιβλιογραφία αναφέρεται μόνο η χρωματική προσέγγιση και όχι και η διατονική. Στο παρακάτω παράδειγμα είναι εμφανής η ημιτονιακή προσέγγιση του χρωματικού φθόγγου ντο δίεση αλλά και η ημιτονιακή προσέγγιση του διατονικού φθόγγου ντο.

¹²² Stefan Kostka, Dorothy Payne and Byron Almen, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, Seventh Edition (New York: McGraw-Hill, 2012), 173-174.

Διπλή Προσέγγιση (Double Approach). Όταν δύο φθόγγοι προσεγγίζουν διατονικά ή χρωματικά έναν φθόγγο της συγχορδίας από πάνω και από κάτω ή το αντίστροφο. Ο φθόγος της συγχορδίας αποτελεί συνήθως συγχορδιακό φθόγγο και σπανιότερα ένταση. Ο ένας από τους δύο φθόγγους προσέγγισης είναι συνήθως ημιτονιακός ενώ μπορεί να υπάρξει και μεγαλύτερος αριθμός φθόγγων προσέγγισης.



Διπλή προσέγγιση από πάνω ή κάτω (Double Approach from above or below). Όταν ένας φθόγος προσεγγίζεται βηματικά με ανιούσα ή κατιούσα κίνηση ημιτονιακή/χρωματική κίνηση.¹²³



Ανιών ή Κατιών γειτονικός φθόγος – Ανιόν ή Κατιόν Ποίκιλμα (Upward neighbor or Downward neighbor). Όταν ανάμεσα από δύο ίδιους φθόγγους δημιουργείται διατονική ή χρωματική βηματική κίνηση, είτε ανιούσα είτε κατιούσα. Ο Crook το αναφέρει ως upper and lower auxiliary.¹²⁴



Περικύκλωση φθόγγου – Διπλό/Μεικτό Ποίκιλμα (surround note). Όταν ένας φθόγος διανθίζεται ταυτόχρονα από δύο γειτονικούς φθόγγους αντίθετης βηματικής κίνησης.¹²⁵



Εξωτονικός αυτοσχεδιασμός (Out Playing).¹²⁶ Ονομάζεται ο αυτοσχεδιασμός πάνω από μια συγχορδία ή κλίμακα που κάνει χρήση ξένων φθόγγων που δηλώνουν με ακριβή τρόπο μια άλλη

¹²³ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 26.

¹²⁴ Crook, *How to Improvise*, 35.

¹²⁵ Kostka, Payne and Almen, *Tonal Harmony*, 174-175.

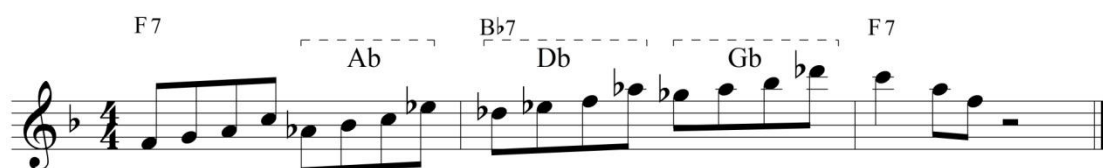
¹²⁶ Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (Petaluma: Sher Music, 1995), 181-192.

συγχορδία ή κλίμακα, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση του εξωτονικού ακούσματος. Ο λόγος που χρησιμοποιείται η συγκεκριμένη τεχνική είναι για να δημιουργηθεί η αίσθηση της έκπληξης. Το τί θεωρείται εξωτονικό είναι υποκειμενικό για τον καθένα και δεν μπορεί να υπάρξει πάντα σαφής προσδιορισμός του. Για να ακουστεί με ομαλό τρόπο μια εξωτονική μελωδική κίνηση, είναι καλό να προέρχεται και να καταλήγει σε τονικούς φθόγγους. Υπάρχουν διάφοροι τρόποι που βοηθούν στο να επιτευχθεί το εξωτονικό άκουσμα.

Ένας από αυτούς είναι η διτονικότητα, δηλαδή το ταυτόχρονο άκουσμα δύο διαφορετικών τονικοτήτων, συνήθως της βασικής τονικότητας από τα όργανα που έχουν συνοδευτικό ρόλο και της εξωτονικής τονικότητας από το όργανο που έχει αυτοσχεδιαστικό ρόλο.



Ένας άλλος τρόπος είναι η χρήση ενός συγκεκριμένου φθογγικού σχήματος που επαναλαμβάνεται σε άλλες τονικότητες.



Ένας άλλος τρόπος είναι η χρήση εξωτονικής τονικότητας που απέχει διάστημα ανιόντος ή κατιόντος ημιτονίου από την αρχική τονικότητα. Η συγκεκριμένη προσέγγιση είναι αρκετά δημοφιλής γιατί δημιουργεί τη μεγαλύτερη διαφωνία που μπορεί να επιτευχθεί.



Ένας άλλος τρόπος είναι η χρήση της τρίτονης αντικατάστασης (tritone substitution). Ονομάζεται τρίτονη αντικατάσταση γιατί οι συγχορδίες απέχουν μεταξύ τους τρεις τόνους και αποτελεί την πιο συχνή αντικατάσταση συγχορδίας στην jazz.¹²⁷ Οι δύο συγχορδίες μοιράζονται κοινό εναρμόνιο τρίτονο των οδηγητικών τους φθόγγων, αλλά σε αντιστροφή, δηλαδή η 3^η της μίας είναι η 7^η της άλλης και το αντίστροφο.

¹²⁷ Levine, *The Jazz Piano Book*, 37.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and shows a G7 chord, followed by a chromatic scale labeled "Κοινό Τρίτονο" (Common Tritone) with two intervals of 7/3, and finally a Db7 chord. The bottom staff is in 4/4 time and shows a melodic line with chords G7, Db7 arp, and C7.

Ένας άλλος τρόπος είναι η χρήση της χρωματικής κλίμακας. Εξαιτίας του ακούσματός της που δεν ανήκει σε καμία τονικότητα, δημιουργεί εξωτονική αίσθηση.

The image shows a single staff of musical notation in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). It features a C7 chord, a chromatic scale labeled "chr sc" with a Bb6 chord, and an F7 chord.

2.2.2. Τεχνικές συνοδείας (Comping)

Ο όρος “comping” ή “comp” που χρησιμοποιούν οι μουσικοί της τζαζ, προέρχεται από την αγγλική λέξη “accompany” που σημαίνει συνοδεύω. Το comping¹²⁸ είναι μια αυτοσχεδιαστική συνοδεία που αποτελείται από μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία και ο ρόλος της είναι να στηρίξει τον μουσικό που παίζει τον βασικό αυτοσχεδιασμό. Τα κύρια όργανα που κάνουν συνοδεία (rhythm section) είναι το πιάνο, η κιθάρα, το βιμπράφωνο, το μπάσο και η ντραμς, καθώς τα υπόλοιπα έχουν κυρίως σολιστικό ρόλο.¹²⁹ Το πιάνο είναι το μόνο όργανο που μπορεί να συνοδεύσει το δικό του σόλο επειδή μπορεί ταυτόχρονα να έχει αυτοσχεδιαστικό ρόλο στο δεξί χέρι και συνοδευτικό στο αριστερό. Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστούν μόνο οι αρμονικές συνηγήσεις του αριστερού χεριού (left hand voicings) του πιάνου μαζί με ιστορικές αναφορές για την καλύτερη κατανόηση της εξέλιξης της συνοδείας.

¹²⁸ Λόγω προτίμησης στη χρήση ελληνικών όρων, στην παρούσα εργασία ο όρος comping έχει μεταφραστεί και θα αναφέρεται στο εξής ως συνοδεία.

¹²⁹ Hal Crook, *How To Comp: A Study In Jazz Accompaniment* (California: Advance Music, 1995), 12.

2.2.2.1. Αρμονικό Υλικό

Με τον μουσικό όρο “voicing”¹³⁰ εννοούμε την αρμονική συνήχηση δύο ή περισσότερων φθόγγων μιας συγχορδίας ή μιας κλίμακας. Οι συνηχήσεις αποτελούν θεμελιώδες συστατικό της συνοδείας¹³¹ και αποτελούνται από συγχορδιακούς φθόγγους και επεκτάσεις.¹³² Οι επεκτάσεις βρίσκονται συνήθως ανάμεσα ή πάνω από τους συγχορδιακούς φθόγγους. Αποφεύγεται να τοποθετηθούν χαμηλότερα από τους συγχορδιακούς φθόγγους για να μην αλλοιωθεί η ηχητική λειτουργία της συγχορδίας εκτός αν τοποθετηθούν με διάστημα 2ας.¹³³

F7 voicings

από πάνω από κάτω ανάμεσα

13
3
7

3
7
13

7
13
3

Οι συγχορδιακοί φθόγγοι χωρίζονται σε δύο υποκατηγορίες, τους οδηγητικούς φθόγγους (guide tones) και τους μη απαραίτητους φθόγγους (non-essential tones). Οι οδηγητικοί φθόγγοι έχουν ουσιαστικό ρόλο στην αρμονική δομή της συγχορδίας (3^{εξ}, 7^{εξ} και ελαττωμένες 5^{εξ}) σε σχέση με τους μη απαραίτητους φθόγγους που έχουν δευτερεύοντα ρόλο.¹³⁴

Cmaj7 Cø

7
3

5
1

7
5
3

1

guide tones non-essential tones guide tones non-essential tone

Συνήθως οι θεμέλιοι και οι πέμπτες των συγχορδιών υποδηλώνονται από τις μελωδικές γραμμές του μπάσου και αποφεύγεται να παίζονται από τα υπόλοιπα όργανα στις χαμηλές

¹³⁰ Λόγω προτίμησης στη χρήση ελληνικών όρων, στην παρούσα εργασία ο όρος voicing έχει μεταφραστεί ως αρμονική συνήχηση. Για λόγους οικονομίας του γραπτού λόγου θα αναφέρεται στο εξής ως συνήχηση.

¹³¹ Crook, *How To Comp*, 14.

¹³² ο.π., 16.

¹³³ ο.π.

¹³⁴ ο.π.

συχνότητες, για να μην δημιουργηθεί σύγχυση μεταξύ των χροιών, αλλά και των ρόλων που διαδραματίζει το κάθε όργανο. Εξαιρεση αποτελεί η ηθελημένη χρήση τους για λόγους δημιουργίας πληρέστερης αρμονικής συνοχής και τονικής σταθερότητας¹³⁵ αλλά και στην περίπτωση απουσίας μπάσου από το μουσικό σύνολο.¹³⁶

Οι επεκτάσεις χωρίζονται επίσης σε δύο υποκατηγορίες, τις διατονικές (diatonic) και τις αλλοιωμένες (altered).¹³⁷

C ionian diatonic tensions C ionian altered tensions

2/9 4/11 6/13 b2/b9 #2/#9 #4/#11 b6/b13

Left hand voicings. Πριν την bebop εποχή, οι πιανίστες της jazz συνήθιζαν να παίζουν με το αριστερό χέρι τη λεγόμενη stride συνοδεία. Το stride προήλθε από τη μίξη της κλασικής μουσικής και του ragtime και αποτελούταν κυρίως από τη θεμέλιο της συγχορδίας που παιζόταν στα ισχυρά μέρη του μέτρου καθώς και τρίφωνες ή τετράφωνες συνηγήσεις αποτελούμενες μόνο από συγχορδιακούς φθόγγους στα ασθενή μέρη, με απόσταση τουλάχιστον οκτάβας από τη θεμέλιο. Οι Fats Waller, Art Tatum και Duke Ellington συγκαταλέγονται ανάμεσα στους κυριότερους εκπροσώπους της συγκεκριμένης τεχνικής.¹³⁸

C A7 Dm7 G7

Με την έλευση του bebop και την καινοτομία του Bud Powell στις συνηγήσεις, άλλαξε ριζικά η συνοδεία του αριστερού χεριού. Οι bebop αρμονικές συνηγήσεις ή αλλιώς Bud Powell αρμονικές συνηγήσεις αποτελούνταν συνήθως από δύο νότες και σπανιότερα από τρεις, τη θεμέλιο και την 3^η, 6^η ή 7^η της συγχορδίας. Αποκαλούνται επίσης και αρμονικές συνηγήσεις με τη θεμέλιο

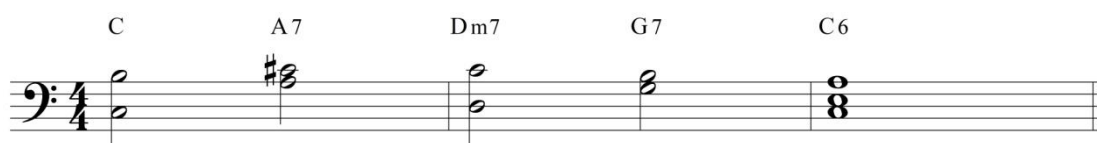
¹³⁵ Crook, *How To Comp*, 17.

¹³⁶ ο.π., 15.

¹³⁷ ο.π., 17.

¹³⁸ Levine, *The Jazz Piano Book*, 155.

επειδή περιέχουν τη θεμέλιο. Το συγκεκριμένο στυλ επηρέασε πολλούς πιανίστες της εποχής όπως τους Kenny Drew, Duke Jordan, Barry Harris, Al Haig, Sonny Clark και Horace Silver.¹³⁹



Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 η έλευση του Bill Evans στο μουσικό προσκήνιο επηρέασε άρδην την jazz αρμονία στο πιάνο. Στους αυτοσχεδιασμούς του συνήθιζε να παίζει στο αριστερό χέρι συνηγήσεις που δεν περιείχαν τη θεμέλιο, τις λεγόμενες συνηγήσεις χωρίς θεμέλιο ή Bill Evans voicings όπως έμειναν στην ιστορία. Αποτελούνταν από τέσσερις φθόγγους σε κλειστή θέση, ενώ εξαιτίας της έλλειψης θεμελίου και σπανιότερα της 5^{ης} περιείχαν συγχορδιακούς φθόγγους και επεκτάσεις, διατονικές ή αλλοιωμένες, που εμπλούτιζαν τον ήχο της συνήχησης. Τη συγκεκριμένη τεχνική ακολούθησαν οι Wynton Kelly και Ahmad Jammal και όλοι οι μεταγενέστεροι πιανίστες της jazz.¹⁴⁰



Οι συνηγήσεις χωρίς τη θεμέλιο σχηματίζονται κυρίως σε δύο θέσεις. Όταν η 3^η της συγχορδίας είναι η χαμηλότερη νότα της συνήχησης ονομάζεται θέση 1 και όταν είναι η 7^η ονομάζεται θέση 2.¹⁴¹ Συνήθως οι δύο θέσεις εναλλάσσονται μεταξύ τους στις αλλαγές συγχορδιών δημιουργώντας ομαλή φωνοδήγηση, χωρίς όμως αυτή η εναλλαγή να αποτελεί κανόνα.

Φωνοδήγηση (Voice Leading). Ονομάζεται η ομαλή και συνεκτική κίνηση των φθόγγων από τη μία συνήχηση στην άλλη. Όσο μικρότερες είναι οι κινήσεις τόσο καλύτερη θεωρείται η φωνοδήγηση.¹⁴² Ειδικά στις κινήσεις πεμπτών ή τεταρτών στο μπάσο, δημιουργείται μια συνεχής

¹³⁹ Levine, *The Jazz Piano Book*, 162.

¹⁴⁰ Anton Petrov, "Rootless Chord Voicings," τελευταία πρόσβαση 6 Μαρτίου, 2021, <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-voicings/rootless-voicings>.

¹⁴¹ Bill Boyd, *Jazz Chord Progressions* (Milwaukee: HAL LEONARD CORPORATION, 1997), 10-14.

¹⁴² Baerman, *Jazz Keyboard*, 49.

εναλλαγή των 3^{ων} και 7^{ων} των συγχορδιών που έχει το άκουσμα ενός διαρκούς αρμονικού γλιστρήματος.¹⁴³

Αρκετές φορές από τις τετράφωνες συνηχήσεις αφαιρείται μία ενδιάμεση νότα της συνηχήσης, με αποτέλεσμα να προκύπτουν τρίφωνες συνηχήσεις. Αυτό προσδίδει στον ήχο ένα πιο ανοιχτό άκουσμα.¹⁴⁴

Musical notation showing five measures of triads in 4/4 time. The notes are: Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4), A7 (A3, C#4, E4, G4), Dm7 (D3, F3, Ab3, Bb3), G7 (G3, Bb3, D4, F4), and Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4).

Οι τρίφωνες συνηχήσεις μπορεί να αποτελούν και συνηχήσεις υπερκείμενων 3^{ων}, όταν από τις τετράφωνες συνηχήσεις που βρίσκονται σε ευθεία κατάσταση αφαιρείται η υψηλότερη νότα που συνήθως είναι η επέκταση της 9^{ης}.

Musical notation showing five measures of triads in 4/4 time. The notes are: Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4), A7 (A3, C#4, E4, G4), Dm7 (D3, F3, Ab3, Bb3), G7 (G3, Bb3, D4, F4), and Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4).

Η απλούστερη εκδοχή όλων των παραπάνω είναι δίφωνες συνηχήσεις που ονομάζονται κυτταρικές συνηχήσεις χωρίς τη θεμέλιο (rootless shell voicings) επειδή αποτελούνται μόνο από τους συγχορδιακούς φθόγγους της 3^{ης} και 7^{ης} κάθε συγχορδίας.¹⁴⁵

Musical notation showing five measures of dyads in 4/4 time. The notes are: Cmaj7 (E4, Bb4), A7 (C#4, G4), Dm7 (F3, Bb3), G7 (Bb3, F4), and Cmaj7 (E4, Bb4).

Σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι όλες οι συνηχήσεις χωρίς τη θεμέλιο συνήθως παίζονται από τη ρε (D3)¹⁴⁶ και πάνω γιατί διαφορετικά ακούγονται θολές, καθώς και γιατί οποιοσδήποτε

¹⁴³ Baerman, *Jazz Keyboard*, 32.

¹⁴⁴ Levine, *The Jazz Piano Book*, 145.

¹⁴⁵ Baerman, *Jazz Keyboard*, 61.

¹⁴⁶ Το συγκεκριμένο ρε αναφέρεται στην 3^η οκτάβα σύμφωνα με το σύστημα περιγραφής ρεζίστρων που χρησιμοποιεί το βιβλίο των Kostka, Payne and Almen, *Tonal Harmony*, 1.

φθόγγος τοποθετείται κάτω από τη ρε (D3) έχει την τάση να ακουστεί ως θεμέλιος.¹⁴⁷ Επίσης, όταν η συνοδεία του αριστερού χεριού βρίσκεται σε χαμηλές συχνότητες απαρτίζεται συνήθως μόνο από τη θεμέλιο της εκάστοτε συγχορδίας ή από δίφωνη συνήχηση διαστήματος 5^{ης} καθαρής και άνω. Αντίθετα, όσο πιο ψηλά σε συχνότητα βρίσκεται η συνοδεία προστίθενται περισσότεροι φθόγγοι δημιουργώντας από τρίφωνες έως και πεντάφωνες συνηχήσεις.



D3

Ένας άλλος σημαντικός πιανίστας της bebop υπήρξε ο Thelonious Monk, γνωστός για το ιδιόμορφό του στυλ και για τη χρήση διάφωνων αρμονιών στη μουσική του. Οι συνηχήσεις που χρησιμοποιούσε στο αριστερό χέρι ήταν τρίφωνες αλλά διαφορετικές σε σχέση με τις προηγούμενες που αναφέρθηκαν. Αποτελούνται από δύο διαστήματα, ημιτόνιο κάτω και από πάνω διάστημα τρίτης, είτε μεγάλο είτε μικρό ανάλογα τη συγχορδία.¹⁴⁸ Είναι χαρακτηριστική η έλλειψη κάποιων εκ των συγχορδιακών φθόγγων και των θέσεων σε αρκετές περιπτώσεις όπως βλέπουμε στο παράδειγμα παρακάτω.



Στις αρχές του 1960 ο καινούριος ήχος που εγκαθίδρυσε η τροπική (modal) jazz με τις ορχήστρες των Miles Davis και John Coltrane, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων προσεγγίσεων στις συνηχήσεις.¹⁴⁹ Ο McCoy Tyner θεωρείται ίσως ο σημαντικότερος πιανίστας αυτού του στυλ και ο πρώτος που έκανε εκτεταμένη χρήση του τροπικού ήχου καθιερώνοντας τις συνηχήσεις υπερκείμενων 4^{ov} (fourth chords voicings).¹⁵⁰ Οι συγκεκριμένες συνηχήσεις είναι

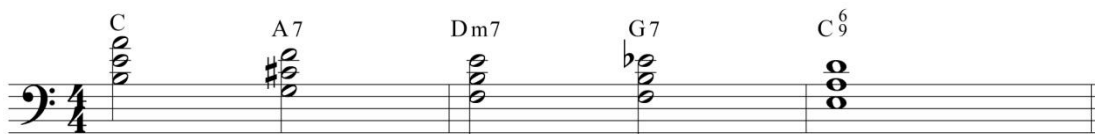
¹⁴⁷ Baerman, *Jazz Keyboard*, 106.

¹⁴⁸ Baerman, *Jazz Keyboard*, 147

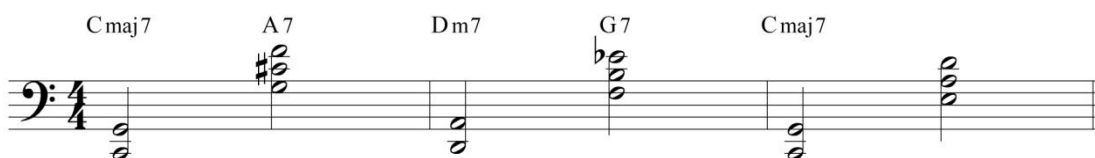
¹⁴⁹ ο.π., 206.

¹⁵⁰ Levine, *The Jazz Piano Book*, 105.

τρίφωνες¹⁵¹ και αποτελούνται από διαστήματα 4^{ης} καθαρής, αυξημένης¹⁵² και ελαττωμένης, ανάλογα την αρμονική δομή της συγχορδίας και τον ήχο που θέλει να παράξει ο εκτελεστής.



Ένα άλλο χαρακτηριστικό του McCoy Tyner ήταν ότι έπαιζε στις χαμηλές οκτάβες την 1^η και 5^η της συγχορδίας στον πρώτο χρόνο του μέτρου για να καθιερώσει τον ήχο της εκάστοτε συγχορδίας.¹⁵³



Όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα, αυτές οι τεχνικές είχαν χρήση κυρίως στην τροπική jazz αλλά για λόγους εξυπηρέτησης της παρούσας εργασίας τα παραδείγματα δείχνουν τη χρήση τους στην τονική jazz.

2.2.2.2. Ρυθμικό Υλικό

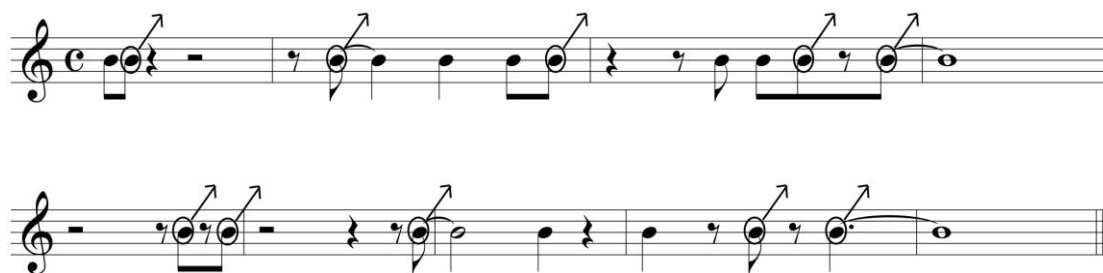
Κίνηση προς τα εμπρός (forward motion). Κάποια ρυθμικά μοτίβα έχουν πιο έντονη και φυσική την αίσθηση του swing ρυθμού εξαιτίας συγκεκριμένων ρυθμικών τονισμών. Χαρακτηριστικό αυτών των ρυθμικών μοτίβων είναι η κίνηση προς τα εμπρός, που προκύπτει ως αποτέλεσμα τονισμένων άρσεων, οι οποίες συνδέονται με σύζευξη ή ακολουθούνται από παύση. Η παρουσία τους είναι πιο συνήθης στο τέλος των φράσεων αλλά μπορούν να εμφανιστούν ακόμα και

¹⁵¹ Baerman, *Jazz Keyboard*, 212.

¹⁵² Phil DeGreg, *Jazz Keyboard Harmony* (New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1994), 188.

¹⁵³ Baerman, *Jazz Keyboard*, 210.

στην αρχή ή στη μέση. Η κίνηση προς τα εμπρός δημιουργεί την αίσθηση της ρυθμικής ώθησης στο κομμάτι, χωρίς όμως στην πραγματικότητα να αλλάζει το τέμπο του.¹⁵⁴



Σε αντίθεση με τις τονισμένες άρσεις, οι τονισμένες θέσεις οποιασδήποτε ρυθμικής αξίας αναιρούν την αίσθηση ρυθμικής ώθησης του τέμπο, προσδίδοντας μια αίσθηση σταθερότητας, ειδικά όταν τοποθετούνται στα ισχυρά μέρη του μέτρου ή στο τέλος μιας φράσης.¹⁵⁵



Ιδανικά, τα ρυθμικά μοτίβα του comping θα ήταν καλό να συνδυάζουν ρυθμικούς τονισμούς σε άρσεις και θέσεις με προτίμηση το τέλος των φράσεων να καταλήγει σε τονισμένες άρσεις.¹⁵⁶



Ο ρόλος του μπάσου στην jazz προσφέρει μια σταθερή ροή συνεχόμενων θέσεων (walking bass) που εδραιώνουν την αρμονία και τον ρυθμικό παλμό του κομματιού. Τα όργανα που έχουν

¹⁵⁴ Crook, *How To Comp*, 64.

¹⁵⁵ ο.π.

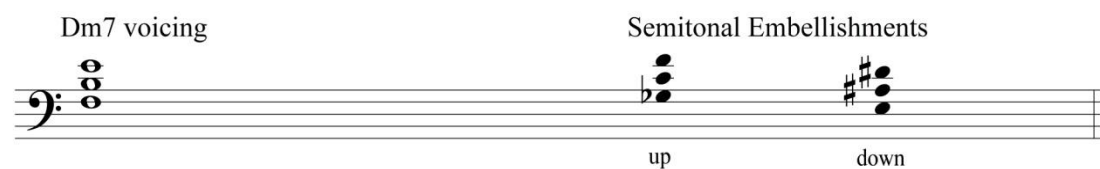
¹⁵⁶ ο.π.

αρμονικό ρόλο (πιάνο, κιθάρα, βιμπράφωνο) οφείλουν να αντιτίθενται ρυθμικά στο μπάσο για να δημιουργείται ρυθμική ποικιλομορφία και ρυθμική ώθηση στο κομμάτι. Αυτό επιτυγχάνεται με τη συχνή χρήση τονισμένων άρσεων έναντι των τονισμένων θέσεων του μπάσου, γεγονός που αποτρέπει τη σύγχυση μεταξύ των ρόλων των οργάνων καθώς και την αποφυγή μίας μη λειτουργικής αίσθησης του swing ρυθμού.¹⁵⁷

Αρμονική προήγηση (harmonic anticipation). Η πρόωρη εισαγωγή μιας συγχορδίας ένα όγδοο νωρίτερα από το προβλεπόμενο άκουσμα της μέσω της χρήσης τονισμένης άρσης, ονομάζεται αρμονική προήγηση. Χρησιμοποιείται στις αλλαγές συγχορδιών και δημιουργεί αίσθηση κίνησης προς τα εμπρός.¹⁵⁸



Αρμονικός διανθισμός – Παράλληλη Αρμονία (Harmonic Embellishment – Parallel Harmony). Η διαστηματική δομή μιας συνήχησης μπορεί να διανθιστεί με ανιούσες ή/και κατιούσες παράλληλες κινήσεις, είτε χρωματικές (chromatic), είτε διατονικές (diatonic).¹⁵⁹ Όσον αφορά τη διαστηματική δομή τους, όταν παραμένει ίδια με την αρχική συνήχηση ονομάζεται πραγματική παράλληλη κίνηση (real planning) ενώ σε αντίθετη περίπτωση ονομάζεται διατονική παράλληλη κίνηση (diatonic planning).¹⁶⁰ Συνήθως, η αρχική συνήχηση έχει μεγαλύτερη ρυθμική διάρκεια και πρωταρχικότερο ρόλο από τα αρμονικά διανθίσματα της, χωρίς όμως να αποκλείεται και το αντίστροφο.¹⁶¹



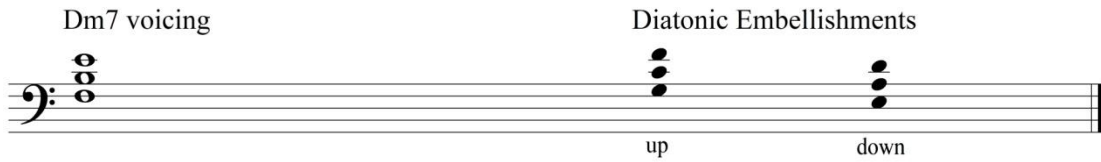
¹⁵⁷ Crook, *How To Comp*, 64.

¹⁵⁸ ο.π., 74.

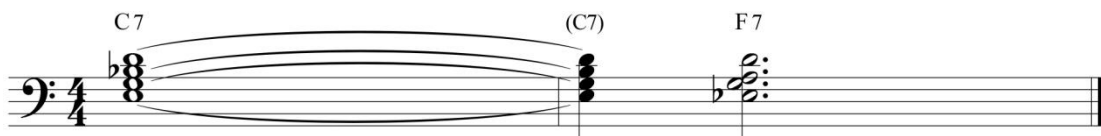
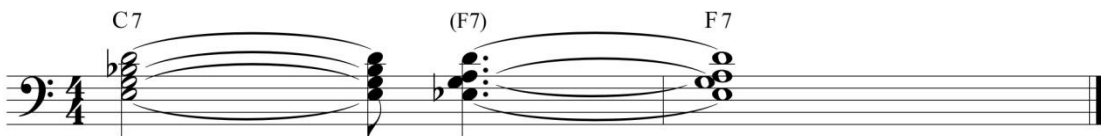
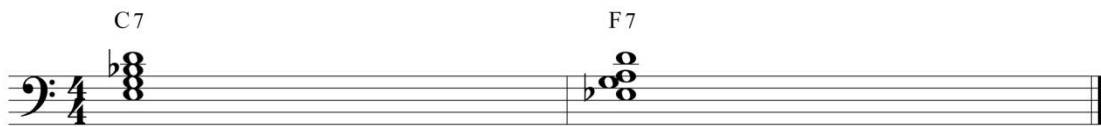
¹⁵⁹ ο.π., 82.

¹⁶⁰ Kostka, Payne and Almen, *Tonal Harmony*, 471-475.

¹⁶¹ Crook, *How To Comp*, 82.



Ρυθμικός διανθισμός (Rhythmic Embellishment). Όταν μια συγχορδία διαρκεί περισσότερο ή λιγότερο από την προβλεπόμενη διάρκεια της μέσα στην εξέλιξη του κομματιού, ονομάζεται ρυθμικός διανθισμός. Επίσης το φαινόμενο αυτό επηρεάζει και τη διάρκεια της αμέσως προηγούμενης ή επόμενης συγχορδίας.¹⁶²



¹⁶² Crook, *How To Comp*, 90.

2.2.3. Παράδειγμα για κατανόηση της μεθοδολογίας και σημειογραφίας

Το συγκεκριμένο παράδειγμα αποτελεί μια 5μετρη φράση. Στο πρώτο μέτρο στο δεξί χέρι ξεκινά μία βηματική κίνηση τετάρτων που οδηγεί από την 1^η στην 3^η της συγχορδίας μέσω ενός διαβατικού φθόγγου. Η συνοδεία έχει μια αίσθηση σταθερότητας λόγω των δύο θέσεων που έρχονται στον πρώτο και τρίτο χτύπο του μέτρου. Οι αρμονικές συνηχήσεις που χρησιμοποιούνται είναι αρχικά μια δίφωνη συνήχηση της 1^{ης} και 7^{ης} που ακολουθείται από μια τετράφωνη συνήχηση της 3^{ης}, 5^{ης}, 7^{ης} και 9^{ης}. Δεν είναι τυχαία η σειρά που παίζονται καθώς με την πρώτη αρμονική συνήχηση ακούγεται η 1^η της συγχορδίας χαμηλά στο κλειδί του φα και εδραιώνει την τονικότητα, δίνοντας τη δυνατότητα στην επόμενη αρμονική συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο να προσθέσει την επέκταση 9 της συγχορδίας.

Στο τελευταίο όγδοο του πρώτου μέτρου, στο αριστερό χέρι χρησιμοποιείται το φαινόμενο της αρμονικής προήγησης με μία δίφωνη αρμονική συνήχηση της 3^{ης} και 7^{ης} της A⁷. Στο δεξί χέρι χρησιμοποιείται ημιτονιακή προσέγγιση της 7^{ης} της συγχορδίας που έρχεται στον πρώτο χτύπο του δεύτερου μέτρου, για να την ακολουθήσει μια συνεχής ροή ογδών που σχηματίζουν αρχικά το άρπισμα της A⁷ και μετά την Λα μιξολύδια κλίμακα σε ανιούσα κίνηση. Η συνοδεία στο αριστερό χέρι κάνει χρήση τρίφωνων αρμονικών συνηχήσεων χωρίς θεμέλιο σε τονισμένες άρσεις που προσδίδουν το άκουσμα της κίνησης προς τα εμπρός.


Η σύνδεση του δεύτερου και τρίτου μέτρου επιτυγχάνεται μέσω του ρυθμικού διανθισμού της A⁷ και Dm⁷. Παρατηρείται πως η διάρκεια της A⁷ επεκτείνεται και στον πρώτο χτύπο του τρίτου μέτρου και υποστηρίζεται και από τη διπλή προσέγγιση στην 3^η της Dm⁷. Μαζί με την 3^η της συγχορδίας στον δεύτερο χτύπο ακούγεται μια τετράφωνη αρμονική συνήχηση στο αριστερό χέρι, δημιουργώντας ένα σαφές άκουσμα της έλευσης της Dm⁷. Στην συνέχεια ακολουθεί μία κατιούσα


διπλή προσέγγιση στον φθόγγο ρε που υποστηρίζεται από έναν αρμονικό διανθισμό στο αριστερό χέρι.


Στο τέταρτο μέτρο, συνεχίζει το ρυθμικό μοτίβο των δύο ογδών-τετάρτου που κυριάρχησε στο προηγούμενο μέτρο αυτήν τη φορά με τον διανθισμό της 3^{ης} της G⁷ με κατιόντα γειτονικό φθόγγο συνοδευόμενο από τρίφωνη αρμονική συνήχηση υπερκείμενων 4^{ov}. Τέλος, η περικύκλωση του φθόγγου σολ με την αλλοιωμένη (altered) αρμονική συνήχηση στο αριστερό χέρι, λύνεται με αρμονική προήγηση της C^{maj7} με τη χρήση της αρμονικής συνήχησης των 5^{ov} του McCoy Tyner που ακολουθούνται από αρμονική συνήχηση υπερκείμενων 4^{ov}.

2.3. Γλωσσάρι σχολιασμών-σημάτων για τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών

2.3.1. Σχήματα

 - Η καμπύλη χρησιμοποιείται για να δείξει τις νότες που αποτελούν τις προσεγγίσεις, είτε αυτές είναι διπλές ή παραπάνω.

 - Η διακεκομμένη καμπύλη χρησιμοποιείται για να δείξει τη λύση των προσεγγίσεων.

 - Η διακεκομμένη αγκύλη χρησιμοποιείται για να δείξει κίνηση arpeggio, scale και πιθανές άλλες κινήσεις.

2.3.2. Σχολιασμοί

Οι σχολιασμοί πάνω στην παρτιτούρα θα είναι στα αγγλικά για να συμβαδίζουν με την διεθνή ορολογία.

sa = semitonal approach	ion = Ionian
da = double approach	dor = Dorian
ta = triple approach	phr = Phrygian
qa = quadruple approach	lyd = Lydian
arp = arpeggio	mix = Mixolydian
dab = double approach from below	aeo = Aeolian
daa = double approach from above	loc = Locrian
p = passing tone	mel = melodic minor
app = appoggiatura	har = harmonic minor
sur = surround note	pat = scale pattern
alt = altered	bl pent = blues pentatonic scale
sc = scale	trit sub = tritone substitution
oct = octatonic diminished H-W scale	ref = reference to the theme melody

2.4. Μουσικές Καταγραφές

Οι μουσικές καταγραφές των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron στα κομμάτια *Rain*, *In Walked Bud* και *Segment* έχουν γίνει έπειτα από προσωπική καταγραφή μέσω της διαδικασίας της ακουστικής αναγνώρισης (transcription) με τη βοήθεια του λογισμικού Transcribe και της ψηφιοποίησης τους μέσω του λογισμικού Finale 2014. Οι αρμονικές διαδοχές που χρησιμοποιούνται βασίζονται κυρίως στο λογισμικό *iReal Pro*, στο βιβλίο *Real Book*¹⁶³ αλλά και από την επαλήθευση των προηγούμενων μέσω της προσωπικής ακουστικής αναγνώρισης.

¹⁶³ Hal Leonard, *Real Book* (Milwaukee: Hal Leonard, 2007).

Κεφάλαιο 3^ο: Παρουσίαση και ανάλυση των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron για τον δίσκο *The Art of Conversation* (2014)

3.1. “In Walked Bud”

3.1.1. Πληροφορίες για το κομμάτι

Το κομμάτι *In Walked Bud* αποτελεί μια προσωπική σύνθεση του Thelonious Monk η οποία ηχογραφήθηκε πρώτη φορά στις 21 Νοεμβρίου του 1947 για τον δίσκο του, *Genius of Modern Music* της δισκογραφικής εταιρίας Blue Note. Η φόρμα του κομματιού είναι AABA με έκταση 32 μέτρα.

Η αρμονία του είναι βασισμένη στο κομμάτι του Irving Berlin “Blue Skies” και είναι αφιερωμένο στον καλό φίλο του Monk και θρυλικό πιανίστα, Bud Powell. Η μελωδία του κομματιού είναι χαρακτηριστική της μουσικής του Monk και αποτελεί μια από τις πιο γνωστές του συνθέσεις. Το 1968, ο τραγουδιστής και στιχουργός Jon Hendricks πρόσθεσε στίχους στη μελωδία και το κομμάτι με τη νέα αυτή μορφή συμπεριλήφθηκε στον δίσκο *Underground* του Monk. Το έχουν διασκευάσει πολλοί καλλιτέχνες, ανάμεσα τους οι Joe Bonner, Tito Puente και Eddie Palmieri.¹⁶⁴

3.1.2. Πληροφορίες για την εκτέλεσή του στο “The Art of Conversation”

Ο Martin Johnson σχολιάζει τη συγκεκριμένη εκτέλεση ως το πιο φλογώδες κομμάτι του δίσκου με τα πιο επιθετικά στοιχεία που εμφανίζονται. Είναι ευχάριστα θορυβώδες και συναντάται μια μικρή προσθήκη των μουσικών στοιχείων που έφερε ο Kenny Barron στη μουσική του Thelonious Monk από τους Sphere.¹⁶⁵ Ο James Rozzi παρατηρεί τη στιβαρή αίσθηση του swing που εκπέμπουν οι δύο μουσικοί σε αυτό το medium-up τέμπο¹⁶⁶ ενώ ο Bob Karlovits επαινεί την ευχέρεια των Kenny Barron και Dave Holland να εναλλάσσουν αβίαστα σολιστικούς και συνοδευτικούς ρόλους.¹⁶⁷

Ο αυτοσχεδιασμός του Kenny Barron είναι εκτενής καθώς διαρκεί 3 κύκλους της φόρμας και περιέχει συνολικά 18 φράσεις. Το τέμπο του κομματιού είναι στα 183 bpm.

¹⁶⁴ Carlos Lando and Steve Chavis, “Thelonious Monk’s “In Walked Bud” | Stories of Standards,” τελευταία πρόσβαση 17 Μαΐου, 2021, <https://www.kuvo.org/thelonious-monks-in-walked-bud-stories-of-standards/>.

¹⁶⁵ Johnson, “A Quiet ‘Conversation’.”

¹⁶⁶ Rozzi, “The Art of Conversation.”

¹⁶⁷ Karlovits, “The Value of a Good ‘Conversation’.”

3.1.3. Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση

In Walked Bud

Thelonious Monk

A Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

f: i (V ---> V)

Ab6 Fm7 Bbm7 Eb7 (A7) Ab6 G[∅] C7

Ab: {III I} vi ii V f: {I III} ii V

B Fm7 Db7

i VI

Fm7 Db7

i VI

A1 Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

f: i (V ---> V)

Ab6 Fm7 Bbm7 Eb7 (A7) Ab6 G[∅] C7

Ab: {III I} vi ii V f: {I III} ii V

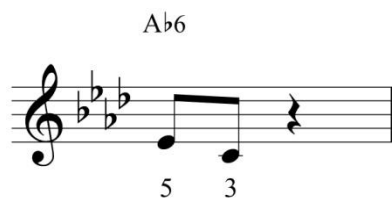
3.1.4. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού

Αναφέρεται το κυριότερο μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού του Kenny Barron που εμφανίζεται στο συγκεκριμένο κομμάτι.

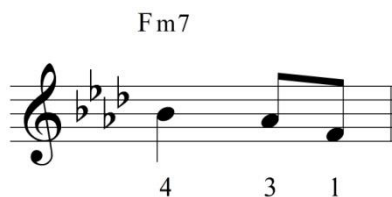
*T*₁. Ονομάζεται η κατιούσα μελωδική κίνηση #2-b2-1-7 πάνω από μια δεσπόζουσα συγχορδία. Το συγκεκριμένο τετράχορδο ανήκει ταυτόχρονα και στην altered κλίμακα αλλά και στην οκτατονική κλίμακα ημιτόνιο-τόνος. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του κυρίως στον αρχικό φθόγγο του τετραχόρδου. Αποτελεί ένα τετράχορδο που έχει εντοπιστεί και από τους Reynaud και Brun¹⁶⁸ αλλά και από τον Regen.¹⁶⁹



*M*₁. Ονομάζεται το καταληκτικό ρυθμικό μοτίβο δύο ογδών, συνήθως με κατιούσα κατεύθυνση. Το φθογγικό υλικό του αποτελείται κυρίως από συγχορδιακούς φθόγγους της εκάστοτε συγχορδίας. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



*M*₂. Ονομάζεται το μοτίβο που η διαστηματική του δομή αποτελείται από την κατιούσα σειρά τόνου-τριημιτονίου. Χρησιμοποιείται κυρίως πάνω από ελάσσονες συγχορδίες με το φθογγικό υλικό του να σχηματίζει την κατιούσα μελωδική κίνηση 4-3-1. Η ρυθμική του δομή αποτελείται από τέταρτο-δύο ογδονα, συχνά όμως αυτή η σειρά μπορεί να αντιστραφεί ή ακόμα και να εμφανιστεί μόνο μορφή ογδών. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



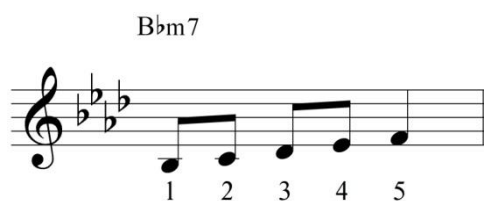
¹⁶⁸ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 24.

¹⁶⁹ Regen, "5 Ways to Sound," 30-31.

M₃. Ονομάζεται το μοτίβο που το φθογγικό του υλικό αποτελούν οι 2-#7-1-5 της κλίμακας, με τους δυο πρώτους φθόγγους συχνά να εμφανίζονται και αντεστραμμένοι. Συνήθως χρησιμοποιείται πάνω από ελάσσονες συγχορδίες ενώ η ρυθμική του δομή συναντάται σε πολλές μορφές όπως με ρυθμική σμίκρυνση ή μεγέθυνση. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



M₄. Ονομάζεται η ανιούσα μελωδική κίνηση 1-2-3-4-5 μιας ελάσσονα κλίμακας διότι χρησιμοποιείται συνήθως πάνω από ελάσσονα συγχορδία. Το φθογγικό υλικό του μπορεί να συναντηθεί αλλοιωμένο για λόγους αρμονικής εξυπηρέτησης όπως και η ρυθμική του δομή.



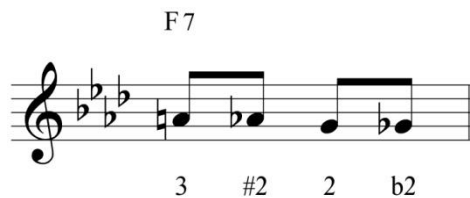
M₅. Ονομάζεται η ανιούσα μελωδική κίνηση 5-6-(#)7 που το φθογγικό υλικό της ανήκει στην μελωδική ελάσσονα κλίμακα. Ξεκινά έπειτα από άρση ογδού στη θέση και ακολουθείται συνήθως από σειρά φθόγγων που ανήκουν και αυτοί στη μελωδική ελάσσονα κλίμακα και γι αυτόν τον λόγο χρησιμοποιείται κυρίως πάνω από ελάσσονες συγχορδίες. Η ρυθμική του δομή εμφανίζεται τις περισσότερες φορές σε μορφή ογδών ή δεκάτων έκτων.



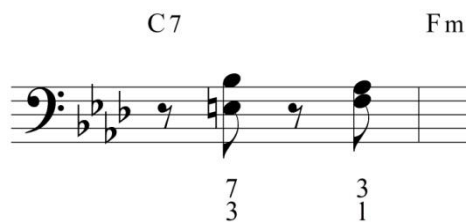
M₆. Ονομάζεται το μελωδικο-ρυθμικό μοτίβο των φθόγγων λα^b και ντο που τους χωρίζει μια παύση τετάρτου. Εμφανίζεται συνήθως στο τέλος των φράσεων και παίζεται πάνω από την Ab⁶ και Fm⁷ καθώς και στις δύο περιπτώσεις το φθογγικό του υλικό αποτελεί συγχορδιακούς φθόγγους.



P_3^\downarrow . Ονομάζεται η κατιούσα μελωδική κίνηση 3-#2-2-b2 πάνω από μια μείζονα συγχορδία που συνήθως έχει ρόλο δεσπόζουσας. Το φθογγικό υλικό του ανήκει στη χρωματική κλίμακα αλλά είναι πιο ορθό να θεωρηθεί ως ημιτονιακές προσεγγίσεις με τελική κατάληξη σε συγχορδιακό φθόγγο. Η ονομασία P_3^\downarrow έχει δανειστεί από τους Reynaud και Brun καθώς το έχουν εντοπίσει και οι ίδιοι στις αναλύσεις τους.¹⁷⁰



C_I . Ονομάζεται το μοτίβο δύο συνηγήσεων που συντελούν στο να δημιουργηθεί πτώση V-I/i. Η ρυθμική του δομή απαρτίζεται από δύο τονισμένες άρσεις με τη δεύτερη να αποτελεί αρμονική προήγηση. Εμφανίζεται συνήθως στο τέλος των φράσεων χωρίς όμως αυτό να συνιστά κανόνα. Αντί για την V μπορεί να συναντηθεί η τρίτονη αντικατάστασή της.



¹⁷⁰ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 24.

3.1.5. Ανάλυση φράσεων του αυτοσχεδιασμού

Φράση 1 (μ. 1-9)

Η πρώτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 9 μέτρων στην οποία είναι εμφανής η έλλειψη ουσιαστικής συνοδείας στο αριστερό χέρι.

1ος κύκλος **A** Fm Fm maj7 Fm7 Bb7 Eb7

5 1 7 2 4 3 4 5 3 1 5 1 7 5 T1 #2 b2 1 7

5 da sa da p p p ta da sa C arp

3 2 7 1 3 5 3 1 2 3 4 b2 5 4 3 2 b2 7 1 #6 1 7 3 1 5 1

9 Fm Fm bl pent M2 4 3 1

Εικ. 3.1. Φράση 1

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με έναν απλοϊκό τρόπο, παίζοντας την 1^η της συγχορδίας χαμηλά στο κλειδί του φα στον πρώτο χτύπο και την 5^η στο κλειδί του σολ στον τρίτο χτύπο εδραιώνοντας έτσι με σαφή τρόπο την τονικότητα. Ακολουθούν δύο συγχορδιακοί φθόγγοι στην αρχή του δεύτερου μέτρου και μετά μία διπλή προσέγγιση στον φθόγγο λα ύφεση, που επεκτείνεται μέσω ενός διαβατικού φθόγγου μέχρι τη νότα ντο. Στη συνέχεια τα δύο κατιόντα αρπίσματα των Fm⁷ και Bb⁷ και το κατιόν τετράχορδο T₁, οδηγούν στην 3^η της Ab⁶ στον πρώτο χτύπο του 5^{ου} μέτρου που

προσεγγίζεται με ημιτονιακή προσέγγιση. Ακολουθεί διπλή προσέγγιση στον φθόγγο λα ύφεση που ο ίδιος με τη σειρά του αποτελεί ημιτονιακή προσέγγιση για την 3^η της F⁷ στον τρίτο χτύπο του μέτρου.

Η σύνδεση μεταξύ του 5^{ου} και 6^{ου} μέτρου επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην τονική της Bbm⁷, για να ακολουθήσει η ανιούσα βηματική κίνηση με το μοτίβο M₄ μέχρι τον φθόγγο φα ύφεση της Eb⁷ που αποτελεί τον οξύτερο φθόγγο έντασης στην πρώτη φράση, τόσο λόγω της μεγάλης διάρκειάς του, όσο και λόγω της τοποθέτησής του σε ισχυρό χτύπο. Στο 7^ο μέτρο, ξεχωρίζει αρχικά η 3^η της συγχορδίας που έρχεται με κατιούσα κίνηση στον τρίτο χτύπο του μέτρου, για να ακολουθήσει η τριπλή προσέγγιση του φθόγγου λα ύφεση. Παρατηρείται ότι δημιουργείται το φαινόμενο του ρυθμικού διανθισμού, καθώς η διάρκεια της Ab⁶ επεκτείνεται μέχρι και τον πρώτο χτύπο του 8^{ου} μέτρου που κανονικά ανήκει στην G^{ο7}. Η έλευση της G^{ο7} γίνεται αντιληπτή όταν η τονική της ακούγεται στον δεύτερο χτύπο του μέτρου ύστερα από διπλή προσέγγιση. Η διάρκεια της συγχορδίας όμως παραμένει σύντομη καθώς ακριβώς μετά το άκουσμα της τονικής της, η 7^η της παίρνει ρόλο ημιτονιακής προσέγγισης για την 3^η της C⁷ που έρχεται στον τρίτο χτύπο του μέτρου. Η C⁷ με ένα άρπισμα προσεγγίζει την 4^η της Fm στο 9^ο μέτρο, την ίδια στιγμή που στο αριστερό χέρι ακούγεται η 1^η της Fm στο κλειδί του φα όπως και στην αρχή της φράσης, με την μόνη διαφορά ότι εδώ ακούγεται ως αρμονική προήγηση. Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται στο 9^ο μέτρο με το μοτίβο M₂.

Φράση 2 (μ. 10-14)

Η δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 5 μέτρων στην οποία η συνοδεία κάνει πιο έντονα την εμφάνισή της.

10 Fmaj7 Caug arp Fm7 da da Bb7 Eb7 Fm bl pent

5 7 3 5 #7 2 #7 1 5 M3 1 2 1 7 5 5 #5 4 2

13 Ab6 F7 Bbm7 Eb7 sa F alt sc da da Ab arp

2 1 3 b2 1 7 T1 #3 2 3 #1 3 5 1

3 7 7 #3

Εικ. 3.2. Φράση 2

Τα πρώτα δύο μέτρα της δεύτερης φράσης αποτελούν μια μικρή υπο-φράση. Όπως θα αναφερθεί και στη συνέχεια, ο Kenny Barron συνηθίζει να παίζει πάνω από μία δηλωμένη συγχορδία, εδώ συγκεκριμένα την Fm, το άρπισμα της τρίφωνης μείζονας ή αυξημένης συγχορδίας που προκύπτει από την δεσπόζουσα βαθμίδα της. Στο πρώτο μέτρο λοιπόν, ακούγεται το ανιόν άρπισμα της Caug, με τους ίδιους φθόγγους να αποτελούν και την τρίφωνη συνήχηση που βρίσκεται στο αριστερό χέρι. Το συγκεκριμένο άρπισμα, καταλήγει στον φθόγγο μι στον πρώτο χτύπο του δεύτερου μέτρου, για να ακολουθήσει το μοτίβο M₃.

Πριν την έλευση του μέτρου 12, εισάγεται μια τρίφωνη συνήχηση χωρίς θεμέλιο της Bb⁷ με το φαινόμενο της αρμονικής προήγησης. Από το μέτρο 12 μέχρι και τον πρώτο χτύπο του 13^{ου} μέτρου, κυριαρχεί η φα ελάσσονα blues πεντατονική κλίμακα. Ως κίνηση, έχει πυρήνα την καταληκτική φράση του μέτρου 9, με τη μόνη διαφορά ότι ο φθόγγος σι ύφεση διανθίζεται αρχικά με τον φθόγγο ντο, ύστερα με τον φθόγγο σι, για να καταλήξει στο τέλος ξανά στον φθόγγο σι

ύφεση στην αρχή του μέτρου 13. Η συγκεκριμένη μελωδική κίνηση επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, ελαφρώς παραλλαγμένη, κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού με τη συγκεκριμένη σύνδεση $Bb^7-Eb^7-Ab^6$. Ακολουθεί η αρμονική προήγηση της F^7 με μια δίφωνη συνήχηση χωρίς θεμέλιο, ταυτόχρονα με την ημιτονιακή προσέγγιση της 3^{ης} της συγχορδίας. Στη συνέχεια το ελαφρώς παραλλαγμένο τετράχορδο T_1 οδηγεί στην #3 της Bbm^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση τρίφωνης συνήχησης χωρίς θεμέλιο που περιέχει την #3 της Bbm^7 . Το γεγονός αυτό δείχνει ότι ο Kenny Barron επιλέγει να αντικαταστήσει την Bbm^7 με την Bb^7 δημιουργώντας σχέση δεσπόζουσα δεσποζούσης με την Eb^7 . Επίσης, στο μέτρο 14 το άρπισμα της Ab παίζεται δύο χτύπους πιο νωρίς από την προβλεπόμενη εισαγωγή της συγχορδίας. Αυτό που συμβαίνει εδώ είναι ένας ρυθμικός διανθισμός του μέτρου 14 από τον οποίο προκύπτει το εξής αποτέλεσμα:

Εικ. 3.3. Μέτρα 13-14

Είναι εμφανής η δημιουργία κύκλου πεμπτών ($F^7-Bb^7-Eb^7-Ab^6$) με εναρκτήριο και καταληκτικό φθόγγο τη νότα λα ύφεση και με συνεχή αλληλουχία των 3^{ων} και 7^{ων} των συγχορδιών δημιουργώντας εξαιρετική φωνοδήγηση με κατιούσα ημιτονιακή κίνηση.

Εικ. 3.4. Ημιτονιακή κίνηση μέτρων 13-14

Μια παρατήρηση για τη συνοδεία είναι ότι αποτελείται μόνο από τονισμένες άρσεις και αρμονικές προηγήσεις που δημιουργούν την αίσθηση της κίνησης προς τα εμπρός.

Φράση 3 (μ. 15-19)

Η τρίτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 5 μέτρων.

The musical score for Phrase 3 (measures 15-19) is presented in G minor. The vocal line includes the lyrics: "da sa p p sa ta da C arp da". The piano accompaniment features chords: Ab6, Gø, C7, Fm (boxed), C arp, and Db7. Fingerings and articulation marks are provided for both hands.

Εικ. 3.5. Φράση 3

Τα πρώτα δύο μέτρα της τρίτης φράσης αποτελούνται από μια κατιούσα ροή συνεχόμενων ογδών με κατάληξη στον φθόγγο ντο στον δεύτερο χτύπο του μέτρου 17. Η φράση αρχίζει με διπλή προσέγγιση στην 1^η της Ab⁶ για να οδηγηθεί αργότερα με ημιτονιακή προσέγγιση στην 7^η της G^{ø7}, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται η θεμέλιος της G^{ø7} στο αριστερό χέρι λειτουργώντας ως αρμονική προήγηση της συγχορδίας. Στη συνέχεια, διαβατικοί φθόγγοι και μία ημιτονιακή προσέγγιση οδηγούν στην 1^η της C⁷ για να την ακολουθήσει μια τριπλή προσέγγιση στον φθόγγο ρε ύφεση, που μαζί με τον φθόγγο σι αποτελούν τη διπλή προσέγγιση της 5^{ης} της Fm. Η συνήχηση που επιλέγεται για να συνοδεύσει τον αυτοσχεδιασμό πάνω από την C⁷, παίζεται σε τονισμένη άρση και αποτελεί bebop voicing καθώς απαρτίζεται από την 1^η και 3^η της C⁷.

Στη συνέχεια, ακούγεται το άρπισμα της ντο μείζονας συγχορδίας πάνω από την Fm και ύστερα από τη διπλή προσέγγιση στον φθόγγο φα, ακολουθεί ανιούσα βηματική κίνηση του ρυθμικά

μεγεθυμένου με τρίγχα τετάρτων μοτίβου M₄, για να καταλήξει στην Db⁷. Η συνοδεία σε αυτά τα μέτρα, δημιουργεί την κίνηση προς τα εμπρός με τις συνεχείς άρσεις, δύο εκ των οποίων αποτελούν τις αρμονικές προηγήσεις των Fm και Db⁷.

Φράση 4 (μ. 19-22)

Η τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαιάς διάρκειας φράση 3 μέτρων.

The musical score for Figure 3.6, Phrase 4, consists of four measures (19-22) in 7/8 time. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab).
 - Measure 19: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a 7th fret barre with a quarter note. Chord: Db7.
 - Measure 20: Treble clef has a triplet of eighth notes (G4, Ab4, Bb4) with an accent. Bass clef has a 7th fret barre with a quarter note. Chord: Enharmonic to Gaug, tritone sub of Db.
 - Measure 21: Treble clef has an arpeggiated Fm chord (F4, Ab4, C5) with an accent and a triplet of eighth notes. Bass clef has a 5/3 chord with a quarter note. Chord: Fm arp.
 - Measure 22: Treble clef has an arpeggiated Fm chord (F4, Ab4, C5) with an accent and a triplet of eighth notes. Bass clef has a 5/3 chord with a quarter note. Chord: Fm.
 Fingerings and other markings are provided for both hands throughout the phrase.

Εικ. 3.6. Φράση 4

Στο μέτρο 20, ακούγεται το άρπισμα της Gaug που αποτελεί την τρίτη αντικατάσταση της Db⁷. Η αρχική ιδέα παρουσιάστηκε στο τέλος της προηγούμενης φράσης στο μέτρο 19, όπου ακούστηκαν οι φθόγγοι ντο ύφεση (εναρμόνια σι) και σολ. Το αριστερό χέρι παίζει σε τονισμένες άρσεις την 7^η της Db⁷ που αποτελεί όμως εναρμόνια και την 3^η της G, που είναι η τρίτη αντικατάσταση.

Στο μέτρο 21 είναι η πρώτη φορά μετά το πρώτο μέτρο, που το αριστερό χέρι παίζει σε θέση και όχι σε άρση. Η συγκεκριμένη αρμονική συνήχηση είναι επηρεασμένη από τις αρμονικές συνηχίσεις που χρησιμοποιούσε ο Thelonious Monk. Στο δεξί χέρι ακούγεται ένα κατιόν άρπισμα της Fm, έπειτα μια διπλή προσέγγιση στην 3^η της και στο τέλος το μοτίβο M₃ για να ολοκληρωθεί η τέταρτη φράση. Στη συνοδεία των δύο τελευταίων μέτρων, εκτός της πρώτης συνήχησης που τοποθετείται σε θέση, οι δύο επόμενες αποτελούν τονισμένες άρσεις.

Φράση 5 (μ. 23-32)

Η πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 10 μέτρων και η καταληκτική του πρώτου κύκλου αυτοσχεδιασμού.

Εικ. 3.7. Φράση 5

Η ιδέα της Gaug συγχορδίας ως τρίτονη αντικατάσταση της Db^7 , επαναλαμβάνεται στο μέτρο 23 με ανιόν άρπισμα, για να καταλήξει στην $\#2^{\text{η}}$ της Db^7 . Ακολουθεί κατιούσα βηματική κίνηση του τετραχόρδου T_1 της G altered κλίμακας για να συνδεθεί με ημιτονιακή προσέγγιση με την $3^{\text{η}}$ της C^7 , ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Ακολούθως, η σύνδεση με την Fm στο μέτρο 25 γίνεται έπειτα από το ελαφρώς παραλλαγμένο τετράχορδο T_1 της C altered κλίμακας ταυτόχρονα με αρμονική προήγηση της τονικής της Fm που προκύπτει μέσα από το ρυθμικό μοτίβο C_1 . Το μέτρο 25, ξεκινά με διπλή προσέγγιση στην $3^{\text{η}}$ της συγχορδίας, ακολουθεί

ανιούσα διπλή προσέγγιση στην 5^η που στην συνέχεια επαναλαμβάνεται έπειτα από διπλή προσέγγιση για να γίνει η σύνδεση με το επόμενο μέτρο. Στην αρχή του μέτρου 26, το άρπισμα της ντο μείζονας συγχορδίας πάνω από την Fm οδηγείται στο μοτίβο M₁. Η συνοδεία εδώ, δημιουργεί μια μελωδική κίνηση 4-3 στην υψηλότερη φωνή της με αλληλουχία τονισμένων άρσεων και θέσης.

Στη συνέχεια, υπονοείται ένα άρπισμα της G^{ο7} που καταλήγει στην 5^η της Fm με ημιτονιακή προσέγγιση ταυτόχρονα με κυτταρική συνήχηση της Fm. Στο επόμενο μέτρο έρχεται στον πρώτο χτύπο η συνήχηση της συγχορδίας μαζί με την 7^η στο δεξί χέρι για να ακολουθήσει άρπισμα της συγχορδίας που περιέχει και την 9^η. Ακολουθεί αντικατάσταση της Eb⁷ με την Db⁷ και της Ab⁶ με την C⁷. Στο δεξί χέρι όμως, παρατηρείται μια γνώριμη κίνηση της Fm blues πεντατονικής όμοια με τα μέτρα 12-13 με την ίδια κατάληξη στον φθόγγο σι ύφεση και την ίδια συνέχεια με την ημιτονιακή προσέγγιση στη νότα λα.

μ.12-13 B^b7 E^b7 A^b6 F7

1 3 2 1 7 5 5 #5 4 2 2 1 3 b2 1 7

μ.28-29 B^b7 E^b7 (D^b7) A^b6 (C7) F7

7 9 5 3 #5 4 #5 2 1 3 1 5

Εικ. 3.8. Σύγκριση μέτρων 12-13 και 28-29

Η μόνη διαφορά είναι ότι στα μέτρα 28-29 αλλάζουν οι συγχορδίες και διαμορφώνονται με την εξής φωνοδότηση, αποτελούμενη αποκλειστικά από οδηγητικούς φθόγγους.

B^b7 D^b7 C7 F7

7 7 7 3

Εικ. 3.9. Φωνοδότηση μέτρων 28-29

Η συνέχεια στο μέτρο 29 εξελίσσεται με άρπια τις F σε τονισμένες άρσεις, συγχρόνως με την τρίτονη αντικατάσταση της F⁷ από την B⁷ στο μοτίβο C₁ στη συνοδεία και την αρμονική προώθηση της Bbm⁷. Η σύνδεση των μέτρων 29-30 στο δεξί χέρι επιτυγχάνεται με τη διπλή προσέγγιση στον φθόγγο ρε ύφεση του μοτίβου M₂.

Αξιοσημείωτη είναι η πορεία της φωνοδότησης των συνηχήσεων στη συνοδεία στα μέτρα 27-30 και το πόσο όμορφα με μικρές κινήσεις, οι περισσότερες ημιτονιακές, οδηγούνται στην επόμενη αρμονική συνήχηση.

Fmmaj7 Fm7 Bb7 Db7 C7 B7 Bbm7

4 1 3 1 3 7 7 3 5 1 7 1 7 1

Εικ. 3.10. Συνηχήσεις μέτρων 27-30

Η συνήχηση της Eb⁷ επεκτείνεται μέσω του ρυθμικού διανθισμού μέχρι και τους δύο πρώτους χτύπους του επόμενου μέτρου, ελαττώνοντας τη διάρκεια της Ab⁶. Στο δεξί χέρι, ο Kenny Barron επιλέγει να δώσει στον αυτοσχεδιασμό του εξωτονικό άκουσμα χρησιμοποιώντας μια συνηθισμένη κίνησή του, την οποία έχουν ανακαλύψει και οι Reynaud και Brun¹⁷¹ και τη συμβολίζουν ως P₁.

(P1) Eb7

Εικ. 3.11. Μοτίβο P₁

Ύστερα από πληθώρα αναλύσεων πάνω στη συγκεκριμένη κίνηση, ορθότερη προσέγγιση φαντάζει αυτή της τρίτονης αντικατάστασης. Τρίτονη αντικατάσταση της Eb⁷ αποτελεί η A⁷ και αν παρατηρηθεί η συνολική εικόνας της εξωτονικής αυτής κίνησης, διαπιστώνεται ότι όλοι οι φθόγγοι ανήκουν στον λα μιζολύδιο τρόπο. Επίσης, στο αριστερό χέρι ο Kenny Barron επιλέγει να παίξει μια

¹⁷¹ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 24.

δίφωνη κυτταρική συνήχηση που περιέχει το κοινό εναρμόνιο τρίτονο των δύο συγχορδιών. Με αυτόν τον τρόπο στηρίζει αρμονικά την τρίτονη αντικατάσταση που εξελίσσεται στο δεξί χέρι.

Figure 3.12 shows a musical score for a mixolydian scale. The right hand (treble clef) plays the scale starting on A, with a circled 'P1' and an Eb7 chord symbol above the first measure. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords. The scale is labeled 'A mixolydian scale'.

Εικ. 3.12. Ανάλυση της εξωτονικής κίνησης

Η εξωτονική κίνηση οδηγείται έπειτα από τετραπλή προσέγγιση στο καταληκτικό μοτίβο M₁ στην Ab⁶. Η πέμπτη φράση ολοκληρώνεται με τις συνηγήσεις του αριστερού χεριού στο τελευταίο μέτρο της φράσης.

Φράση 6 (μ. 33-38)

Η έκτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 6 μέτρων και η εναρκτήρια του δεύτερου κύκλου αυτοσχεδιασμού.

Figure 3.13 shows a musical score for a 6-measure phrase. The right hand (treble clef) plays the melody with various chord symbols and fingering numbers. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords. The score includes various chord symbols and fingering numbers.

Εικ. 3.13. Φράση 6

Ξεκινά με ανιόν άρπισμα της Fm που συνοδεύεται με τη χρήση bebop συνήχησης σε τονισμένη άρση. Η κατάληξη του αρπίσματος στον φθόγγο φα στον τρίτο χτύπο του μέτρου, είναι η αρχή μίας κατιούσας μακροδομικής ημιτονιακής κίνησης που θα παρουσιαστεί αναλυτικότερα στα συμπεράσματα ανάλυσης του παρόντος αυτοσχεδιασμού.

Στα πρώτα δύο μέτρα, δημιουργείται μια μελωδική κίνηση μεταξύ της κατιούσας ημιτονιακής κίνησης και του φθόγγου ντο για να φτάσει στο τρίτο μέτρο της φράσης, όπου η διπλή προσέγγιση του φθόγγου ντο ακολουθείται από ένα κατιόν άρπισμα της Fm με την προσθήκη και της 2^{ης}. Στο τέλος του 2^{ου} μέτρου αξίζει να αναφερθεί ότι ο φθόγγος ντο δίεση που χρησιμοποιείται ως αποτζιατούρα με ρόλο ανιούσας χρωματικής προσέγγισης για την οκτάβα του φθόγγου ρε αποτελεί μια μελωδική κίνηση που χαρακτηρίζει το μουσικό ύφος του Kenny Barron.¹⁷²

Πριν την εισαγωγή του μέτρου 36, ακούγεται η ίδια συνήχηση όπως το μέτρο 33 σε τονισμένη άρση, άκουσμα που δεν προκαλεί εντύπωση γιατί η 1^η και 3^η της Fm που παίζονται, αποτελούν την 5^η και 7^η της Bb⁷ που ακολουθεί, οπότε είναι μια συνήχηση αποτελούμενη από συγχορδιακούς φθόγγους και των δύο συγχορδιών. Στη συνέχεια η περικύκλωση του φθόγγου φα ακολουθείται από μία παρόμοια κίνηση της φα ελάσσονας πεντατονικής όπως στα μέτρα 12-13 και 28-29. Τα μέτρα 37-38 είναι σχεδόν πανομοιότυπα με τα μέτρα 13-14.

¹⁷² Bijan Taghavi, "Kenny Barron - Autumn Leaves Transcription Analysis," τελευταία πρόσβαση 14 Σεπτεμβρίου, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=YEX_Z7T3Gu4.

Φράση 7 (μ. 39-41)

Η έβδομη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 3 μέτρων.

Εικ. 3.14. Φράση 7

Η μελωδική κίνηση του πρώτου μέτρου της φράσης, ακούγεται σαν ο απόηχος του τέλους της προηγούμενης φράσης για να συνεχίσει με αντικατάσταση της $G^{♭7}$ με την G^7 , δημιουργώντας τη δεσπόζουσα δεσποζούσης με την αρμονική συνήχηση των φθόγγων φα και σι αναίρεση στο αριστερό χέρι. Στο δεξί χέρι ένα ποίκιλμα δεκάτων έκτων γύρω από τη νότα σολ οδηγεί στην 3^η της C^7 που με κατιούσα κατεύθυνση της οκτατονικής ημιτόνιο-τόνος κλίμακας καταλήγει στην 3^η της Fm έπειτα από διπλή προσέγγιση. Στον πρώτο χτύπο του μέτρου 41, εδραιώνεται η τονικότητα χάρη στην αρμονική συνήχηση των 5^{ov} του McCoy Tyner στο αριστερό χέρι και το μοτίβο M_6 στο δεξί χέρι.

Φράση 8 (μ. 41-47)

Η όγδοο φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 6 μέτρων.

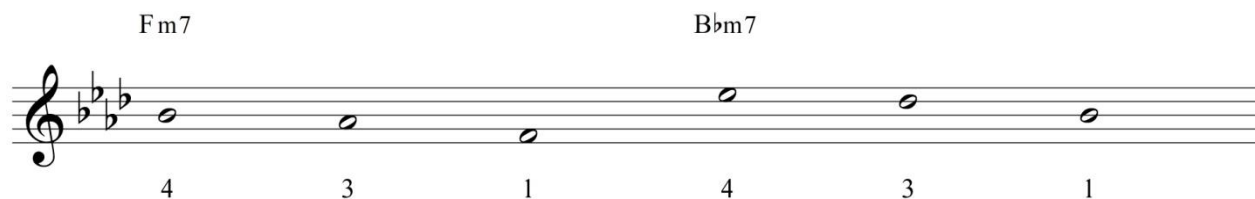
Εικ. 3.15. Φράση 8

Ξεκινά με την αρμονική προήγηση κυτταρικής συνήχησης της C^7 στο τέλος του μέτρου 41 που αντικαθιστά της Fm^{maj7} δημιουργώντας σχέση δεσπόζουσας για την $Fm7$ στο μέτρο 43. Το κατιόν άρπισμα της C^7 στη συνοδεία στο μέτρο 42 οδηγεί στην έναρξη αρπίσματος της ντο μείζονας συγχορδίας στο δεξί χέρι που καταλήγει στην 1^η της $Fm7$ στον τρίτο χτύπο του μέτρου 43 έπειτα από διπλή προσέγγιση της. Ακολουθεί αρμονική προήγηση της Bb^7 στη συνοδεία με συνήχηση της 3^{ης} και 9^{ης} της συγχορδίας ταυτόχρονα με την κίνηση Fm blues πεντατονικής που συνηθίζει να παίζει στη συγκεκριμένη σύνδεση, αυτήν τη φορά με χρήση τρήχων τετάρτων. Στο τέλος του μέτρου 44 ακολουθούν τονισμένες άρσεις στο δεξί και αριστερό χέρι που καταλήγουν με ημιτονιακή προσέγγιση στην 3^η της F^7 ταυτόχρονα με αρμονική προήγηση της στο μέτρο 45 για να ακολουθήσει ένα άρπισμα της F παράλληλα με τονισμένες άρσεις συνηχήσεων στη συνοδεία.

Στον πρώτο χτύπο του επόμενου μέτρου, ακούγεται το μοτίβο M_2 . Η συγκεκριμένη κίνηση συνοδεύεται από δίφωνη συνήχηση χωρίς θεμέλιο που έρχεται στη θέση για να την ακολουθήσει αρμονική προήγηση της Eb^7 . Η συγχορδία της Eb^7 αντικαθίσταται από άρπισμα της C^7 στο δεξί χέρι για να συνδεθεί με το ρυθμικά παραλλαγμένο μοτίβο M_2 της φα blues πεντατονικής όπως στο μέτρο

9, ανεξάρτητα που στη συνοδεία ακούγεται η αρμονική προήγηση της Ab^6 με την αρμονική συνηχήση της 3^{ης} και 7^{ης} της. Στη σύνδεση των μέτρων 46-47 συναντάμε το φαινόμενο της διτονικότητας, το αριστερό χέρι δηλώνει τη σύνδεση V-I στην Ab ενώ το δεξί χέρι ταυτόχρονα δηλώνει τη σύνδεση V-i στην Fm που αποτελεί και τη σχετική ελάσσονα της πρώτης.

Παρατηρείται ότι χρησιμοποιεί συχνά το μοτίβο M_2 στις ελάσσονες συγχορδίες $Fm7$ και $Bbm7$. Παρουσιάζεται στα μέτρα 9, 30, 46, 47.



Εικ. 3.16. Μοτίβο M_2

Επίσης παρατηρείται μια ημιτονιακή κατιούσα κίνηση στις αρμονικές συνηχήσεις που στην αρχή είναι στην κορυφή και ύστερα στη βάση των αρμονικών συνηχήσεων.

Εικ. 3.17. Κατιούσα κίνηση στις αρμονικές συνηχήσεις

Φράση 9 (μ. 48-56)

Η ένατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 9 μέτρων.

Εικ. 3.18. Φράση 9

Ξεκινά με δύο κυτταρικές δίφωνες συνηγήσεις, στον πρώτο χτύπο της G^7 και της C^7 ως αρμονική προήγηση πριν τον τρίτο χτύπο. Στο δεξί χέρι ξεκινά με το ανιόν μοτίβο M_5 στη φασματική ελάσσομα μαζί με αρμονική προήγηση της Fm^7 στη συνοδεία για τη σύνδεση των μέτρων 48-49. Ακολουθεί περικύκλωση του φθόγγου λα υφηση, κατιόν άρπισμα της Fm και διπλή κατιούσα προσέγγιση στην 1^{η} της συγχορδίας. Οι συγκεκριμένες κινήσεις συνοδεύονται από δύο τονισμένες άρσεις της 3^{η} της συγχορδίας και μία θέση για να ακολουθήσει η αρμονική προήγηση της Db^7 . Στο μέτρο 51 επαναλαμβάνεται τρεις φορές το μελωδικό μοτίβο 1-#2-3 σε τρίχα τετάρτων ταυτόχρονα με τονισμένες άρσεις στη συνοδεία πριν τους ισχυρούς χτύπους του μέτρου, που θυμίζουν παρόμοια ρυθμικά μοτίβα με αυτά του μέτρου 49.

Η σύνδεση των μέτρων 52-53 επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην 5^{η} της Fm και το ταυτόχρονο μελωδικό άκουσμα της $\#7^{\eta}$ και 3^{η} στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί κατιόν άρπισμα της Fm που καταλήγει στον φθόγγο ντο ταυτόχρονα με το άκουσμα αρμονικής συνηγήσης της 1^{η} και 3^{η} της συγχορδίας. Στη συνέχεια, το αρμονικό άκουσμα των φθόγγων μι ανείρεση και σολ, λειτουργεί

ως διπλή προσέγγιση για την 1^η της συγχορδίας. Στο επόμενο μέτρο, εμφανίζεται ξανά το ανιόν μοτίβο M₅ στη φα μελωδική ελάσσονα και υποστηρίζεται στη συνοδεία από τονισμένες άρσεις συνηχήσεων. Στο μέτρο 55, το μελωδικό μοτίβο που ακούγεται αποτελεί φθογική παραλλαγή της κύριας μελωδίας του κομματιού στο αντίστοιχο σημείο, καθώς τα ρυθμικά στοιχεία είναι πανομοιότυπα. Όπως αναφέρθηκε στη μεθοδολογία, οι παραλλαγές πάνω στην κύρια μελωδία είναι από τις πρώτες μορφές αυτοσχεδιασμού. Η συγκεκριμένη παραλλαγή, συνοδεύεται από κυτταρικές συνηχήσεις παιγμένες σε δύο θέσεις και μια τονισμένη άρση. Στο τελευταίο μέτρο, η τριπλή προσέγγιση στην 3^η της Db⁷ συνοδεύεται με δίφωνη συνήχησή της στον πρώτο χτύπο για να ακολουθήσει το μοτίβο C₁ στο αριστερό χέρι.

Φράση 10 (μ. 57-64)

Η δέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 8 μέτρων.

The musical score for Phrase 10 (measures 57-64) is presented in two systems. The first system (measures 57-60) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a melodic motif M5 (5 6 #7) and continues with various notes and slurs. The left hand provides accompaniment with chords and arpeggios. The second system (measures 61-64) continues the melodic line and bass line, ending with a C1 chord in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Εικ. 3.19. Φράση 10

Ξεκινά με το ανιόν μοτίβο M₅ στη φα μελωδική ελάσσονα κλίμακας που θυμίζει τα μέτρα 48-49, συνοδεύεται από συνήχηση τονισμένης άρσης και ακολουθεί περικύκλωση του φθόγγου φα. Στο δεύτερο μέτρο της δέκατης φράσης, ακούγεται μια σειρά φθόγγων σε τέταρτα, που εκτός της

πρώτης νότας που είναι η 3^η της Fm, οι υπόλοιπες σχηματίζουν ανιόν άρπισμα της C μέχρι και τους δύο πρώτους χτύπους του επόμενου μέτρου. Το άρπισμα καταλήγει στο μοτίβο M₃ που παίζεται ταυτόχρονα με την πρώτη εμφάνιση τετράφωνης συνήχησης στη συνοδεία. Παρατηρείται ότι το συγκεκριμένο μοτίβο το χουμε συναντήσει και άλλες φορές μέσα στο κομμάτι. Στη συνέχεια ακούγεται η αρμονική προήγηση της Bb⁷ με την 1^η της συγχορδίας στο δεξί χέρι και ακόμα μια τετράφωνη αρμονική συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο στη συνοδεία. Ακολουθεί κατιών γειτονικός φθόγγος της νότας λα ύφεση που συνοδεύεται από αρμονική προήγηση της Db⁷ για να ακολουθήσει ανιών γειτονικός φθόγγος του φθόγγου σι ύφεση ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της C⁷. Είναι εμφανές ότι επαναλαμβάνεται η αντικατάσταση των συγχορδιών Eb⁷ και Ab⁶ κατά τη διάρκεια της κίνησης της Fm blues πεντατονικής στο δεξί χέρι που καταλήγει στον φθόγγο σι ύφεση. Στη συνέχεια, ημιτονιακή προσέγγιση στην 3^η της F⁷ οδηγεί στο μοτίβο P₃[↓] ταυτόχρονα με το μοτίβο C₁ στη συνοδεία. Ακολουθεί τριπλή προσέγγιση για την 7^η της Eb⁷ συγχρόνως με δίφωνη συνήχηση της A⁷ (τρίτονη αντικατάσταση) στο αριστερό χέρι. Έπειτα η διπλή προσέγγιση στον φθόγγο μι ύφεση ακολουθείται από ανιόν άρπισμα της Eb που καταλήγει στην 1^η της Ab⁶. Η φράση ολοκληρώνεται με το μοτίβο M₁ στο δεξί χέρι και το μοτίβο C₁ στη συνοδεία.

Η συνοδεία στα μέτρα 59-62 εξελίσσεται με κατιούσες ημιτονιακές κινήσεις που δημιουργούν εξαιρετική φωνοδήγηση. Αυτό το γεγονός έχει συμβεί πολλές φορές στη συνοδεία του Kenny Barron στο συγκεκριμένο κομμάτι, πράγμα που μας κάνει να καταλάβουμε ότι έχει επηρεαστεί από τα πρώτα μέτρα της κύριας μελωδίας του κομματιού που έχει αντίστοιχη κατιούσα ημιτονιακή κίνηση.

Fm7	Bb7	Db7	C7	B7	Bbm7	A7
5 7	9 3	7 1	7 1	7 1	7 1	7 1

Εικ. 3.20. Φωνοδήγηση μέτρων 59-62

Φράση 11 (μ. 65-66)

Η ενδέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μικρή φράση ενός μέτρου και η εναρκτήρια του τρίτου και τελευταίου κύκλου.

3ος κύκλος **A** Fm

65

66

M5 5 6 #7 2 #7 1 3 #3 4 #4 5 3 2 1

ta tab 3 pat

M1 3 7 (C7)

7/3 7/3

Εικ. 3.21. Φράση 11

Ξεκινά με το σύνηθες πλέον ανιόν μοτίβο M₅ στη φα μελωδική ελάσσονα και είναι η μοναδική φράση του αυτοσχεδιασμού που κάνει χρήση δεκάτων έκτων δίνοντας αίσθηση double time στο κομμάτι. Αποτελείται από μια τριπλή προσέγγιση στον φθόγγο φα, ακολουθεί τριπλή ανιούσα προσέγγιση στην 5^η της που αποτελεί το υψηλότερο σημείο της φράσης όπως και το χαμηλότερο στην έναρξη. Ακολουθεί ένα φθογικό σχήμα που χρησιμοποιεί συχνά ο Barton και τελειώνει τη φράση με το καταληκτικό μοτίβο M₁ συνοδευόμενο από δίφωνη κυτταρική συνήχηση χωρίς θεμέλιο της δεσπόζουσας της Fm.

Φράση 12 (μ. 67-71)

Η δωδέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 5 μέτρων. Από εδώ και στο εξής είναι εμφανής η απουσία της συνοδείας στο αριστερό χέρι μέχρι το τέλος του αυτοσχεδιασμού.

Εικ. 3.22. Φράση 12

Ξεκινά με αρμονική προήγηση της Fm^7 που την ακολουθεί το μοτίβο M_3 ελαφρώς παραλλαγμένο ταυτόχρονα με τρίφωνη συνήγηση χωρίς θεμέλιο στο αριστερό χέρι που παίζεται σε τονισμένη άρση. Ακολουθεί κατιόν άρπισμα της Bb^9 και η συνήθης κίνηση της φα blues πεντατονικής που καταλήγει στον φθόγγο σι ύφεση. Συνεχίζει με το κατιόν μοτίβο P_3^\downarrow που διασταυρώνεται με το κατιόν τετράχορδο T_1 .

Οι πρώτοι δύο χτύποι του μέτρου 70, είναι πανομοιότυποι με τους αντίστοιχους των μέτρων 14 και 38. Η διαφορά είναι ότι στη συνέχεια αντί να ακολουθήσει ανιόν άρπισμα της Ab , ακολουθεί κατιόν άρπισμα της A^7 ως τρίτονη αντικατάσταση της Eb . Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην $1^{\text{η}}$ της Ab^6 που εμπεριέχεται στο μοτίβο M_6 .

Φράση 13 (μ. 72-75)

Η δέκατη τρίτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαιάς διάρκειας φράση 4 μέτρων.

Εικ. 3.23. Φράση 13

Ξεκινά με ένα άρπισμα της ντο μείζονας συγχορδίας που μέσω μιας διπλής προσέγγισης καταλήγει στην 1^η της Fm. Η συγκεκριμένη κίνηση έχει γίνει πολλές φορές μέσα στον αυτοσχεδιασμό. Η σύνδεση των μέτρων 73-74 γίνεται μέσω κατιούσας κίνησης με διαβατικό φθόγγο που καταλήγει στον φθόγγο σολ του μέτρου 74, που με τη σειρά του αποτελεί κατιόν γειτονικό φθόγγο της 3^{ης} της συγχορδίας. Συνεχίζει με διαβατικό φθόγγο που οδηγεί σε διπλή προσέγγιση της 3^{ης} της συγχορδίας και μία ανιούσα διπλή προσέγγιση που οδηγεί στην 5^η στο τέλος του μέτρου. Το τελευταίο μέτρο αποτελείται από διπλή προσέγγιση στην 5^η της Fm⁷. Επίσης η συγκεκριμένη κίνηση έχει επαναληφθεί στο μέτρο 25.

Φράση 14 (μ. 76-80)

Η δέκατη τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 4 μέτρων.

Εικ. 3.24. Φράση 14

Ξεκινά με την επαναλαμβανόμενη κίνηση της Fm blues πεντατονικής κλίμακας που χρησιμοποιεί στη συγκεκριμένη σύνδεση των συγχορδίων Bb⁷-Eb⁷, με τη διαφορά ότι εξελίσσεται διαφορετικά στο επόμενο μέτρο με τη χρήση διπλής προσέγγισης στον φθόγγο λα ύφεση στον τρίτο χτύπο του μέτρου 77. Στη συνέχεια ακολουθεί ημιτονιακή προσέγγιση στην 5^η της Bb⁷ που με κατιούσα κίνηση ενός φθογγικού συνόλου καταλήγει στην 1^η της Eb⁷. Αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο και στη συνέχεια όπου με ημιτονιακή προσέγγιση καταλήγει στην 3^η της Ab⁶ στο μέτρο 79 για να ακολουθήσει ανιόν άρπισμα της συγχορδίας που οδηγεί πάλι στην 3^η της Ab⁶. Η φράση τελειώνει με το σύνηθες καταληκτικό μοτίβο M₁ με τη μόνη διαφορά ότι το τελευταίο όγδοο συνδεέται με σύζευξη. Επίσης, το ρυθμικό υλικό του μέτρου 79 προέρχεται από την κύρια μελωδία του κομματιού στην αντίστοιχη ακολουθία συγχορδίων ενώ και το αρμονικό-μελωδικό υλικό εμφανίζει πολλές ομοιότητες

Εικ. 3.25. Μέτρο 79

Εικ. 3.26. Μελωδία In Walked Bud

Φράση 15 (μ. 80-82)

Η δέκατη πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 2 μέτρων.

Εικ. 3.27. Φράση 15

Ξεκινά με άρπισμα της ντο μείζονας συγχορδίας όπως και άλλες φορές μέσα στον αυτοσχεδιασμό και καταλήγει στην 1^η της Fm έπειτα από διπλή προσέγγιση. Η συγκεκριμένη κίνηση όπως και η συνέχεια θυμίζει τη μελωδική κίνηση στα μέτρα 72-74. Εδώ τελειώνει με διπλή προσέγγιση στην 3^η της συγχορδίας.

Φράση 16 (μ. 83-89)

Η δέκατη έκτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 6 μέτρων.

Εικ. 3.28. Φράση 16

Αρχικά φαίνεται να αντικαθιστά για ακόμη μία φορά την Db^7 με την τρίτονη αντικατάσταση της, την G^7 . Ξεκινά με διπλή κατιούσα προσέγγιση στην 7^η της συγχορδίας, για να ακολουθήσει κατιούσα κίνηση της G altered κλίμακας που εμπεριέχει και το κατιόν τετράχορδο T_1 . Στους τελευταίους δύο χτύπους του μέτρου 84, ακούγεται ένα άρπισμα της C^7 που έχει προσεγγιστεί με ημιτονιακή προσέγγιση. Τα δύο πρώτα μέτρα αυτής της φράσης έχουν κοινά στοιχεία τα μέτρα 7-8 και 23-24. Στην συνέχεια ακολουθούν 4 μέτρα με συνεχόμενη ανιούσα βηματική ροή τρήχων τετάρτων, στα πρώτα 2 μέτρα γίνεται χρήση της φα μελωδικής ελάσσονας κλίμακας, στα επόμενα δύο γίνεται χρήση της ρε ύφεση ακουστικής κλίμακας (lydian b7) με κατάληξη την 3^η της Fm στην αρχή του μέτρου 89.

Φράση 17 (μ. 89-92)

Η δέκατη έβδομη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 3 μέτρων.

Εικ. 3.29. Φράση 17

Ξεκινά με το μοτίβο M_6 που είχε παίξει στα μέτρα 41 και 71 με τη διαφορά ότι ο φθόγγος ντο δεν υποστηρίζεται από όκταβα, οπότε το διάστημα ακούγεται κατιόν. Στο επόμενο μέτρο παίζει μόνο συγχορδιακούς φθόγγους όπως και στο πρώτο μέτρο και φαίνεται πως ο φθόγγος ντο κυριαρχεί σε αυτά τα δύο μέτρα. Η αρχή του μέτρου 91, εδραιώνει αυτήν την άποψη, καθώς ξεκινά την μελωδική κίνηση από τον φθόγγο ντο, την κορυφώνει μια οκτάβα πάνω στον ίδιο φθόγγο με διπλή επανάληψη για να καταλήξει στην 6^η της Bb^7 στον πρώτο χτύπο του τελευταίου μέτρου της φράσης. Ο φθόγγος ντο αποτελεί το χαμηλότερο και υψηλότερο σημείο της φράσης, καθώς και τον φθόγγο που παίζεται τις πιο πολλές φορές.

Φράση 18 (μ. 92-96)

Η δέκατη όγδοη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 5 μέτρων και η καταληκτική του αυτοσχεδιασμού.

The musical score for Phrase 18 (measures 92-96) is presented in two systems. The first system (measures 92-94) shows the following chords and fingerings: Bb7 (6), Eb7 (Eb alt sc, #2, b2, 1, 7, T1), Ab6 (Ab arp, 3, 1, 5), Fm7 (Fm arp, 3, 1, 5), Bbm7 (Bbm7 app, 4, 3, 7, 5, 6), and Eb7 (Eb7 da, 3, 5). The second system (measures 95-96) shows the following chords and fingerings: Ab6 (sa, 4, 3, b9, 1), G7 (sa, 1, 3, 3/7), and C7 (C7, 1, 3, 1, 1/3/1, C1, 3/7, b9/7/5, 7/3).

Εικ. 3.30. Φράση 18

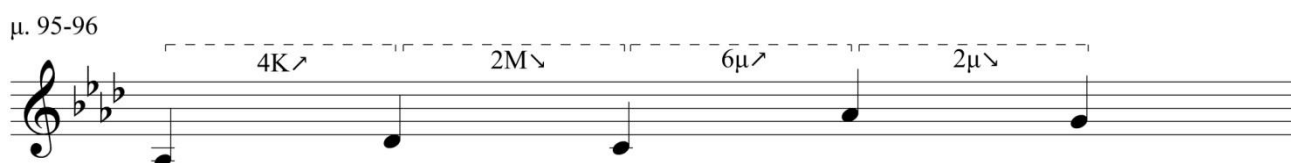
Ξεκινά με το κατιόν τετράχορδο T₁ στη Eb altered κλίμακα και προσεγγίζει με ημιτονιακή προσέγγιση την 3^η της Ab⁶ στην αρχή του μέτρου 93. Στο μέτρο 93 ξεκινά με άρπισμα της Ab και ακολουθεί κατιόν άρπισμα της Fm. Παρατηρείται πως σε αυτό το μέτρο υπάρχει ρυθμική ανάδρομη κίνηση. Στη συνέχεια ακολουθεί αποτζιατούρα για την 3^η της Bbm⁷ που οδηγεί σε κατιόν άρπισμα της συγχορδίας με τελική κατάληξη στην 6^η της Eb⁷. Η σύνδεση με το μέτρο 95, επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην 1^η της Ab⁶ που ακούγεται με συγκοπή, για να ακολουθήσει μια σειρά συγκοπών μέχρι το τέλος της φράσης. Ο φθόγγος ρε ύφεση έχει ρόλο ημιτονιακής προσέγγισης στη νότα ντο, όπως αντίστοιχα και ο φθόγγος λα ύφεση στη νότα σολ στη σύνδεση των μέτρων 95-96.

Από τη στιγμή που ακούγεται ο φθόγγος λα ύφεση στο δεξί χέρι (b9 της G⁷), η μελωδία του αυτοσχεδιασμού ντύνεται με συνηήσεις στην συνοδεία. Η G⁷ εισάγεται με αρμονική προήγηση, όπως και η C⁷, με τη χρήση του μοτίβου C₁ στο δεύτερο μισό του τελευταίου μέτρου. Ο αυτοσχεδιασμός ολοκληρώνεται με μια πεντάφωνη συνηήηση των δύο χεριών.

Άξιο παρατήρησης είναι το διαστηματικό υλικό των μέτρων 95-96 καθώς έχουν ίδιες διαστηματικές κατεθύνσεις και σχεδόν πανομοιότυπο διαστηματικό υλικό με τα τρία πρώτα μέτρα του αυτοσχεδιασμού. Το ρυθμικό τους υλικό σαφώς διαφέρει αρκετά, όμως είναι κάτι που δίνει μια αίσθηση συνοχής μεταξύ της αρχής και του τέλους του αυτοσχεδιασμού του Kenny Barron.



Εικ. 3.31. Διαστηματικό υλικό μέτρων 1-3



Εικ. 3.32. Διαστηματικό υλικό μέτρων 95-96

3.1.6. Συμπεράσματα ανάλυσης

Αυτοσχεδιασμός με αρπίσματα συγχορδιών. Πέραν της χρήσης αρπισμάτων της τονικής βαθμίδας της δηλωμένης συγχορδίας, ο Kenny Barron χρησιμοποιεί και άλλα αρπίσματα τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών για να προσδώσει περισσότερο «χρώμα» στον αυτοσχεδιασμό του. Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει αυτά τα αρπίσματα που έχουν αντληθεί από την παρούσα ανάλυση. Ενδεικτικά, πάνω από την Fm χρησιμοποιεί αρπίσματα της Caug, C και G^o, πάνω από την Db⁷ άρπισμα της Gaug και πάνω από την Eb⁷ άρπισμα της C⁷.

The image shows a musical staff in F minor with various chords and fingerings indicated below the notes. The chords are: Fm (5, #7, 3), Caug (5, #7, 2), C (2, 2, 4), G^o (b6, #4), Db⁷ (7, 2), Gaug (6, b2), Eb⁷ (3), and C⁷ (5).

Εικ. 3.33. Αρπίσματα

Πανομοιότητες μελωδικές κινήσεις κατά εξακολούθηση. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης εντοπίστηκαν μελωδικές κινήσεις τις οποίες ο Kenny Barron επαναλάμβανε συχνά στον αυτοσχεδιασμό του, και μάλιστα σε συγκεκριμένα σημεία μέσα στη φόρμα του κομματιού.

Μια τέτοια μελωδική κίνηση αποτελεί αυτή που παίζεται στην ακολουθία των συγχορδιών Bb⁷-Eb⁷-F⁷. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται ο πυρήνας αυτής της κίνησης. Είναι μια κατιούσα κίνηση, σχεδόν χρωματική, με κυριότερο χαρακτηριστικό της την ημιτονιακή σχέση μεταξύ των φθόγγων σι αναίρεση – σι ύφεση.

The image shows a musical staff in F minor with a melodic core consisting of the notes Bb, Eb, and F. The chords above are Bb⁷, Eb⁷, and F⁷. The fingerings below the notes are: 2, b2, 5, #2, 3 ή 3, #2.

Εικ. 3.34. Πυρήνας

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι μορφές με τις οποίες εμφανίστηκε η συγκεκριμένη κίνηση μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Ακούστηκε συνολικά 5 φορές:

μέτρα 12-13 B \flat 7 Eb7 Ab6 F7

μ. 28-29 B \flat 7 Eb7 Ab6 F7

μ. 36-37 B \flat 7 Eb7 Ab6 F7

μ. 60-61 B \flat 7 Eb7 Ab6 F7

μ. 68-69 B \flat 7 Eb7 Ab6 F7

Εικ. 3.35. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Ακόμα μία επαναλαμβανόμενη μελωδική κίνηση εντοπίζεται στην ακολουθία των συγχορδιών F 7 -B \flat 7 -Eb 7 -Ab 6 . Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται ο πυρήνας αυτής της κίνησης. Αρχικά ξεκινά με κατιούσα πορεία πάνω από την F7 που καταλήγει στην 3^η της B \flat 7. Ύστερα ακολουθεί η 7^η της Eb7 με τη συγκεκριμένη σύνδεση (3^η της B \flat 7 – 7^η της Eb7) να αποτελεί ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της εν λόγω μελωδικής κίνησης. Με τη σειρά της η 7^η της Eb7 οδηγείται ορισμένες φορές στην 3^η της Ab6, όπου μετά ακολουθεί ένα άρπισμα συγχορδίας που καταλήγει πάντα στον φθόγγο λα ύφεση. Αυτή η κατάληξη αποτελεί το άλλο κύριο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης μελωδικής κίνησης.

F7 B \flat 7 Eb7 (Ab6) Ab6

κατιούσα κίνηση άρπισμα

3 7 3 1

Εικ. 3.36. Πυρήνας

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι μορφές με τις οποίες εμφανίστηκε η συγκεκριμένη κίνηση μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Ακούστηκε συνολικά 4 φορές:

μέτρα 13-14 F7 Bb7 Eb7 Ab6
κατιούσα κίνηση άρπισμα

μ. 37-38 F7 Bb7 Eb7 Ab6
κατιούσα κίνηση άρπισμα

μ. 61-63 F7 Bb7 Eb7 Ab6
κατιούσα κίνηση άρπισμα

μ. 69-70 F7 Bb7 Eb7 Ab6
κατιούσα κίνηση άρπισμα

Εικ. 3.37. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Μακροδομικές μελωδικές κινήσεις. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης εντοπίστηκε μια μακροδομική μελωδική κίνηση στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron που αξίζει να παρατηρηθεί καλύτερα. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται η ρυθμική αναγωγή αυτής της κίνησης. Αποτελείται από μία κύρια κατιούσα ημιτονιακή κίνηση με αφετηρία τον φθόγγο φα και τελική κατάληξη τον φθόγγο λα ύφεση. Ανάμεσα της παρεμβάλλονται φθόγγοι δευτερεύουσας σημασίας με σκοπό τη στήριξη και τον εμπλουτισμό της κατιούσας ημιτονιακής κίνησης.

Εικ. 3.38. Ρυθμική αναγωγή μακροδομικής κίνησης

Το παρακάτω απόσπασμα παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο αυτή η μακροδομική μελωδική κίνηση εμφανίστηκε μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron:

μέτρα 33-38

Fm Fmmaj7 Fm7

Bb7 Eb7 Ab6 F7 Bb7 Eb7 Ab6

Εικ. 3.39. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Συνηγήσεις συνοδείας αριστερού χεριού. Η παρακάτω εικόνα παρουσιάζει το σύνολο των συνηγήσεων που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Συνολικά χρησιμοποιήθηκαν 94 φορές συνηγήσεις στη συνοδεία με μόνο τις 23 φορές να αποτελούν τονισμένες θέσεις. Όλες οι υπόλοιπες τοποθετήθηκαν σε τονισμένες άρσεις, 31 σε ρόλο αρμονικής προώγησης και 34 σε τονισμένη άρση του 4^{ου} χτύπου, γεγονός που επαληθεύει την προσέγγιση του Kenny Barron για επιδίωξη της κίνησης προς τα εμπρός.

Fm7

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

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

1 3 1 3 7 1 3 1 3 9 1 7 7 7

Bb7 C7 Db7 F7

7 9 9 9 1 7 3 7 b9 7 7 5 7 3 7

3 7 3 7 1 1 3 7 3 1 1 7 3

3 13 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Bbm7 Eb7 Ab B7 A7 G G7

7 3 7 3 3 7 7 1 1 1 3

1 7 3 1 5 7 1 1 1 3

Εικ. 3.40. Σύνολο συνηγήσεων

3.2. “Segment”

3.2.1. Πληροφορίες για το κομμάτι

Το κομμάτι *Segment* αποτελεί μια προσωπική σύνθεση του Charlie Parker η οποία ηχογραφήθηκε πρώτη φορά στις 5 Μαΐου του 1949 για τον δίσκο του, *Boss Bird* της δισκογραφικής εταιρίας Proper Records.¹⁷³ Η φόρμα του κομματιού είναι AABA με έκταση 32 μέτρα.

Η αρμονία του είναι φαινομενικά απλοϊκή καθώς αποτελείται μόνο από ακολουθίες ii-V-i στο A, κάτι που επαναλαμβάνεται και στο B με τη διαφορά ότι γίνονται τονικές αποκλίσεις στην iv και στην III. Η μελωδία του κομματιού που αποτελεί και το κύριο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κομματιού απαρτίζεται στο σύνολό της από συγκοπές και αντιχρονισμούς του ρυθμού. Εμφανής είναι η απουσία μελωδίας στο B, γεγονός που αφήνει στον εκάστοτε εκτελεστή να αυτοσχεδιάσει μια δική του μελωδία για το συγκεκριμένο μέρος του κομματιού.

Το Segment μετά την πρώτη του κυκλοφορία από τον Charlie Parker το 1957, δεν ξανά ηχογραφήθηκε για πολλά χρόνια μέχρι την δεκαετία του 1980. Το 1986 ο Mike Metheny είναι ο πρώτος που το ξανά ηχογραφεί για τον δίσκο του *Day In – Night* και από κει και έπειτα άρχισε να ξανά ηχογραφείται. Το έχουν διασκευάσει καλλιτέχνες όπως οι Steve Coleman, Geri Allen, , Dave Holland, Charlie Haden, Kurt Rosenwinkel, Roy Haynes και Fred Hersch ανάμεσα σε άλλους.¹⁷⁴

3.2.2. Πληροφορίες για την εκτέλεσή του στο “The Art of Conversation”

Ο Martin Johnson παρατηρεί την ευκολία που εκτελούν την κατά τα άλλα περίπλοκη σύνθεση του Charlie Parker και αναφέρει πως είναι ένα παλιό bebop κομμάτι που δεν παίζεται συχνά.¹⁷⁵ Ο James Rozzi εκθειάζει για ακόμα μια φορά τη στιβαρή αίσθηση του swing που αναδύεται από τον ήχο του ντουέτου κατά τη διάρκεια της γρήγορης αυτής εκτέλεσης.¹⁷⁶

Ο αυτοσχεδιασμός του Kenny Barron και σε αυτό το κομμάτι είναι εκτενής καθώς διαρκεί 3 κύκλους της φόρμας και περιέχει συνολικά 15 φράσεις. Το τέμπο του κομματιού είναι στα 200 bpm.

¹⁷³ Martin Pfliederer, “Charlie Parker “Segment”,” *The Jazzomat Research Project*, University of Music Franz Liszt Weimar, τελευταία πρόσβαση Ιούνιος 16, 2021, <https://jazzomat.hfm-weimar.de/dbformat/synopsis/solo64.html>.

¹⁷⁴ “Segment,” *SecondHandSongs*, τελευταία πρόσβαση Ιούνιος 16, 2021, <https://secondhandsongs.com/work/130307/versions#nav-entity>.

¹⁷⁵ Johnson, “A Quiet ‘Conversation’.”

¹⁷⁶ Rozzi, “The Art of Conversation.”

3.2.3. Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση

Segment

Charlie Parker

A B♭m6 Cm7 F7 B♭m6

bb: **i** **ii** **V** **i**

Cm7 F7 B♭m6 C[∅] F7 B♭m6

ii **V** **i** **ii** **V** **i**

F7 C[∅] F7 B♭m6

V **ii** **V** **i**

B F[∅] B♭7 E♭m7

melody improvisation

(ii **V)** -----> **iv**

E♭m7 A♭7 D♭maj7 Cm7 F7

(ii **V)** -----> **III** **ii** **V**

A B♭m6 Cm7 F7 B♭m6 Cm7 F7

i **ii** **V** **i** **ii** **V**

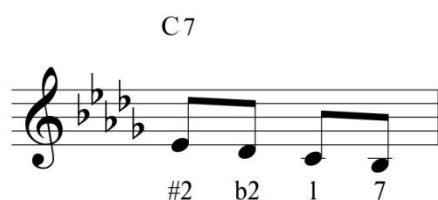
B♭m6 C[∅] F7 B♭m6 (F7)

i **ii** **V** **i** **V**

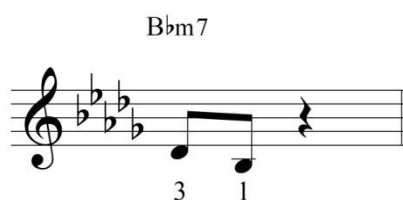
3.2.4. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού

Αναφέρεται το κυριότερο μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού του Kenny Barron που εμφανίζεται στο συγκεκριμένο κομμάτι. Χρησιμοποιούνται τα μοτίβα T_1 , M_1 , M_3 , M_5 , P_3^\downarrow και C_1 από την προηγούμενη ανάλυση αλλά παρουσιάζονται στην τονικότητα της παρούσας σύνθεσης. Επίσης χρησιμοποιείται και ένα νέο μοτίβο με την ονομασία M_7 .

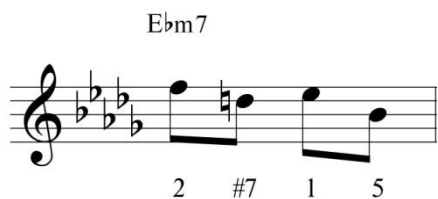
T_1 . Ονομάζεται η κατιούσα μελωδική κίνηση #2-b2-1-7 πάνω από μια δεσπόζουσα συγχορδία. Το συγκεκριμένο τετράχορδο ανήκει ταυτόχρονα και στην altered κλίμακα αλλά και στην οκτατονική κλίμακα ημιτόνιο-τόνος. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του κυρίως στον αρχικό φθόγγο του τετραχόρδου.



M_1 . Ονομάζεται το καταληκτικό ρυθμικό μοτίβο δύο ογδών, συνήθως με κατιούσα κατεύθυνση. Το φθογικό υλικό του αποτελείται κυρίως από συγχορδιακούς φθόγγους της εκάστοτε συγχορδίας. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



M_3 . Ονομάζεται το μοτίβο που το φθογικό του υλικό αποτελούν οι 2-#7-1-5 της κλίμακας, με τους δυο πρώτους φθόγγους συχνά να εμφανίζονται και αντεστραμμένοι. Συνήθως χρησιμοποιείται πάνω από ελάσσονες συγχορδίες ενώ η ρυθμική του δομή συναντάται σε πολλές μορφές όπως με ρυθμική σμίκρυνση ή μεγέθυνση. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



*M*₅. Ονομάζεται η ανιούσα μελωδική κίνηση 5-6-(#)7 που το φθογγικό υλικό της ανήκει στην μελωδική ελάσσονα κλίμακα. Ξεκινά έπειτα από άρση ογδού στη θέση και ακολουθείται συνήθως από σειρά φθόγγων που ανήκουν και αυτοί στη μελωδική ελάσσονα κλίμακα και γι αυτόν τον λόγο χρησιμοποιείται κυρίως πάνω από ελάσσονες συγχορδίες. Η ρυθμική του δομή εμφανίζεται τις περισσότερες φορές σε μορφή ογδών ή δεκάτων έκτων.

B \flat m7



*M*₇. Ονομάζεται το ανιόν άρπισμα 5-1-3 μιας ελάσσονας συγχορδίας που ξεκινά έπειτα από άρση ογδού στη θέση. Η ρυθμική του δομή εμφανίζεται με μορφή ογδών και ακολουθείται συνήθως από τη συνέχιση του αρπίσματος είτε με ανιούσα κατεύθυνση είτε με κατιούσα. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.

B \flat m7



*P*_{3[↓]}. Ονομάζεται η κατιούσα μελωδική κίνηση 3-#2-2-b2 πάνω από μια μείζονα συγχορδία που συνήθως έχει ρόλο δεσπόζουσας. Το φθογγικό υλικό του ανήκει στη χρωματική κλίμακα αλλά είναι πιο ορθό να θεωρηθούν κάποιοι φθόγγοι του ως ημιτονιακές προσεγγίσεις. Η ονομασία *P*_{3[↓]} δανείστηκε από την αντίστοιχη ανακάλυψη των Reynaud και Brun.¹⁷⁷

F7



¹⁷⁷ Reynaud and Brun, *Kenny Barron The Book*, 24.

C₁. Ονομάζεται το μοτίβο δύο συνηγήσεων που συντελούν στο να δημιουργηθεί πτώση V-I/i. Η ρυθμική του δομή απαρτίζεται από δύο τονισμένες άρσεις με τη δεύτερη να αποτελεί αρμονική προήγηση. Εμφανίζεται συνήθως στο τέλος των φράσεων χωρίς όμως αυτό να συνιστά κανόνα. Αντί για την V μπορεί να συναντηθεί η τρίτονη αντικατάστασή της.

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The notation consists of two measures. The first measure is labeled 'F7' and contains a dotted quarter note on G2 and an eighth rest. The second measure is labeled 'Bbm' and contains an eighth note on G2 and a quarter rest. Below the staff, the fingering for the first measure is '7' over '3' and for the second measure is '3' over '1'.

3.2.5. Ανάλυση φράσεων του αυτοσχεδιασμού

Φράση 1 (μ. 1-5)

Η πρώτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαιάς διάρκειας φράση 5 μέτρων στην οποία είναι εμφανής η έλλειψη ουσιαστικής συνοδείας στο αριστερό χέρι.

Εικ. 3.41. Φράση 1

Η εναρκτήρια φράση του αυτοσχεδιασμού ξεκινά με το μοτίβο M₇ που αποτελεί μέρος μιας σειράς εναλλασσόμενων αρπισμάτων των Bbm και F⁷ δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο συνδέσεις V-i στα πρώτα δύο μέτρα. Η σύνδεση με το τρίτο μέτρο επιτυγχάνεται έπειτα από διπλή προσέγγιση στην 1^η της Bbm⁷ συγχρόνως με bebop αρμονική συνήχηση στη συνοδεία που δημιουργεί την αρμονική προήγησή της. Η συγκεκριμένη μελωδική κίνηση των πρώτων τριών μέτρων καταλήγει στον φθόγγο σολ, που αποτελεί την 6^η και φθόγγο έντασης της Bbm⁷. Μια απλούστερη εκδοχή των πρώτων τριών μέτρων είναι να παρατηρηθεί ως μελωδική κίνηση (5th progression) 5-4-3-2-1 της Bbm⁷ για να καταλήξει στην 6^η της συγχορδίας.

Εικ. 3.42. 5th progression

Στο μέτρο 4, η $b2^{\text{η}}$ της C^7 οδηγείται με κατιούσα κίνηση στην $3^{\text{η}}$ της F^7 έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση. Η ένωση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται χάρη στους φθόγγους φα και μι ύφεση που δημιουργούν συγκοπή του χρόνου για να ακολουθήσει κίνηση κατιόν γειτονικού φθόγγου του ρε ύφεση και να καταλήξει στο καταληκτικό μοτίβο M_1 .

Φράση 2 (μ. 7-12)

Η δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 6 μέτρων στην οποία η συνοδεία κάνει πιο έντονα την εμφάνισή της.

The musical score for Phrase 2 (measures 7-12) is presented in two systems. The first system covers measures 7-9, and the second system covers measures 10-12. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features chords and fingerings: $Bbm7$ (M7), G^7 (Bbm arp), C^7 (T1), F^7 ($P3^{\downarrow}$), $Bbm7$, C^7 , F^7 , $Bbm7$, C^7 , and F^7 . Fingerings are indicated for both hands. The melodic line includes articulation marks: 'da', 'sa', and 'ta'. A dynamic marking 'p' is present at the end of measure 9. A boxed section at the end of measure 12 is labeled 'C1' with fingerings 3/7 and 1.

Εικ. 3.43. Φράση 2

Ξεκινά με ανιόν άρπισμα της Bbm μέσω του μοτίβου M_7 όπως και στην πρώτη φράση, με την διαφορά ότι το επεκτείνει σε όλη την διάρκεια του μέτρου. Στην συνοδεία όμως δεν ακούγεται συνήχηση της Bbm^7 αλλά της G^7 , γεγονός που υποδεικνύει ότι ο Kenny Barron αντικατέστησε τη βασική συγχορδία. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με τη διπλή προσέγγιση στον φθόγγο μι ύφεση παράλληλα με την αρμονική προήγηση της C^7 στην συνοδεία. Ακολουθεί κατιούσα κίνηση του τετραχόρδου T_1 στην C altered κλίμακα και συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση με την $3^{\text{η}}$ της F^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια η κατιούσα κίνηση του μοτίβου P_3^{\downarrow} στην F^7 καταλήγει έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση στην $5^{\text{η}}$ της Bbm^7 καθώς επίσης στη συνοδεία ακούγεται και η αρμονική προήγησή της.

Άξιες παρατήρησης είναι τρίφωνες συνηχήσεις των πρώτων αυτών δύο μέτρων. Όλες είναι χωρίς θεμέλιο και με φθόγγους έντασης, εκτός της τελευταίας που είναι η τρίφωνη συγχορδία της Bbm σε δεύτερη αναστροφή. Επίσης όλες είναι παιγμένες ως τονισμένες άρσεις που δημιουργούν την αίσθηση της κίνησης προς τα εμπρός. Η αντικατάσταση της Bbm⁷ από την G⁷ δημιουργεί μια σειρά κύκλου πεμπτών με δεσπόζουσες που καταλήγει στην Bbm⁷.

The image shows a bass line in 4/4 time with four measures. The chords and their fingerings are: G7 (b13, 3, 7), C7 (#9, 7, 3), F7 (b13, 3, 7), and Bbm7 (3, 1, 5). Arched lines connect the notes of the first two and last two chords.

Εικ. 3.44. Ρυθμική αναγωγή μέτρων 7-8

Η φωνοδότηση που προκύπτει είναι εξαιρετική καθώς αποτελείται από δύο ξεχωριστές κινήσεις. Στην ψηλή φωνή δημιουργείται μια κίνηση μεταξύ των φθόγγων μι ύφεση και ρε ύφεση οι οποίοι επαναλαμβάνονται για δύο συνηχήσεις ενώ στις κάτω φωνές οι οδηγητικοί φθόγγοι των συγχορδιών κινούνται συνεχώς με ημιτονιακές κατιούσες κινήσεις για να καταλήξουν στην 1^η και 5^η της Bbm⁷.

Στο μέτρο 9, τριπλή προσέγγιση οδηγεί στην 3^η της συγχορδίας και την ακολουθεί ανιών διαβατικός φθόγγος που καταλήγει στον φθόγγο μι στην αρχή του επόμενου μέτρου. Στο μέτρο 10, ακούγεται κίνηση της Bb blues πεντατονικής κλίμακας που συνοδεύεται από συνηχήσεις χωρίς θεμέλιο των C⁷ και F⁷ στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με την έναρξη ανιόντος αρπίσματος της Bbm ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της θεμελίου της στο αριστερό χέρι για να καταλήξει στην Bb blues πεντατονική κίνηση #4-4 που κυριαρχεί σε αυτή την φράση. Στην παρακάτω εικόνα παρουσιάζεται ο πυρήνας της μελωδικής κίνησης στα μέτρα 9-12. Παρατηρείται μια καρκινική κίνηση 3-4#4-4-3 της Bbm καθώς και η επανάληψη της #4-4.

The image shows a melodic line in 4/4 time. The first measure has a box around the first three notes. The second measure has a box around the first two notes. The third measure has a box around the last two notes. The fourth measure has a box around the last two notes.

Εικ. 3.45. Πυρήνας μελωδικής κίνησης μέτρων 9-12

Τα δύο τελευταία μέτρα της φράσης κάνουν αποκλειστική χρήση τονισμένων άρσεων δημιουργώντας κίνηση προς τα εμπρός και μαζί με το άκουσμα των οκτάβων και την ανιούσα κίνηση δημιουργείται κορύφωση. Η φράση ολοκληρώνεται με το μοτίβο C₁ στη συνοδεία.

Φράση 3 (μ. 13-18)

Η τρίτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 6 μέτρων.

The musical score for Phrase 3 (measures 13-18) is presented in two systems. The first system (measures 13-15) features a piano accompaniment with the following details: Measure 13 starts with a *Faug arp* (Faug arpeggio) over a Bbm7 chord, with a fingering of 1 #5 3 1 #5. Measure 14 has a C7 chord and a fingering of b2 1 7 3 4 #4 5 4. Measure 15 has an F7 chord with a *3 dab* (triple dotted eighth note) and a fingering of 5 5 6 6 #7 #7. The second system (measures 16-18) continues with a C7 chord in measure 16 (fingering 1 1 2 3), an F7 chord in measure 17 (fingering #7 2 2 1 #7 2 1 5 4 3), and a Bbm7 chord in measure 18 (fingering 2 4 2 3 1). A box labeled 'M1' is located in measure 18.

Εικ. 3.46. Φράση 3

Ξεκινά με κατιόν άρπισμα της *Faug* πάνω από την *Bbm⁷*, μια συνήθης κίνηση που χρησιμοποιεί ο *Kenny Barron*, όπως έχει προαναφερθεί. Αυτή η κίνηση συνοδεύεται στο αριστερό χέρι με *bebop* συνήχηση σε τονισμένη άρση. Επίσης παρατηρείται μια άλλη επαναλαμβανόμενη κίνηση, η αρχή των πρώτων τριών φράσεων, αρχίζουν στο 1+ του μέτρου με κίνηση αρπίσματος. Το μέτρο 14 θυμίζει το μέτρο 4 με την κίνηση *b2-1-7* πάνω από την *C⁷* για να συνδεθεί με ημιτονιακή κίνηση στην 3^η της *F⁷*. Στη συνοδεία παίζονται συνηχήσεις χωρίς θεμέλιο και αυτή της *F⁷* λειτουργεί και ως αρμονική προήγηση της συγχορδίας. Ακολουθεί διπλή ανιούσα προσέγγιση στην 5^η της *F⁷* και η αρμονική προήγηση της *Bbm⁷* στο αριστερό χέρι για να συνδεθεί με το μέτρο 15. Εκεί παίζεται μια ανιούσα κίνηση της *si* ύφεση μελωδικής ελάσσονας ξεκινώντας από την 5^η της συγχορδίας με χρήση τρίχων τετάρτων, ακριβώς όπως είχε συμβεί στα μέτρα 85-88 του αυτοσχεδιασμού στο *In*

Walked Bud. Η συγκεκριμένη κίνηση είναι αρκετά μικρότερης έκτασης καθώς ολοκληρώνεται στον φθόγγο ρε ύφεση στον τρίτο χτύπο του μέτρου 16 παράλληλα με την αρμονική προήγηση της F^7 .

Στη συνέχεια, διπλή προσέγγιση οδηγεί στην 1^η της Bb^7 ταυτόχρονα με τετράφωνη συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο στη συνοδεία που λειτουργεί ως η αρμονική προήγηση της Bb^7 . Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται και στη μέση του μέτρου 17 με τη μόνη διαφορά ότι η συνοδεία χρησιμοποιεί τονισμένη θέση και όχι άρση, για να ακολουθήσει κατιούσα κίνηση του φθογγικού σχήματος 1-5-4-3 της Bb^7 . Στο τελευταίο μέτρο της φράσης ακούγεται η τριπλή προσέγγιση στην 3^η της συγχορδίας για να ακολουθήσει το καταληκτικό μοτίβο M_1 , σε αυτήν την περίπτωση 3-1, όπως και στο τέλος του μέτρου 5. Η τρίτη φράση τελειώνει με την αρμονική προήγηση της θεμελίου της F^{o7} που ακολουθεί.

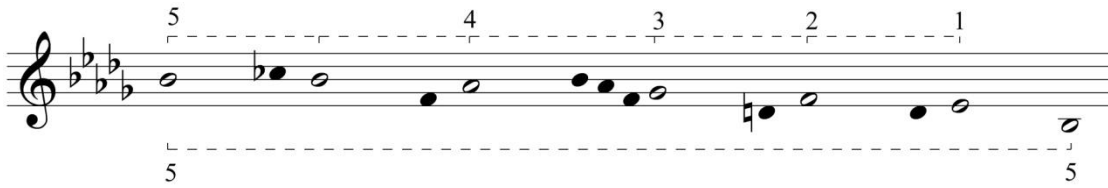
Φράση 4 (μ. 19-22)

Η τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 4 μέτρων.

Εικ. 3.47. Φράση 4

Ξεκινά με ανιούσα βηματική κίνηση στον τρίτο χτύπο του μέτρου που αρχίζει με την 1^η της F^{o7} και καταλήγει στην 1^η της Bb^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της στη συνοδεία. Ακολουθεί ανιών γειτονικός φθόγγος της 1^{ης} της συγχορδίας παράλληλα με την συνήχησή της σε τονισμένη άρση στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια ακούγεται αρμονική προήγηση της Ebm^7 στη συνοδεία, ενώ στο δεξί χέρι παίζεται κατιούσα μελωδική κίνηση με χρήση διπλών προσεγγίσεων που οδηγεί αρχικά στην 3^η της συγχορδίας και ύστερα στην 1^η της συγχορδίας μέσω του μοτίβου M_3 με τον καταληκτικό του φθόγγο να είναι η 5^η της Ebm^7 . Ακολουθούν δύο επαναλήψεις του φθόγγου σε ύφεση σαν απόηχος του μοτίβου M_3 ενώ στο αριστερό χέρι εμφανίζεται η μελωδική κίνηση 1-3 στο τέλος της φράσης.

Παρατηρείται μια μακροδομική κίνηση (5th progression) 5-4-3-2-1 κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού με εναρκτήριο και καταληκτικό φθόγγο τη νότα σε ύφεση.



Εικ. 3.48. 5th progression μέτρων 20-22

Φράση 5 (μ. 23-28)

Η πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαιάς διάρκειας φράση 6 μέτρων.

Εικ. 3.49. Φράση 5

Ξεκινά με το σύνηθες πλέον τρόπο, δηλαδή με τη χρήση του μοτίβου M₇, στη συγκεκριμένη περίπτωση κατιόντος αρπίσματος της Bbm πάνω από την Ebm⁷ που συνοδεύεται από τρίφωνη συνήχηση υπερκείμενων τριτών χωρίς τη θεμέλιο της Ebm⁷. Συνεχίζει με ανιόν γειτονικό φθόγγο της νότας λα ύφεση για να ακολουθήσει διπλή προσέγγιση στην 3^η της συγχορδίας. Η σύνδεση με το μέτρο 24 επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση ταυτόχρονα με αρμονική προήγηση της Ab⁷ στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί ανιούσα κίνηση της Ab altered κλίμακας παράλληλα με κυτταρικές συνηχήσεις στη συνοδεία που τοποθετούνται σε τονισμένες άρσεις. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με χρήση ημιτονιακής προσέγγισης ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση στις Dbmaj⁷ που χρησιμοποιεί τετράφωνη συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο.

Στο μέτρο 25, ακούγεται κατιόν φθογγικό σχήμα 5-3-2-1 της Db που συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην 1^η της C⁷ στον τρίτο χτύπο του μέτρου, για να ακολουθήσει κατιούσα μελωδική κίνηση της ντο οκτατονικής ημιτόνιο-τόνος κλίμακας. Εδώ ο Kenny Barron δημιουργεί ρυθμικό διανθισμό καθώς ελαττώνει την κανονική διάρκεια της Db^{maj7} με την προσθήκη της C⁷ που αρχικά ακούγεται στον αυτοσχεδιασμό και στη συνέχεια ακολουθεί η συνήχιση της, η οποία επεκτείνεται και στο πρώτο μισό του επόμενου μέτρου, το οποίο ανήκει στην F⁷, δημιουργώντας έτσι σχέση δεσπόζουσα δεσποζούσης. Στο μέτρο 26 διπλή προσέγγιση οδηγεί στην 1^η της F⁷, ακολουθεί κυτταρική συνήχιση σε τονισμένη άρση και κατιόν γειτονικός φθόγγος της 3^{ης} της Bbm⁷ που έρχεται στο τέλος του μέτρου μαζί με την αρμονική προήγιση της θεμελίου της. Στο επόμενο μέτρο ακολουθεί ανιούσα βηματική κίνηση που οδηγεί σε μελωδική κίνηση της Bbm blues πεντατονική κλίμακας που θυμίζει την αντίστοιχη κίνηση στα μέτρα 9-10. Η φράση ολοκληρώνεται με την αρμονική προήγιση της 1^{ης} και 5^{ης} της Bbm⁷ στη συνοδεία.

Εικ. 3.50. Σύγκριση μελωδικής κίνησης μέτρων 9-10 και 27-28

Παρατηρούνται πανομοιότυπες κινήσεις στον σκελετό του αυτοσχεδιαστικού συλλογισμού των δύο αυτών φράσεων όπως επίσης και στη συνοδεία του αριστερού χεριού. Χαρακτηριστική είναι η ανιούσα κίνηση 3-4 της Bbm⁷ που οδηγεί στην #4, καθώς και χρήση τρίηχου ογδούου ανάμεσα στην #4-4 της Bbm blues πεντατονικής κλίμακας. Στα μέτρα 9-10 επειδή τα δύο χέρια μεταξύ τους απέχουν διάστημα οκτάβας, ο Kenny Barron επιλέγει τρίφωνες αρμονικές συνηχίσεις

για να γεμίσουν τον ήχο, σε αντίθεση με τα μέτρα 27-28 που επιλέγει δίφωνες αρμονικές συνηχήσεις εξαιτίας της κοντικής θέσης των δύο χεριών. Επίσης το ρυθμικό μοτίβο στη συνοδεία είναι πανομοιότυπο και στις δύο περιπτώσεις.

Εικ. 3.51. Ρυθμική αναγωγή μελωδικής κίνησης

Στον σκελετό της φράσης παρουσιάζονται οι προηγούμενες παρατηρήσεις. Μια πρόσθετη είναι ότι το #4-4 αν γραφτεί, με βάση τις συγχορδίες παρατηρείται ότι είναι συγχορδιακοί φθόγγοι και τονίζονται και από τη χαμηλότερη νότα των συνηχήσεων.

Φράση 6 (μ. 29-33)

Η έκτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαιάς διάρκειας φράση 5 μέτρων.

Εικ. 3.52. Φράση 6

Ξεκινά στην άρση του πρώτου χτύπου με ανιόν άρπισμα του ελαφρώς παραλλαγμένου μοτίβου M_7 λόγου των υπερκείμενων 4^{ov} και ακολουθείται από τη διπλή προσέγγιση στην $\#2^{\eta}$ της C^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Στο μέτρο 30, η κατιούσα κίνηση του τετράχορδου T_1 στην C altered κλίμακα συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην 3^{η} της F^7 συγχρόνως με την αρμονική προήγησή της συγχορδίας στη συνοδεία. Η μελωδική κίνηση των δύο πρώτων μέτρων της έκτης φράσης κινούνται με πανομοιότυπο τρόπο όπως στα μέτρα 7-8. Στη συνέχεια το άρπισμα της F^7 οδηγεί στην 3^{η} της Bbm^7 παράλληλα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι.

Στο επόμενο μέτρο, επαναλαμβάνεται για ακόμα μια φορά το ανιόν άρπισμα του μοτίβου M_7 που οδηγείται μέσα από διπλή προσέγγιση στην $\#2^{\eta}$ της C^7 όπως τα μέτρα 7-8 και 29-30. Το συγκεκριμένο μέτρο έχει ακόμα ένα κοινό στοιχείο με το 7^o μέτρο καθώς προσθέτεται η G^7 ως παρενθετική δεσπόζουσα της δεσπόζουσας δεσποζούσης. Οι συγχορδίες των G^7 και C^7 ακούγονται ως αρμονικές προηγήσεις και χρησιμοποιούνται τρίφωνες συνηχήσεις χωρίς τη θεμέλιο για την αρμονική δομή τους. Η σύνδεση των μέτρων 32-33 επιτυγχάνεται με το μοτίβο C_1 στη συνοδεία ταυτόχρονα με το άκουσμα της 5^{ns} της Bbm^7 σε οκτάβα στο δεξί χέρι. Στο τελευταίο μέτρο της φράσης, κατιόν γειτονικός φθόγγος της 5^{ns} της Bbm^7 οδηγεί στη διπλή προσέγγιση της 3^{ns} της συγχορδίας για να καταλήξει στη θεμέλιο της μέσω του καταληκτικού μοτίβου M_1 . Η μελωδική κίνηση του τελευταίου μέτρου είναι πανομοιότυπη με αυτή του μέτρου 5.

Φράση 7 (μ. 34-42)

Η έβδομη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 9 μέτρων και η εναρκτήρια του δεύτερου κύκλου αυτοσχεδιασμού.

The musical score for Phrase 7 (measures 34-42) is presented in three systems. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with complex chords and arpeggios.

System 1 (Measures 34-36):

- Measure 34: Chords C7, F7. Fingering: 7/3, 3/7, 5/3/1.
- Measure 35: Chords Bbm7, Faug arp. Fingering: 5, #7, 5, 3, #7, 5, 2.
- Measure 36: Chords (F7), C7, Cm arp, F7. Fingering: 7, 5, 2, 5, 7, 2.

System 2 (Measures 37-39):

- Measure 37: Chords Bbm7, Faug arp. Fingering: #7, 5, 3, #7, 3, 5, #7.
- Measure 38: Chords C7, F7. Fingering: b6, b5, 4, b3, b6, #4, 3, b3, b2.
- Measure 39: Chords Bbm7, Faug arp, app, da. Fingering: 5, 3, #7, 2, 1, #7, 6.

System 3 (Measures 40-42):

- Measure 40: Chords C7, un, da, un, da, F7, un, da. Fingering: b6, 7, b6, 4, b5, b6, b5, 3, 1, 2, 1, 6.
- Measure 41: Chords Bbm7, taa, da. Fingering: 4, 4, #3, 3, 2, 4, 3.
- Measure 42: Chords C7, F7. Fingering: b5, 5.

The score concludes with a boxed section labeled C1, containing the notes G3 and F3.

Εικ. 3.53. Φράση 7

Ξεκινά με δύο συνηγήσεις στη συνοδεία στα ισχυρά μέρη του μέτρου 34 και η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με την αρμονική προήγηση της Bbm στο αριστερό χέρι ταυτόχρονα με την 5^η της στο δεξί χέρι. Ακολουθεί το σύνθηες άρπισμα της Faug πάνω από την Bbm⁷ που υποστηρίζεται από συνηγήσεις στη συνοδεία που τοποθετούνται σε τονισμένη άρση και τονισμένη θέση. Στο επόμενο μέτρο, ο Kenny Barron αντικαθιστά τελειώς την C⁷ με την F⁷ επεκτείνοντας τη

διάρκεια της και με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ρυθμικός διανθισμός. Στο δεξί χέρι ακούγεται άρπισμα της Cm πάνω από τις δίφωνες κυτταρικές συνηχήσεις της F⁷ στη συνοδεία που τοποθετούνται σε τονισμένες άρσεις. Στη συνέχεια ακολουθεί αρμονική προήγηση της Bbm⁷ που οδηγεί στο επόμενο μέτρο, όπου ξανα ακούγεται άρπισμα της Faug πάνω από την Bbm⁷.

Η σύνδεση με το μέτρο 38 επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση δίφωνης κυτταρικής συνήχησης της C⁷. Στη συνέχεια, κατιούσα μελωδική κίνηση οδηγεί στην F⁷ έπειτα από την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Την ακολουθεί κατιούσα κίνηση που συνδέεται με το επόμενο μέτρο έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση στην 5^η της Bbm⁷, παράλληλα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Στο μέτρο 39, το άρπισμα της Faug πάνω από την Bbm⁷ ακολουθείται από αποτζιατούρα της 1^{ης} της συγχορδίας και συνδέεται με το επόμενο μέτρο με διπλή προσέγγιση στην b6^η της C⁷. Στο μέτρο 40 κυριαρχεί το ρυθμικό μοτίβο τρίγχο 16^{ov} - όγδοο που συνοδεύεται από δίφωνες κυτταρικές συνηχήσεις τοποθετημένες στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Στη συνέχεια ακολουθεί κατιούσα τριπλή προσέγγιση στη 2^η της Bbm⁷ συγχρόνως με bebop συνήχηση στην συνοδεία. Η 2^η της Bbm⁷ με τη σειρά της, σχηματίζει διπλή προσέγγιση στην 3^η της Bbm⁷ για να την ακολουθήσουν στο τελευταίο μέτρο τονισμένες άρσεις και στα δύο χέρια, με την κατάληξη της φράσης να χρησιμοποιεί στη συνοδεία το μοτίβο C₁ όπως συνηθίζει ο Kenny Barron.

Φράση 8 (μ. 43-50)

Η όγδοη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 8 μέτρων.

Εικ. 3.54. Φράση 8

Ξεκινά με ανιόν άρπισμα του μοτίβου M₇ της Bbm που συνοδεύεται από bebop συνήχηση σε τονισμένη άρση. Στη μέση του μέτρου, ακολουθεί κατιόν άρπισμα της ίδιας συγχορδίας που συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην b⁵^η της C⁷ ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στη συνέχεια, χρήση τρήχων τετάρτων με κατιούσα βηματική κίνηση ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της F⁷ στο αριστερό χέρι, οδηγούν στον κατιών γειτονικό φθόγγο της νότας ρε ύφεση. Η κίνηση του μοτίβου M₇ στο μέτρο 45 είναι πανομοιότυπη με τα μέτρα 7-8 και 29-30 καθώς χρησιμοποιεί το ίδιο υλικό. Η ένωση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην #2^η της C⁷ ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στο αριστερό χέρι. Έπειτα, το κατιόν τετράχορδο T₁ οδηγείται στην 3^η της F⁷ με ημιτονιακή προσέγγιση και την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στη συνοδεία.

Στη συνέχεια, το άρπισμα της F⁷ οδηγεί σε κατιόν ποίκιλμα του φθόγγου μι ύφεση, ενώ ο ίδιος με την σειρά του έχει ρόλο διαβατικού φθόγγου που οδηγεί σε κατιόν άρπισμα της Bbm παράλληλα με το άκουσμα bebop συνήχησης στη συνοδεία σε τονισμένη άρση. Το κατιόν άρπισμα της Bbm καταλήγει στην 3^η της C⁷ για να ακολουθήσει η 7^η της F⁷, παιγμένες σε οκτάβες. Παρόμοια κίνηση της Bbm blues πεντατονικής κλίμακας έχει επαναληφθεί στα μέτρα 10, 12 και 28. Στο

συγκεκριμένο μέτρο, συνοδεύεται από δίφωνες κυτταρικές συνηχήσεις των συγχορδιών C⁷-F⁷ που οδηγούν στο μοτίβο C₁. Ακολουθεί άρπισμα της F πάνω από την Bbm⁷ ταυτόχρονα με bebop συνηχήση της στη συνοδεία σε τονισμένη άρση. Στη συνέχεια η περικόκλωση του φθόγγου si ύφεση οδηγεί στο καταληκτικό μοτίβο M₁ που κυριαχεί και σε άλλα σημεία του αυτοσχεδιασμού. Η φράση τελειώνει με τον ανιόντα ημιτονιακό αρμονικό διανθισμό της θεμελίου της F^{o7} για να ακολουθήσει η αρμονική προήγησή της.

Φράση 9 (μ. 51-62)

Η ένατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 12 μέτρων.

The musical score for Phrase 9 (measures 51-62) is presented in three systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes melodic lines with slurs and accents, and bass lines with complex fingering and chord voicings. Chord changes are indicated above the staff, and specific voicings are shown in boxes below the bass line.

System 1 (Measures 51-54): Starts with a boxed 'B' and an F⁷ chord. The melody includes slurs and accents. The bass line features complex voicings, with a boxed C₁ voicing in measure 53. Chord changes are indicated as Bbm⁷, Ebm⁷, and F⁷.

System 2 (Measures 55-58): Starts with an Ebm⁷ chord. The melody includes slurs and accents. The bass line features complex voicings, with a boxed C₁ voicing in measure 56. Chord changes are indicated as Ab⁷, Dbmaj⁷, F⁷ alt, and B arp.

System 3 (Measures 59-62): Starts with a boxed 'A1' and a Bbm⁷ chord. The melody includes slurs and accents. The bass line features complex voicings, with a boxed C₁ voicing in measure 62. Chord changes are indicated as (Bbm⁷), C⁷, F⁷, (G⁷), C⁷, and F⁷.

Εικ. 3.55. Φράση 9

Το πρώτο μέτρο της φράσης είναι πανομοιότυπο με τα μέτρα 19-20 που ήταν τα αντίστοιχα εισαγωγικά για το Β. Ξεκινά με ανιούσα βηματική κίνηση στον δεύτερο χτύπο του μέτρου και η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται ύστερα από ανιόν ποίκιλμα του φθόγγου σι ύφεση ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της Bbm⁷ στη συνοδεία. Στη συνέχεια το μοτίβο C₁ στη συνοδεία οδηγεί στην ημιτονιακή προσέγγιση για την 3^η της Ebm⁷ στο δεξί χέρι, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της που χρησιμοποιεί τετράφωνη συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο. Στο μέτρο 53, διπλή προσέγγιση οδηγεί στην 1^η της Ebm⁷ για να ακολουθήσει τρίφωνη συνήχηση υπερκείμενων τριτών σε τονισμένη άρση ταυτόχρονα με την 5^η της συγχορδίας στο δεξί χέρι. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο εισαγάγει ένα ρυθμικό μοτίβο όγδοο-τέταρτο που διαρκεί μέχρι το μέτρο 56. Στο μέτρο 54, διπλή προσέγγιση οδηγεί στην 3^η της Ebm⁷ παράλληλα με συνήχηση στη συνοδεία που τοποθετείται σε τονισμένη άρση.

Στην άρση του τέταρτου χτύπου του μέτρου, παίζεται τετράφωνη συνήχηση της Ebm⁷ ταυτόχρονα με την 4^η της συγχορδίας στο δεξί χέρι, που λειτουργεί ως διαβατικός φθόγγος με κατάληξη τον φθόγγο σι ύφεση του επόμενου μέτρου. Στη συνέχεια, ο φθόγγος ντο έχει ρόλο διαβατικού φθόγγου αλλά και ημιτονιακής προσέγγισης για την 7^η της Ebm⁷, για να ακολουθήσει η αρμονική προήγηση της Ab⁷ στη συνοδεία ταυτόχρονα με τον φθόγγο μι ύφεση στο δεξί χέρι ως διαβατικός φθόγγος για την 6^η της Ab⁷ στην αρχή του μέτρου 56. Έπειτα ακολουθεί διπλή προσέγγιση στην #5^η της Ab⁷ για να αρχίσει κατιόν άρπισμα της Am, συγχορδίας που ανήκει εναρμόνια στην Ab altered κλίμακα και να συνδεθεί με ημιτονιακή προσέγγιση στην 5^η της Db^{maj7} στην αρχή του επόμενου μέτρου. Η συγκεκριμένη κίνηση συνοδεύεται από το μοτίβο C₁ στη συνοδεία δημιουργώντας την αρμονική προήγηση της 5^{ης} της Db^{maj7}. Στο μέτρο 57, κατιούσα βηματική κίνηση συνοδεύεται από την 5^η της Db^{maj7} σε τονισμένη άρση, για να ακολουθήσει διπλή προσέγγιση στην 1^η της συγχορδίας.

Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο, επιτυγχάνεται με την αρμονική προήγηση της C⁷ που τοποθετείται για να σχηματίσει ρόλο δεσπόζουσας δεσποζούσης και να δημιουργήσει ρυθμικό διανθισμό ελαττώνοντας τη διάρκεια της F⁷. Στο μέτρο 58, ανιούσα κίνηση φθόγγων που ανήκουν στην F⁷ altered κλίμακα, οδηγούνται με ημιτονιακή προσέγγιση και αρμονική προήγηση της F⁷ στη συνοδεία σε ανιόν άρπισμα της Β, συγχορδία που αποτελεί την τρίτονη αντικατάσταση της F αλλά και μέλος της F altered κλίμακας καθώς οι φθόγγοι της ανήκουν στη συγκεκριμένη κλίμακα. Στο τέλος του μέτρου ακούγεται η αρμονική προήγηση της τρίφωνης συγχορδίας της Bbm. Στα μέτρα 59-61, υπάρχει παρόμοια μελωδική κίνηση με αυτήν των μέτρων 35-37. Ξεκινά με κατιόν άρπισμα της Faug από τον φθόγγο λα για να καταλήξει στον φθόγγο σολ στον τρίτο χτύπο του μέτρου 59. Συνεχίζει με ακόμα ένα κατιόν άρπισμα της Faug πάνω από την Bbm που την έχει αντικαταστήσει

στην θέση της C^7 , για να καταλήξει πάλι στον φθόγγο σολ στον τρίτο χτύπο του μέτρου 60, με την διαφορά ότι συνοδεύεται με αρμονική συνήχηση της F^7 . Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επαναλαμβάνει την προήγηση του φθόγγου λα όπως και στην αντίστοιχη σύνδεση των μέτρων 59-60. Ακολουθεί κατιόν άρπισμα της $Faug$ ταυτόχρονα με την τρίφωνη συγχορδία της Bbm σε τονισμένη άρση στη συνοδεία, για να καταλήξει στον φθόγγο σολ στον τρίτο χτύπο του μέτρου 61. Αυτή τη φορά συνοδεύεται από συνήχηση της G^7 την οποία έχει προσθέσει ο Kenny Barron για να δημιουργηθεί κύκλος 5^{ov} με τη συνέχεια. Στο τέλος του μέτρου, ακούγεται η αρμονική προήγηση της C^7 με τρίφωνες συνηγήσεις και στα δύο χέρια, για να ακολουθήσει η αρμονική προήγηση της F^7 στο δεξί χέρι και τέλος να ολοκληρωθεί η φράση με το μοτίβο C_1 στη συνοδεία.

Φράση 10 (μ. 63-65)

Η δέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μιας μεσαίας διάρκειας φράση 3 μέτρων.

Εικ. 3.56. Φράση 10

Ξεκινά στην άρση του πρώτου χτύπου του μέτρου με κατιόν άρπισμα του μοτίβου M_7 στην Bbm και συνοδεύεται από τονισμένη άρση της θεμελίου της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί ρυθμικός διανθισμός, καθώς ελαττώνεται η διάρκεια της Bbm^7 και επεκτείνεται η διάρκεια της C^7 με την χρήση του ελαφρώς παραλλαγμένου τετραχόρδου T_1 και την προσθήκη κάποιων χρωματικών φθόγγων στην C^7 altered κλίμακα. Η σύνδεση με το δεύτερο μέτρο της φράσης επιτυγχάνεται με την αρμονική προήγηση της C^7 , για να ακολουθήσει ημιτονιακή προσέγγιση η οποία οδηγεί στην $1^{\text{η}}$ της F^7 ταυτόχρονα με δίφωνη κυτταρική συνήχηση της συγχορδίας στη συνοδεία. Η αρμονική προήγηση της θεμελίου της Bbm^7 οδηγεί σε ένα άρπισμα τετάρτων της συγχορδίας στο τελευταίο μέτρο.

Φράση 11 (μ. 66-70)

Η ενδέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μιας μεσαίας διάρκειας φράση 5 μέτρων και η εναρκτήρια του τρίτου και τελευταίου κύκλου αυτοσχεδιασμού.

Εικ. 3.57. Φράση 11

Ξεκινά με την αρμονική προήγηση της F^7 στη συνοδεία για να ακολουθήσουν δύο τονισμένες άρσεις της $5^{ηs}$ της Bbm^7 που εισάγουν άρπισμα της Bbm στο $67^ο$ μέτρο ενώ στο αριστερό χέρι συνοδεύεται από τρίφωνη συγχορδία σε τονισμένη άρση. Στο τέλος του μέτρου 67 ακούγεται η $7^{η}$ της F^7 ως αρμονική προήγηση της συγχορδίας της, που αντικαθιστά πλήρως την C^7 δημιουργώντας ρυθμικό διανθισμό. Ακολουθεί άρπισμα της F^7 που συνοδεύεται από συνηγήσεις σε τονισμένες άρσεις και στο τέλος του μέτρου συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην $3^{η}$ της Bbm^7 που λειτουργεί ως η αρμονική προήγησή της. Στη συνέχεια, κατιόν άρπισμα της Bbm ταυτόχρονα με τονισμένες άρσεις τις τρίφωνης συγχορδίας της στη συνοδεία, οδηγούν στον φθόγγο μι ύφεση στον τρίτο χτύπο του μέτρου. Η σύνδεση με το τελευταίο μέτρο της φράσης επιτυγχάνεται με τη χρήση της Bbm blues πεντατονικής κλίμακας που συνοδεύεται από δύο αρμονικές προηγήσεις, αυτές των C^7 και F^7 . Το τέλος της φράσης ολοκληρώνεται με την αρμονική προήγηση bebop συνήχισης της Bbm στη συνοδεία.

Φράση 12 (μ. 71-82)

Η δωδέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 12 μέτρων.

The musical score for Phrase 12 (measures 71-82) is presented in four systems. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chords and fingerings.

System 1 (Measures 71-73):

- Measure 71: Chords Bbm7, C7, F7. Lyrics: Bbm mel sc, Bb sur. Fingerings: 5 6 #7, 2 1 #7 1.
- Measure 72: Chords C7, F7. Lyrics: sa. Fingerings: b3 b2 1 7, 1 3 5 6.
- Measure 73: Chords Bbm7, Em7. Lyrics: arp. Fingerings: 7 5 3 1, 7 7 5 3.

System 2 (Measures 74-76):

- Measure 74: Chords C7, Bm7. Lyrics: da. Fingerings: 1 7 5 3, 1 7 6 5.
- Measure 75: Chords Bbm7, M7, (G7). Lyrics: da. Fingerings: 3 5, 1 3 5 1 3 5.
- Measure 76: Chords C7, F7. Lyrics: sa, da. Fingerings: b3 b2 1 7, 3 1 7 5.

System 3 (Measures 77-79):

- Measure 77: Chords Bbm7, (G7). Lyrics: pat, sa. Fingerings: 3 4 5 1, b5 7 b6 b5.
- Measure 78: Chords C7, F7. Lyrics: daa, taa. Fingerings: 1 7 5 #5, 3 b3 2 b2.
- Measure 79: Chords Bbm7, (G7), Eb sur. Lyrics: ta. Fingerings: 5 4 #3 2, b5 b6 7 b6.

System 4 (Measures 80-82):

- Measure 80: Chords C7, F7, Bbm7. Lyrics: da, un, ta. Fingerings: 1 3 3 1, 7 5 3 4 3, #7 2 #7 1 5 4 3.
- Measure 81: Chords Bbm7, C7, F7. Lyrics: pat, qa. Fingerings: #9 7 3, b13 3 7, 5 3 1, 3 1.
- Measure 82: Chords C7, F7. Lyrics: use. Fingerings: b6 5, b2 1.

Εικ. 3.58. Φράση 12

Ξεκινά με ανιούσα κίνηση του μοτίβου M_5 στη σι ύφεση μελωδική ελάσσονα κλίμακας για να ακολουθήσει περικύκλωση του φθόγγου σι ύφεση. Το επόμενο μέτρο αρχίζει με το κατιόν τετράχορδο T_1 στην C^7 altered κλίμακα που συνοδεύεται από δίφωνη κυτταρική συνήχηση της συγχορδίας για να οδηγηθεί στον φθόγγο σι αναίρεση στον τρίτο χτύπο του μέτρου ύστερα από ημιτονιακή προσέγγιση και αρμονική προήγηση της F^7 . Στη συνέχεια ακολουθεί ανιόν άρπισμα της B πάνω από την F^7 , δημιουργώντας αντικατάσταση τριτόνου και οδηγείται με ημιτονιακή προσέγγιση στον φθόγγο λα, ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της Bbm^7 στη συνοδεία. Στο μέτρο 73, ο Kenny Barron παίζει κατιόν άρπισμα της Bm^7 πάνω από την Bbm^7 δημιουργώντας εξωτονική κίνηση ανιόντος ημιτονίου και συνεχίζει με κατιόν άρπισμα της Em^7 , ενώ ταυτόχρονα στη συνοδεία παίζει bebop συνηχήσεις της Bbm^7 σε τονισμένες άρσεις δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση της διτονικότητας. Είναι φανερό ότι επιλέγει το φθογγικό σχήμα ελασσόνων συγχορδιών για να συνεχίσει τον εξωτονικό αυτοσχεδιασμό που ολοκληρώνεται στο μέτρο 74 με το ημιτελές κατιόν άρπισμα της Bm^7 .

Στη συνέχεια, κατιούσα κίνηση της F^7 οδηγεί στη διπλή προσέγγιση της 3^{ns} της Bbm^7 , για να την ακολουθήσει ανιόν άρπισμα του μοτίβου M_7 στην Bbm^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της θεμελίου της G^7 στη συνοδεία που προστίθεται για να δημιουργήσει κύκλο 5^{ov} . Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με διπλή προσέγγιση στην $\#2^{\flat}$ της C^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί κατιούσα κίνηση του τετραχορδου T_1 στην C^7 altered κλίμακα για να οδηγηθεί στην 3^{\flat} της F^7 έπειτα από ημιτονιακή προσέγγιση και αρμονική προήγηση της συγχορδίας στη συνοδεία. Στη συνέχεια, άρπισμα της F^7 συνοδευόμενο από συνήχηση τονισμένης άρσης οδηγεί στη διπλή προσέγγιση της 3^{ns} της Bbm^7 στον πρώτο χτύπο του επόμενου μέτρου μαζί με την τρίφωνη συγχορδία της Bbm^7 στη συνοδεία.

Στο μέτρο 77, ο Kenny Barron παίζει το ανιόν φθογγικό σχήμα 3-4-5-1 της Bbm^7 παράλληλα με την αρμονική προήγηση της G^7 στη συνοδεία που προστίθεται για να δημιουργήσει κύκλο 5^{ov} . Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην 1^{\flat} της C^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στη συνέχεια ακολουθεί ανιούσα διπλή προσέγγιση στην 3^{\flat} της F^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στο αριστερό χέρι, για να οδηγήσει σε τριπλή κατιούσα προσέγγιση στην 5^{\flat} της Bbm^7 μέσω του μοτίβου P_3^{\flat} ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στο μέτρο 79, τριπλή προσέγγιση οδηγεί στην $b5^{\flat}$ της G^7 , την οποία για ακόμα μία φορά προσθέτει ο Kenny Barron. Έπειτα ακολουθεί περικύκλωση του φθόγγου μι ύφεση. Στη συνέχεια, τρίφωνη συνήχηση χωρίς τη θεμέλιο της C^7 ακούγεται σε τονισμένη θέση στην αρχή του επόμενου μέτρου και την ακολουθεί ανιόν άρπισμα της F^7 ταυτόχρονα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία. Στο τέλος του μέτρου, η διπλή

προσέγγιση του φθόγγου ρε ύφεση διανθίζεται από ανιόν γειτονικό φθόγγο συγχρόνως με την αρμονική προήγηση της Bbm7. Στο μέτρο 81, τριπλή προσέγγιση παράλληλα με συνήχηση σε τονισμένη άρση, οδηγεί στο φθογγικό σχήμα 1-5-4-3 της Bbm⁷ που είναι το αντίστροφο από αυτό του μέτρου 77. Στο τελευταίο μέτρο της φράσης δημιουργείται ρυθμικός διανθισμός, καθώς η Bbm⁷ αντικαθιστά τις C⁷ και F⁷, κάτι το οποίο γίνεται αντιληπτό από την τετραπλή προσέγγιση στην 3^η της Bbm7 που ακούγεται. Στο τέλος του μέτρου η φράση ολοκληρώνεται με τον ανιών ημιτονιακό αρμονικό διανθισμό της 1^{ης} και 5^{ης} της F^{ο7} για να ακολουθήσει η αρμονική προήγησή της. Κάτι αντίστοιχο είχε γίνει και στο μέτρο 50.

Φράση 13 (μ. 83-86)

Η δέκατη τρίτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 4 μέτρων.

αρχή και τέλος με Cb

αρχή και τέλος με Bb

83 B F^ø

84

85

86 Ebm7

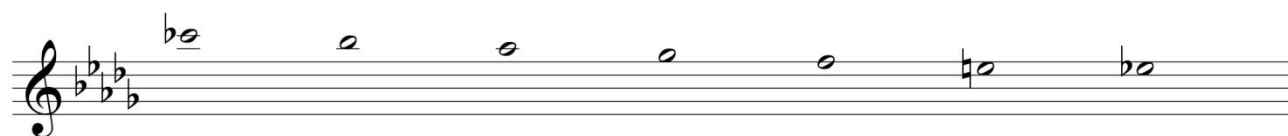
#1 #7 1 5
M3

Εικ. 3.59. Φράση 13

Η συγκεκριμένη φράση χωρίζεται στη μέση, δημιουργώντας δύο υποφράσεις που κυριαρχεί ένας φθόγγος στη καθεμία. Στην πρώτη ο φθόγγος ντο ύφεση και στη δεύτερη ο φθόγγος σι ύφεση. Στο πρώτο μέτρο παρατηρείται το ανιόν φθογγικό σχήμα Db-Eb-F-Cb που είναι παραλλαγή του αντίστοιχου των μέτρων 77 και 81 καθώς επίσης και ότι η F^{ο7} επεκτείνεται στο πρώτο μισό του επόμενου μέτρου δημιουργώντας ρυθμικό διανθισμό. Στο μέτρο 84, διπλή προσέγγιση οδηγεί σε ανιόν άρπισμα της Bb⁷ παράλληλα με την αρμονική προήγησή της στη συνοδεία, για να καταλήξει στον φθόγγο ντο ύφεση, που αποτελεί τον εναρκτήριο αλλά και καταληκτικό φθόγγο της πρώτης υποφράσης.

Στη συνέχεια, ο φθόγγος ντο ύφεση αποτελεί και τον ανιών γειτονικό φθόγγο του φθόγγου σι ύφεση στο μέτρο 85, που συνοδεύεται από τετράφωνη συνήχηση χωρίς θεμέλιο της Ebm⁷ σε τονισμένη θέση. Στη συνέχεια ακολουθεί τριπλή προσέγγιση στην 3^η της Ebm⁷. Στο τελευταίο μέτρο ακούγεται ελαφρώς παραλλαγμένο το μοτίβο M₃ που κυριαρχεί στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron και καταλήγει στον φθόγγο σι ύφεση, ο οποίος αποτελεί τον εναρκτήριο αλλά και καταληκτικό φθόγγο της δεύτερης υποφράσης. Στο τελευταίο μέτρο το αριστερό χέρι συνοδεύει το δεξί με τονισμένες άρσεις.

Παρατηρείται μια κατιούσα μελωδική κίνηση από το τέλος του μέτρου 84 μέχρι και το τέλος της φράσης. Παρακάτω παρουσιάζεται ο πυρήνας της εν λόγω κίνησης:



Εικ. 3.60. Κατιούσα μελωδική κίνηση

Φράση 14 (μ. 87-90)

Η δέκατη τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μιας μεσαιάς διάρκειας φράση 4 μέτρων.

The musical score for Phrase 14 (measures 87-90) is presented in two systems. The first system (measures 87-88) shows the piano accompaniment for the first two measures. Measure 87 features an Ebm7 chord with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) and a quarter note (D4). Measure 88 features a Bbm arp chord with a triplet of eighth notes (Bb4, Ab4, Gb4) and a quarter note (F4). The second system (measures 89-90) shows the piano accompaniment for the next two measures. Measure 89 features a Dbmaj7 chord with a triplet of eighth notes (Db5, Cb5, Bb4) and a quarter note (Ab4). Measure 90 features a C7 chord with a quarter note (C5) and a quarter note (Bb4). The score includes various chord symbols, articulations, and fingerings.

Εικ. 3.61. Φράση 14

Ξεκινά με κατιόν άρπισμα του μοτίβου M₇ στην Bbm πάνω από την Ebm⁷ παράλληλα με τρίφωνες συνηγήσεις υπερκείμενων τριτών της Ebm⁷ σε τονισμένες άρσεις στη συνοδεία. Στο επόμενο μέτρο επαναλαμβάνεται παρόμοια κίνηση με κατιόν άρπισμα εναρμονίως της Am και συνεχίζει και με άλλους φθόγγους της Ab⁷ altered κλίμακας, ενώ η συνοδεία σε αυτό το μέτρο κάνει χρήση τονισμένων θέσεων. Η ένωση με το επόμενο μέτρο γίνεται έπειτα από την αρμονική προήγητη της Db^{maj7} για να ακολουθήσει το κατιόν φθογγικό σύνολο Bb-F-Eb-Db που έχει επαναληφθεί αρκετές φορές κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Στη συνέχεια ακολουθεί αρμονική προήγητη της C⁷, διπλή προσέγγιση στην 1^η της F⁷ και τέλος το μοτίβο C₁ που συχνά χρησιμοποιείται στις καταλήξεις των φράσεων.

Φράση 15 (μ. 88-96)

Η δέκατη πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 9 μέτρων και η καταληκτική του αυτοσχεδιασμού.

Εκ. 3.62. Φράση 15

Τα πρώτα δύο μέτρα ξεκινούν με ανιούσα κίνηση της Bbm blues πεντατονικής κλίμακας, παράλληλα με την αρμονική προήγηση της C⁷ στη συνοδεία και το μοτίβο C₁ στο τέλος του μέτρου 89. Στα μέτρα 90-91 επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο το υλικό των δύο πρώτων μέτρων της φράσης. Στο μέτρο 92, το άρπισμα της Bbm οδηγεί σε κατιούσα κίνηση της C⁷ στο επόμενο μέτρο, παράλληλα με την αρμονική προήγηση της συγχορδίας στη συνοδεία για να ακολουθήσει η αρμονική προήγηση της F⁷ στη μέση του μέτρου 93. Στη συνέχεια, διπλή προσέγγιση καταλήγει στην 3^η της Bbm⁷ για να ξεκινήσει κατιόν άρπισμα τετάρτων της Bbm και στα δύο χέρια στο μέτρο 94. Ο αυτοσχεδιασμός ολοκληρώνεται με την ανιούσα κίνηση της Bbm μελωδικής ελάσσονας κλίμακας στα μέτρα 95-96.

3.2.6. Συμπεράσματα ανάλυσης

Αυτοσχεδιασμός με αρπίσματα συγχορδιών. Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει τα αρπίσματα που έχουν αντληθεί από την παρούσα ανάλυση. Ενδεικτικά, πάνω από την Bbm εμφανίζονται αρπίσματα της Faug, Bm⁷ και Em⁷, πάνω από την G⁷ άρπισμα της Bbm, πάνω από την F⁷ αρπίσματα της Cm και B, πάνω από την Ebm άρπισμα της Bbm και, τέλος, πάνω από την Ab⁷ άρπισμα της Am.

The image shows two staves of musical notation in B-flat major. The first staff starts with a Bbm chord and contains voicings for Faug, Bm⁷, Em⁷, and Bbm. The second staff starts with an F⁷ chord and contains voicings for Cm, B, Ebm, Bbm, Ab⁷, and Am. Fingerings and accidentals are indicated below the notes.

Εικ. 3.63. Αρπίσματα

Πανομοιότητες μελωδικές κινήσεις κατά εξακολούθηση. Μέσω της ανάλυσης που πραγματοποιήθηκε εντοπίστηκαν στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron ορισμένες επαναλαμβανόμενες μελωδικές κινήσεις, οι οποίες επανεμφανίζονται σε συγκεκριμένα σημεία της φόρμας του κομματιού.

Μια τέτοια μελωδική κίνηση αποτελεί αυτή που παίζεται πάνω από την ακολουθία των συγχορδιών Bbm⁷-C⁷-F⁷. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται ο πυρήνας αυτής της κίνησης. Παρόλο που εξελίσσεται πάνω από την ακολουθία που προαναφέρθηκε, αποτελεί ουσιαστικά μια επαναλαμβανόμενη σύνδεση μεταξύ της #7 και #6 της Bbm⁷.

The image shows a single staff of musical notation for a Bbm⁷ chord. It displays two notes: the seventh degree (#7) and the sixth degree (#6) of the scale, representing the core melodic movement.

Εικ. 3.64. Πυρήνας

Εμφανίστηκε συνολικά 2 φορές στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron, με τις παρακάτω μορφές:

Εικ. 3.65. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Ακόμα μια μελωδική κίνηση που επαναλαμβάνεται, εντοπίζεται στην ακολουθία των συγχορδιών C^7-F^7 . Ο πυρήνας αυτής της κίνησης γίνεται φανερός στο παρακάτω γράφημα. Βασίζεται αποκλειστικά στη σύνδεση $3^{ns}-7^{ns}$ μεταξύ των δύο συγχορδιών. Επίσης, καθώς και οι δύο φθόγγοι (μι-μι ύφεση) περιέχονται και στην Bb blues πεντατονική κλίμακα, συχνά εμπλουτίζονται με μελωδικές κινήσεις αυτής της κλίμακας.

Εικ. 3.66. Πυρήνας

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι μορφές της κίνησης αυτής, όπως εμφανίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Ακούστηκε συνολικά 6 φορές, με την τελευταία να παρουσιάζει ανεστραμμένη τη συγκεκριμένη φθογγική σύνδεση.

μέτρο 10 C7 F7
 μ. 11-12 C7 F7
 μ. 27-28 C7 F7
 μ. 48 C7 F7
 μ. 69-70 C7 F7
 μ. 91-94 Bbm7 C7 F7 Bbm7 C7 F7

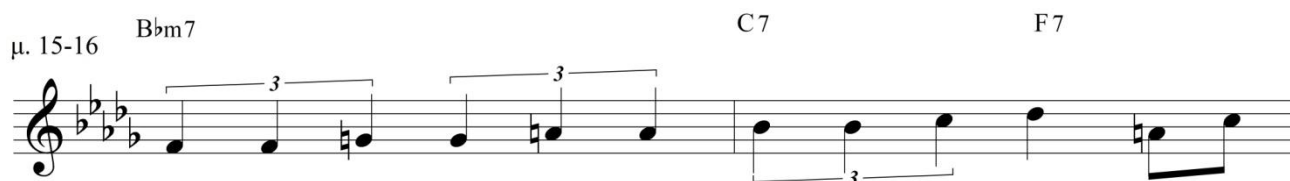
Εικ. 3.67. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Μια άλλη επαναλαμβανόμενη μελωδική κίνηση που αξίζει να αναφερθεί αποτελεί η παρακάτω, που παίζεται πάνω από μια ελάσσονα συγχορδία. Στο γράφημα που ακολουθεί παρουσιάζεται ο πυρήνας της. Το ρυθμικό της υλικό αποτελείται από μια συνεχή ροή τρήχων τετάρτων. Όσον αφορά το φθογγικό της υλικό, αποτελείται από ανιούσα κατεύθυνση μελωδικής ελάσσονας κλίμακας, με εναρκτήριο φθόγγο την 5^η βαθμίδα της κλίμακας. Επίσης ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί η διπλή επανάληψη κάθε φθόγγου.



Εικ. 3.68. Πυρήνας

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι μορφές της συγκεκριμένης κίνησης, όπως εντοπίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Στο κομμάτι *Segment* εμφανίστηκε μια φορά με σύντομη έκταση:



Εικ. 3.69. Εμφάνιση στο κομμάτι *Segment*

Η εμφάνιση της στο κομμάτι *In Walked Bud* ήταν μεγαλύτερης έκτασης, καθώς συνεχίστηκε και πάνω από τη συγχορδία Db⁷ στον Db μιζολύδιο τρόπο.



Εικ. 3.70. Εμφάνιση στο κομμάτι *In Walked Bud*

Μακροδομικές μελωδικές κινήσεις. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης εντοπίστηκαν διάφορες κατιούσες μακροδομικές μελωδικές κινήσεις στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron οι οποίες χαρακτηρίζονται από ένα κοινό στοιχείο, την κατιούσα κίνηση 5th progression 5-4-3-2-1 πάνω σε κάποια ελάσσονα κλίμακα. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται το 5th progression στις δύο συγχορδίες που εμφανίζεται στον αυτοσχεδιασμό, στην Bbm⁷ και στην Ebm⁷.

The image shows two musical staves illustrating the 5th progression for Bbm⁷ and Ebm⁷ chords. The first staff is labeled Bbm⁷ and the second Ebm⁷. Both staves show a descending sequence of notes: 5, 4, 3, 2, 1.

Εικ. 3.71. 5th progression σε Bbm⁷ και Ebm⁷

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι διαφορετικές μορφές του 5th progression που εμφανίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Χρησιμοποιήθηκε συνολικά 3 φορές:

The image shows three musical staves illustrating different forms of the 5th progression. The first staff (μ. 1-3) shows a sequence of chords: Bbm⁷, (F7), (Bbm⁷), (F7), Bbm⁷. The second staff (μ. 19-22) shows chords: F, Bb7b9, Ebm⁷. The third staff (μ. 85-86) shows Ebm⁷.

Εικ. 3.72. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Συνηχήσεις συνοδείας αριστερού χεριού. Η παρακάτω εικόνα παρουσιάζει το σύνολο των συνηχήσεων που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Συνολικά χρησιμοποιήθηκαν 152 φορές συνηχήσεις στη συνοδεία με μόνο τις 22 φορές να αποτελούν τονισμένες θέσεις. Όλες οι υπόλοιπες τοποθετήθηκαν σε τονισμένες άρσεις, 74 φορές σε ρόλο αρμονικής προέγησης και 57 σε τονισμένη άρση του 4^{ου} χτύπου, γεγονός που για άλλη μια φορά επαληθεύει την προσέγγιση του Kenny Barron για επιδίωξη της κίνησης προς τα εμπρός.

The image displays three staves of bass guitar notation, each representing a different chord voicing. The notes are written on a bass clef staff with a key signature of three flats (B-flat major). Below each staff, the corresponding chord name and its fingerings are listed.

Staff 1: Bbm
 Chord: Bbm
 Fingerings: 1, 1, 3, 5, 3 1, 5 1, 5 3 1, 3 1 5, 5 3 9 1, 5 3 9 13

Staff 2: F7, F, Ebm7, Ab7
 Chords: F7, F, F, F, F, F, F, Ebm7, Ebm7, Ab7, Ab7
 Fingerings: 3 7, 7 3, 5 b13 3, b13 3 7, 1, 5 1, 7 b5 1, 3 1 7 b5, 7 5 3, 9 7 5 3, 3 7, #5 3 7

Staff 3: C7, Dbmaj7, Bb7, G7
 Chords: C7, C7, Dbmaj7, Dbmaj7, Bb7, Bb7, G7, G7
 Fingerings: 7 3, 3 7, #9 7 3, 5, 6 3, 9 7 5 3, 3 7, b13 3 #9 7, b13 3 7

Εικ. 3.73. Σύνολο συνηχήσεων

3.3. “Rain”

3.3.1. Πληροφορίες για το κομμάτι

Το κομμάτι *Rain* αποτελεί μια προσωπική σύνθεση του Kenny Barron η οποία ηχογραφήθηκε στις 5 Μαρτίου του 2014 στα Avatar Studios της Νέας Υόρκης για τον δίσκο, *The Art of Conversation*¹⁷⁸ της δισκογραφικής εταιρίας Impulse Records.¹⁷⁹ Συνετέθη κατά τη διάρκεια της διαμονής του Kenny Barron για μια εβδομάδα σύνθεσης στο Tarrytown της Νέας Υόρκης, ωστόσο συνήθως ο ίδιος αποφεύγει κάθε είδους στρατηγικής για την επιλογή ενός κομματιού.¹⁸⁰ Η φόρμα του κομματιού είναι AABA με έκταση 32 μέτρα.

3.3.2. Πληροφορίες για την εκτέλεσή του στο “The Art of Conversation”

Ο Kenny Barron είχε σκεφθεί πως η μελωδία του κομματιού θα ήταν όμορφο να παιχτεί από το κοντραμπάσο του Dave Holland, πράγμα που έγινε τελικά στον συγκεκριμένο δίσκο με το αποτέλεσμα να τον αφήνει πολύ ικανοποιημένο. Ο Dave Holland αναφέρει πως το κομμάτι το παίζανε για πρώτη φορά την ημέρα της ηχογράφησης και πως χρειάστηκε δύο λήψεις εγγραφής (recording takes) για να καταφέρει να το αποδώσει σωστά μουσικά. Ο ίδιος πιστεύει πως το κομμάτι χαρακτηρίζεται από μία ιδανική απλότητα και πως εκφράζει ένα ευγενικό νόημα.¹⁸¹

Ο James Rozzi σχολιάζει πως το όμορφο βιμπράτο του Dave Holland στην εκτέλεση της μελωδίας είναι χαριτωμένο και ζωνρό.¹⁸² Ο Martin Johnson αναφέρει πως ο Dave Holland προσδίδει στη μελωδία μια τόσο μελαγχολική πολυπλοκότητα που κάλλιστα θα μπορούσε να έντυνε μουσικά μια ταινία του Ingmar Bergman. Από την άλλη, το παίξιμο του Kenny Barron ελαφρύνει τη διάθεση και «φωτίζει» τον ήχο του κομματιού με ένα απαλό σύνολο αρμονικών συνηγήσεων.¹⁸³ Ο Matt Collar περιγράφει το κομμάτι ως μελίχιο και κομψό¹⁸⁴ με τον Aaron Cohen να προσθέτει πως δίνεται έμφαση στη δημιουργία «ανοικτών χώρων» στη μουσική.¹⁸⁵

Ο αυτοσχεδιασμός του Kenny Barron περιέχει συνολικά 10 φράσεις και διαρκεί 1 κύκλο της φόρμας λόγω του αργού τέμπο του κομματιού που κυμαίνεται μεταξύ των 54bpm στη μελωδία και 58 bpm στους αυτοσχεδιασμούς.

¹⁷⁸ Barron and Holland, “AllMusic Review.”

¹⁷⁹ Barron, “Recordings.”

¹⁸⁰ Cohen, “Kenny Barron.”

¹⁸¹ Barron και Holland, συνέντευξη στο Popaganda.gr.

¹⁸² Rozzi, “The Art of Conversation.”

¹⁸³ Johnson, “A Quiet ‘Conversation’.”

¹⁸⁴ Barron and Holland, “AllMusic Review.”

¹⁸⁵ Cohen, “Kenny Barron.”

3.3.3. Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση

Rain

Kenny Barron

Intro C Fm/C C Fm/C $\text{\textcircled{C}}$ C Fm/C C B \flat E7

C: I iv I iv I iv I (ii \emptyset V)----->

A Am7 Am7/G F \sharp \emptyset Fm6 C/E Fmaj7 G13 G \sharp \emptyset

vi (vii \emptyset)-->V iv I IV V (vii \emptyset)----->

Am7 B7 Caug Am/C Dm11 Ab7 Gsus7 G \sharp \emptyset

vi (V)--->iii I vi ii bVI V (vii \emptyset)----->

Dm11 C/E Fmaj7 F \sharp sus7 F \sharp 7

ii I IV B: V

B Bmaj7 F \sharp aug/A \sharp F \sharp m/A G \sharp aug C \sharp m C \sharp m7/B

I V c \sharp : iv V i

B \flat \emptyset Ebsus7 Eb7 Ab C7/G Fm7 E7

Ab: vi \emptyset viii \emptyset V I (V)-----> vi C: (V)----->

A Am7 Am7/G F \sharp \emptyset Fm6 C/E Fmaj7 G13 G \sharp \emptyset

vi (vii \emptyset)-->V iv I IV V (vii \emptyset)----->

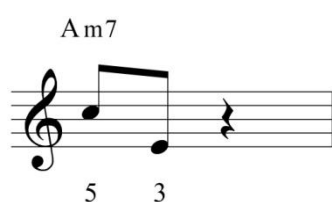
Am7 B7 Caug Am/C Dm11 Ab13 Gsus7 G13

vi (V)--->iii I vi ii bVI V D.S.

3.3.4. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού

Αναφέρεται το κυριότερο μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού του Kenny Barron που εμφανίζεται στο συγκεκριμένο κομμάτι. Χρησιμοποιούνται τα μοτίβα M_1 , M_3 και M_4 από τις προηγούμενες αναλύσεις αλλά παρουσιάζονται στην τονικότητα της παρούσας σύνθεσης. Επίσης χρησιμοποιούνται και νέα μοτίβα με τις ονομασίες M_8 , R_1 , R_2 , R_3 και R_4 .

M_1 . Ονομάζεται το καταληκτικό ρυθμικό μοτίβο δύο ογδών, συνήθως με κατιούσα κατεύθυνση. Το φθογγικό υλικό του αποτελείται κυρίως από συγχορδιακούς φθόγγους της εκάστοτε συγχορδίας. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



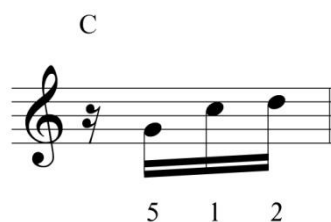
M_3 . Ονομάζεται το μοτίβο που το φθογγικό του υλικό αποτελούν οι 2-#7-1-5 της κλίμακας, με τους δυο πρώτους φθόγγους συχνά να εμφανίζονται και αντεστραμμένοι. Συνήθως χρησιμοποιείται πάνω από ελάσσονες συγχορδίες ενώ η ρυθμική του δομή συναντάται σε πολλές μορφές όπως με ρυθμική σμίκρυνση ή μεγέθυνση. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.



M_4 . Ονομάζεται η ανιούσα μελωδική κίνηση 1-2-3-4-5 μιας ελάσσονας κλίμακας διότι χρησιμοποιείται συνήθως πάνω από ελάσσονα συγχορδία. Το φθογγικό υλικό του μπορεί να συναντηθεί αλλοιωμένο για λόγους αρμονικής εξυπηρέτησης όπως και η ρυθμική του δομή.

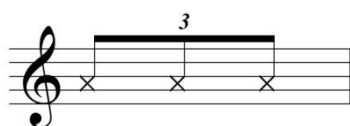


M₈. Ονομάζεται η ανιούσα μελωδική κίνηση 5-1-2 μιας μείζονας ή ελάσσονας κλίμακας. Η ρυθμική του δομή εμφανίζεται τις περισσότερες φορές σε μορφή δεκάτων έκτων και ξεκινά έπειτα από άρση ογδού ή δεκάτου έκτου στη θέση. Μπορεί να συναντηθούν παραλλαγές του.

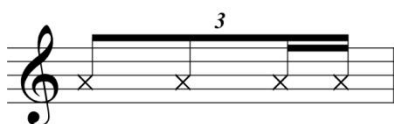


R. Λόγω του αργού τέμπο, εμφανίζονται πληθώρα ρυθμικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται σε όλη τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού και με αρκετά συχνή χρήση. Μπορεί να εμφανιστούν παραλλαγές τους.

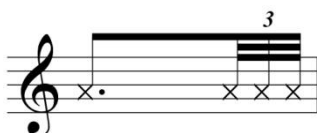
R₁.



R₂.



R₃.



R₄.



3.3.5. Ανάλυση φράσεων του αυτοσχεδιασμού

Φράση 1 (μ. 1-3)

Η πρώτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαία διάρκειας φράση 2 μέτρων και η εναρκτήρια του αυτοσχεδιασμού.

Εικ. 3.74. Φράση 1

Ξεκινά με την 5^η της C στον πρώτο χτύπο ταυτόχρονα με το άρπισμά της στη συνοδεία. Στη συνέχεια ακολουθεί η ανιούσα κίνηση του μοτίβου M₈ που οδηγεί σε κατιούσα κίνηση της Fm μελωδικής ελάσσονας κλίμακας ταυτόχρονα με συνήχηση της συγχορδίας σε τονισμένη θέση. Η συγκεκριμένη κίνηση διαρθρώνεται ρυθμικά από τα μοτίβα R₁ και R₂. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην 3^η της C ταυτόχρονα με ανιόν άρπισμα της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια στο δεξί χέρι ακούγεται ανιόν άρπισμα της C που διαρθρώνεται ρυθμικά από τα μοτίβα R₄ και R₁ και οδηγεί στην b5^η της B^{♭7} συγχρόνως με bebop συνήχησή της στη συνοδεία. Έπειτα ακολουθεί η #2^η της E⁷ ταυτόχρονα με τρίφωνη συνήχηση υπερκείμενων τεταρτών στη συνοδεία με τελικό στόχο την 5^η της Am⁷ στην αρχή του τρίτου μέτρου παράλληλα με το άκουσμα της 1^{ης} και 5^{ης} της συγχορδίας στο αριστερό χέρι.

Φράση 2 (μ. 3-5)

Η δεύτερη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 2 μέτρων.

Εικ. 3.75. Φράση 2

Ξεκινά με αποτζιατούρα στην 1^η της Am⁷ κάτι που εναλβάνεται και στον τρίτο χτύπο του μέτρου ταυτόχρονα με συνήχηση της συγχορδίας ενώ ακολουθεί κατιόν άρπισμα της Am που οδηγεί στην τρίτη επανάληψη της αποτζιατούρας. Η συγκεκριμένη κίνηση διαρθρώνεται ρυθμικά από τα μοτίβα R₂ και R₄ και οδηγείται στο καταληκτικό μοτίβο M₁ στο 4^ο μέτρο παράλληλα με την συνήχηση της F#⁷ στη συνοδεία. Στη συνέχεια ανιόν άρπισμα της Am οδηγεί στη διπλή προσέγγιση για τον φθόγγο σι ύφεση που λειτουργεί ως αποτζιατούρα για την 3^η της Fm⁶, ενώ ταυτόχρονα στη συνοδεία ακούγεται η τρίφωνη συγχορδία της Fm σε τονισμένη θέση. Ακολουθεί ροή 32^{ov} που

ανήκουν στη φα ελάσσονα μελωδική κλίμακα και παρατηρείται ακόμα μια χρήση αποτζιατούρας, αυτήν τη φορά στην 1^η της συγχχορδίας. Η φράση τελειώνει με την ημιτονιακή προσέγγιση στην 5^η της C στον πρώτο χτύπο του 5^{ου} μέτρου.

Φράση 3 (μ. 5-7)

Η τρίτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαίας διάρκειας φράση 2 μέτρων.

The musical score for Phrase 3 (measures 5-7) is presented in two systems. The first system covers measures 5 and 6, and the second system covers measure 7. The notation includes guitar-specific elements such as arpeggios, chords, and rhythmic patterns.

Measure 5: Chords: C/E, C arp, Fmaj7, Fmaj7 arp. Fingerings: 5, 1 5 1 3 5 3 1 5 7 1 3 5 7 6 5 3 5 3 5 3. Rhythmic pattern: R2 3.

Measure 6: Chords: G13, G#o arp. Fingerings: 6 7 1 6, 5 3 b5 4, 3 b5 b7 1 3 b4 b5 b6. Rhythmic patterns: R3, R3, taa, R2.

Measure 7: Chord: Am7. Motif: M1. Fingerings: 3 5, 3 5.

Εικ. 3.76. Φράση 3

Ξεκινά με άρπισμα της C και ακολουθεί άρπισμα της F^{maj7} που συνοδεύεται από τη συνήχηση της 1^{ης} και 5^{ης} της συγχχορδίας σε τονισμένη θέση. Το τέλος του αρπίσματος της F^{maj7} διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R₂ που οδηγεί στο επόμενο μέτρο. Στους δύο πρώτους χτύπους του 6^{ου} μέτρου κυριαρχεί ο φθόγγος μι και ακολουθεί η θεμέλιος της G¹³ στη συνοδεία σε τονισμένη άρση, η οποία οδηγεί στην κατιούσα τριπλή προσέγγιση της 3^{ης} της G^{#o7} στον τρίτο χτύπο του μέτρου. Στη συνέχεια, ανιόν άρπισμα της G^{#o7} οδηγεί στην 3^η της συγχχορδίας ταυτόχρονα με δίφωνη συνήχηση στη συνοδεία. Το συγκεκριμένο μέτρο διαρθρώνεται ρυθμικά από τα μοτίβα R₃ και R₂. Η φράση ολοκληρώνεται στην αρχή του 7^{ου} μέτρου με το μοτίβο M₁ στην Am⁷ και δίφωνη συνήχησή της στη συνοδεία.

Φράση 4 (μ. 7-11)

Η τέταρτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 4 μέτρων.

7 Am7 un B7 B7b9 arp
 3 5 5 1 2 3 1 7 3 b2 1 1 6 3 b2 6 7

8 Aug da Am arp dab da Am mel sc qa p p daa
 #7 #5 6 3 1 2 #2 3 #7 2 1 #5 2 2 #7 1 2 3 4 5 3 7 b7
 5 3 1 #5 #5 1 1

9 Dm7 Ab7 Gsus7 (G#m) G#° C arp sa qa
 3 4 5 7 3 1 2 6 5 #4 3 2 1 1 1 1 6 6 4 4 2 1 2 2 1 5 b7 b6 5 b5
 5 1 3 7 4 2 7 5 3 1

11 Am7
 5 3 1

Εικ. 3.77. Φράση 4

Ξεκινά με το μοτίβο M_8 που οδηγεί σε ανιόν ποίκιλμα για την $1^{\text{η}}$ της B^7 , ταυτόχρονα με bebop συνήχηση της συγχορδίας σε τονισμένη θέση. Ακολουθεί άρπισμα της B^{7b9} . Στο τέλος του μέτρου με μια κίνηση που θυμίζει άρπισμα της B^{7b9} οδηγείται σε διπλή προσέγγιση του φθόγγου λα στην αρχή του επόμενου μέτρου, ταυτόχρονα με συνήχηση της $Caug$ σε τονισμένη θέση. Στο μέτρο 8 κυριαρχούν φθόγγοι της λα ελάσσονας μελωδικής κλίμακας καθώς και συνεχόμενα τέταρτα σε τονισμένες θέσεις στη συνοδεία. Αρχικά, κατιόν άρπισμα της Am οδηγεί σε ανιούσα διπλή προσέγγιση του φθόγγου μι. Ακολουθεί διπλή προσέγγιση στον φθόγγο ντο και μια τετραπλή προσέγγιση στον φθόγγο λα. Στη συνέχεια, η ανιούσα βηματική κίνηση του μοτίβου M_4 οδηγεί σε κατιούσα διπλή προσέγγιση στην $3^{\text{η}}$ της Dm^7 στο επόμενο μέτρο, ταυτόχρονα με την $1^{\text{η}}$ και $5^{\text{η}}$ της συγχορδίας στη συνοδεία. Έπειτα, ανιούσα βηματική κίνηση συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην $6^{\text{η}}$ της Ab^7 , ταυτόχρονα με δίφωνη κυτταρική συνήχηση της Ab^7 στο αριστερό χέρι. Ακολουθεί κατιούσα βηματική κίνηση που συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην $1^{\text{η}}$ της $Gsus^7$, ταυτόχρονα με τρίφωνη συνήχηση με επεκτάσεις της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Το 9° μέτρο διαρθρώνεται αποκλειστικά από τα ρυθμικά μοτίβα R_4 και R_2 . Στο επόμενο μέτρο ακολουθεί άρπισμα της C πάνω από την $Gsus^7$ με διπλή επανάληψη των φθόγγων του αρπίσματος. Στη συνέχεια συνδέεται με ημιτονιακή προσέγγιση με την $1^{\text{η}}$ της $G\#m$ που αντικαθιστά την $G\#^{o7}$, γεγονός που φαίνεται από την συνήχηση που επιλέγει να παίζει ο Kenny Barron. Στην $G\#m$ συνεχίζει το μοτίβο με τη διπλή επανάληψη των φθόγγων, χωρίς ωστόσο να υπάρχει ξεκάθαρη κίνηση αρπίσματος όπως προηγουμένως. Η φράση τελειώνει με τετραπλή προσέγγιση στην $5^{\text{η}}$ της Am^7 στην αρχή του μέτρου 11 ταυτόχρονα με την τρίφωνη συγχορδία της στη συνοδεία.

Παρατηρείται πως το αριστερό χέρι στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό παίζει συνήθως τονισμένες θέσεις για να εδραιώσει το τέμπο και να δώσει τη δυνατότητα στο δεξί χέρι να κινηθεί με περισσότερη ρυθμική ελευθερία.

Φράση 5 (μ. 11-15)

Η πέμπτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 4 μέτρων.

11 Am7

5 5 5 2 4 3 5 2 #7 1 2 b2 1 5 3 1 5 3 1 2

5 3 1 5 3 7

12 F#m ta p M4 p Am arp p Fm6 app app app app

b6 4 b5 3 4 b5 b6 7 3 b5 7 b6 b5 4 4 3 4 3 7 5 2 1 2 3

7 b5 1 7 5 3 1

13 C/E taa Cmaj7 arp Fmaj7 Fmaj7 arp G7 R3 taa (E7/G#) G#m E sur R4

5 2 b2 1 #7 1 3 5 #4 5 3 3 5 #7 6 5 b5 4 3 4 5 6 b2 1 #7 1 1 7

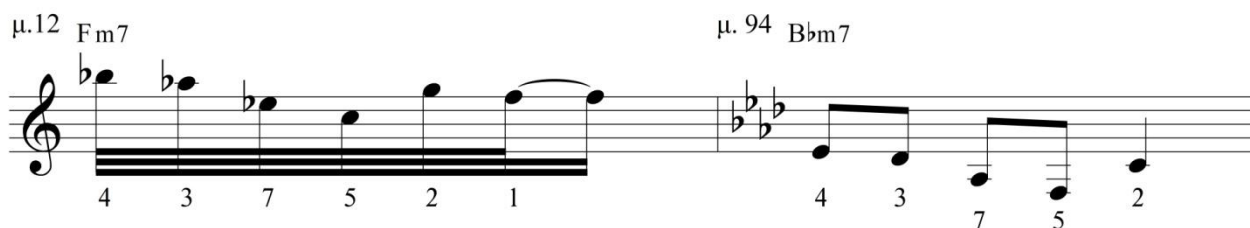
1 3 #11 3 1 #7 1 3 3 7 3

15 Am7

3 1 5 3

Εικ. 3.78. Φράση 5

Ξεκινά με την τριπλή επανάληψη του φθόγγου μι μέσω και χρήσης οκτάβας για να ακολουθήσει το μοτίβο M_3 φθογγικά παραλλαγμένο με τη συνοδεία τρίφωνης συνήχησης της Am^7/G . Στη συνέχεια το κατιόν άρπισμα της E οδηγεί στο μοτίβο M_3 ελαφρώς παραλλαγμένο για να ακουληθήσει κατιόν άρπισμα της Am. Έπειτα τριπλή προσέγγιση οδηγεί στον φθόγγο ντο στο επόμενο μέτρο, ενώ στη συνοδεία ακούγεται τρίφωνη συνήχηση της $F\#\#^{\circ 7}$ σε τονισμένη θέση. Στο πρώτο μισό του μέτρου 12, ο Kenny Barron φαίνεται πως συνεχίζει να σκέφτεται ακόμα στον τονικό χώρο της λα ελάσσονας και τη συγχορδία την αντιμετωπίζει πιο πολύ ως $Am/F\#$. Αυτό φαίνεται από τη μελωδική κίνηση στον αυτοσχεδιασμό του, καθώς μετά την τριπλή προσέγγιση στον φθόγγο ντο, ακολουθεί ανιούσα βηματική κίνηση του μοτίβου M_4 που καταλήγει σε άρπισμα της Am. Στη συνέχεια, στη συνοδεία παίζει σε τονισμένη θέση την τετράφωνη συγχορδία της Fm^7 και στο δεξί χέρι παίζει μια κίνηση με αποτζιατούρες που θυμίζει αυτή του μέτρου 3. Επίσης εμπεριέχεται η μελωδική κίνηση 4-3-7-5-2 πάνω από ελάσσονα συγχορδία που έχει ξαναπαιχτεί στο μέτρο 94 του *In Walked Bud*.



Εικ. 3.79. Η εμφάνιση της μελωδικής κίνησης 4-3-7-5-2 στο μ.12 στο *Segment* και στο μ.94 στο *In Walked Bud*

Στο μέτρο 13, στον πρώτο χτύπο ακούγεται δίφωνη συνήχηση της C/E στη συνοδεία μαζί με την 5^η στο δεξί χέρι, για να ακολουθήσει κατιούσα τριπλή προσέγγιση στον φθόγγο σι που διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R_3 . Στη συνέχεια, ξεκινά ανιόν άρπισμα της C^{maj7} που καταλήγει στην 3^η της F^{maj7} ταυτόχρονα με συνήχηση με επεκτάσεις της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με άρπισμα της F^{maj7} που καταλήγει στην 6^η της G^7 στην αρχή του μέτρου 14 ταυτόχρονα με τη μελωδική κίνηση της 1^{ης} και της 3^{ης} της συγχορδίας στη συνοδεία. Ακολουθεί η κατιούσα τριπλή προσέγγιση στον φθόγγο σι που διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R_3 ακριβώς όπως και στο προηγούμενο μέτρο και οδηγεί σε ανιούσα βηματική κίνηση. Στη συνέχεια η περικύκλωση του φθόγγου μι ταυτόχρονα με το άκουσμα του φθόγγου σολ δίεση στη συνοδεία, υποδηλώνει ότι ο Kenny Barron σκέφτεται τη συγχορδία ως $E^7/G\#$ και όχι ως $G\#\#^{\circ 7}$ στο συγκεκριμένο μέτρο. Η φράση ολοκληρώνεται με το ρυθμικό μοτίβο R_4 στο δεξί χέρι ταυτόχρονα με δίφωνη κυτταρική συνήχηση της E^7 στη συνοδεία που οδηγούν στην 3^η της Am στο μέτρο 15 υπό τη συνοδεία αρπίσματος της συγχορδίας.

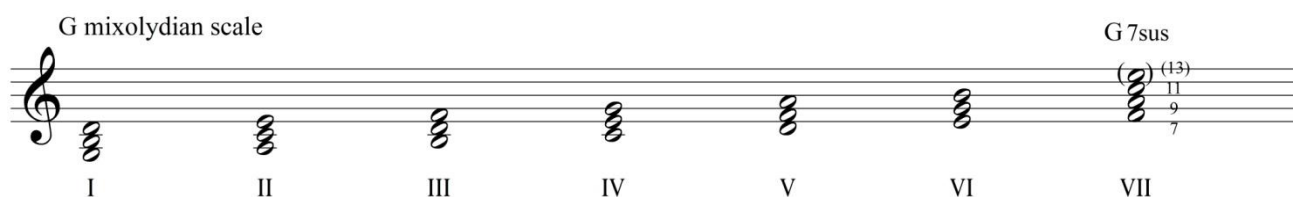
Φράση 6 (μ. 15-19)

Η έκτη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 5 μέτρων.

Εικ. 3.80. Φράση 6

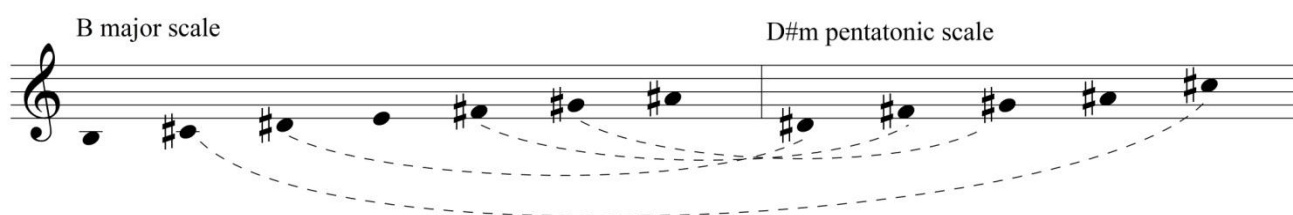
Ξεκινά με διπλή προσέγγιση στην 1^η της B⁷ στον τρίτο χτύπο του μέτρου ταυτόχρονα με bebop συνήχηση στη συνοδεία και στη συνέχεια ακολουθεί κατιούσα κίνηση που διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R₂ και καταλήγει σε τετράφωνη συνήχηση της C aug με υψηλότερο φθόγγο την #7^η της συγχορδίας, στην αρχή του μέτρου 16. Έπειτα, το ανιόν άρπισμα της E πάνω από την Am⁷ οδηγεί σε διπλή προσέγγιση στην 3^η της Am⁷, ενώ έχει προηγηθεί δίφωνη συνήχηση της στον τρίτο χτύπο του μέτρου. Στη συνέχεια κατιόν άρπισμα της Am οδηγεί σε διπλή προσέγγιση στον φθόγγο ρε που αποτελεί ανιόν γειτονικό φθόγγο της 3^η της συγχορδίας και διαρθρώνεται ρυθμικά

με το μοτίβο R₂. Στο μέτρο 17, ακούγεται άρπισμα της C πάνω από την Dm¹¹ και C/E με διπλή επανάληψη φθόγγων του αρπίσματος που συνεχίζει και στο επόμενο μέτρο, αυτήν τη φορά με κίνηση υπερκειμένων 4^{ov} (E-A-D-G) πάνω από την F^{maj7}. Στη συνοδεία ακούγονται συνηχήσεις των συγχορδιών αποτελούμενες μόνο από συγχορδιακούς φθόγγους και τοποθετημένες στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Η συγκεκριμένη κίνηση ολοκληρώνεται στην F#sus⁷. Η συνήχηση που παίζει ο Kenny Barron στην F#sus⁷ (7-9-11-13) είναι παρόμοια με την Gsus⁷ (7-9-11) του μέτρου 10. Ο πυρήνας των συγκεκριμένων συνηχήσεων είναι η τρίφωνη ή τετράφωνη συγχορδία που προκύπτει από την έβδομη βαθμίδα του μιζολύδιου τρόπου της εκάστοτε κλίμακας.



Εικ. 3.81. Βαθμίδες μιζολύδιου τρόπου

Η φράση ολοκληρώνεται με την κατιούσα τριπλή προσέγγιση στην 3^η της B^{maj7} που διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R₃ ταυτόχρονα με bebop συνήχηση στη συνοδεία. Η φράση ολοκληρώνεται με τη χρήση της D#m blues πεντατονικής κλίμακας πάνω από την B^{maj7}. Η συγκεκριμένη πεντατονική κλίμακα έχει 4 κοινούς φθόγγους με τη si μείζονα κλίμακα, γεγονός που μας υποδεικνύει ότι μόνο τυχαία δεν ήταν η επιλογή της από τον Kenny Barron για τον αυτοσχεδιασμό του.



Εικ. 3.82. Σύγκριση B μείζονας κλίμακας με D# ελάσσονας πεντατονικής κλίμακας

Φράση 7 (μ. 19-23)

Η έβδομη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 4 μέτρων.

19 Bmaj7 D#m bl pent Bb7#5 Bbaug arp dab

20 F#o7 C#m arp G#aug G#aug arp C#m sc

21 C#m C#m7/B C#m arp Bbø7 Ebsus7 Eb7

23 Ab app

Εικ. 3.83. Φράση 7

Ξεκινά με μελωδική κίνηση της 1^{ης} και 7^{ης} της Bb^{7#5} στη συνοδεία στον τρίτο χτύπο του μέτρου. Ακολουθεί ανιόν άρπισμα της Bbaug που μέσω ανιούσας διπλής προσέγγισης επαναλαμβάνεται μία οκτάβα πιο πάνω και καταλήγει στην 7^η της F#^{o7} στην αρχή του μέτρου 20. Στη συνέχεια ακούγεται κατιόν άρπισμα της C#m πάνω από την F#^{o7} και ακολουθεί ανιούσα διπλή προσέγγιση, η οποία οδηγεί σε κατιόν άρπισμα της G#aug ταυτόχρονα με τη θεμέλιο της συγχορδίας στη συνοδεία. Στον τελευταίο χτύπο του 20^{ου} μέτρου, διπλή προσέγγιση του φθόγγου ντο δίεση οδηγεί σε ανιούσα βηματική κίνηση του μοτίβου M₄ στην ντο δίεση ελάσσονα κλίμακα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ρυθμικός διανθισμός, καθώς εισάγεται το άκουσμα της C#m ένα χτύπο πιο νωρίς από το προβλεπόμενο. Επίσης αυτή η κίνηση συνοδεύεται από δίφωνη κυτταρική συνήχηση της G#^{o7}, γεγονός που δημιουργεί το φαινόμενο της διτονικότητας.

Στο επόμενο μέτρο, η μελωδική κίνηση της 1^{ης} και της 5^{ης} της C#m στο αριστερό χέρι ακολουθείται από ανιούσα κίνηση του μοτίβου M₈ που μέσω τετραπλού πικίλματος καταλήγει στην αποτζιατούρα της 1^{ης} της συγχορδίας. Ακολουθεί κατιόν άρπισμα της C#m που οδηγεί στην κατιούσα προσέγγιση της 3^{ης} της Bb^{o7} στο μέτρο 22 ταυτόχρονα με bebop συνήχηση της συγχορδίας στη συνοδεία. Η συγκεκριμένη κίνηση διαρθρώνεται ρυθμικά από τα μοτίβα R₂ και R₄. Στη συνέχεια, ανιούσα βηματική κίνηση συνδέεται αρχικά μέσω ημιτονιακής προσέγγισης με την b2^η της Eb⁷ στο μοτίβο R₂, ταυτόχρονα με τη θεμέλιο της συγχορδίας στη συνοδεία. Έπειτα, μέσω ανιόντος ποικίλματος του φθόγγου μι ύφεση, καταλήγει στην 3^η της Ab⁶ παράλληλα με τη θεμέλιο της συγχορδίας στο αριστερό χέρι.

Φράση 8 (μ. 23-25)

Η όγδοο φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεσαιάς διάρκειας φράση 2 μέτρων.

The musical score for Phrase 8 (measures 23-25) is presented in bass clef. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The melodic line includes articulation (accents, slurs) and dynamics (piano, forte). Chords are labeled as Ab, C7/G, Fm7, E7, and Am7. Rhythmic motifs R1, R2, R4, and R5 are indicated. Fingerings and dynamics like 'app' and 'dn' are also shown.

Εικ. 3.84. Φράση 8

Ξεκινά με κινήσεις αρπισμάτων μεταξύ των δύο χεριών που σχηματίζουν αρχικά τη συγχορδία Ab διαρθρωμένη ρυθμικά με το μοτίβο R₁ και ύστερα την C⁷/G που στον τελευταίο χτύπο της συνοδείας διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R₄ και οδηγεί στην Fm⁷. Στο μέτρο 24 η αποτζιατούρα της 3^{ης} της Fm⁷ συνοδεύεται με τετράφωνη συνήχηση σε τονισμένη θέση, ακολουθεί κατιόν ποίκιλμα του φθόγγου σολ που καταλήγει στην 1^η της E⁷ μέσω ημιτονιακής προσέγγισης παράλληλα με bebop συνήχηση στο αριστερό χέρι. Οι συγκεκριμένες κινήσεις διαρθρώνονται ρυθμικά με τα μοτίβα R₂ και R₄. Στη συνέχεια μελωδική κίνηση της E altered κλίμακας οδηγεί σε τριπλή προσέγγιση της 3^{ης} της συγχορδίας συγχρόνως με την 7^η της συγχορδίας στη συνοδεία. Η φράση τελειώνει με διπλή προσέγγιση στην 5^η της Am⁷ ταυτόχρονα με συνήχησή της στο αριστερό χέρι στην αρχή του μέτρου 25.

Φράση 9 (μ. 25-30)

Η ένατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 6 μέτρων.

Am7

25

Am arp

Am7/G

Am arp

5

5 1 3 5

5 3 5 3 1 3 1 5

3 5

3 5

5 7

26

F#7

Am arp

sa

Fm6

daa

dn

M4

3 7 b5 3

7 3 b5 7 7

6 b6 5 4 3 2 3

5 4 3 2 1

7 b5 1

7 5 3 1

27

C/E

R2

p

C arp

R2

Fmaj7

Fmaj7 arp

R4

E sur

R3

taa

G#7

G#7 arp

R2

5 1 1 2

3 1 1 5

3 3 3 5 7 7 6

7 6 6 #5

6 5 b5 4 3

b5 b7 1 3 b7 b6 b5

1 3

1 5 3

1 3 7

1 b7

29

Am7

B7

C aug

Am

3 5 3 5

3 1 3

1 3

#7 #5 #7 #5 1 1

3 3 5 5

1 5 3

1 b9 7

1 #5 #7 #5 1 1

Εικ. 3.85. Φράση 9

Ξεκινά με συνήχηση της 3^{ns} και της 5^{ns} της Am^7 στη συνοδεία για να ακολουθήσει ανιόν άρπισμα της Am . Στη συνέχεια, με παρόμοιο τρόπο ο Kenny Barron παίζει πρώτα την 5^{\flat} και την 7^{\flat} της Am^7/G σε συνήχηση στη συνοδεία και ακολουθεί κατιόν άρπισμα της Am που καταλήγει στον φθόγγο λα στην αρχή του επόμενου μέτρου παράλληλα με τρίφωνη συνήχηση της $F\#^{o7}$ στο αριστερό χέρι. Στη συνέχεια ακόμα ένα άρπισμα της Am οδηγείται με ημιτονιακή προσέγγιση στην 7^{\flat} της Fm^6 ταυτόχρονα με τετράφωνη συνήχηση της συγχορδίας στη συνοδεία. Ακολουθεί κατιούσα διπλή προσέγγιση στην 5^{\flat} της Fm^6 , κατιόν ποίκιλμα της 3^{ns} της συγχορδίας που οδηγεί σε κατιούσα κίνηση του μοτίβου M_4 για να καταλήξει στην C/E που διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R_2 στην αρχή του μέτρου 27.

Στη συνέχεια κατιόν άρπισμα της C διαρθρωμένο ρυθμικά με το μοτίβο R_2 καταλήγει σε διπλή επανάληψη του φθόγγου λα που διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R_4 και οδηγεί σε ανιόν άρπισμα της F^{maj7} παράλληλα με άρπισμα της F στη συνοδεία. Ακολουθεί περικύκλωση του φθόγγου μι όπως και στο μέτρο 14, με τη διαφορά ότι αυτήν τη φορά συνοδεύεται από συνήχηση της G^7 . Έπειτα, η κατιούσα τριπλή προσέγγιση στον φθόγγο σι διαρθρώνεται ρυθμικά με το μοτίβο R^3 και οδηγεί σε ανιόν άρπισμα της $G\#^{o7}$ παράλληλα με τη μελωδική κίνηση και αργότερα αρμονική συνήχηση της 1^{ns} και 7^{ns} της συγχορδίας στη συνοδεία. Η σύνδεση με το επόμενο μέτρο επιτυγχάνεται με το ρυθμικό μοτίβο R_2 και καταλήγει στην 3^{\flat} της Am^7 στο μέτρο 29. Στη συνέχεια ακολουθεί ένα μελωδικό μοτίβο με διαστήματα 6^{ov} και τρίγων στις συγχορδίες Am^7-B^7-Caug με τελική κατάληξη στην 1^{\flat} της Am^7 στο τέλος της φράσης. Στη συνοδεία στα δύο τελευταία μέτρα ο Kenny Barron παίζει αρπίσματα των συγχορδιών δημιουργώντας μια δεύτερη μελωδική κίνηση κάτω από τον βασικό του αυτοσχεδιασμό στο δεξί χέρι.

Φράση 10 (μ. 30-35)

Η δέκατη φράση του αυτοσχεδιασμού είναι μια μεγάλη φράση 6 μέτρων και η καταληκτική του αυτοσχεδιασμού.

Εικ. 3.86. Φράση 10

Ξεκινά άρπισμα της Am^7 στο τέλος του 30^{ου} μέτρου με διπλή επανάληψη φθόγγων και συνεχίζει πάνω από την Dm^{11} παράλληλα με bebop συνήχηση της Dm^{11} στη συνοδεία. Η σύνδεση με την Ab^{13} επιτυγχάνεται με ημιτονιακή προσέγγιση στην 1^η της συγχορδίας και ακολουθεί ανιούσα κίνηση του Ab λύδιου τρόπου διαρθρωμένη ρυθμικά με τα μοτίβα R_1 και R_2 ενώ στη συνοδεία ακούγονται συνηχήσεις της Ab^7 . Στο μέτρο 32, ακούγεται κατιόν άρπισμα της C διαρθρωμένο ρυθμικά από το μοτίβο R_4 πάνω από αρχικά μελωδική κίνηση και αργότερα συνήχηση της 1^{ης} και 7^{ης} της G^7 στη συνοδεία, δημιουργώντας την αίσθηση I^6_4 . Στη συνέχεια κατιούσα διπλή

προσέγγιση διαρθρωμένη ρυθμικά με το μοτίβο R₄ οδηγεί στην 7^η της G⁷ που μέσα από κινήσεις 3^{ων} διαρθρωμένων ρυθμικά από το μοτίβα R₁ και R₄ και συνοδευόμενων από δίφωνες συνηχήσεις, καταλήγει στην 3^η της C στο επόμενο μέτρο ταυτόχρονα με το άρπισμα της συγχορδίας στο αριστερό χέρι. Ακολουθούν δύο συνηχήσεις της Fm/C ταυτόχρονα με την 1^η της συγχορδίας στο δεξί χέρι και μέσω του ρυθμικού μοτίβου R₃ οδηγούν στη σύνδεση με το επόμενο μέτρο μέσω ημιτονιακής προσέγγισης στην 5^η της C. Στο μέτρο 34, ανιόν άρπισμα της C διαρθρωμένο ρυθμικά με το μοτίβο R₁ ταυτόχρονα με ανιόν άρπισμα της C στη συνοδεία οδηγούν σε ανιόν ποίκιλμα της 3^{ης} της συγχορδίας και αργότερα μέσω του μοτίβου R₂ σε κατιόν ποίκιλμα της 3^η της B^{ο7} συγχρόνως με bebop συνήχησή της στο αριστερό χέρι. Τέλος, το μοτίβο R₄ οδηγεί σε δίφωνα κυτταρική συνήχηση της E⁷ που μέσω κατιούσας τριπλής προσέγγισης του μοτίβου R₃ καταλήγει στην 5^η της Am⁷ συγχρόνως με τη θεμέλιό της στη συνοδεία.

3.3.6. Συμπεράσματα ανάλυσης

Αυτοσχεδιασμός με αρπίσματα συγχορδιών. Πέραν της χρήσης αρπισμάτων της τονικής βαθμίδας της δηλωμένης συγχορδίας, ο Kenny Barron χρησιμοποιεί και άλλα αρπίσματα τρίφωνων συγχορδιών για να προσδώσει ποικιλομορφία στον αυτοσχεδιασμό του. Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει αυτά τα αρπίσματα που έχουν αντληθεί από την παρούσα ανάλυση. Ενδεικτικά, πάνω από την Am χρησιμοποιεί άρπισμα της E, πάνω από την F#^{o7} άρπισμα της Am, πάνω από την C^{aug} αρπίσματα της E και Am, πάνω από την Dm άρπισμα της C και Am, πάνω από την G^{sus7} άρπισμα της C και πάνω από την F#m άρπισμα της C#m.

The image displays two musical staves in treble clef, illustrating various guitar chord voicings and fingerings. The first staff shows the following sequence: Am (fingering 5, #7, 2), E (fingering 3, b5, 7), F#^{o7} (fingering 3, #5, #7), Am (fingering 6, 1, 3), C^{aug} (fingering 3, #5, #7), E (fingering 6, 1, 3), and Am (fingering 6, 1, 3). The second staff shows: Dm7 (fingering 7, 2, 4), C (fingering 5, 7, 2), Am (fingering 4, 6, 1), G^{7sus} (fingering #5, 7, 2), C (fingering #5, 7, 2), F#m (fingering #5, 7, 2), and C#m (fingering #5, 7, 2).

Εικ. 3.87. Αρπίσματα

Πανομοιότυπες μελωδικές κινήσεις κατά εξακολούθηση. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης εντοπίστηκαν μελωδικές κινήσεις που ο Kenny Barron επαναλάμβανε ανά τακτά χρονικά διαστήματα μέσα στη φόρμα του κομματιού.

Μια τέτοια μελωδική κίνηση αποτελεί αυτή που παρουσιάζεται παρακάτω. Ο πυρήνας της είναι αρκετά απλοϊκός. Βασίζεται σε μια συνεχή ροή ογδών, που συνήθως σχηματίζει αρπίσματα πάνω από τις συγχορδίες της αρμονίας του κομματιού. Σημαντικό χαρακτηριστικό αποτελεί η διπλή επανάληψη κάθε φθόγγου της κίνησης, ένα φαινόμενο που έχει συναντηθεί και στις προηγούμενες αναλύσεις με την συνεχή ροή τρήχων τετάρτων.

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι μορφές της που εμφανίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Χρησιμοποιήθηκε συνολικά 3 φορές:

μ. 10 Gsus7 G#°

μ. 17-18 Dm11 C/E Fmaj7 F#sus7 F#7

μ. 30-31 Dm11 Ab13

Εικ. 3.88. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Μακροδομικές μελωδικές κινήσεις. Κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης ανάλυσης εντοπίστηκε για άλλη μια φορά η χρήση της μακροδομικής μελωδικής κίνησης 5th progression 5-4-3-2-1 στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται το 5th progression στην Am⁷, τη συγχορδία πάνω από την οποία εμφανίζεται στον αυτοσχεδιασμό.

Am7

5 4 3 2 1

Εικ. 3.89. 5th progression

Στα παρακάτω παραδείγματα, παρουσιάζονται οι διάφορες μορφές του που εμφανίστηκαν μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron. Ακούστηκε συνολικά 2 φορές.

μ. 8 C aug

μ. 11 Am7

Εικ. 3.90. Μορφές κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Ακόμα μια μακροδομική μελωδική κίνηση συνιστά η εναρκτήρια φράση του αυτοσχεδιασμού. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται ο πυρήνας της. Χαρακτηριστικό της κίνησης είναι ότι ο φθόγγος μι κατέχει κεντρικό ρόλο, αφού τοποθετείται στα ισχυρά μέρη των συγχορδιών με ρόλο συγχορδιακού φθόγγου (#7 στην Fm/C, 3^η στην C και 5^η στην Am).

C Fm/C C B^ø E7 Am7

κατιούσα κίνηση ανιούσα κίνηση

#7 3 5

Εικ. 3.91. Πυρήνας

Στο παρακάτω παράδειγμα, παρουσιάζεται η εμφάνισή του μέσα στον αυτοσχεδιασμό του Kenny Barron.

μ. 1-3 C Fm/C C B^ø E7 Am7

Εικ. 3.92. Μορφή κίνησης μέσα στον αυτοσχεδιασμό

Συνηχήσεις συνοδείας αριστερού χεριού. Η παρακάτω εικόνα παρουσιάζει το σύνολο των συνηχήσεων που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Συνολικά χρησιμοποιήθηκαν 124 φορές συνηχήσεις στη συνοδεία, με τις 95 από αυτές να αποτελούν τονισμένες θέσεις. Παρατηρείται μια τελείως αντίθετη εικόνα σε σχέση με τις προηγούμενες αναλύσεις, πράγμα που δικαιολογείται από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο κομμάτι είναι μπαλάντα. Λόγω του αργού τέμπο και της συνεχούς ροής μελωδικών κινήσεων στο δεξί χέρι, είναι εμφανές πως ο Kenny Barron επιλέγει να δώσει μια σταθερότητα στον αυτοσχεδιασμό του επιλέγοντας κατά κύριο λόγο τονισμένες θέσεις στη συνοδεία. Οι λιγότερες άρσεις που παίχθηκαν, δεν αποτελούν ούτε αρμονικές προηγήσεις, αλλά ούτε είναι τοποθετημένες σε τονισμένη άρση του 4^{ου} χτύπου. Εμφανίζονται μετά από συνηχήσεις σε τονισμένες θέσεις και έχουν συμπληρωματικό χαρακτήρα στον αρμονικό ρόλο της συνοδείας.

The image displays a musical score for the left hand, consisting of four staves of bass clef notation. Each staff shows a sequence of chords and their corresponding fingerings. The chords are: Am, Fm, E7, Fmaj7, G7, (sus7), Caug, Dm7, Ab7, C, B, G#°, G#aug, F#7, (sus7), C#m, Eb7, C7, F#m, Ab, B[∅], Bb[∅], Bb7, Bmaj7, F#[∅], and G#m. The fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7-9, often with a slash to indicate a specific fingering for a particular note.

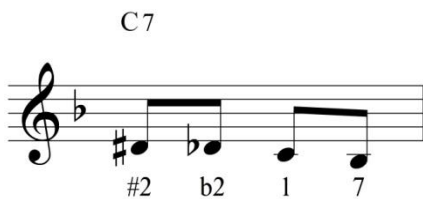
Εικ. 3.93. Σύνολο συνηχήσεων

Κεφάλαιο 4^ο: Συμπεράσματα

4.1. Συμπεράσματα αναλύσεων

Από τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών του Kenny Barron στα τρία κομμάτια συλλέχθηκαν τα κυριότερα μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία της αυτοσχεδιαστικής του τεχνικής. Σκοπός των εν λόγω συμπερασμάτων είναι η ανάδειξη κάποιων μουσικών χαρακτηριστικών του μουσικού στυλ του Kenny Barron, καθώς επίσης και η σύγκρισή τους με ορισμένα από τα ευρήματα της παγκόσμιας βιβλιογραφίας, και κυριότερα αυτά που περιέχονται στο βιβλίο των Reynaud και Brun.

Όπως προέκυψε μέσα από τις αναλύσεις, στους αυτοσχεδιασμούς του Kenny Barron δεσπόζουν ορισμένα μικρά μελωδικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται συχνά. Εντοπίστηκαν δύο μοτίβα που χρησιμοποιήθηκαν αρκετά πάνω από δεσπόζουσες συγχορδίες, το T_1 και το P_3^\downarrow . Το T_1 , όπως έχει προαναφερθεί, αποτελεί μια κίνηση που έχουν εντοπίσει στις αναλύσεις τους και οι Reynaud και Brun αλλά και ο Regen. Το P_3^\downarrow το έχουν επίσης ανακαλύψει και οι Reynaud και Brun.

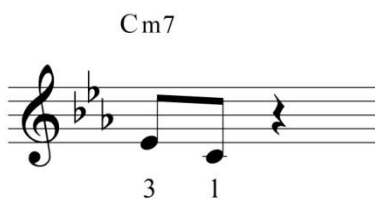


Εικ. 4.1. Μοτίβο T_1

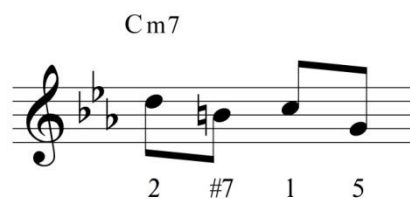


Εικ. 4.2. Μοτίβο P_3^\downarrow

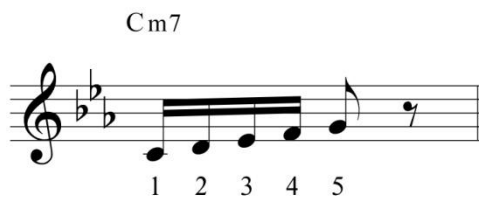
Όσον αφορά τις ελάσσονες συγχορδίες, εντοπίστηκε μια πληθώρα μοτίβων που χρησιμοποιούνται από τον Kenny Barron, το M_1 , το M_3 , το M_4 και το M_5 . Το τελευταίο, το οποίο δηλώνει μια ανιούσα κίνηση της μελωδικής ελάσσονας ξεκινώντας από την 5^η βαθμίδα της κλίμακας, αποτελεί μια αυτοσχεδιαστική τεχνική του Barron που έχει εντοπιστεί και από τους Reynaud και Brun, αλλά και από τον Sean Wilson.



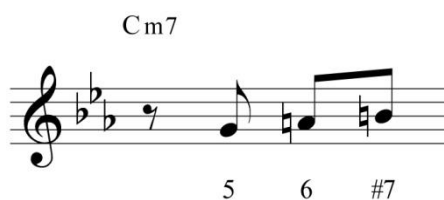
Εικ. 4.3. Μοτίβο M_1



Εικ. 4.4. Μοτίβο M_3



Εικ. 4.5. Μοτίβο M₄



Εικ. 4.6. Μοτίβο M₅

Πέραν της χρήσης μελωδικών μοτίβων, εντοπίστηκε και ένα αρμονικό-ρυθμικό μοτίβο που επαναλαμβανόταν συχνά στη συνοδεία, το C₁. Η εμφάνιση του ήταν συχνή καθ' όλη τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών του στα κομμάτια *In Walked Bud* και *Segment* και ιδιαίτερα στο τέλος των φράσεων.



Εικ. 4.7. Μοτίβο C₁

Όσον αφορά το ρυθμικό υλικό των αυτοσχεδιασμών του, κυριαρχεί η έναρξη των φράσεων στην άρση του πρώτου τετάρτου του μέτρου. Επίσης παρατηρούνται ομοιότητες στις παρακάτω μελωδικές κινήσεις:



Εικ. 4.8. Παραδείγματα από το πρώτο μέτρο φράσεων στα κομμάτια *In Walked Bud* και *Segment*

Αυτοσχεδιασμός με αρπίσματα συγχορδιών. Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει το σύνολο των αρπισμάτων που χρησιμοποιεί ο Kenny Barron πάνω από μία δεσπόζουσα συγχορδία και έχουν αντληθεί από το σύνολο των αναλύσεων της παρούσας εργασίας. Έχει επιλεγεί τα συγκεκριμένα αρπίσματα να παρουσιαστούν πάνω από την C⁷ στον τονικό χώρο της φα μείζονας, όπου έχει ρόλο δεσπόζουσα.

The image shows two staves of musical notation for guitar chords in the key of F major. The first staff contains five chords: C7, C#m, Ebm, F, and F#aug. Below each chord are its constituent notes and fingerings: C7 (b2, 3, #5, #2, b5, 7, 4, 6, 1), C#m (#4, 7, 2), Ebm (5, 7, 2), F (6, b2, 3, 5), and F#aug (6, b2, 3, 5). The second staff contains two chords: Gm (5, 7, 2) and A7 (6, b2, 3, 5).

Εικ. 4.9. Σύνολο αρπισμάτων σε μια δεσπόζουσα συγχορδία

Στον παρακάτω πίνακα απεικονίζονται τα παραπάνω αρπίσματα σε μορφή οδηγού. Στην αριστερή στήλη δηλώνεται η βαθμίδα που έχει ως θεμέλιο το άρπισμα, ενώ η δεξιά στήλη παρουσιάζει το γένος του αρπίσματος και τα διαστήματα που προκύπτουν από τη θεμέλιο.

Δεσπόζουσες συγχορδίες	
b2	Ελάσσονα (b2-3-#5)
#2	Ελάσσονα (#2-b5-7)
4	Μείζονα (4-6-1)
#4	Αυξημένη (#4-7-2)
5	Ελάσσονα (5-7-2)
6	Μείζονα με 7 ^η μικρή (6-b2-3-5)

Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει το σύνολο των αρπισμάτων που χρησιμοποιεί ο Kenny Barron πάνω από μία ελάσσονα συγχορδία και έχουν αντληθεί από το σύνολο των αναλύσεων της παρούσας εργασίας. Έχει επιλεγεί τα συγκεκριμένα αρπίσματα να παρουσιαστούν πάνω από την Cm στον τονικό χώρο της ντο ελάσσονας, όπου έχει ρόλο τονικής.

The image shows two staves of musical notation for guitar chords in the Cm key. The first staff contains four chords: Cm, C#m7, D°, and Gm. The second staff contains three chords: G, Gaug, and Bb. Each chord is accompanied by a set of numbers representing the fretting hand positions (fingerings).

Εικ. 4.10. Σύνολο αρπισμάτων σε μια ελάσσονα συγχορδία

Στον παρακάτω πίνακα απεικονίζονται τα παραπάνω αρπίσματα σε μορφή οδηγού. Στην αριστερή στήλη δηλώνεται η βαθμίδα που έχει ως θεμέλιο το άρπισμα, ενώ η δεξιά στήλη παρουσιάζει το γένος του αρπίσματος και τα διαστήματα που προκύπτουν από τη θεμέλιο.

Ελάσσονες συγχορδίες	
b2	Ελάσσονα με 7 ^η μικρή (b2-#3-#5-#7)
2	Ελαττωμένη (2-4-b6)
#4	Ελάσσονα με 7 ^η μικρή (#4-6-b2-#3)
5	Ελάσσονα (5-7-2), Μείζονα (5-7-2), Αυξημένη (5-7-3)
7	Μείζονα (7-2-4)

Συνηγήσεις συνοδείας αριστερού χεριού. Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει το σύνολο των συνηγήσεων που χρησιμοποιεί ο Kenny Barron πάνω από μία δεσπόζουσα συγχορδία, όπως εντοπίστηκαν από τις αναλύσεις της παρούσας εργασίας. Οι συγκεκριμένες συνηγήσεις παρουσιάζονται εδώ πάνω από την C⁷ στον τονικό χώρο της φα μείζονας, όπου έχει ρόλο δεσπόζουσας. Οι συνηγήσεις που είναι τοποθετημένες μέσα σε πλαίσιο είναι όσες έχουν εντοπιστεί και από τους Reynaud και Brun (βλέπε υποκεφάλαιο 1.2.3., σελίδες 27-28).

C7

1 3 5 7 3 7 9 9 #9 1 9 b9 3
1 1 1 1 3 3 3 7 3 3 7 5 5

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

Εικ. 4.11. Σύνολο συνηγήσεων σε μια δεσπόζουσα συγχορδία

Το παρακάτω γράφημα παρουσιάζει το σύνολο των συνηγήσεων που χρησιμοποιεί ο Barron πάνω από μία ελάσσονα συγχορδία, όπως προκύπτουν από τις αναλύσεις της παρούσας εργασίας. Οι συγκεκριμένες συνηγήσεις παρουσιάζονται πάνω από την Cm στον τονικό χώρο της ντο ελάσσονας, όπου έχει ρόλο τονικής. Οι συνηγήσεις που είναι τοποθετημένες μέσα σε πλαίσιο είναι όσες έχουν εντοπιστεί και από τους Reynaud και Brun (βλέπε υποκεφάλαιο 1.2.3., σελίδες 27-28).

Cm

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

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

Εικ. 4.12. Σύνολο συνηγήσεων σε μια ελάσσονα συγχορδία

Συνοψίζοντας, και με βάση τα στοιχεία που εντοπίστηκαν παραπάνω, συγκεντρώνονται τα κυριότερα χαρακτηριστικά της αυτοσχεδιαστικής τεχνικής του Kenny Barron, όπως προκύπτουν από τους αυτοσχεδιασμούς που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία:

- Συνεχής χρήση ημιτονιακών προσεγγίσεων κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, γεγονός που συμβάλλει στην ομαλή μετάβαση μεταξύ των αλλαγών της αρμονίας του κομματιού.
- Εμφάνιση μακροδομικών κινήσεων, γεγονός που δηλώνει πως η σκέψη του Kenny Barron δεν περιορίζεται στο εκάστοτε μέτρο, αλλά επεκτείνεται μακροδομικά.
- Χρήση επαναλαμβανόμενων μοτίβων που αποτελούν δομικά στοιχεία στο υλικό του αυτοσχεδιασμού του.
- Παρατηρείται ότι ο Kenny Barron χρησιμοποιεί κάθε πιθανή συνήχηση από αυτές που αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας. Από θεμέλιους, δίφωνες συνηχήσεις, bebop και κυτταρικές συνηχήσεις, έως και τετράφωνες συνηχήσεις με επεκτάσεις συγχορδιών χωρίς τη θεμέλιο.
- Χρήση αυτούσιων μελωδικών κινήσεων, τις οποίες επαναλαμβάνει στα ίδια σημεία της αρμονίας του κομματιού συνειδητά.
- Ρυθμικά, οι συνηχήσεις στη συνοδεία υποστηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό στο δεξί χέρι. Χρησιμοποιεί συνεχείς άρσεις όταν τα κομμάτια χρειάζονται έντονα την αίσθηση του swing ρυθμού (βλέπε *In Walked Bud* και *Segment*) ενώ σε αργά τέμπο (βλέπε *Rain*) κυριαρχεί η σταθερότητα με θέσεις, για να μπορέσει να δημιουργήσει εντονότερη ρυθμική κινητικότητα στο δεξί χέρι.
- Αρμονικά, συναντάται συχνή αντικατάσταση συγχορδιών, κυρίως της δεύτερης βαθμίδας, με δεσπόζουσες συγχορδίες για τη δημιουργία κύκλου 5^{ov}.

Ο Kenny Werner στο βιβλίο του *Effortless Mastery*¹⁸⁶ αναφέρει πως όλοι οι μεγάλοι αυτοσχεδιαστές της jazz παίζουν φράσεις που τις επαναλαμβάνουν συχνά, κάποιες φορές ακόμα και στα ίδια σημεία. Δεν φοβούνται την επανάληψη, αντιθέτως τη χρησιμοποιούν για να δημιουργήσουν την προσωπική τους «φωνή» και διαθέτουν φράσεις που τους χαρακτηρίζουν. Ο Kenny Barron ως ένας από αυτούς, έχει φράσεις που προσωποποιούν το πιανιστικό του ύφος, γεγονός που επιβεβαίωσε η παρούσα εργασία. Στην ερώτηση που του έθεσα σχετικά με το αν σκέφτεται συγκεκριμένες φράσεις την ώρα που αυτοσχεδιάζει, μου απάντησε πως προτιμά να μην προσχεδιάζει τους αυτοσχεδιασμούς του (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη Kenny Barron). Η δήλωσή του αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποκαλύπτει τον βαθμό στον οποίο ο Barron έχει

¹⁸⁶ Kenny Werner, *Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within* (New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1996), 55.

καταφέρει να δημιουργήσει μια δική του μουσική γλώσσα με τα χαρακτηριστικά της, παρόμοια με τον τρόπο που ο κάθε άνθρωπος έχει την δική του ομιλία με τις αγαπημένες του φράσεις. Η διεξοδική ανάλυση με βοήθησε να κατανοήσω καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιεί στο έπακρο ακόμη και το πιο απλό αυτοσχεδιαστικό υλικό, όπως οι συνηχήσεις, τα αρπίσματα και οι κλίμακες, αποκαλύπτοντάς μου επίσης την εξαιρετική ρυθμική του αντίληψη που τα συνοδεύει.

Γεννημένος την δεκαετία του '40, μεγάλωσε ακούγοντας την παραδοσιακή τζαζ, ενώ βίωσε και την τεράστια αλλαγή που προκάλεσε η έλευση του bebop. Άλλωστε μια από τις πρώτες του μεγάλες συνεργασίες ήταν με τον Dizzy Gillespie, έναν από τους δύο θρύλους της bebop μαζί με τον Charlie Parker. Τα στοιχεία της μουσικής αυτής είναι βαθιά ριζωμένα στο στυλ παιζιμάτων του, κάτι που επιβεβαίωσαν και οι αναλύσεις της παρούσας εργασίας. Τα νέα ρεύματα που προστέθηκαν στη jazz τις επόμενες δεκαετίες ωστόσο, φάνηκε πως δεν άφησαν τον Kenny Barron αμέτοχο. Εξέλιξε το παίξιμό του και επηρεάστηκε από πιανίστες όπως ο Bill Evans, κάτι που φαίνεται άλλωστε έντονα και στις συνηχήσεις που χρησιμοποιεί. Όλα αυτά συνέβαλαν στο να αποτελέσει ο ίδιος ένα από τα λαμπρά παραδείγματα της μίξης της παραδοσιακής με τη σύγχρονη jazz.

3.2. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Η πλούσια δισκογραφική καριέρα του Kenny Barron προσφέρει στον μελλοντικό αναλυτή έναν σχετικά ανεξερεύνητο μουσικό όγκο που επιδέχεται μουσικολογικής μελέτης. Μια περαιτέρω έρευνα πάνω στην αυτοσχεδιαστική τεχνική του Kenny Barron θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε ένα ευρύτερο σύνολο κομματιών, ώστε να ανακαλυφθούν ακόμα περισσότερα χαρακτηριστικά του μουσικού του ύφους. Επίσης, θα μπορούσε να γίνει μια πιο εκτεταμένη έρευνα πάνω σε μια συγκεκριμένη μουσική φόρμα, όπως το 12μετρο blues, στην οποία θα αναλυθούν και θα συγκριθούν οι αυτοσχεδιασμοί του Kenny Barron μεταξύ τους ή ακόμα θα συγκριθούν με αυτοσχεδιασμούς άλλων πιανιστών. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε μια έρευνα με αποκλειστικό αντικείμενό της τη συνοδευτική τεχνική του Barron, ένα από τα πράγματα για τα οποία ο ίδιος φημίζεται. Μια τέτοια έρευνα θα περιελάμβανε τη μελέτη των αρμονικών συνηχήσεων και των δύο χεριών καθώς και του ρυθμικού υλικού που τις επενδύει. Η παρούσα εργασία, που επικεντρώθηκε στην ανάλυση και αποσαφήνιση του αυτοσχεδιαστικού ύφους και πιανιστικού στυλ του Kenny Barron, μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για πιθανές μελλοντικές έρευνες πάνω στον Kenny Barron ή κάποιον άλλον πιανίστα της jazz.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Baerman, Noah. *Jazz Keyboard*. California: Alfred Music, 1996.
- Benward, Bruce and Marilyn Saker. *Music: In Theory and Practise Volume I*. 8th Edition. New York: McGraw-Hill, 2009.
- Boyd, Bill. *Jazz Chord Progressions*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.
- Cohen, Aaron. "Kenny Barron: Perfect Grace." *Downbeat*, April, 2015.
- Colligan, George. "5 Ways to Play Like Kenny Barron." *Keyboard* 37, no. 10 (October 2011): 20-22.
- Crook, Hal. *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. California: Advance Music, 1991.
- Crook, Hal. *How To Comp: A Study In Jazz Accompaniment*. California: Advance Music, 1995.
- Crook, Hal. *Ready, Aim, Improvise: Exploring the Basics of Jazz Improvisation*. California: Advance Music, 1999.
- DeGreg, Phil. *Jazz Keyboard Harmony*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1994.
- Fischer, Doug. "Holland, Barron Offer Up Ideal Musical Conversation." *The Ottawa Citizen*, June 23, 2012.
- Karlovits, Bob. "Barron, Holland show the Value of a Good 'Conversation'." *Tribune - Review / Pittsburgh Tribune – Review*, December 28, 2014.
- Kostka, Stefan, Dorothy Payne and Byron Almen. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music, Seventh Edition*. New York: McGraw-Hill, 2012.
- Lateef, Yusef. *Repository of Scales and Melodic Patterns*. Massachusetts: Fana, 1981.
- Leonard, Hal. *Real Book*. Milwaukee: Hal Leonard, 2007.
- Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music, 1989.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995.
- Linna, Sami. "McCoy Tyner, Modal Jazz, and the Dominant Chord." PhD diss., Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, 2019.
- Ramaekers, Philippe. *Kenny Barron Jazz Piano Collection*. Jazz Scripts, 2020.
- Regen, Jon. "Kenny Barron." *Keyboard* 42, no. 10 (October 2016): 16-18, 20-22.
- Regen, Jon. "5 Ways to sound like Kenny Barron." *Keyboard* 42, no. 10 (October 2016): 30-31.
- Rozzi, James. "Kenny Barron and Dave Holland: The Art of Conversation." *Jazziz*, Spring, 2015.
- Reynaud, Armand, and Jeremy Brun. *Kenny Barron The Book: Transcriptions and Analysis*. Paris: HL Music, 2010.

- Sarkar, Soumya. "Jazzmatazz: Three Conversations with Kenny Barron." *Mint*, November 12, 2014.
- Shatford, Gerry. "Kenny Barron, "Anthropology": Expanded Harmonic, Melodic, and Rhythmic Devices for Rhythm "Changes"." York University, 2010.
- Werner, Kenny. *Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1996.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Barron, Kenny. “Kenny Barron on Piano Jazz.” Interview by Marian McPartland. *Piano Jazz*, NPR, June 16, 2003. Audio, 57:53. <https://www.npr.org/2013/08/23/214848782/kenny-barron-on-piano-jazz?t=1620408004407>.
- Barron, Kenny. “Interview by Molly Murphy for the NEA.” Interview by Molly Murphy. *NEA Jazz Masters*, NEA, July 23, 2009. <https://www.arts.gov/honors/jazz/kenny-barron>.
- Barron, Kenny. “The Checkout: NEA Jazz Master Kenny Barron.” Interview by Simon Rentner. *The Checkout*, WBGO, January 13, 2010. Audio, 14:31. <https://www.wbgo.org/podcast/the-checkout/2017-02-07/the-checkout-nea-jazz-master-kenny-barron>.
- Barron, Kenny. “Kenny Barron: NEA Jazz Master (2010).” Interview by Anthony Brown. *Smithsonian National Museum of American History*. January 15-16, 2011. https://amhistory.si.edu/jazz/Barron-Kenny/Barron_Kenny_Transcript.pdf.
- Barron, Kenny. “Made in America: Kenny Barron at Empire State College.” Interview by Simon Rentner. *The Checkout*, WBGO, January 18, 2012. Audio, 16:58. <https://www.wbgo.org/podcast/the-checkout/2012-01-18/made-in-america-kenny-barron-at-empire-state-college>.
- Barron, Kenny. “Jazz Chat: Kenny Barron Trio.” Interview by Eric Jackson. *GBH Forum Network*, GBH, August 21, 2014. Video, 31:57. <https://www.youtube.com/watch?v=aapsHLvNaNY>.
- Barron, Kenny και Dave Holland. «Ποπαγανδα Αποκλειστικό: Συνέντευξη των ζωντανών θρύλων της jazz, Kenny Barron και Dave Holland.» Δεν υπάρχει όνομα δημοσιογράφου. *Popaganda*, YouTube, Νοέμβριος 6, 2014. Video, 20:29. <https://www.youtube.com/watch?v=I82OWaTj7ig>.
- Barron, Kenny. “Kenny Barron Interview by Dan Ouellette.” Interview by Dan Ouellette. *Jazz Interviews Archive*, CSUMB, February 5, 2017. Audio, 27:50. <https://digitalcommons.csumb.edu/jazz-interviews/33/>.
- Barron, Kenny. “Conversation with Kenny Barron.” Interview by Don Glanden. *UArts Masterclass Series*, UArts, March 11, 2019. Video, 1:02:52. <https://www.youtube.com/watch?v=CDh2-jO9n60>.
- Barron, Kenny. “Biography.” Τελευταία πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου, 2021. <https://kennybarron.com/biography/>.
- Barron, Kenny. “Recordings.” Τελευταία πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου, 2021. <https://kennybarron.com/recordings/>.
- Barron, Kenny and Dave Holland. “AllMusic Review.” Review of *The Art of Conversation*, by Matt Collar. *AllMusic*, τελευταία πρόσβαση 21 Φεβρουαρίου, 2021. <https://www.allmusic.com/album/the-art-of-conversation-mw0002736481>.
- Boornazian, Josiah. “3 Techniques to Improve Your Bebop Playing.” Τελευταία πρόσβαση 10 Μαΐου, 2021. <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-theory/3-techniques-improve-bebop-playing>.

- Jazz Blues News. “New CDs from Kenny Barron and Dave Holland, Dayna Stephens, Aaron Diehl: Videos, Photos, Sounds.” JazzBluesNews. Τελευταία πρόσβαση 15 Σεπτεμβρίου, 2021. <http://jazzbluesnews.com/2020/02/04/new-cds-from-kenny-barron-and-dave-holland-dayna-stephens-aaron-diehl-videos-photos-sounds/>.
- Johnson, Martin. “A Quiet 'Conversation'; A Long-Awaited Musical Collaboration between Two Jazz Artists, Pianist Kenny Barron and Bassist Dave Holland.” *Wall Street Journal (Online)*, October 22, 2014. <https://www.proquest.com/newspapers/quiet-conversation-long-awaited-musical/docview/1615099388/se-2?accountid=8359>.
- Lando, Carlos and Steve Chavis. “Thelonious Monk’s “In Walked Bud” | Stories of Standards.” Τελευταία πρόσβαση 17 Μαΐου, 2021. <https://www.kuvo.org/thelonious-monks-in-walked-bud-stories-of-standards/>.
- Petrov, Anton. “Rootless Chord Voicings.” Τελευταία πρόσβαση 6 Μαρτίου, 2021. <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-voicings/rootless-voicings>.
- Pfleiderer, Martin. “Charlie Parker “Segment”.” *The Jazzomat Research Project*. University of Music Franz Liszt Weimar. Τελευταία πρόσβαση Ιούνιος 16, 2021. <https://jazzomat.hfm-weimar.de/dbformat/synopsis/solo64.html>.
- Second Hand Songs. “Segment.” Τελευταία πρόσβαση Ιούνιος 16, 2021. <https://secondhandsongs.com/work/130307/versions#nav-entity>.
- Stryker, Mark. “Philly-born Kenny Barron comes 'home' to Detroit for MSU residency.” *Detroit Free Press*, February 10, 2016. <http://www.freep.com/story/entertainment/2016/02/10/kenny-barron-msu-residency/79924352/>.
- Taghavi, Bijan. “Kenny Barron - Autumn Leaves Transcription Analysis.” Τελευταία πρόσβαση 14 Σεπτεμβρίου, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=YEX_Z7T3Gu4.
- Wilson, Sean. “How to Improvise Like Kenny Barron.” Τελευταία πρόσβαση 10 Μαΐου, 2021. <https://seanwilsonpiano.com/improvise-like-kenny-barron>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ

Τρίφωνες Συγχορδίες	
Μείζονα	C
Ελάσσονα	Cm
Ελαττωμένη	Cdim
Αυξημένη	Caug

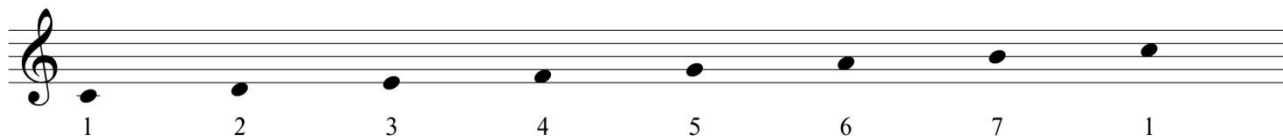
Τετράφωνες Συγχορδίες	
Μείζονα με μεγάλη 7 ^η	C ^{maj7}
Μείζονα με μικρή 7 ^η	C ⁷
Ελάσσονα με μεγάλη 7 ^η	Cm ^{maj7}
Ελάσσονα με μικρή 7 ^η	Cm ⁷
Ελαττωμένη 7 ^η	C ^{ø7}
Ημι-Ελαττωμένη 7 ^η	C ^{ø7}

2. ΚΛΙΜΑΚΕΣ

2.1. Διατονικοί τρόποι

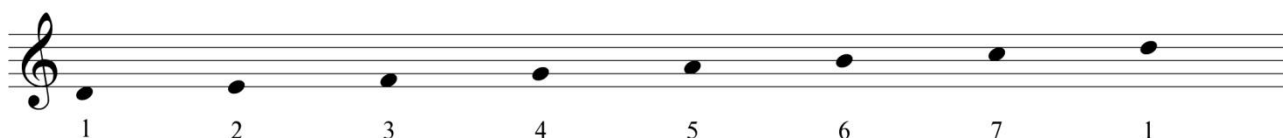
I Cmaj7

C Ionian



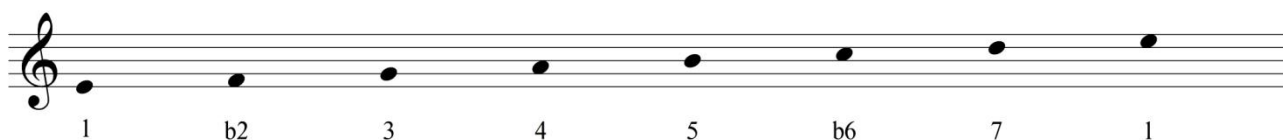
II Dm7

D Dorian



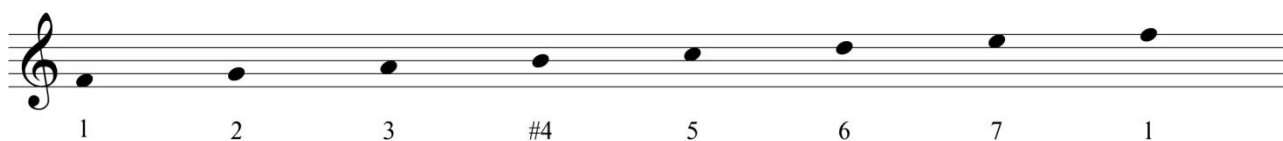
III Em7

E Phrygian



IV Fmaj7

F Lydian



V G7

G Mixolydian



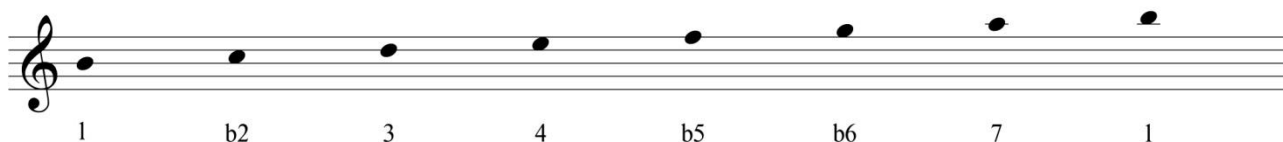
VI Am7

A Aeolian



VII B[♭]

B Locrian



2.2. Διάφορες κλίμακες με αλλοιώσεις για χρήση σε δεσπόζουσες συγχορδίες

V G7 G Lydian b7



1 2 3 #4 5 6 7 1

V G7 G Altered



1 b2 #2 3 #4 #5 7 1

V G7 G Diminished H-W



1 b2 #2 3 #4 5 6 7 1

V G7 G Whole tone



1 2 3 #4 #5 7 1

Detailed description: The image displays four musical staves, each representing a different altered scale for the G7 chord. Each staff begins with a treble clef and a G7 chord symbol. The notes are shown as black dots on a five-line staff. Below each staff, the corresponding scale degrees are listed. The first staff is G Lydian b7 (1, 2, 3, #4, 5, 6, 7, 1). The second is G Altered (1, b2, #2, 3, #4, #5, 7, 1). The third is G Diminished H-W (1, b2, #2, 3, #4, 5, 6, 7, 1). The fourth is G Whole tone (1, 2, 3, #4, #5, 7, 1).

3. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ KENNY BARRON

Η παρακάτω συνέντευξη έλαβε χώρα το πρωί της Τρίτης 1 Ιουνίου του 2021 (01-06-2021) μέσω τηλεφωνικής επικοινωνίας με τον Kenny Barron.

Λεάνδρος Πασιάς: Καλημέρα κ. Barron και σας ευχαριστώ πολύ για την παραχώρηση της συνέντευξης. Αρχικά, θα ήθελα να σας ρωτήσω για το αποκαλούμενο “Kenny Barron Minor 11th Voicing”. Μπορείτε να μας πείτε πώς δημιουργήθηκε η συγκεκριμένη αρμονική συνήχηση; Προέκυψε από την σύνθεση σας *Spiral* όπου ακούγεται ως άρπισμα στη μελωδία του θέματος;



Εικόνα 3 Μελωδία από το *Spiral*

Kenny Barron: Όχι δεν προέκυψε από την μελωδία του *Spiral* και αλήθεια είναι πως δεν είναι δική μου δημιουργία. Θυμάμαι πριν πολλά χρόνια να βρίσκομαι σε μια συναυλία και ο πιανίστας του σχήματος να χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη αρμονική συνήχηση. Το άκουσμά της με ενθουσίασε και από τότε την χρησιμοποιώ συχνά, όμως δεν αποτελεί δική μου πρωτοτυπία.

Λ.Π.: Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης των αυτοσχεδιασμών σας, παρατήρησα ότι αρκετές φορές εγείρονται κάποια μακροδομικά στοιχεία. Επίσης άξιες παρατήρησης είναι οι επαναλήψεις συγκεκριμένων αρμονικών, μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων σε συγκεκριμένα σημεία της φόρμας του κομματιού. Είναι κάτι που το κάνετε ηθελημένα και σκέφτεστε με αυτόν τον τρόπο; Είναι πιθανώς κάτι που μελετάτε συνειδητά και βγαίνει αυθόρμητα όταν αυτοσχεδιάζετε;

Κ.Β.: Συνήθως δεν αναλύω αλλά ούτε και μελετώ συγκεκριμένες ιδέες. Προτιμώ να μην σκέφτομαι τι θα παίξω από πριν. Μου αρέσει να αυτοσχεδιάζω με καθαρό μυαλό χωρίς προκαθορισμένες ιδέες,

γιατί είναι πολύ πιο διασκεδαστικός αυτός ο τρόπος προσέγγισης. Φυσικά μπορεί να μην λειτουργεί πάντα άψογα, αλλά βοηθάει στην εξέλιξή σου ως μουσικός.

Α.Π.: Έχετε «δανειστεί» στοιχεία από πιανίστες που θαυμάζετε; Αν ναι, μπορείτε να μας αναφέρετε κάποια παραδείγματα;

Κ.Β.: Ναι έχω δανειστεί, σχεδόν όλοι οι πιανίστες δανείζονται ιδέες ή επηρεάζονται από άλλους πιανίστες ή ακόμα και από άλλους οργανοπαίχτες. Η μεγαλύτερη μου επιρροή ήταν ο Tommy Flanagan εξαιτίας του εκλεπτυσμένου ήχου του στο πιάνο και του λυρισμού που εξέπεμπε το παίξιμο του. Ποτέ δεν με έκανε να αισθανθώ, όταν έπαιζε, ότι είχε προκαθορισμένες ιδέες στους αυτοσχεδιασμούς του. Επίσης λάτρευα τον McCoy Tyner για την περιπετειώδη αίσθηση που δημιουργούσε η μουσική του ενώ από τους νέους μουσικούς θαυμάζω ιδιαίτερα τον Aaron Parks για τις συνθετικές του ικανότητες. Αυτές είναι μερικές από τις πολλές επιρροές μου.

Α.Π.: Αλλάζετε την πιανιστική σας προσέγγιση όταν παίζετε ντουέτο με έναν κοντραμπασίστα; Μπορείτε να μας μιλήσετε για κάποιες σχετικές συνεργασίες σας και ειδικότερα για αυτή με τον Dave Holland;

Κ.Β.: Ενδιαφέρουσα ερώτηση γιατί η προσέγγιση μου διαφέρει ανάλογα με ποιόν κοντραμπασίστα παίζω ντουέτο. Παραδείγματος χάριν έπαιζα συχνά με τον Red Mitchell. Ζούσε στην Στοκχόλμη αλλά κάθε χρόνο ερχόταν στην Νέα Υόρκη και έπαιζε στο Bradley's. Εκεί οργάνωνε για εβδομάδες συναυλίες ντουέτων με πιανίστες και είχα συμμετάσχει και εγώ σε κάποιες εξ αυτών. Όταν έπαιζα μαζί του ήταν μια ιδιαίτερη κατάσταση γιατί το κοντραμπάσο του είχε κούρδισμα τσέλου και αυτό έκανε τον ήχο του πιο βαθύ από το κανονικό κούρδισμα κοντραμπάσου. Ήταν επίσης πολύ μελωδικός παίχτης και δεν του άρεζε να είναι ακριβής στο τέμπο. Δεν ήθελε επίσης να αλληλοαυτοσχεδιάζουμε (trades) σε 4μετρα ή 8μετρα όπως συνηθίζεται, αλλά προτιμούσε να παίζουμε φράσεις που να διαρκούν όσο αισθανόμαστε ότι χρειάζεται. Αυτή η προσέγγιση ήταν ενδιαφέρουσα και συνέβαλε στο ιδιαίτερο στυλ που χαρακτηρίζει τον Red Mitchell.

Όσο για τον Dave Holland, του αρέσει να είναι ακριβής στο τέμπο, κάτι που αρέσει και σε εμένα. Επίσης, είναι και ένας εξαιρετικός αυτοσχεδιαστής και ο ήχος του στο κοντραμπάσο είναι πολύ κουρδισμένος. Υπάρχει μεγάλος βαθμός αλληλεπίδρασης μεταξύ μας, κάτι που είναι ουσιαστικό στην jazz και δεν μπορείς να το βρεις σε κοντραμπασίστες που σκέφτονται αποκλειστικά την ακρίβεια στο τέμπο. Κάποιοι από τους αγαπημένους μου κοντραμπασίστες είναι ο Buster Williams και ο Ron Carter, με τους οποίους έχω συνεργαστεί πολλές φορές όλα αυτά τα χρόνια. Η αίσθηση όταν παίζω μαζί τους είναι μοναδική.

Λ.Π.: Πώς προσεγγίζετε τον αυτοσχεδιασμό στις μπαλάντες; Έχω παρατηρήσει ότι πετυχαίνετε έναν ισορροπημένο συνδυασμό μεταξύ λυρικών φράσεων και γρήγορων, πυκνών και μεγάλων σε διάρκεια μελωδικών κινήσεων. Επίσης, πόσο σημαντική είναι για εσάς η χρήση της μουσικής παύσης για να δημιουργήσετε χώρο;

Κ.Β.: Ναι, είναι πολύ σημαντικό για εμένα στις μπαλάντες να αφήνω χώρο, επειδή η σιωπή είναι αναπόσπαστο μέρος της μουσικής. Μερικές φορές μπορεί να με ακούσεις να παίζω γρήγορες φράσεις, να όντως το κάνω αυτό, αλλά κυρίως στις μπαλάντες προσπαθώ να είμαι όσο πιο λυρικός μπορώ. Στόχος μου είναι να δημιουργώ νέες μελωδίες πάνω από την αρμονική αλληλουχία του κομματιού.

Λ.Π.: **Κ. Barron** σας ευχαριστώ θερμά για την ύψιστη τιμή που μου κάνατε να αφιερώσετε χρόνο για να απαντήσετε στα ερωτήματά μου.

Κ.Β.: Ήταν χαρά μου!

4. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΤΩΝ ΑΥΤΟΣΧΕΛΙΑΣΜΩΝ ΤΟΥ KENNY BARRON

3.1. "In Walked Bud"

In Walked Bud

Kenny Barron's Solo

Thelonious Monk

1ος κύκλος

A

F m

F mmaj7

F m7

Bb7

Eb7

Musical notation for the first system (measures 1-4) in 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The melody in the treble clef starts with a whole rest, followed by quarter notes Gb, Ab, Bb, and C. The bass clef has whole rests for the first two measures and quarter notes Gb, Ab, Bb, and C for the last two. Chords are indicated above the staff: F m, F mmaj7, F m7, Bb7, and Eb7.

Ab6

F7

Bbm7

Eb7

Ab6

G^ø

C7

Musical notation for the second system (measures 5-8) in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth notes: Gb, Ab, Bb, C, D, Eb, F, Gb. The bass clef has whole rests for the first three measures and quarter notes Gb, Ab, Bb, and C for the last measure. Chords are indicated above the staff: Ab6, F7, Bbm7, Eb7, Ab6, G^ø, and C7.

F m

F mmaj7

F m7

Bb7

Eb7

Musical notation for the third system (measures 9-12) in 4/4 time. The melody in the treble clef starts with a whole rest, followed by quarter notes Gb, Ab, Bb, and C. The bass clef has whole rests for the first two measures and quarter notes Gb, Ab, Bb, and C for the last two. Chords are indicated above the staff: F m, F mmaj7, F m7, Bb7, and Eb7. A triplet of eighth notes (Bb, C, D) is marked with a '3' in the treble clef at measure 12.

Ab6

F7

Bbm7

Eb7

Ab6

G^ø

C7

Musical notation for the fourth system (measures 13-16) in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth notes: Gb, Ab, Bb, C, D, Eb, F, Gb. The bass clef has quarter notes Gb, Ab, Bb, and C for the first two measures, followed by whole rests for the last two. Chords are indicated above the staff: Ab6, F7, Bbm7, Eb7, Ab6, G^ø, and C7.

B Fm Db7

17

Fm Db7

21

A1 Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

25

Ab6 F7 Bbm7 Eb7 Ab6 G7 C7

29

2ος κύκλος

A Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

33

37 Ab6 F7 Bbm7 Eb7 Ab6 G[∅] C7

41 Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

45 Ab6 F7 Bbm7 Eb7 Ab6 G7 C7

B 49 Fm7 Db7 Db7 Db7

53 Fm7 Db7

A1 Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

57

Ab6 F7 Bbm7 Eb7 Ab6 G[∅] C7

61

3ος κύκλος

A Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

65

Ab6 F7 Bbm7 Eb7 Ab6 G7 C7

69

Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

73

77 Ab6 F7 Bb7 Eb7 Ab6 G[∅] C7

B Fm7 Db7

81

Fm7 Db7

85

A1 Fm Fmmaj7 Fm7 Bb7 Eb7

89

Ab6 Fm7 Bb7 Eb7 Ab6 G7 C7

93

3.2. "Segment"

Segment Kenny Barron's solo

Charlie Parker

1ος κύκλος

A Bbm7 C7 F7

Bbm7 C7 F7

5 Bbm7 C7 F7

9 Bbm7 C7 F7 Bbm7 C7 F7

13 Bbm7 C7 F7 Bbm7 C7 F7

17 Bbm7 B F[∅] Bb7b9

21 Ebm7 Ebm7 Ab7

25 D♭maj7 F7 A1 Bbm7 C7 F7

29 Bbm7 C7 F7 Bbm7

32 C7 F7 Bbm7 C7 F7 A Bbm7

2ος κύκλος

36 C7 F7 Bbm7 C7 F7

39 Bbm7 C7 F7 Bbm7

42 C7 F7 Bbm7 C7 F7 Bbm7

46 C7 F7 Bbm7 C7 F7 Bbm7

50 B F[∅] Bb7 Ebm7

54 Ebm7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

58 F7 Bbm7 C7 F7

61 Bbm7 C7 F7 Bbm7

64 C7 F7 Bbm7 C7 F7

3ος κύκλος
A Bbm7

68 C7 F7 Bbm7 C7 F7

71 Bbm7 C7 F7 Bbm7

74 C7 F7 Bbm7 C7 F7

77 Bbm7 C7 F7 Bbm7

80 C7 F7 Bbm7 C7 F7

B F[∅] B^b7^b9 E^bm7

E^bm7 E^bm7 A^b7

D^bmaj7 C7 F7 **A1** B^bm7 C7 F7

B^bm7 C7 F7 B^bm7 C7 F7

B^bm7 B^bm7

3.3. "Rain"

Rain

Kenny Barron's solo

Kenny Barron

A C Fm/C C B^ø E7 Am7 Am7/G

4 F[#] Fm6

5 C/E Fmaj7 G13 G[#]

7 Am7 B7

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight measures. It is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure 1 starts with a boxed 'A' and a key signature change to one flat (Bb). The first system (measures 1-3) features a treble staff with eighth-note patterns and triplets, and a bass staff with chords and eighth notes. Measure 4 begins a new system with a treble staff featuring sixteenth-note runs and a bass staff with chords. Measure 5 starts another system with a treble staff of sixteenth-note runs and a bass staff with chords. Measure 7 begins the final system with a treble staff of eighth-note runs and a bass staff with chords. Chord symbols are placed above the treble staff, and measure numbers are placed at the beginning of their respective systems.

8 Caug Dm7 Ab7

10 Gsus7 G#°

11 Am7 Am7/G

12 F#° Fm6

13 C/E Fmaj7 G7 G#°

15 Am7 B7 Caug Am7 3

17 Dm11 C/E F maj7 F#sus7 F#7 3

B 19 B maj7 Bb7#5 6 6

20 F#m/A G#aug 6

21 C#m C#m7/B Bb∅ Ebsus7 Eb7 3 6

23 A^b C7/G Fm7 E7

A 25 Am7 Am7/G

26 $F^\#$ Fm6

27 C/E Fmaj7 G7 $G^\#$

29 Am7 B7

30 Caug Am Dm11 Ab13

32 Gsus7 G7 G7b9 C Fm/C

34 C B \emptyset E7 Am7