

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

***ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΟΥ ΒΙΜΠΡΑΦΩΝΟΥ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΗ:
ΜΙΑ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΕ ΜΟΥΣΙΚΟ-
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ***

Διπλωματική εργασία

Δημήτρη Αγγελάκη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ελένη Λαπιδάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2011

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

***ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΟΥ ΒΙΜΠΡΑΦΩΝΟΥ
ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΗ:
ΜΙΑ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΕ ΜΟΥΣΙΚΟ-
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ***

Διπλωματική εργασία

Δημήτρη Αγγελάκη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ελένη Λαπιδάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2011

Copyright © Δημήτριος Αγγελάκης 2011

All Rights Reserved

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή εκτίμηση μου σε πολλούς ανθρώπους που με βοήθησαν στην ολοκλήρωση αυτής της έρευνας. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω:

Την επιβλέπουσα καθηγήτρια της έρευνάς μου, Ελένη Λαπιδάκη, γιατί ο ενθουσιασμός και οι έμπειρες συμβουλές της βοήθησαν στην εμβάθυνση των εννοιών και των μεθοδολογικών προσεγγίσεων της παρούσας έρευνας.

Τους βιμπραφωνίστες Tony Miceli και David Friedman, για την ειλικρινή μετάδοση των γνώσεων και έκφραση των απόψεων τους, όσον αφορά την εμπειρία τους με τον αυτοσχεδιασμό.

Την οικογένεια μου, για την ενθάρυνση που επέδειξαν στην πραγματοποίηση της έρευνας.

Την Νίκη Μαυρίδου, για την αγάπη και τη στήριξη που έδειξε καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας.

Πίνακας περιεχομένων

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	7
ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	9
ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	12
ΒΙΜΠΡΑΦΩΝΟ	12
ΤΖΑΖ.....	16
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ	19
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	19
Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ	20
<i>Αλληλεπίδραση μεταξύ των εκτελεστών</i>	22
<i>Η έκφραση του προσωπικού ήχου</i>	23
<i>Λήψη ρίσκου</i>	25
ΓΝΩΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ.....	27
<i>Ρυθμός</i>	28
<i>Μελωδία και αρμονία</i>	30
<i>Μουσική φόρμα</i>	32
ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	37
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	37
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΧΩΡΟΣ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	39
ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	40
<i>Tony Miceli</i>	41
<i>David Friedman</i>	42

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ «ΑΝΟΙΧΤΟΥ ΤΥΠΟΥ ΣΥΝΝΕΤΕΥΣΗΣ»	42
<i>Τεχνικά μέσα</i>	44
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ	45
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	45
Η ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ	46
<i>Κριτήρια επιλογής του οργάνου</i>	46
<i>Ηχόχρωμα του οργάνου</i>	46
<i>Τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής εκτέλεσης</i>	47
ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΠΟΥ ΕΠΗΡΕΑΖΟΥΝ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΕΝΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΣΤΟ ΒΙΜΠΡΑΦΩΝΟ	49
<i>Οργανική δεξιοτεχνία</i>	49
<i>Κριτική συμπεριφορά και αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών</i>	51
ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΚΜΑΘΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ	52
<i>Μαθαίνοντας τις αρμονικές βάσεις των κομματιών</i>	52
<i>Ακρόαση και καταγραφή: μια διαφορετική προσέγγιση του τρόπου μελέτης</i>	52
<i>Βοηθητικές πηγές γνώσης</i>	53
ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ	54
<i>Αυτοσχεδιασμός και μουσική δημιουργικότητα στην τζαζ μουσική</i>	55
<i>Ο υποσυνείδητος κόσμος των αυτοσχεδιαστών</i>	56
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΜΑΘΗΣΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ	57
<i>Εκπαιδευτική συμπεριφορά</i>	57
<i>Διδάσκοντας τον αυτοσχεδιασμό</i>	58
<i>Η μουσική δημιουργικότητα ως «πρακτική» (practice)</i>	60
ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ	61
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	64

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

<i>Εικόνα 1. Lionel Hampton</i>	14
<i>Εικόνα 2. Milt Jackson Style</i>	15
<i>Εικόνα 3. Gary Burton Style</i>	15
<i>Εικόνα 4. «Ξύσιμο» δοξαριών στα πλήκτρα</i>	15
<i>Εικόνα 5. Original Dixieland Jazz Band</i>	17

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

<i>Σχήμα 1. Συγχορδία C7</i>	21
<i>Σχήμα 2. Τονίζοντας διαφορετικά την κάθε νότα</i>	24
<i>Σχήμα 3. Ποικιλίες ρυθμικής εκτέλεσης</i>	29
<i>Σχήμα 4. Παίξιμο ογδών με υποδιαίρεση τριγών</i>	30
<i>Σχήμα 5. Διαδοχή συγχορδιών του κομματιού Bag's Groove</i>	31
<i>Σχήμα 6. Ανάπτυξη συγχορδίας F7</i>	31
<i>Σχήμα 7. Κλίμακα της F7</i>	31
<i>Σχήμα 8. Μουσική φόρμα τύπου AABA</i>	33
<i>Σχήμα 9. Μουσικές πληροφορίες από μία παρτιτούρα</i>	33
<i>Σχήμα 10. «Slide τεχνική» στο βιμπράφωνο</i>	48
<i>Σχήμα 11. Παίξιμο «διπλών» με δέκατα έκτα</i>	50
<i>Σχήμα 12. Bebop scale C7</i>	50
<i>Σχήμα 13. Μοντέλο παραγόντων που επηρεάζουν τον αυτοσχεδιασμό και την μουσική δημιουργικότητα</i>	62

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εισαγωγή

Παρόλο που υπάρχει βιβλιογραφία όσον αφορά τον τρόπο διδασκαλίας τεχνικών παιξίματος του βιμπραφώνου, οι έρευνες με αντικείμενο εμπειρικές προσεγγίσεις του οργάνου είναι ελάχιστες (Gunderson, 1992) και συχνά συγχωνευμένες με τομείς όπως η μουσική ανάλυση (Malcolm, 2008) και η οργανογνωσία (Blades, 1970). Πιο συγκεκριμένα, υπάρχουν συγγραφείς βιμπραφώνου οι οποίοι συνέγραψαν κυρίως για τεχνικές παιξίματος και αυτοσχεδιασμού του οργάνου (Friedman, 1975; Burton, 1995). Ωστόσο έρευνες του τομέα της μουσικής ψυχολογίας δεν έχουν προσεγγισθεί επαρκώς. Ο λόγος αυτής της έλλειψης πιθανώς να οφείλεται στην σχετικά πρόσφατη ιστορία του οργάνου καθώς και στην έμφαση των ερευνών για άλλα όργανα είτε της κλασσικής είτε της τζαζ μουσικής (Regina & Hentschke, 2009). Το γεγονός ότι το βιμπράφωνο αποτελεί σπανίως όργανο πρώτης επιλογής για μαθητές και φοιτητές σε μουσικά σχολεία και ακαδημίες - πράγμα που έχει ως συνέπεια και τον μικρό αριθμό καθηγητών και εκτελεστών - φαίνεται να συντελεί στην παραπάνω έλλειψη της σχετικής βιβλιογραφίας.

Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων και προτάσεων για την διδασκαλία του οργάνου μέσω της ποιοτικής ανάλυσης του τρόπου που σκέφτονται οι δάσκαλοι και μουσικοί όταν αυτοσχεδιάζουν και διδάσκουν. Η έρευνα αυτή επίσης αποσκοπεί στο να εμβαθύνουν (μαθητές-καθηγητές) σε έννοιες και αξίες της φύσης του αυτοσχεδιασμού ειδικότερα και της μουσικής δημιουργικότητας γενικότερα, αξιοποιώντας την σημασία τους για την μουσική εκπαίδευση.

Εξάλλου η ποιοτική ανάλυση μπορεί να μας βοηθήσει να δημιουργήσουμε ένα ανοιχτό πεδίο έρευνας και μελέτης που αποσκοπεί στο να μάθουμε καλύτερα ποιοι είμαστε - μέσα από την δουλειά μας - πράγμα που θα μας προσφέρει ατομική καταξίωση και πιθανώς ευτυχία. Ελπίζουμε

ότι όσες ή όσοι αποφασίσουν να διδάξουν ή να παίξουν, μέσα από αυτή την έρευνα να προσεγγίσουν από μια διευρυμένη οπτική γωνία την διδασκαλία και τον αυτοσχεδιασμό.

Οργάνωση της έρευνας

Το κεφάλαιο 1 εξετάζει το ιστορικό πλαίσιο παρόμοιων ερευνών, που αφορούν ποιοτικές προσεγγίσεις του βιμπραφώνου, ενώ παράλληλα γίνεται και αναφορά σε λοιπές έρευνες και μελέτες που αφορούν τεχνικά ζητήματα του οργάνου. Εξετάζεται επίσης και ο σκοπός της ποιοτικής αυτής έρευνας που αφορά την μουσική εκτέλεση και εκμάθηση του αυτοσχεδιασμού στο βιμπάφωνο.

Στο κεφάλαιο 2 γίνεται μία σύντομη ιστορική επισκόπηση, όσον αφορά το βιμπράφωνο, αλλά και την ιστορία της τζαζ μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζεται η ιστορία του οργάνου του βιμπραφώνου και το πως αυτό απέκτησε την μουσική ταυτότητα που έχει σήμερα. Επίσης, γίνεται αναφορά στην ιστορία της τζαζ μουσικής, όπως αυτή δημιουργήθηκε από την μίξη της Αφρικανικής και Αμερικανικής κουλτούρας, καθώς επίσης και στην εξέλιξή της κατά την διάρκεια του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα.

Το τρίτο κεφάλαιο, ασχολείται με την παρούσα κατάσταση της έρευνας, που αφορά τον αυτοσχεδιασμό. Προσφέρει μια κριτική θεώρηση εμπειρικών ερευνών και απόψεων άλλων ερευνητών, που αφορούν την μουσική εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού. Επίσης, αναλύονται τα χαρακτηριστικά της μουσικής δημιουργικότητας και έκφρασης που προκύπτει από τον μουσικό αυτοσχεδιασμό, καθώς και των μουσικών παραμέτρων που χρησιμοποιούνται από τους αυτοσχεδιαστές, για την παραγωγή ενός σόλο.

Το κεφάλαιο 4 παρέχει μια περιγραφή του σχεδιασμού και των διαδικασιών της εμπειρικής έρευνας, που αφορούν τον τρόπο πραγματοποίησης των ανοιχτών τύπου συνεντεύξεων, βασισμένων στην ερευνητική τεχνική της «θεμελιώδους θεωρίας» (Grounded Theory). Με άλλα λόγια, εξετάζεται η μεθοδολογία διεξαγωγής της έρευνας όσον αφορά τις συνεντεύξεις και την επιλογή των συμμετεχόντων μουσικών.

Τέλος, το κεφάλαιο 5, εξετάζει και αναλύει τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τις ανοιχτού τύπου συνεντεύξεις που αφορούν τις συμπεριφορές και τεχνικές των συμμετεχόντων μουσικών, όσον αφορά την μουσική εκτέλεση και την εκμάθηση του αυτοσχεδιασμού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Βιμπράφωνο

Ανθρωπολόγοι και ιστορικοί υποθέτουν επανειλημμένα ότι τα κρουστά – αν εξαιρέσουμε την ανθρώπινη φωνή ως όργανο μουσικής έκφρασης - ήταν η πρώτη οικογένεια μουσικών οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν ποτέ. Σύμφωνα με τον Zed (2009), η δημιουργία νέων μουσικών οργάνων και η εξέλιξή τους οφείλεται στους ίδιους πολύπλοκους κοινωνικούς παράγοντες με αυτούς της δημιουργίας και εξέλιξης εργαλείων και τεχνικών επιβίωσης (Zed, 2009).

Όσον αφορά την εξέλιξη του βιμπραφώνου, όπως το ξέρουμε σήμερα, οι απαρχές του δεν είναι ιστορικά εξακριβωμένες. Παρόλο που γνωρίζουμε ότι ήδη από τις αρχές του 10^{ου} αιώνα χρησιμοποιούσαν κρουστά, όπως Djembe, maracas, Ballofon - το οποίο θεωρείται από πολλούς πρόδρομος του σημερινού βιμπραφώνου αλλά και της μαρίμπας, που ανήκουν άλλωστε και στην ίδια οικογένεια των μελωδικών κρουστών - και πολλά άλλα, σε τελετουργικά πλαίσια, μόνο κατά τον 15^ο αιώνα άρχισαν να γίνονται γνωστά στον Δυτικό κόσμο, όταν έχουμε τα πρώτα ρεύματα μετανάστευσης προς τα ανατολικά εξαιτίας του Ευρωπαϊκού αποικισμού. Από τον 17^ο αιώνα όμως λόγω του ολοένα αυξανόμενου θεσμού της δουλείας, τα παραπάνω μουσικά όργανα συναντώνται συχνότερα σε Ευρώπη και Αμερική (Zed, 2009).

Τα κρουστά κατηγοριοποιούνται από μία μεγάλη ποικιλία κριτηρίων ανάλογα με την πολιτιστική τους προέλευση, την κατασκευή τους και την λειτουργία τους σε ένα μουσικό είδος. Το βιμπράφωνο ανήκει στην ευρύτερη οικογένεια των κρουστών και συγκεκριμένα στα μελωδικά κρουστά. Η διαφορά του με τα άλλα μελωδικά κρουστά (ξύλόφωνο, μαρίμπα, μεταλλόφωνο κ.α.) είναι το ιδιαίτερο μεταλλικό του άκουσμα το οποίο είναι αποτέλεσμα του χτυπήματος από 2 ή και 4 ειδικών ξύλινων μπαγκετών σε μια σειρά μεταλλικών πλακών, οι οποίες κουρδίζονται σύμφωνα με τη χρωματική σκάλα σε οριζόντια θέση πάνω από μεταλλικούς σωλήνες.

Ένα χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του βιμπραφώνου είναι αυτό του μικρού έλικα (που βρίσκεται στο εσωτερικό των σωλήνων), ο οποίος μπορεί να μπει σε λειτουργία από ένα μικρό

ηλεκτρικό μοτέρ σε σταδιακή ταχύτητα με αποτέλεσμα την δημιουργία ενός εφέ τρέμολο παρόμοιο με αυτό της ανθρώπινης φωνής. Το ηχητικό αυτό φαινόμενο άλλωστε παρατηρείται και σε άλλα μουσικά όργανα (πνευστά, έγχορδα) στην προσπάθειά τους να προσομοιώσουν τις δυνατότητες της ανθρώπινης φωνής. (Nef, 1985).

Παρόλο που θεωρείται κατεξοχήν όργανο της τζαζ - αφού μέσα από αυτή τη μουσική αναδείχθηκε και εξελίχθηκε στην σύγχρονη μορφή που έχει σήμερα - ο κατάλογος έργων για διάφορα άλλα στυλ μουσικής για βιμπράφωνο αυξάνεται συνεχώς, καθώς ολοένα και περισσότεροι συνθέτες χρησιμοποιούν το βιμπράφωνο είτε μόνο του, όπως είναι το έργο για σόλο βιμπράφωνο «Absolute journey music» του Robert Bridge (Bridge, 1995), είτε σε κάποιο μουσικό σύνολο όπως είναι το ντουέτο «Blue Tango, Duet for marimba and vibraphone» του Ruud Wiener (Wiener, 1999).

Αυτό πιθανώς να οφείλεται στην τάση των συνθετών για ανακάλυψη του καινούργιου και του διαφορετικού και παράλληλα στην χρήση διάφορων και ασυνήθιστων ηχοχρωμάτων τόσο σε μικρά όσο και σε μεγάλα μουσικά σχήματα - μια μουσική τάση δημιουργίας του διαφορετικού που ξεκίνησε ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με συνθέτες όπως ο Edgard Varese, ο οποίος έγραψε το πρώτο παγκοσμίως έργο για ορχήστρα κρουστών (Ionization, 1931). Ιδιαίτερα χρησιμοποιήθηκε από συνθέτες σύγχρονης μουσικής με συνέπεια την ανακάλυψη διαφόρων τεχνικών - όπως για παράδειγμα την χρήση δοξαριών στα πλήκτρα - αυξάνοντας έτσι τις ηχητικές δυνατότητες του οργάνου, καθώς επίσης και τις τεχνικές απαιτήσεις για τους εκτελεστές του.

Όσον αφορά την κατασκευή του βιμπραφώνου, ο J. S. Deagan σε συνεργασία με την «Leedy Manufacturing Company», δημιούργησε το πρώτο βιμπράφωνο το 1921 και μάλιστα ονομαζόταν τότε vibraharp ή vibrabells. Αυτό ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι το βιμπράφωνο δεν είχε αποκτήσει μουσική προσωπικότητα ακόμη και συχνά επισκιάζονταν από τα υπόλοιπα όργανα της οικογένειας των μελωδικών κρουστών όπως το ξυλόφωνο (Xylophone) ή το μεταλλόφωνο (Glockenspiel).

Μόλις την δεκαετία του 1920 απέκτησε μεγάλη δημοσιότητα καθώς εισήλθε στον χώρο της διασκέδασης και άρχισε να αποκτά ηγετικό ρόλο στις μπάντες ενώ μια συνεργασία με τον τρομπετίστα Louis Armstrong στα NBC studios, έκανε την δημοτικότητά του να εκτοξευθεί στα ύψη και συγκεκριμένα με το κομμάτι «Memories of you», που το πρωτόπαιξε ο βιμπραφωνίστας Lionel Hampton (1908-2002), το 1930. Αυτή θεωρείται και η πρώτη επίσημη τζαζ ηχογράφηση με βιμπράφωνο (Howland, 1977) (Βλ. Εικ. 1).



Εικόνα 1. Lionel Hampton

Φυσικά η δεκαετία αυτή ήταν μόνο η αρχή, καθώς εν συνεχεία το βιμπράφωνο χρησιμοποιήθηκε σε όλα τα διαφορετικά στυλ που δημιουργήθηκαν μέσα από αυτή την μουσική, όπως Be-bop (1940), Free Jazz (1960), Funk (1970), μεταξύ άλλων. Παράλληλη εξέλιξη βλέπουμε και στην δημιουργία νέων κατασκευαστικών εταιριών, όπως είναι η Musser (1966). Το βιμπράφωνο ήταν πλέον επίσημο όργανο της τζαζ με πολύ σημαντικούς παίκτες όπως ο Milt Jackson (1923-1999), που θεωρείται από πολλούς ο θεμελιωτής του αυτοσχεδιασμού στο βιμπράφωνο, ο Bobby Hutcherson (1941), αφοσιωμένος στο στυλ της Free jazz, και πολλοί άλλοι.

Από τις πιο διαδεδομένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται είναι η τεχνική με τις 2 μπαγκέτες, «Milt Jackson style» (Milt Jackson, 1923-1999) (βλ. Εικ. 2),



Εικόνα 2. Milt Jackson Style

και με τις 4 μπαγκέτες του «Gary Burton style» (Gary Burton, 1960) (Βλ. Εικ. 3).



Εικόνα 3. Gary Burton Style

Παράλληλα για τις ανάγκες της σύγχρονης ορχηστρικής μουσικής δημιουργήθηκαν τεχνικές, όπως είναι το ξύσιμο ενός δοξαριού στα πλήκτρα του βιμπραφώνου (Βλ. Εικ. 4).



Εικόνα 4. «Ξύσιμο» δοξαριών στα πλήκτρα

Όσον αφορά βέβαια την εξέλιξη του οργάνου υπάρχουν πολλοί σημαντικοί εκτελεστές που ανέδειξαν το όργανο μέσα από την τζαζ και τον αυτοσχεδιασμό, όπως είναι ο Joe Locke (1959) και ο Mike Manieri (1938), μεταξύ άλλων (Meyers, 1976).

Τζαζ

Η τζαζ αποτελεί ένα στυλ μουσικής το οποίο δημιουργήθηκε χάρη στις πολιτιστικές συναντήσεις διαφόρων λαών. Οι ρίζες της τζαζ πρωτοεμφανίζονται στις καταπιεστικές κοινωνίες των μαύρων στην Αμερική. Σύμφωνα με τον Tsilton (1985), οι πρώτοι μαύροι κατέφθασαν στην Αμερική το 1619 από την Δ. Αφρική (Tsilton, 1985). Ο θεσμός της δουλείας συνεχίστηκε για τουλάχιστον 200 χρόνια, ενώ παράλληλα ανοίχθηκε ένας δρόμος πολιτισμικής αλληλεπίδρασης ο οποίος μέσα από μια μίξη πολιτισμών της Ευρώπης, κυρίως μεταναστών (από την Ισπανία, την Γαλλία και την Αγγλία) που ζούσαν στην Αμερική, με τους μαύρους, δημιούργησε την μουσική αυτή. Ένας λόγος της αλληλεπίδρασης αυτής οφείλεται στο γεγονός ότι πολλοί Ευρωπαίοι στην Αμερική είχαν στην κατοχή τους σκλάβους, που εργάζονταν στα χωράφια ή σαν υπηρέτες. Άλλωστε εκείνη την περίοδο (γύρω στο 1900) εμφανίζονται και τα πρώιμα είδη, της μουσικής αυτής, όπως είναι τα «work-songs» (Morangelli, 1999).

Συνεπώς, όταν αναφερόμαστε στην ιστορία της τζαζ θα πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη ότι πρόκειται για την ιστορία της Αφρο-Αμερικάνικης μουσικής όπου μετά από 200 περίπου χρόνια αλληλεπίδρασης των μαύρων με τον Αμερικάνικο λαό, έχουμε τα πρώτα δείγματα μουσικής δημιουργίας (της μουσικής τζαζ) που εμφανίστηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Άλλη μια δυσκολία στην ιστορική έρευνα αυτής της μουσικής είναι το γεγονός ότι τα 200 χρόνια αλληλεπιδράσεων δεν έχουν καταγραφεί ολόκληρα και συχνά διαδίδονταν προφορικά από μουσικό σε μουσικό και από γενιά σε γενιά, αν εξαιρέσουμε πηγές όπως σημειωματάρια, πίνακες ζωγραφικής κ.α. Συνεπώς, η ιστορική έρευνα αυτής της μουσικής (μέχρι και τον 19^ο αιώνα) μπορεί να αποδοθεί μόνο ως επιμέρους καταγραφή (Yorochko, 2001).

Η επίσημη γέννηση της τζαζ έγινε, όπως είπαμε, στις αρχές του 19^{ου} αι. ενώ κάποια γεγονότα σηματοδότησαν την γέννηση αυτή, με πιο σημαντικό από όλα, την πρώτη διασωζόμενη ηχογράφηση που έγινε ποτέ, από την «Original Dixieland Jazz Band», το 1917 (Βλ. Εικ. 5).



Εικόνα 5. Original Dixieland Jazz Band

Το πρώτο κέντρο άνθησης της Τζαζ είναι η Νέα Ορλεάνη, σύμφωνα με τον (2001). Από το 1917 μέχρι και το 1930, η τζαζ επεκτάθηκε στην μουσική βιομηχανία, ενώ παράλληλα άρχισαν να γράφονται και τα πρώτα βιβλία μουσικολογικού περιεχομένου (Βλ. Yurochko, 2001). Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1930 εμφανίζονται για πρώτη φορά οι Big Bands και η μουσική swing. Το γεγονός αυτό διχοτόμησε τους μουσικούς της Τζαζ, καθώς νέα είδη έρχονται σε αντιπαράθεση με τα παλαιότερα στυλ (όπως είναι το ragtime, το gospel κ.α.).

Παράλληλη είναι και η εξέλιξη των κέντρων της τζαζ, αφού από την Νέα Ορλεάνη, το μετατοπίζεται σταδιακά προς τις Βόρειες πολιτείες, όπως για παράδειγμα στο Σικάγο και στην Νέα Υόρκη. Αυτό συμβαίνει έντονα κυρίως μετά το 1940 και την δημιουργία του μουσικού στυλ «Be-bop» με κύριο εκπρόσωπο τον σαξοφωνίστα Charlie Parker. Η Νέα Υόρκη συγκεκριμένα υπήρξε το απόλυτο κέντρο μουσικής ανάπτυξης της τζαζ ήδη από το 1918. Αυτό πιθανώς να οφείλεται στην υψηλή συγκέντρωση μαύρων και συγκεκριμένα στην περιοχή Harlem, δίνοντας την ευκαιρία στους μουσικούς να εκφραστούν καλλιτεχνικά, αλλά και να δουλέψουν. Εκείνη την περίοδο μάλιστα δημιουργείται και το πιο διάσημο τζαζ κλαμπ, το Cotton Club (Yurochko, 2001).

Παρόλο που γνωρίζουμε ότι ήδη από την γέννηση της τζαζ (το 1917) μέχρι και το 1950 δημιουργήθηκαν πολλά και διαφορετικά μουσικά ιδιώματα, μόνο κατά την δεκαετία του 1960 η

τζαζ άρχισε να παίρνει διαφορετική τροπή όταν ο μαύρος τζαζ μουσικός στράφηκε προς στις ρίζες του. Από το 1970 και μετά όμως, λόγω της ολοένα αυξανόμενης χρήσης των ηλεκτρονικών μέσων, η μουσική αποκτά έναν πιο ηλεκτρονικό χαρακτήρα που οφείλεται στην χρήση των «ηλεκτρονικών πληκτροφόρων» (synthesizers) (Miles Davis, 1926-1991), ενώ παράλληλα έχουμε και την δημιουργία της Funk. Στον Αντίποδα της τζαζ επηρεασμένη από ηλεκτρονικά μέσα έχουμε την τζαζ που χαρακτηρίζετε ως το «τρίτο ρεύμα» (Third Wave). Ένα στυλ επηρεασμένο από την ατονική μουσική του 20^{ου} αι. (Evans, 2007).

Παρόλο που η μουσική Τζαζ είναι μια αντανάκλαση της δυστυχίας των μαύρων της Αμερικής, αφού εκφράστηκαν μέσα από αυτήν συναισθήματα θλίψης και αγωνίας (όπως για παράδειγμα το μουσικό ιδίωμα των Blues), κατά την πορεία εξέλιξης της, έχει δημιουργήσει αλλά και επηρεάσει πολλά διαφορετικά μουσικά ιδιώματα, τα οποία όμως συνδέονται με ένα στοιχείο όπου ίσως είναι το δημιουργικότερο αυτής της μουσικής, τον αυτοσχεδιασμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Εισαγωγή

Πολλές έρευνες οι οποίες αναλύουν την σχέση αυτοσχεδιασμού και δημιουργικότητας, εξετάζουν την διαδικασία της σκέψης των τζαζ μουσικών κατά την διάρκεια της μουσικής εκτέλεσης (music performance) και εκβαθύνουν στην αλληλεπίδραση δημιουργίας και ρυθμού (Mendonca – Wallace, 2004) . Σύμφωνα με τον Berliner (1994) ο αυτοσχεδιασμός στην τζαζ είναι αποτέλεσμα προμελετημένων μουσικών ιδεών σε συνδυασμό με αυθόρμητα συναισθήματα, οι οποίες μορφοποιούνται και μεταμορφώνονται ανάλογα με τις ιδιαίτερες συνθήκες μιας «μουσικής εκτέλεσης» (music performance). Αυτή η διαδικασία προσφέρει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε κάθε δημιουργία κάνοντας την μοναδική (Berliner, 1994). Ενώ σύμφωνα με τον Kernfeld (1988), ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί μια σύνθεση που συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο (Kernfeld, 1988).

Εξάλλου η Sarath (1996) υποστηρίζει ότι η σύνθεση είναι μια διαδικασία διαρκούς δημιουργίας και επανάληψης (συνήθως αποτυπωμένη σε παρτιτούρα) μουσικών ιδεών (Sarath, 1996). Ο αυτοσχεδιασμός, σε αντίθεση, είναι μια συνεχής και προοδευτική διαδικασία κατά την οποία περιλαμβάνονται βασικά μουσικά στοιχεία (όπως είναι οι νότες και ο ρυθμός), τα οποία αποτυπώνονται και επεξεργάζονται εγκεφαλικά στον κάθε καλλιτέχνη, ενώ παράλληλα φιλτράρονται μέσα από τις μουσικές εμπειρίες και από τις δυνατότητες του αυτοσχεδιαστή δημιουργώντας μια μοναδική και αυθόρμητη σύνθεση. Τα στάδια δημιουργίας κατά τον Berliner (1994), είναι η σύλληψη, η άρθρωση και το παίξιμο από μνήμης μιας μουσικής ιδέας (Berliner, 1994).

Άλλωστε ο Pressing (1984) θεωρεί ότι τα λάθη κατά την διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού πρέπει να γίνονται δεκτά ως αναπόσπαστα κομμάτια μίας συνολικής δημιουργίας, όπου ακόμα και τα «λάθος» μουσικά συμφραζόμενα συντελούν τον συνολικό τους ρόλο στην προσωπική δημιουργία, η οποία και για αυτό τον λόγο κάθε φορά που παίζεται είναι μοναδική. Εξάλλου, μια λάθος νότα σε μια σύνθεση γραμμένη σε παρτιτούρα μπορεί εύκολα να διορθωθεί και να

αντικαταθεί με κάτι διαφορετικό σε αντίθεση με τον αυτοσχεδιασμό όπου κάτι παρόμοιο είναι αδύνατο. Πιθανώς αυτό να οφείλεται στην αυθόρμητη φύση που έχει ο αυτοσχεδιασμός (Pressing 1984). Αυτή όμως ίσως είναι και η γοητεία του αυτοσχεδιασμού όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Bailey (1992):

Ελκύομαι από την φύση του αυτοσχεδιασμού, διότι σου προσφέρει μια ποιότητα που δεν μπορείς να την έχεις μέσα από το γράψιμο. Είσαι συνέχεια στα άκρα και παράλληλα προετοιμασμένος για το οτιδήποτε και καθώς προχωράς αφήνεις όλες σου τις αισθήσεις σου να σε καθοδηγήσουν προς το άγνωστο (Bailey, 1992,σελ. 57).

Ο Αυτοσχεδιασμός ως έκφραση δημιουργικότητας

Σύμφωνα με τον Alterhaug (2006) ο αυτοσχεδιασμός έχει δυο κύριες λειτουργίες: Από την μια μπορεί να αποτελέσει μια αναγκαία κατάσταση κατά την οποία έχει ρόλο «κάλυψης αναγκών» (emergency measure), όπως για παράδειγμα στην περίπτωση ενός λέκτορα, ο οποίος κατά την διάρκεια μιας παρουσίασης έχει χάσει τις σημειώσεις του και αναγκάζεται να αυτοσχεδιάζει με σκοπό την ολοκλήρωση της παρουσίασής του. Από την άλλη, μπορεί να λειτουργήσει ως μια κατάσταση που περιλαμβάνει υψηλή νοητική ικανότητα και φαντασία με σκοπό την δημιουργία. Οποιοδήποτε κι αν είναι το κίνητρο του αυτοσχεδιασμού, όλοι οι άνθρωποι, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, αυτοσχεδιάζουν είτε για να καλύψουν μια ανάγκη είτε για να δημιουργήσουν κάτι καινούργιο (Alterhaug, 2006).

Αν θέλουμε να κατανοήσουμε την φύση της μουσικής δημιουργικότητας, εφόσον δεν είναι μια τυχαία δραστηριότητα, αλλά και ούτε μια διαδικασία η οποία μπορεί πλήρως να εξηγηθεί, πιθανώς να χρειάζεται μια βαθύτερη ανάλυση της φύσης του αυτοσχεδιασμού καθώς και των μουσικών στοιχείων που χρησιμοποιούν οι μουσικοί για να αυτοσχεδιάσουν. Τα παρακάτω στοιχεία προέκυψαν από την ανάλυση δεδομένων από την ποιοτική έρευνα που διεξήγαγαν οι Ramalho & Ganascia (1993), μετά από συνεντεύξεις με τζαζ μουσικούς και ηχογραφήσεις «ζωντανών τζαζ συναυλιών» (gigs).

Σύμφωνα με τους Ramalho & Ganascia (1993), η μουσική δημιουργικότητα του αυτοσχεδιασμού στην τζαζ έχει δύο κύρια χαρακτηριστικά. Το πρώτο χαρακτηριστικό έχει να κάνει με δύο βασικά στοιχεία που διέπουν τον αυτοσχεδιασμό, την μνήμη και τους μουσικούς κανόνες (Ramalho & Ganascia, 1993). Πιο συγκεκριμένα, η μνήμη είναι η κύρια πηγή έμπνευσης σε μια αυθόρμητη σύνθεση, όπως είναι ο αυτοσχεδιασμός, ενώ οι μουσικοί κανόνες καθορίζουν τις περισσότερες φορές τις μουσικές παραμέτρους του αυτοσχεδιασμού (Baudoin 1990).

Βέβαια οι μουσικοί κανόνες δεν περιέχουν όλη την γνώση του αυτοσχεδιασμού. Για παράδειγμα, δεν υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος κανόνας που να εξηγεί σε έναν αυτοσχεδιαστή πώς να αυτοσχεδιάσει σε μια C7 συγχορδία, καθώς ο αυτοσχεδιασμός είναι αποτέλεσμα πολλών και διαφορετικών παραγόντων (βλ. Σχήμα 1).



Σχήμα 1. Συγχορδία C7

Σε γενικές γραμμές οι μουσικοί κανόνες έχουν περισσότερο βοηθητικό ρόλο κατά την αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Ο ρόλος της μνήμης, από την άλλη, είναι πολύ σημαντικός, καθώς όλη η μουσική εμπειρία που λαμβάνει ένας μουσικός κατά την διάρκεια της μουσικής του καριέρας, αποθηκεύεται ως μια «μακροπρόθεσμη μουσική ανάμνηση» (long term musical memory), κατά την οποία ο εγκέφαλος κατά την διάρκεια ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού, ανατρέχει σε αυτόν τον νοητό αποθηκευτικό χώρο έτσι ώστε να ανασύρει μουσικά στοιχεία με σκοπό την δημιουργία νέων. Η αναζήτηση αυτή είναι μια διεργασία πλήρως ελεγχόμενη αλλά και συγχρόνως αυθόρμητη κατά την διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης (Ramallo & Ganascia, 1993). Με τα συμπεράσματα των Ramallo & Ganascia (1993) συμφωνεί και ο Sternberg (1999), ο οποίος υποστηρίζει ότι η δημιουργικότητα βασίζεται κυρίως στις προηγούμενες εμπειρίες ενός ανθρώπου (Sternberg, 1999).

Αλληλεπίδραση μεταξύ των εκτελεστών

Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό του αυτοσχεδιασμού είναι το γεγονός ότι η δημιουργικότητα εξαρτάται από την «αλληλεπίδραση» (interaction) μεταξύ των μουσικών, καθώς επίσης και του περιβάλλοντα χώρου μιας συναυλίας (Ramallo & Ganascia, 1993). Ο pianista Walter Bishop Jr αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «υπάρχουν πολλοί παράγοντες που επηρεάζουν μια μουσική εκτέλεση όπως είναι ο ήχος του χώρου όπου γίνεται μια συναυλία αλλά και το ακροατήριο» (Berliner, 1994, σελ. 449).

Σύμφωνα με τον Berliner (1994), η παρουσία ενός ακροατηρίου μπορεί να αυξήσει τόσο την πίεση όσο και την επιβράβευση μιας μουσικής εκτέλεσης, καθιστώντας την αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών και του ακροατηρίου μια διαδικασία απαραίτητη για την μουσική δημιουργικότητα. Με αυτόν τον τρόπο οι μουσικές προθέσεις των αυτοσχεδιαστών αποκτούν μια πειραματική διάθεση καθώς ένας αυτοσχεδιαστής μοιράζεται αυθόρμητα τις μουσικές του εμπειρίες με τους μουσικούς που παίζει αλλά και με το ακροατήριο σε πραγματικό χρόνο, βιώνοντας την κάθε στιγμή ως «μοναδική» (Being in the moment) (Berliner, 1994). Άλλωστε όπως αναφέρει και ο Schuller (1989): «Ο αυτοσχεδιασμός είναι μια σύνθεση εμπνευσμένη από την ενέργεια της στιγμής» (Schuller, 1989, σελ. 378).

Μάλιστα, αυτή η αλληλεπίδραση πολλές φορές οδηγεί τους αυτοσχεδιαστές στην ενίσχυση ή απόρριψη των μουσικών κανόνων ή στρατηγικών που χρησιμοποιούν για να αυτοσχεδιάσουν, καθιστώντας την μουσική δημιουργικότητα ως μια διαδικασία που συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο και στα πλαίσια μιας ζωντανής παράστασης (Ramallo & Ganascia, 1993). Ο Alterhaug (2006) αναφέρει επίσης ότι η εμπιστοσύνη και η ελευθερία είναι δυο σημαντικές προϋποθέσεις που συνδέουν τους μουσικούς κατά την μουσική εκτέλεση, δημιουργώντας μια αλληλεπίδραση και μια συγχώνευση μουσικών εμπειριών (Alterhaug, 2006).

Η έκφραση του προσωπικού ήχου

Ένα άλλο στοιχείο που είναι εξίσου σημαντικό για την μουσική δημιουργικότητα είναι η ανακάλυψη του «προσωπικού ήχου» του κάθε μουσικού (discovering your own sound).

Συγκεκριμένα, ο pianίστας Walter Bishop Jr αναφέρει ότι «όλα ξεκινάνε από την μίμηση αλλά και την αφομοίωση μουσικών στοιχείων που προέρχονται από προηγούμενους καλλιτέχνες, αλλά καταλήγουν στην μουσική δημιουργία και την καινοτομία. Μόνο όταν έχεις δημιουργήσει τον δικό σου ήχο παιξίματος και έχεις ολοκληρωμένη γνώση της ιστορίας της μουσικής, μπορείς να σκεφτείς πού δεν έχει πάει η μουσική και πού μπορεί να πάει, και αυτό λέγεται καινοτομία» (Berliner, 1994 σελ. 120).

Εξάλλου, οι μεγάλοι αυτοσχεδιαστές, έχουν καταφέρει να εκφράσουν μέσω του αυτοσχεδιασμού τις μουσικές τους εμπειρίες, τις ζωές τους, καθώς επίσης και όλα τα στοιχεία που τους χαρακτηρίζουν ως προσωπικότητα. Αυτός είναι και ο λόγος που θέλουν να δημιουργήσουν τον δικό τους ήχο παιξίματος, καθώς δεν αρκούνται μόνο στην μίμηση, αλλά προσπαθούν να εκφράσουν ιδιαιτερότητες της προσωπικότητας τους.

Σύμφωνα με τις εμπειρίες πολλών μουσικών έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι θεωρούν την συνεχή και επίπονη αναζήτηση της «ξεχωριστής μουσικής προσωπικότητας» (own musical personality) απαραίτητη προϋπόθεση της επαγγελματικής επιτυχίας τους. Ο ντραμίστας Max Roach αναφέρει ότι «μια μπάντα θα σε προσλάβει για δουλειά μόνο αν έχεις τον δικό σου ξεχωριστό παίξιμο» ενώ αυτή η προσπάθεια «απαιτεί πολλά χρόνια αφοσίωσης» (Berliner, 1994, σελ. 121). Ο σαξοφωνίστας Lester Young αναφέρει επίσης ότι «ένα ακροατήριο δεν θα σε δεχθεί αν δεν παρουσιάσεις αυθεντικές συνθέσεις» (You can't join the throng, 'till you write your own songs) (Berliner, 1994, σελ. 121). Αυτός είναι και ο λόγος που αυτοσχεδιαστές της τζαζ επικεντρώνουν το παίξιμό τους στην δημιουργία νέων μουσικών ιδεών, εκπλήσσοντας πολλές φορές όχι μόνο τους ακροατές αλλά και τον ίδιο τους τον εαυτό, με τις αυθόρμητες και συχνά χωρίς προετοιμασία ιδέες (Barrett, 1998).

Η οργάνωση, αντιπαράθεση και εξισορρόπηση μουσικών στοιχείων όπως είναι η χροιά, η αρμονία, τα ρυθμικά σχήματα και οι δυναμικές, μεταξύ άλλων, συνεισφέρουν στην δημιουργία νέων μουσικών ιδεών και στην έκφραση του «προσωπικού ήχου» (personal sound). Σύμφωνα με τον Berliner (1994), ο ήχος του σαξοφωνίστα Charlie Parker έχει μια σκληρή χροιά, πλούσιο σε αρμονικούς ειδικότερα στις υψηλότερες νότες, κάτι το οποίο ήταν τελείως διαφορετικό σε σχέση με τον ήχο του Johnny Hodges ή του Ben Carter. Επίσης ο ήχος του σαξοφωνίστα John Coltrane ήταν γεμάτος εντάσεις, χρησιμοποιώντας πλούσιες και γρήγορες μελωδικές γραμμές όπως επίσης και πλούσιες δυναμικές.

Σχετικά με την εξέλιξη του προσωπικού ήχου γενικότερα και του «μουσικού λεξιλογίου» (music vocabulary) ειδικότερα, έχει παρατηρηθεί ότι ενώ δύο μουσικοί παίζουν την ίδια μελωδική ή ρυθμική φράση, ο καθένας ακούγεται διαφορετικά (Berliner, 1994). Αυτό πιθανώς οφείλεται στο γεγονός ότι ο εφόσον ο καθένας είναι διαφορετικός και ξεχωριστός, αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο μουσικά στοιχεία, όπως είναι ο ρυθμός. Για παράδειγμα, η ρυθμική αξία των τεσσάρων τετάρτων μπορεί να παιχτεί τονίζοντας διαφορετικά την κάθε νότα ή ακόμα και ο βασικός χρόνος να παίζεται πίσω από τον ρυθμό «laid back» (βλ. Σχήμα 2).



Σχήμα 2. Τονίζοντας διαφορετικά την κάθε νότα

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό είναι ότι η δημιουργικότητα ενός αυτοσχεδιασμού περιορίζεται πολλές φορές από το παίξιμο μουσικών φράσεων, οι οποίες είτε επαναλαμβάνονται συνέχεια είτε είναι φράσεις δανεισμένες από άλλους καλλιτέχνες χωρίς καμία πρόθεση εξέλιξης. Με την μείωση πιθανότητας λάθους κατά την διάρκεια ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού επιτυγχάνεται μια σχετική ασφάλεια. Πολλοί μουσικοί μάλιστα υιοθετούν αυτήν την διαδικασία στην διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού, το οποίο έχει ως συνέπεια την ανακύκλωση μουσικών ιδεών

που ήδη υπάρχουν. Παρ' όλα αυτά, η δημιουργικότητα γενικότερα και ο αυτοσχεδιασμός ειδικότερα απαιτούν τη λήψη ρίσκου (Gioia, 1988).

Λήψη ρίσκου

Σύμφωνα με τον Brown (2000), η λήψη ρίσκου εκφράζεται μέσα από τρεις περιπτώσεις. Στην πρώτη περίπτωση που εμπεριέχει το ελάχιστο ρίσκο, οι παραγωγικές ιδέες έχουν περιορισμένο ρόλο στην μουσική δημιουργικότητα γιατί ο αυτοσχεδιαστής λειτουργεί περισσότερο ως διασκεδαστής του εαυτού του ή του ακροατηρίου και όχι ως δημιουργός. Στην δεύτερη περίπτωση λειτουργεί ως πειραματισμός με σκοπό την δημιουργία αυθόρμητων ιδεών, οι οποίες συχνά εκπλήσσουν όχι μόνο το ακροατήριο αλλά και τους ίδιους τους μουσικούς. Αυτό άλλωστε είναι και ένα χαρακτηριστικό της τζαζ όπου οι μουσικοί αναζητούν ευκαιρίες για να πρωτοτυπήσουν και τελικά να εκπλήξουν το κοινό τους.

Όσον αφορά την τρίτη περίπτωση, η κύρια επιδίωξη των αυτοσχεδιαστών είναι η δημιουργία μουσικής έξω από τα όρια ενός συγκεκριμένου μουσικού στυλ, με σκοπό την ολοένα αναζήτηση των ορίων και της προσωπικότητάς τους. Αυτό αυτόματα δημιουργεί και μια πρόκληση για τους αυτοσχεδιαστές αυτού του είδους, να αγνοήσουν τελείως τις μουσικές φόρμουλες που έχουν χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν και να δημιουργήσουν κάτι εντελώς διαφορετικό.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο πιανίστας Keith Jarrett και ο κοντραμπασίστας Charles Mingus, μεταξύ άλλων. Ο Brown (2000), αναφέρει επίσης την άποψη του κοντραμπασίστα Charles Mingus, ο οποίος παρότρυνε τους μουσικούς να αυτοσχεδιάζουν «έξω από τις καθιερωμένες μουσικές φόρμουλες» (beyond their formulas) (Brown, 2000).

Η ικανότητα λήψης ρίσκου, αποτελεί σημαντικό εργαλείο της συνολικής διαδικασίας του αυτοσχεδιασμού. Δύο σημαντικές προϋποθέσεις για την λήψη του ρίσκου είναι το ένστικτο και η «εσωτερική φωνή» (inner voice) ενός καλλιτέχνη. Συχνά παρατηρείται το φαινόμενο κατά το οποίο η εσωτερική φωνή παροτρύνει έναν αυτοσχεδιαστή στο να προβεί σε μια μουσική ενέργεια.

Παρ' όλα αυτά, η προσπάθεια αποφυγής μουσικών λαθών, υπερισχύει της εσωτερικής φωνής. Η ανασφάλεια μιας κακής κριτικής από τους μουσικούς ή τους ακροατές που προκύπτει πιθανώς από τα λάθη, είναι ίσως ένας λόγος που εμποδίζουν τους μουσικούς να μην εμπιστεύονται το ένστικτο και την εσωτερική φωνή τους.

Καθώς η λήψη ρίσκου δεν είναι μια κατάσταση η οποία μπορεί να διδαχτεί, το θάρρος είναι ίσως το μόνο εφόδιο για την λήψη ρίσκου και τελικά αντιμετώπισης των φόβων και ενδοιασμών, με σκοπό την δημιουργία αυθόρμητων ιδεών που εμπνέονται από την στιγμή. Αυτό βέβαια επιτυγχάνεται μετά από πολλά χρόνια εξάσκησης και εμπειρίας όπου τελικά η λήψη ρίσκου γίνεται αυτόματα, χωρίς να υπάρχει η διαδικασία σκέψης κατά την διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού.

Ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι μια πράξη που πραγματοποιείται στην διάρκεια μόνο μιας μουσικής εκτέλεσης, αλλά εκφράζεται και ως τρόπος ζωής. Οι καθημερινοί κανόνες δεν θα πρέπει να εξουσιάζουν και να ελέγχουν τις κινήσεις που αφορούν την ζωή ενός αυτοσχεδιαστή. Αντίθετα, ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί τους κανόνες, που διέπουν την καθημερινότητα, με σκοπό να εμπνευστεί νέους τρόπους έκφρασης, δημιουργώντας ένα σημείο εκκίνησης το οποίο ανοίγει νέους δρόμους δημιουργίας (Barrett 1998).

Οι τζαζ αυτοσχεδιαστές αφιερώνουν ολόκληρη τη ζωή τους στην ανακάλυψη όλων των στοιχείων με σκοπό την δημιουργία. Είτε βρίσκονται σε μια μουσική σκηνή και εκτελούν ένα αυτοσχεδιαστικό κομμάτι είτε μοιράζονται μουσικές εμπειρίες με μουσικούς και μη μουσικούς, ο στόχος τους είναι να εκφράσουν τη προσωπικότητά τους (Berliner, 1994). Ο μουσικός ο οποίος έχει μια ειλικρινή σχέση με την μουσική τζαζ, αντιλαμβάνεται τον αυτοσχεδιασμό ως μια συνεχή αναζήτηση με σκοπό την δημιουργία, κατά την οποία ένας μουσικός αφιερώνει ολόκληρη τη ζωή του.

Άλλωστε αναφέρει και ο Zwerin (1983), ότι ο μουσικός ο οποίος αποφασίζει να ασχοληθεί με την τζαζ μουσική επαγγελματικά γνωρίζει εκ των προτέρων (ή τουλάχιστον το ανακαλύπτει

στην πορεία της επαγγελματικής του καριέρας) ότι η όλη διάρκεια της ζωής του είναι συνυφασμένη με την αναζήτηση αυτή (Zwerin, 1983).

Γνωρίζοντας τον αυτοσχεδιασμό

Η είσοδος της τζαζ στην μουσική εκπαίδευση πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά στην δεκαετία του 1960 στις ΗΠΑ. Μέχρι το τέλος του αιώνα απέκτησε σημαντική θέση σε εκπαιδευτικά ιδρύματα και άλλων χωρών, ειδικότερα στις υψηλές βαθμίδες εκπαίδευσης κάτι το οποίο συνετέλεσε στην γέννηση παιδαγωγικών κειμένων και ερευνητικής βιβλιογραφίας. Η λογοτεχνία της τζαζ γενικότερα και η τζαζ εκπαίδευση ειδικότερα, αναπτύσσεται συνεχώς (Beale, 2001 `Berliner, 1994 `Monson, 1996), καθιστώντας την εκμάθηση του αυτοσχεδιασμού ως απαραίτητο εργαλείο στην εκμάθηση της μουσικής δημιουργικότητας (Green, 2003).

Σύμφωνα με τον Riveire (2006) ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί ένα πολύτιμο εκπαιδευτικό εργαλείο. Η διδασκαλία του έχει ως αποτέλεσμα την εκμάθηση βασικών μουσικών στοιχείων όπως η αρμονία, η μελωδία και η μουσική φόρμα, ενώ παράλληλα δίνει την ευκαιρία σε μαθητές και καθηγητές να αναπτύξουν τις μουσικές τους ικανότητες και την φαντασία και πιθανώς να ξεπεράσουν τον φόβο της μουσικής εκτέλεσης, αποκτώντας αυτοπεποίθηση και δημιουργικότητα.

Πιο συγκεκριμένα, μαθαίνοντας οι μαθητές να αυτοσχεδιάζουν σε μια καινούργια «μουσική σκάλα» (music scale), όπως για παράδειγμα στην ντο μείζονα, ανακαλύπτουν την αίσθηση της μελωδίας, καθώς επίσης και στοιχείων που χρησιμοποιούν για την δημιουργία της, στοιχεία που πιθανώς να χρησιμοποιήσουν αργότερα και στη μουσική εκτέλεση, ενώ παράλληλα δημιουργούν κάτι προσωπικό. Μία τέτοια διαδικασία μπορεί να είναι ταυτόχρονα απαιτητική αλλά και ευχάριστη (Riveire, 2006).

Άλλωστε η εθνομουσικολόγος και η μουσικο-εκπαιδευτικός Patricia Shehan Campbell (Βλ. Sollis & Nettl, 2010) υποστηρίζει ότι τα οφέλη που έχει ο αυτοσχεδιασμός στην εκμάθηση της μουσικής είναι η φαντασία, η μουσική ανάλυση και η δημιουργικότητα της. Στοιχεία άλλωστε που χρησιμοποιεί και ένας αυτοσχεδιαστής στην τζαζ μουσική. Αυτός είναι και ένας από τους

λόγους για τους οποίους η έρευνα με τον οποίο παίζουν οι μουσικοί της τζαζ είναι σημαντικός για την εκμάθηση της βαθύτερης φύσης του αυτοσχεδιασμού, από την μία και της μουσικής δημιουργικότητας στην εκπαίδευση, από την άλλη.

Υπάρχει μια δημοφιλής παρεξήγηση, ότι οι τζαζ μουσικοί είναι άναρθρες και ακαθοδήγητες ιδιοφυΐες και ότι δεν έχουν ιδέα τι παίζουν την ώρα που αυτοσχεδιάζουν, ενώ η έμπνευση είναι μια άγνωστη πηγή δύναμης, η οποία δεν έχει ουσιαστική σχέση με γνωστικές διαδικασίες, όπως η μελέτη της παρτιτούρας μιας γραμμένης σύνθεσης (Barrett, 1998). Άλλωστε ο Berliner (1994), υποστηρίζει ότι «η μουσική εκτέλεση χωρίς προετοιμασία είναι ριζικά παραπλανητική» (Music performance without previous preparation is fundamentally misleading (Berliner 1994, σελ. 17). Για την παραγωγή ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού στην τζαζ ειδικότερα, ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί μουσικούς παραμέτρους όπως η αρμονία, ο ρυθμός και η μουσική φόρμα, μεταξύ άλλων. Ένας αυτοσχεδιαστής για να φτάσει σε υψηλά επίπεδα έκφρασης, απαιτείται η πολύ καλή γνώση των παραπάνω στοιχείων.

Σύμφωνα με τον Pasmor (1998), παρόλο που η τζαζ θεωρείται μία αυθόρμητη έκφραση, οι μουσικοί που αυτοσχεδιάζουν έχουν πολύ καλές γνώσεις αρμονίας και ρυθμού, καθώς και μεγάλου αποθέματος προηγούμενων μουσικών εμπειριών (Pasmor, 1998). Ο κοντραμπασίστας Calvin Hill αναφέρει χαρακτηριστικά: «Είχα την συνήθεια να σκέφτομαι πως οι μουσικοί τζαζ διαλέγουν νότες από το πουθενά. Μέχρι τότε δεν είχα καμία ιδέα της γνώσης που χρειάζεται για αυτό. Ήταν σαν ένα είδος μαγείας για μένα» (Berliner, 1994, σελ. 1). Άλλωστε όπως αναφέρει και ο Bastien (1998), τα κομμάτια περιέχουν μουσικούς κανόνες οι οποίοι με την κατάλληλη διανοητική επεξεργασία, οδηγούν την πρώιμη μουσική δημιουργία σε καινοτομία (Bastien & Hostager 1998).

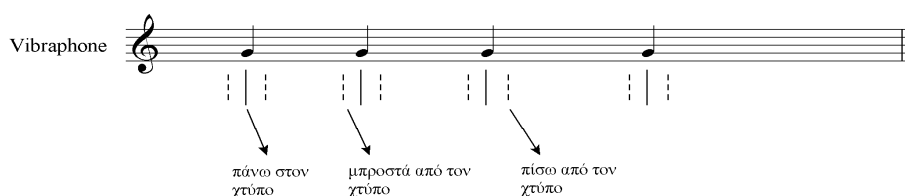
Ρυθμός

Ένα από τα βασικότερα μουσικά συστατικά στην δημιουργία ενός αυτοσχεδιασμού είναι ο ρυθμός. Η καλή ρυθμική αντίληψη ενός αυτοσχεδιαστή έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία

φράσεων όπου το μελωδικό περιεχόμενο των φράσεων αυτών έχει πολλές φορές δευτερογενή ρόλο. Ο τρομπετίστας Benny Bailey αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «ο ρυθμός είναι πολύ σημαντικό στοιχείο στην διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού. Μπορείς να παίζεις λίγες νότες, αλλά με το κατάλληλο ρυθμικό υπόβαθρο να ακουστεί ενδιαφέρον» (Berliner, 1994, σελ. 146).

Ο κοντραμπασίστας Chuck Israels αναφέρει επίσης ότι «ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα στοιχεία ενός αυτοσχεδιασμού είναι ο τρόπος που αντιλαμβάνονται ρυθμικά οι μουσικοί τον μουσικό παλμό. Ο ρυθμός είναι μια υποκειμενική κατάσταση, κατά την οποία ο κάθε μουσικός τον αντιλαμβάνεται διαφορετικά. Για παράδειγμα, ο ρυθμικός παλμός του Hank Jones και του Bill Evans, δύο σημαντικοί πιανίστες στην μουσική τζαζ, είναι τελείως διαφορετικός μεταξύ τους και ταυτόχρονα αναγνωρίσιμος για τον κάθε καλλιτέχνη» (Berliner, 1994, σελ. 244)

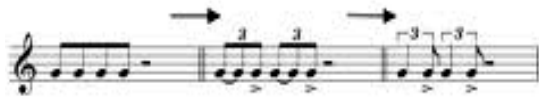
Πιο συγκεκριμένα, σε ένα μέτρο τεσσάρων τετάρτων υπάρχουν τρεις τρόποι για να εκτελεσθεί ρυθμικά. «Πίσω από τον ρυθμό» (behind the beat), «πάνω στον ρυθμό» (on beat), «μπροστά από τον ρυθμό» (ahead of beat). Οι ρυθμικές πιθανότητες που προκύπτουν είναι άπειρες, αν αναλογιστούμε τις ποικιλίες ρυθμικών συνδυασμών και την διαφορετικότητα του κάθε καλλιτέχνη (βλ. Σχήμα 3).



Σχήμα 3. Ποικιλίες ρυθμικής εκτέλεσης

Για την δημιουργία ρυθμικών συνδυασμών οι αυτοσχεδιαστές χρησιμοποιούν συχνά υποδιαίρέσεις ογδών και τριήχων, μεταξύ άλλων. Ειδικότερα, οι «υποδιαίρέσεις τριήχων» (swing) έχουν ιδιαίτερη σημασία στην τζαζ. Η τραγουδίστρια Carmen Lundy αναφέρει ότι «τα τρίχα δημιουργούν μία ιδιαίτερη αίσθηση στην μουσική τζαζ που σε κάνει να θέλεις να χορέψεις και να γίνεις ένα με τον παλμό της μουσικής». Άλλωστε, ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζει

την μουσική τζαζ γενικότερα, είναι η μουσική αίσθηση των τριήχων» (Berliner, 1994, σελ. 153) (βλ. Σχήμα 4).



Σχήμα 4. Παιξιμο ογδών με υποδιαίρεση τριήχων

Μελωδία και αρμονία

Ένα άλλο στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, που συνδέεται άμεσα με τον ρυθμό είναι η δημιουργία μελωδιών. Αυτό προκύπτει από την χρησιμοποίηση στοιχείων που προέρχονται από την αρμονία και τις συγχορδίες. Ο τρομπετίστας Benny Bailey αναφέρει συγκεκριμένα ότι «άλλες φορές σκέφτεσαι διαστήματα ή κλίμακες. Πολλοί από τους πρώτους αυτοσχεδιαστές παίζανε οριζόντια στις συγχορδίες χρησιμοποιώντας τα διαστήματα, μέσα από τα οποία προκύπτει η αρμονία ενός κομματιού» (Berliner, 1994, σελ. 146).

Ένας από τους στόχους είναι η δημιουργία μελωδικών φράσεων, τις οποίες ένας αυτοσχεδιαστής θα πρέπει να είναι σε θέση να μπορεί να τις τραγουδήσει και να τις θυμάται από μνήμης. Πολλοί μάλιστα υιοθετούν την διαδικασία αυτή κατά την οποία ένας αυτοσχεδιαστής, πριν από την δημιουργία ενός αυτοσχεδιασμού, τραγουδάει τις φράσεις που πρόκειται να παίξει. Μουσικοί της Νέας Ορλεάνης συχνά συμβούλευαν άλλους μουσικούς λέγοντας ότι «αν δεν μπορείς να τραγουδήσεις μία φράση, δεν μπορείς να την παίζεις» (If you can't sing it, you can't play it) (Berliner, 1994, σελ. 254).

Η σχέση μεταξύ των μελωδικών φράσεων και της αρμονίας ενός κομματιού είναι άρρηκτη. Ο σαξοφωνίστας Stanley Turrentine επισημαίνει ότι ο αυτοσχεδιαστής θα πρέπει να έχει πλήρη γνώση της αρμονίας με σκοπό τον αυτοσχεδιασμό. Με αυτόν τον τρόπο ένας μουσικός, γνωρίζει τις «εναλλαγές συγχορδιών» (chord progressions), έτσι ώστε οι μελωδίες να γεννηθούν μέσα από τις μουσικές πληροφορίες που υπάρχουν σε μία συγχορδία. Εξάλλου ο Tiro (1974) υποστηρίζει

ότι ένα από τα στοιχεία που βασίζεται ο αυτοσχεδιασμός είναι η αλλαγές των συγχορδιών κατά τις οποίες ένας μουσικός θα πρέπει να είναι εξοικειωμένος (Tirro, 1974).

Αν εξετάσουμε το κομμάτι Bag's Groove, του βιμπραφονίστα Milt Jackson συμπεραίνουμε ότι ένα κομμάτι, πέρα από την μελωδία και τον ρυθμό, αποτελείται από μια σειρά συγχορδιών όπου η μία διαδέχεται την άλλη (βλ. Σχήμα 5).

Bag's groove

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Bag's groove'. The top staff is labeled 'Vibraphone' and the bottom staff is labeled 'Vib.'. Above the staves, a series of chords are indicated: f7, Bb7, f7, f7, Bb7, and Bdim. Below the Vib. staff, a series of chords are indicated: 7, f7, f7, Gmin7, C7, f7, D7, Gmin7, and C7. The notation consists of six measures, each with a treble clef and a 4/4 time signature.

Σχήμα 5. Διαδοχή συγχορδιών του κομματιού Bag's Groove

Σε αυτήν την περίπτωση, ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί διαστήματα και κλίμακες οι οποίες «ταιριάζουν» (fits) στην αρμονία του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, αν εξετάσουμε την πρώτη συγχορδία στο πρώτο μέτρο, βλέπουμε ότι ο αυτοσχεδιαστής μπορεί να παίξει βασιζόμενος στις νότες της συγχορδίας (βλ. Σχήμα 6),

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef. It displays the notes of the F7 chord: F, A, C, and E-flat. The notes are written as quarter notes on a five-line staff.

Σχήμα 6. Ανάπτυξη συγχορδίας F7

ή μπορεί να δημιουργήσει μελωδίες μέσα από την κλίμακα της F7, η οποία είναι (βλ. Σχήμα 7).

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef. It displays the notes of the F7 scale: F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, and F. The notes are written as quarter notes on a five-line staff.

Σχήμα 7. Κλίμακα της F7

Σημαντική προϋπόθεση της δημιουργίας μελωδιών είναι η λύση τους με βάση το αρμονικό κέντρο. Πολλοί σημαντικοί αυτοσχεδιαστές εκμεταλλεύονται οποιαδήποτε μουσική πληροφορία

τους δίνει μία συγχορδία αρκεί να τη «λύσουν σωστά» (resolve it right). Αυτός είναι και ο λόγος που μαθαίνοντας τον αυτοσχεδιασμό, είναι πολύ χρήσιμο η καλή γνώση του τονικού κέντρου της κάθε συγχορδίας. (Berliner, 1994).

Για παράδειγμα το τονικό κέντρο της συγχορδίας C7 είναι η ντο μείζονα. Οι πιθανότητες αυτοσχεδιασμού είναι πολύ μεγάλες, αλλά το τονικό κέντρο είναι ένα. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχουν πολλές και διαφορετικές επιλογές, κατά την διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού, παράλληλα όμως όλες αυτές οι επιλογές, δημιουργούνται γύρω από το τονικό κέντρο της ντο μείζονα.

Μουσική φόρμα

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι η γνώση της μουσικής φόρμας. Ο κοντραμπασίστας Chuck Israels αναφέρει συγκεκριμένα ότι «ο κόσμος ποτέ δεν καταλάβαινε τον τρόπο που έπαιζε ο Bill Evans μουσική. Σίγουρα ήταν ελεύθερος και αυτοσχεδιαστικός, αλλά ο λόγος που ήταν ελεύθερος ήταν ότι ήξερε την αρχή, την μέση και το τέλος» (Berliner, 1994, σελ. 289). Σύμφωνα με τον Barrett (1998), ο τζαζ αυτοσχεδιασμός είναι μία διαδικασία που συνδέεται άμεσα με την δομή ενός κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, τα κομμάτια αποτελούνται από «μουσικά σχήματα» (patterns) και φράσεις, μουσικές πληροφορίες οι οποίες περιέχονται στην δομή ενός κομματιού. Μία συνηθισμένη μουσική φόρμα σε έναν τζαζ κομμάτι είναι της μορφής AABA, μεταξύ άλλων (βλ. Σχήμα 8).

OLEO — SONNY ROLLINS

(AABA)

JOHN COLTRANE — "TRANE TRACKS"
MILES DAVIS — "DAVIS"

Σχήμα 8. Μουσική φόρμα τύπου AABA

Πολλές φορές ο αυτοσχεδιασμός βασίζεται στην επανάληψη της δομής ενός κομματιού.

Για παράδειγμα η δομή του κομματιού «All of me» δίνει σε έναν αυτοσχεδιαστή πολλές πληροφορίες, όπως για παράδειγμα πότε θα ξεκινήσει και πότε θα τελειώσει το σόλο του, ενώ η ίδια η δομή παρέχει και μουσικά στοιχεία όπως οι συγχορδίες του κομματιού (βλ. Σχήμα 9).

ALL OF ME

αφετηρία κάθε σόλο

(A) συγχορδίες που βασίζεται το σόλο

Vibraphone

8

Vib.

15

Vib.

22

Vib.

28

Vib.

Σχήμα 9. Μουσικές πληροφορίες από μία παρτιτούρα

Με αυτόν τον τρόπο οι μουσικοί γνωρίζουν εκ των προτέρων ότι η πρώτη συγχορδία στο πρώτο μέτρο και στο μέρος A του παραπάνω κομματιού, για παράδειγμα, είναι Cmaj 7, κάτι το

οποίο καθιστά δυνατή την επικοινωνία μεταξύ των μουσικών, αφού όλοι δημιουργούν μουσικές ιδέες με βάση τα ίδια μουσικά στοιχεία. Και αυτό έχει αντίκτυπο είτε σε ένα οργανωμένο σχήμα, είτε σε μία μουσική παράσταση, όπου στο τέλος της συναυλίας, καλούνται κάποιοι μουσικοί, εκτός σχήματος, να «αυτοσχεδιάσουν με την υπόλοιπη μπάντα» (Jamming with other musicians). Σε μία τέτοια μουσική συνέντευξη, οι μουσικοί που θα παίξουν, διαλέγουν ένα κομμάτι που είναι γνωστό στην μπάντα, γνωρίζοντας όλοι οι μουσικοί τις μουσικές πληροφορίες που είναι απαραίτητες για την μουσική εκτέλεση (Barrett, 1998).

Όλα τα παραπάνω στοιχεία βέβαια αποκτούν μουσικό νόημα με την εκφραστικότητα και τα συναισθήματα που πηγάζουν από έναν αυτοσχεδιασμό. Ο κοντραμπασίστας Chuck Israels, περιγράφει το συναίσθημα που αποκόμισε σε μία συναυλία του τρομπετίστα Miles Davis, παίζοντας το κομμάτι Autumn Leaves, ως μια ολοκληρωτική αφοσίωση την στιγμή του αυτοσχεδιασμού. Το κάθε σόλο ως μια μοναδική έκφραση περιέχει συναισθήματα όπως είναι η ενέργεια, το πάθος, η μελαγχολία και η αναζήτηση, μεταξύ άλλων. Αυτά τα στοιχεία ένας αυτοσχεδιαστής τα χρησιμοποιεί με σκοπό την έκφραση εμπειριών μέσα από ένα αυτοσχεδιασμό, με πολύτιμα εφόδια τα παραπάνω θεωρητικά στοιχεία που προαναφέραμε, τα οποία τα μετατρέπει σε συναισθήματα με σκοπό την επικοινωνία του με το ακροατήριο αλλά και με τους μουσικούς που παίζει.

Ο σαξοφωνίστας Benny Goldson περιγράφει αυτήν την κατάσταση ως μία ενέργεια που έχει ως αποτέλεσμα οι ακροατές να κινούνται με τον παλμό της μουσικής. Βέβαια, από την πλευρά του αυτοσχεδιαστή, απαιτείται μεγάλος έλεγχος αυτών των συναισθημάτων με σκοπό την έκφραση συγκεκριμένου μουσικού νοήματος, καθώς πάντοτε υπάρχει ο κίνδυνος της «υπερβολής του συναισθήματος» (Too much emotion).

Καθώς η μουσική γενικότερα και ο αυτοσχεδιασμός ειδικότερα, είναι μία έκφραση εμπειριών, ένας αυτοσχεδιαστής μετατρέπει τα βιώματα και τα συναισθήματά του σε μουσικές νότες. Είναι πολύ σημαντικό ένας αυτοσχεδιαστής να βιώσει καταστάσεις που αφορούν τη ζωή του, διότι μόνο με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσει να εκφράσει, με μουσικό τρόπο σε ένα

ακροατήριο, τον τρόπο που αισθάνεται. Ο κοντραμπασίστας Percy Heath αναφέρει συγκεκριμένα ότι «όλα εκφράζονται μέσα από την μουσική» (it all comes out in the music) (Berliner, 1994, σελ. 259). Για παράδειγμα, ένας μαύρος που εκφράζει την δυστυχία της σκλαβιάς μέσα από τα τραγούδια των Blues, έχει ζήσει για πολλά χρόνια αλυσοδεμένος μέχρι να μπορέσει να εκφράσει την συγκεκριμένη αυτή εμπειρία. Σε αυτήν την περίπτωση δεν δημιουργούσε απλά μουσική, αλλά ένιωθε την ίδια την εμπειρία, παίζοντας μουσική (Berliner, 1994).

Άλλωστε και ο Gridley (2010), υποστηρίζει ότι ένας από τους σκοπούς της μουσικής είναι η έκφραση ιδεών και συναισθημάτων, κάτι το οποίο συμβαίνει άλλωστε στις περισσότερες κουλτούρες του κόσμου. Η ίδια η έκφραση των συναισθημάτων και εμπειριών είναι η ουσία του αυτοσχεδιασμού, ειδικότερα και της μουσικής, γενικότερα (Gridley, 2010).

Ανακεφαλαίωση

Η μουσική εκτέλεση των τζαζ αυτοσχεδιαστών έχει έναν συμβολικό χαρακτήρα μέσα από τον οποίο εκφράζονται οι ίδιες οι εμπειρίες και τα βιώματα των μουσικών. Κάθε μουσική εκτέλεση είναι ένας καινούργιος δρόμος δημιουργίας και προκλήσεων που προσπαθούν να κατακτήσουν οι μουσικοί. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η πραγματοποίηση των προσωπικών και βραχυπρόθεσμων στόχων, που έχει ως αποτέλεσμα την επιτυχία των στόχων στην ζωή ενός μουσικού.

Ένας καλλιτέχνης βέβαια συναντάει πολλές φορές δυσκολίες προκειμένου να κατακτήσει αυτούς τους στόχους. Οι οικονομικές πιέσεις είναι ένας από τους λόγους που πολλοί αυτοσχεδιαστές αναγκάζονται να δουλεύουν πολλές ώρες, ενώ παράλληλα προσπαθούν να βρίσκουν χρόνο για την προσωπική τους μελέτη. Αυτή η κατάσταση πολλές φορές επιδρά αρνητικά στην συνολική διαδικασία της δημιουργίας. Πολλοί μάλιστα αναγκάζονται να διαλέξουν διαφορετικό επαγγελματικό δρόμο, αν λάβουμε υπόψη και την ευθύνη μιας οικογένειας.

Όσον αφορά την συνολική διαδικασία της δημιουργίας, πολλές φορές παρατηρείται το φαινόμενο κατά το οποίο σπουδαίοι αυτοσχεδιαστές, σε συγκεκριμένες στιγμές της μουσικής τους

καριέρας, έχουν έλλειψη δημιουργικότητας. Ο τρομπετίστας Miles Davis αναφέρει συγκεκριμένα: «Ξαφνικά σταμάτησα και αμέσως μετά δεν μπορούσα να παίξω τίποτα» (It just stopped and all of a sudden, I couldn't play anything) (Berliner 1994, σελ. 499). Αυτό ακριβώς όμως το ταξίδι προς την επιτυχία και την αναζήτηση είναι ο βασικότερος παράγοντας της δημιουργίας. Ο Berliner (1994), αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «οι αυτοσχεδιαστές πολλές φορές παράγουν καινούργιες και καινοτόμες ιδέες, σε περιόδους μεγάλης δυσκολίας» (Berliner, 1994) .

Η έκφραση των εμπειριών αυτών μέσα από έναν μουσικό αυτοσχεδιασμό, είναι μια χρονοβόρα διαδικασία, κατά τη οποία ανακαλύπτεις συνεχώς τα όρια της γνώσης σου, όπου και προσπαθείς να τα ξεπεράσεις, για να αποκτήσεις την μέγιστη δημιουργική έκφραση. Ένας αυτοσχεδιαστής αφιερώνει ολόκληρη την ζωή του στην αναζήτηση αυτή, ενώ η μελέτη και η αφοσίωση είναι δύο σημαντικά εφόδια στην εξέλιξη ενός καλλιτέχνη. Ο πιανίστας Herbie Hancock αναφέρει συγκεκριμένα:

Έχω υπάρξει σαν μουσικός μια ζωή, μελετώντας σκληρά και παίζοντας με άλλους σπουδαίους μουσικούς. Το μόνο πράγμα το οποίο με έβαζε πιο βαθιά στην δημιουργική σκέψη του αυτοσχεδιασμού, ήταν κάθε φορά που άκουγα κάτι και εγώ δεν είχα την γνώση να το παίξω. Αυτό αυτόματα λειτουργούσε ανασταλτικά, καθώς προσπαθούσα να το καταφέρω κι εγώ, κάνοντας με κάθε φορά καλύτερο μουσικό (Novello, 1987, σελ. 445).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Εισαγωγή

Μία σημαντική πτυχή αυτής της έρευνας είναι η κατανόηση όχι μόνο του τρόπου που σκέφτονται όταν αυτοσχεδιάζουν οι βιμπραφωνίστες, αλλά το πως μεταδίδουν την εμπειρία τους, στους μουσικούς και στο κοινό, κατά την διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης. Αυτός είναι και ο λόγος που για τις ανάγκες της συγκεκριμένης έρευνας, χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική εμπειρική μέθοδος με στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων που θα βοηθήσουν σε μία ουσιαστικότερη και πιο μουσική προσέγγιση του τρόπου διδασκαλίας του βιμπραφώνου. Πιο συγκεκριμένα, η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε για την πραγματοποίηση αυτής της έρευνας είναι αυτή της «θεμελιωμένης θεωρίας» (Grounded Theory). Για λόγους συντομογραφίας, η «Grounded Theory» θα αναφέρεται κείμενο ως GT, όπως είθισται σε σχετικές μεθοδολογικές έρευνες.

Η GT είναι μία μέθοδος ποιοτικής έρευνας που χρησιμοποιεί μεθοδολογικές «τεχνικές», όπως είναι η συνέντευξη, με σκοπό την βαθύτερη κατανόηση μιας εμπειρίας που είναι δύσκολο να ερευνηθεί ποσοτικά. Οι τεχνικές αυτές αποσκοπούν στην δημιουργία μιας θεωρίας η οποία προκύπτει από την ανάλυση και την καταγραφή συγκεκριμένων διαδικασιών, οι οποίες δεν έχουν ως στόχο την επαλήθευση ή ανατροπή ερευνητικών υποθέσεων, οι οποίες μπορούν να ερευνηθούν ποσοτικά (Plewes, 2002). Η Stern (1994), υποστηρίζει ότι ακολουθώντας τεχνικές της GT, η δημιουργικότητα του ερευνητή παίζει σπουδαίο ρόλο στην καταγραφή της πραγματικής αλήθειας στην έρευνα ενός φαινομένου (Stern, 1994). Επίσης, όπως αναφέρει ο Cutcliffe (2000), ο πειραματισμός και η ανάλυση βαθύτερων εννοιών του υπό εξέταση φαινομένου, συμβάλλουν σημαντικά στην δημιουργική διαδικασία μιας ποιοτικής έρευνας (Cutcliffe, 2000).

Όσον αφορά την συνέντευξη ως σημαντική ερευνητική τεχνική της GT, σύμφωνα με την Morse (2002), ο ερευνητής και ο συμμετέχοντας αποκτούν μια ειλικρινή σχέση μέσα από την

οποία προκύπτει ένας διάλογος και όχι ένας μονόλογος, δημιουργώντας ένα είδος αλληλεπίδρασης. Με άλλα λόγια, ο ερευνητής συμμετέχει ενεργά στην συνολική διαδικασία της συνέντευξης και δεν είναι μόνο ένας απλός παρατηρητής, όπως συμβαίνει στην ποσοτική έρευνα. Παράγοντες, όπως η αξιοπιστία του ερευνητή και η εμπιστοσύνη που δημιουργείται μεταξύ του ερευνητή και του συμμετέχοντα, είναι σημαντικές για την δημιουργική διαδικασία μιας συνέντευξης (Morse, 2002).

Για αυτό το λόγο, στην παρούσα έρευνα, χρησιμοποιήθηκε η συνέντευξη μουσικών του οργάνου του βιμπραφώνου, που πραγματοποιήθηκε μετά από την σύνταξη ενός «ανοιχτού τύπου ερωτηματολογίου» (open type questionnaire). Το περιεχόμενο των ερωτήσεων, που περιελάμβανε το ερωτηματολόγιο αυτό, είχε ως στόχο να προσδώσει μία δομή στην συνέντευξη, χωρίς όμως να περιορίσει την δημιουργία νέων ερωτήσεων, χαρακτηριστικό ενός διαλόγου μεταξύ ερευνητή και συμμετέχοντα που έχει ως στόχο την ακριβή προσέγγιση του βιμπραφώνου, τόσο στην μουσική εκτέλεση όσο και στην μουσική εκπαίδευση.

Ο στόχος της συνέντευξης δεν ήταν η απλή μετάδοση βασικών μουσικών πληροφοριών αλλά η μετάδοση εμπειριών, έτσι ώστε να δοθεί η δυνατότητα στον συμμετέχοντα να εκφράσει πιο εσωτερικές απόψεις που αφορούν την σχέση του με το βιμπράφωνο ως μέσο δημιουργικού αυτοσχεδιασμού. Οι «ανοιχτού τέλους ερωτήσεις» (open ended questions) συντελούν στην ελεύθερη έκφραση των απόψεων του συμμετέχοντα και στην βαθύτερη ανάλυση των δεδομένων. Σύμφωνα με τους Bogdam & Bilken (1982), οι «ανοιχτού τέλους ερωτήσεις» δίνουν την ευκαιρία στους συμμετέχοντες να εκφράσουν τις ιδέες τους ελεύθερα χωρίς περιορισμούς στις απαντήσεις τους. Με αυτόν τον τρόπο η συνέντευξη αποκτά έναν πιο δημιουργικό χαρακτήρα, κατά τον οποίο συμπεριφορές, όπως ο τόνος της φωνής και το χιούμορ, μεταξύ άλλων, αποκτούν ιδιαίτερη σημασία (Bogdam & Bilken, 1982).

Ερευνητικό πλαίσιο: χώρος διεξαγωγής της έρευνας

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε σε χώρο σεμιναρίου που απευθυνόταν σε τζαζ βιμπραφωνίστες, ο οποίος αποτελεί εργαστήριο κατασκευής βιμπραφώνου και σε χώρο ειδικό όπου κατασκευάζονται βιμπράφωνα. Ο τόπος του σεμιναρίου ήταν στην Ολλανδία και συγκεκριμένα στην πόλη Sassenheim και έλαβε χώρα τον Φεβρουάριο του 2010. Το συγκεκριμένο σεμινάριο πραγματοποιείται κάθε χρόνο στον ίδιο χώρο από το 2007. Κύριος διοργανωτής είναι ο βιμπραφωνίστας Tony Miceli, ο οποίος είναι και ένας από τους συμμετέχοντες στην παρούσα ποιοτική έρευνα.

Η διδασκαλία του σεμιναρίου γίνεται όχι μόνο σε πραγματικό χώρο αλλά και online (βλ. www.vibesworksop.com), με χρηματοδότηση από διάφορες κατασκευαστικές εταιρίες βιμπραφώνου. Η επιτυχία του σεμιναρίου είναι πολύ μεγάλη καθώς κάθε χρόνο όλο και περισσότεροι μουσικοί του βιμπραφώνου συμμετέχουν σε αυτό από όλο τον κόσμο, ενώ στα πλαίσιά του πραγματοποιούνται και ζωντανές συναυλίες που μεταδίδονται και μέσω internet.

Ο παραπάνω χώρος επιλέχθηκε ώστε το περιβάλλον να αντανακλά μια πραγματική ατμόσφαιρα μουσικής δημιουργικότητας, αυτοσχεδιασμού και εκπαίδευσης. Επειδή μάλιστα το αντικείμενο της παρούσας έρευνας είναι ο αυτοσχεδιασμός στο συγκεκριμένο μουσικό όργανο, το βιμπράφωνο, επιλέχθηκε ο συγκεκριμένος χώρος συνεύρεσης. Το σεμινάριο διήρκησε 6 μέρες, όπου όλοι οι συμμετέχοντες είχαν την ευκαιρία να συμπράξουν με άλλους μουσικούς, καθώς και να ασχοληθούν με ζητήματα αυτοσχεδιασμού και μουσικής δημιουργικότητας, που αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία τόσο στην μουσική εκτέλεση όσο και στην εκπαίδευση του αυτοσχεδιασμού, όπως έχει αναλυθεί στα προηγούμενα κεφάλαια της έρευνας. Οι ηλικίες των μουσικών που έλαβαν μέρος στο σεμινάριο ήταν από 17 έως 50 χρονών και προέρχονταν από διάφορες χώρες της Ευρώπης (Ισπανία, Γερμανία και Σκωτία, μεταξύ άλλων).

Το γεγονός ότι ο χώρος διεξαγωγής του σεμιναρίου ήταν ένα μεγάλο εργαστήριο κατασκευής βιμπραφώνων, είχε ως επιπρόσθετο αποτέλεσμα οι συμμετέχοντες να γνωρίσουν από

κοντά τον τρόπο που κατασκευάζονται τα συγκεκριμένα όργανα, καθώς και κατασκευαστικές λεπτομέρειες του οργάνου, όπως το κούρδισμα των μεταλλικών πλακών, που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή του ήχου. Αυτό είχε ως συνέπεια την βαθύτερη κατανόηση του τρόπου παραγωγής του ήχου, στο βιμπράφωνο, με στόχο την καλύτερευση της ποιότητας του παιξίματος των μουσικών.

Εκτός από την βελτίωση του τρόπου προσέγγισης και παιξίματος του αυτοσχεδιασμού στο βιμπράφωνο, το σεμινάριο έδωσε έμφαση στην απόκτηση γνώσεων ιστορικού και εκπαιδευτικού περιεχομένου. Πιο συγκεκριμένα, τα θέματα που αναλύθηκαν ήταν βασικοί τρόποι αυτοσχεδιασμού με βάση την αρμονία ενός κομματιού, η αρμονική ανάλυση, η «γραμμική προσέγγιση στον αυτοσχεδιασμό» (linear approach), τεχνικές «πιασίματος μπαγκέτων» (grip) και η δημιουργικότερη προσέγγιση ενός αυτοσχεδιαστικού μουσικού κομματιού, μεταξύ άλλων.

Συμμετέχοντες στην έρευνα

Σύμφωνα με τον Cutcliffe (2000), η επιλογή των δειγμάτων είναι καθοριστική για την συνολική διαδικασία μιας συνέντευξης. Αυτός είναι και ο λόγος που η επιλογή των συμμετεχόντων θα πρέπει να πληρούν τις προϋποθέσεις που θα βοηθήσουν στην ανάλυση ενός φαινομένου (Cutcliffe, 2000). Πιο συγκεκριμένα, η επιλογή των μουσικών για την ανάλυση του φαινομένου του αυτοσχεδιασμού στο βιμπράφωνο, έγινε με κριτήριο την μουσική εκτέλεση και την εκπαίδευση του αυτοσχεδιασμού στην τζαζ μουσική και μάλιστα στο βιμπράφωνο.

Όπως τεκμαίρεται από τα παραπάνω, οι μουσικοί που επιλέχθηκαν για την συνέντευξη ήταν βιμπραφωνίστες που ασχολούνται επαγγελματικά με τον αυτοσχεδιασμό στην τζαζ μουσική, σε εκτελεστικό και σε εκπαιδευτικό επίπεδο. Το γεγονός ότι οι συμμετέχοντες είχαν πολυετή εμπειρία στον τομέα της μουσικής εκτέλεσης και της εκπαίδευσης, όσον αφορά τον τζαζ αυτοσχεδιασμό, είχε ως αποτέλεσμα την ποιοτικότερη διεξαγωγή της συνέντευξης, δίνοντας την ευκαιρία στον ερευνητή να προσεγγίσει βαθύτερα την μουσική δημιουργικότητα γενικότερα και τον αυτοσχεδιασμό στο βιμπράφωνο ειδικότερα. Οι συμμετέχοντες είναι ο Tony Micelli (51

χρονών) και ο David Friedman (67 χρονών). Κατόπιν άδειας των συμμετεχόντων, δεν διατηρείται η ανωνυμία των μουσικών καθώς και όλα τα στοιχεία που αφορούν το εκτελεστικό και το εκπαιδευτικό τους έργο.

Tony Miceli

Ο Tony Miceli άρχισε να παίζει πιάνο, κιθάρα και ντραμς από μικρή ηλικία. Έχει αποφοιτήσει από το κολλέγιο University of the Arts, που βρίσκεται στην Φιλαδέλφεια, από όπου έχει πάρει Bachelor Degree στα κρουστά, με παράλληλη ειδίκευση στο βιμπράφωνο. Η μουσική του καριέρα, ξεκίνησε ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια παίζοντας βιμπράφωνο με τζαζ τρίο. Οι συνεργασίες του με σπουδαίους μουσικούς, όπως είναι ο πιανίστας Ellio Vilafranca και ο κιθαρίστας Steve Giordano, μεταξύ άλλων, τον καθιστούν ως έναν από τους σημαντικότερους βιμπραφωνίστες στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη, ο οποίος κάνει διεθνείς περιοδείες ενώ παράλληλα δουλεύει και ως εκπαιδευτικός δίνοντας πολλά σεμινάρια ανά τον κόσμο.

Ως εκπαιδευτικός διδάσκει σε τρία πανεπιστήμια: το Temple University, το University of the Arts και το Curtis Institute of Music, Philadelphia, Pennsylvania. Ασχολείται επίσης εξωπανεπιστημιακά με την διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού σε μουσικά σύνολα, καθώς και με την διδασκαλία της θεωρία και της αρμονία της τζαζ μουσικής. Εκτός από τις αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες στο παίξιμο του βιμπραφώνου, οι εκπαιδευτικές του γνώσεις τον καθιστούν έναν από τους σημαντικότερους δασκάλους της τζαζ μουσικής. Ο ίδιος διευθύνει έναν από τους πρώτους ιστοχώρους στο internet, όπου γίνονται on-line μαθήματα ειδικά για το τζαζ βιμπράφωνο και τον αυτοσχεδιασμό (www.vibesworkshop.com). Άλλωστε ο ίδιος έχει την πρωτοπορία, τουλάχιστον στην Αμερική, στην πραγματοποίηση συναυλιών μέσω internet.

David Friedman

Ο David Friedman ξεκίνησε αρχικά ως μουσικός κρουστών. Συνεργάστηκε με την Ορχήστρα Μπαλέτου, την Metropolitan Opera στην Νέα Υόρκη, καθώς και με το συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής υπό την διεύθυνση του διεθνούς φήμη συνθέτη Luciano Berio. Παράλληλα εργαζόταν και ως «μουσικός στούντιο» (studio musician) σε διάφορες ηχογραφήσεις, καθώς ο δάσκαλος του στα ντραμς, ήταν ένας από τους πιο διάσημους παραγωγούς τηλεόρασης.

Από την ηλικία των 25 χρονών άρχισε να ασχολείται επαγγελματικά με την τζαζ μουσική. Έκτοτε ξεκίνησε μια δημιουργική περίοδος με συνεργασίες, όπως με τον κοντραμπασίστα Ron Carter και τον σαξοφωνίστα Wayne Shorter. Από την δεκαετία του 70 απέκτησε τον τίτλο του «κύριου βιμπραφωνίστα» (house vibraphone player) στην δισκογραφική εταιρία CTI Records, όπου και είχε την ευκαιρία να παίξει με μουσικούς, όπως ο κιθαρίστας George Benson και ο σαξοφωνίστας Stanley Turrentine.

Την εκπαιδευτική του καριέρα την ξεκίνησε ήδη από την ηλικία των 12 χρονών όπου και δίδασκε ντραμς σε μαθητές ηλικίας 6 χρονών. Αργότερα, άρχισε να διδάσκει «τζαζ συγκροτήματα» (jazz ensembles) και βιμπράφωνο, από την ηλικία των 26 χρονών, στο Manhattan school of Music, Νέα Υόρκη. Συγχρόνως δίδασκε σε σεμινάρια σε όλο τον κόσμο. Από το 1987 διδάσκει στο University of the Arts, Βερολίνο, στο Τμήμα Τζαζ Μουσικής.

Χαρακτηριστικά της «ανοιχτού τύπου συνέντευξης»

Η συνέντευξη βασίστηκε σε ένα «ανοιχτού τύπου ερωτηματολόγιο» που αποτελούνταν από 30 ερωτήσεις. Οι ερωτήσεις αυτές θίγουν ζητήματα μουσικής εκτέλεσης και εκπαίδευσης, μεταξύ άλλων. Η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε για την πραγματοποίηση της συνέντευξης ήταν τα Αγγλικά, τα οποία αργότερα μεταγράφηκαν στα Ελληνικά για την περαιτέρω ανάλυση των δεδομένων.

Πιο συγκεκριμένα, η οργάνωση των ερωτήσεων βασίστηκε σε τρεις βασικές κατηγορίες που αφορούν:

α) τις σπουδές και την επαγγελματική εξέλιξή τους

β) μουσικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούν κατά την εκτέλεση ενός αυτοσχεδιαστικού κομματιού

γ) την διδακτική τους εμπειρία ως καθηγητές του αυτοσχεδιασμού και τρόπους διδακτικής προσέγγισης του οργάνου.

Η πρώτη κατηγορία ερωτήσεων αφορούν τις σπουδές μουσικής των συμμετεχόντων καθώς και την πορεία της μουσικής τους καριέρας. Με άλλα λόγια οι μουσικοί είχαν την ευκαιρία να κάνουν μία σύντομη περιγραφή της μουσικής τους καριέρας, ως εκτελεστές αλλά και ως εκπαιδευτικοί του βιμπραφώνου καθώς και να γνωρίσουμε την μουσική τους δραστηριότητα ως μαθητές - φοιτητές.

Η δεύτερη κατηγορία ερωτήσεων, περιλαμβάνει θέματα που αφορούν την διαδικασία και τους τρόπους που χρησιμοποιούν οι ίδιοι κατά την μουσική εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού στο βιμπράφωνο. Πιο συγκεκριμένα, εκφράζουν τις απόψεις τους για θέματα της μουσικής, όπως οι μουσικές κλίμακες και η αρμονία, μεταξύ άλλων, καθώς επίσης και για τον τρόπο που αντιλαμβάνονται οι ίδιοι την μουσική δημιουργικότητα στην τζαζ μουσική και συγκεκριμένα στο βιμπράφωνο. Στην ίδια κατηγορία, αναφέρονται και ερωτήσεις για την τεχνική τους όπως για παράδειγμα «τρόποι προθέρμανσης» (ways of warm up), που κάνουν οι μουσικοί με στόχο την απόκτηση αντοχής και δύναμης, πριν την εκτέλεση ενός αυτοσχεδιαστικού κομματιού

Η τρίτη κατηγορία ερωτήσεων αναφέρεται κυρίως στον τρόπο που διδάσκουν τον αυτοσχεδιασμό και την μουσική δημιουργικότητα. Σε αυτή την κατηγορία οι μουσικοί αναλύουν τις προσεγγίσεις της διδασκαλίας του τζαζ αυτοσχεδιασμού, για να βοηθήσουν τους μαθητές τους να είναι δημιουργικοί. Στην κατηγορία αυτή περιλαμβάνονται και ερωτήσεις σχετικές με τις απόψεις τους για αποτελεσματικούς τρόπους διδασκαλίας συγκεκριμένων μουσικών παραμέτρων του αυτοσχεδιασμού, όπως είναι η μελωδία, η αρμονία και ο ρυθμός, μεταξύ άλλων (βλ. κεφάλαιο 2). Επίσης περιλαμβάνονται ερωτήσεις που αφορούν τις απόψεις τους για το πώς αντιλαμβάνονται την εμπειρία μιας καλής διδασκαλίας.

Πρέπει να σημειωθεί ότι οι ερωτήσεις που αναπτύχθηκαν κατά την διάρκεια της συνέντευξης συνετέλεσαν ώστε οι συμμετέχοντες μουσικοί να μοιραστούν τις απόψεις και τις εμπειρίες τους, καθιστώντας την συνέντευξη όχι ως απλή μετάδοση πληροφοριών αλλά ως βαθύτερη επικοινωνία του τρόπου που αυτοσχεδιάζουν και διδάσκουν.

Τεχνικά μέσα

Τα τεχνικά μέσα που επιλέχθηκαν για την πραγματοποίηση της ανοιχτού τύπου συνέντευξης, ήταν η βιντεοσκόπηση, η ηχογράφηση και οι χειρόγραφες σημειώσεις και παρατηρήσεις. Για την βιντεοσκόπηση χρησιμοποιήθηκε η βιντεοκάμερα «Olympus μ5000», η οποία είχε ως στόχο την αναλυτικότερη καταγραφή των συμπεριφορών των συμμετεχόντων. Όσον αφορά την ηχογράφηση, χρησιμοποιήθηκε το ψηφιακό μηχάνημα ηχογράφησης «Zoom H2 Handly Recorder». Μετά το πέρας της συνέντευξης, τα αρχεία που ηχογραφήθηκαν, αποθηκεύτηκαν σε ηλεκτρονικό υπολογιστή με σκοπό την μεταγραφή και ανάλυσή τους. Χρησιμοποιήθηκε επίσης η επιμέρους καταγραφή των πληροφοριών στα ερωτηματολόγια. Με αυτόν τον τρόπο σημειώθηκαν τα βασικότερα χαρακτηριστικά των απαντήσεων των συμμετεχόντων κατά την διάρκεια της συνέντευξης τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Εισαγωγή

Η ποιοτική προσέγγιση αυτής της έρευνας αποσκοπεί στην διευκρίνιση των βασικών μουσικών συστατικών που χρησιμοποιούνται κατά την μουσική εκτέλεση ενός αυτοσχεδιασμού, καθώς επίσης και στην κατανόηση εκπαιδευτικών συμπεριφορών που αφορούν την διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού. Τα συμπεράσματα προκύπτουν από την ανάλυση μουσικών εμπειριών που εκφράστηκαν από αυτοσχεδιαστές - βιμπραφώνιστες κατά την διάρκεια συνεντεύξεων.

Πιο συγκεκριμένα, μέσω των συνεντεύξεων, οι ερωτηθέντες μουσικοί αφηγήθηκαν στον ερευνητή τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την μουσική δημιουργικότητα που εκφράζεται μέσα από το παίξιμο της μουσικής τζαζ. Επίσης αναφέρθηκαν σε διαδικασίες εκμάθησης του αυτοσχεδιασμού με παράλληλη αναφορά σε εκπαιδευτικές τεχνικές, οι οποίες έχουν ως στόχο αφενός την έκφραση της μουσικής προσωπικότητας των μαθητών και καθηγητών και αφετέρου την δημιουργία συνειδητοποιημένων καλλιτεχνών και μελών μιας «μουσικής κοινότητας» (music community).

Από την ανάλυση των ανοιχτού τύπου συνεντεύξεων δεδομένων, που προέκυψαν από την ανοιχτού τύπου συνέντευξη, προέκυψαν διάφορα θέματα προς συζήτηση τα οποία οδηγούν στην εξαγωγή των συμπερασμάτων που αφορούν:

- α) Την φύση του οργάνου του βιμπραφώνου
- β) Τις παραμέτρους που επηρεάζουν την μουσική εκτέλεση ενός αυτοσχεδιασμού
- γ) Τις διαδικασίες εκμάθησης του αυτοσχεδιασμού
- δ) Τη σχέση αυτοσχεδιασμού και δημιουργικότητας
- ε) Εκπαιδευτικές προτάσεις για την εκμάθηση του αυτοσχεδιασμού.

Για την οργάνωση των συμπερασμάτων, δημιουργήθηκαν υποκεφάλαια, που αποσκοπούν στην συστηματικότερη οργάνωση των δεδομένων - συμπερασμάτων..

Η Φύση του οργάνου

Κριτήρια επιλογής του οργάνου

Οι συμμετέχοντες ξεκίνησαν να παίζουν από μικρή ηλικία διάφορα μουσικά όργανα. Πιο συγκεκριμένα, ο David Friedman, έπαιζε ντραμς και ο Tony Miceli έπαιζε κιθάρα και πιάνο, ενώ κατά την φοιτητική τους περίοδο έπαιζαν κλασσικά κρουστά. Το γεγονός όμως ότι ήθελαν να ασχοληθούν με τον αυτοσχεδιασμό της τζαζ μουσικής αποτελεί ίσως τον κύριο λόγο για την επιλογή του βιμπραφώνου, ως κύριο μουσικό όργανο, καθώς είναι το μόνο κρουστό μελωδικό όργανο το οποίο θεωρείται κατεξοχήν όργανο της τζαζ μουσικής, σε σχέση με άλλα όργανα της ίδιας οικογένειας, όπως είναι η μαρίμπα και το ξυλόφωνο, μεταξύ άλλων. (βλ. Κεφ. 2, σελ. 6-7)

Λαμβάνοντας υπόψη την μουσική εμπειρία του Tony Miceli με τα κλασσικά κρουστά, συμπεραίνουμε ότι προτιμούσε την εκτέλεση ενός αυτοσχεδιαστικού κομματιού σε αντίθεση με την μουσική εκτέλεση από παρτιτούρα. Ο ίδιος αναφέρει συγκεκριμένα: «Δεν μου άρεζε η ιδέα να παίζω σε μια ορχήστρα και να περιμένω 100 μέτρα για να παίζω μια πιατινιά».

Η εφηβική ηλικία είναι πολύ σημαντική και εύθραυστη περίοδος, όσον αφορά τις μουσικές επιλογές ενός μαθητή. Για αυτό τον λόγο, θεωρείται απαραίτητη μια προσεκτική μεταχείριση, του μαθητή εκ μέρους του καθηγητή, η οποία χαρακτηρίζεται από έλλειψη περιορισμών και αυστηρών κανόνων ενώ περιέχει τον μουσικό πειραματισμό. Έτσι δίνεται στον μαθητή η δυνατότητα να επιλέξει ένα συγκεκριμένο μουσικό όργανο, καθώς η επιλογή του προέρχεται από μια προσωπική και συνειδητή απόφαση. Ο Tony Miceli αναφέρει χαρακτηριστικά:

Ο δάσκαλος του πιάνου ήταν περίεργος ως άνθρωπος κάτι το οποίο είχε ως αποτέλεσμα να με επηρεάσει αρνητικά στη διδασκαλία του οργάνου. Είναι ίσως ένας από τους λόγους που διάλεξα αργότερα να παίζω βιμπράφωνο. Συγκεκριμένα, πρέπει να είσαι άνετος με τους μαθητές, να τους δίνεις ελευθερία και να μην είσαι τόσο αυστηρός με τους κανόνες.

Ηχώχρωμα του οργάνου

Το βιμπράφωνο είναι ένας τέλειος συνδυασμός μελωδίας και κρουστών (Zed, 2009). Με αυτόν τον τρόπο, οι μουσικοί έχουν την ευκαιρία παράγουν μελωδικές φράσεις, οι οποίες όμως προέρχονται από την παραγωγή του ήχου χτυπώντας με ειδικές μπαγκέτες τα πλήκτρα του βιμπραφώνου, τα οποία είναι κατασκευασμένα από μέταλλα. Ο David Friedman αναφέρει ότι «έχει πολύ ιδιαίτερη χροιά σε σχέση με άλλα όργανα, ενώ το γεγονός ότι ο ήχος παράγεται από το χτύπημα των μετάλλων, το κάνει ακόμα πιο ιδιαίτερο». Σύμφωνα με τον David Friedman, αυτή είναι και μια σημαντική διαφορά του βιμπραφώνου με άλλα μελωδικά κρουστά, όπως η μαρίμπα, καθώς ο ήχος παράγεται από συγκεκριμένα είδη μετάλλου και όχι από ξύλο, όπως συμβαίνει στην μαρίμπα (Nef, 1985).

Τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής εκτέλεσης

Τα περισσότερα βιμπράφωνα που κατασκευάζονται σήμερα έχουν έκταση τριών οκτάβων (F4 – F7), ενώ παίζονται με 2 ή και 4 μπαγκέτες. Οι συμμετέχοντες της έρευνας παίζουν με 4 μπαγκέτες, κάτι το οποίο έχει ως αποτέλεσμα να μην συμπεριφέρονται στο βιμπράφωνο μόνο μελωδικά, (Milt Jackson, 1923-1999), αλλά και αρμονικά (Gary Burton, 1960). Αυτός είναι και ο λόγος που πολλοί μουσικοί μιμούνται τον τρόπο παιξίματος που χρησιμοποιούν οι πιανίστες, καθώς με αυτήν την τεχνική ένας βιμπραφωνίστας μπορεί να παίξει τόσο μελωδίες όσο και αρμονίες.

Ο David Friedman αναφέρει ότι το βιμπράφωνο «λειτουργεί σαν ένα πιάνο. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό όμως είναι ότι έχει πολύ μικρότερη έκταση σε σχέση με το πιάνο, παράλληλα όμως σου δίνει τις δυνατότητες ενός τζαζ πιανίστα καθώς μπορείς να αυτοσχεδιάζεις και παράλληλα να «συνοδεύεις» (comping) τον εαυτό σου». Μιλώντας συγκεκριμένα για τον τρόπο παιξίματος, ο David Friedman πιστεύει ότι για την συνοδεία με τον εαυτό του επιτυγχάνεται όταν οι βιμπραφωνίστες με το δεξί χέρι παίζουν το θέμα ή αυτοσχεδιάζουν, ενώ με το αριστερό παίζουν

τις συγχορδίες του κομματιού, συνοδεύοντας τον εαυτό τους, δίνοντας πολλές δυνατότητες μουσικής έκφρασης και δημιουργίας σε έναν αυτοσχεδιαστή.

Ο David Friedman αναφέρει ότι συνήθιζε να δανείζεται, στην δεκαετία του 70, μουσικά στοιχεία από κιθαρίστες, όπως για παράδειγμα μουσικές φράσεις, ειδικότερα όταν έπαιζε «παραδοσιακή» μουσική (folk). Μόνο όταν ασχολήθηκε επαγγελματικά με τον τζαζ αυτοσχεδιασμό άρχισε να εμπνέεται από τον τρόπο που αυτοσχεδιάζουν οι τζαζ μουσικοί, όπως είναι ο σαξοφωνίστας Cannonball Anderley και ο πιανίστας Bill Evans. Αυτό ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι το βιμπράφωνο είναι ένα σχετικά καινούργιο όργανο (αφού το πρώτο όργανο κατασκευάστηκε το 1921), (Βλ. Κεφ. 2, σελ. 10) και έχει ως αποτέλεσμα η μουσική εκτέλεση του να επηρεάζεται από άλλα μουσικά όργανα που προϋπήρχαν του βιμπραφώνου, όπως είναι τα πνευστά και τα έγχορδα

Ο Tony Miceli έχει επηρεαστεί από τον σαξοφωνίστα John Coltrane και τον τρομπετίστα Miles Davis, μεταξύ άλλων. Ο ίδιος θεωρεί πολύ σημαντικό τον δανεισμό από άλλα όργανα με βασική προϋπόθεση την δημιουργική έκφραση στο βιμπράφωνο:

Είναι πολύ σπουδαίο να δανείζεσαι μουσικά στοιχεία από άλλα όργανα, όπως είναι η κιθάρα και το πιάνο. Γενικότερα είναι σπουδαίο να μελετάς άλλα όργανα. Αυτό πιθανώς να οφείλεται στο γεγονός ότι οι σπουδαιότεροι παίχτες της τζαζ δεν ήταν βιμπραφωνίστες. Το σημαντικό όμως είναι να προσαρμόσεις τεχνικές άλλων οργάνων στο βιμπράφωνο. Για παράδειγμα, αν θέλεις να μιμηθείς τον τρόπο που παίζουν οι κιθαρίστες «φανκ» μουσική (funk), χρησιμοποιείς ελαφρά το πετάλι, ανοιγοκλείνοντας το ανάμεσα σε συγχορδίες που απέχουν ημιτόνιο για να δημιουργήσεις ένα εφέ «συρσίματος» (slide), μεταξύ των συγχορδιών, χαρακτηριστικό γνώρισμα της κιθάρας που παίζεται στο συγκεκριμένο στυλ μουσικής (βλ. Σχήμα 10).



Σχήμα 10. «Slide τεχνική» στο βιμπράφωνο

Παράμετροι που επηρεάζουν την μουσική εκτέλεση ενός αυτοσχεδιασμού στο βιμπράφωνο

Οργανική δεξιότητα

Οι μουσικοί που ασχολούνται επαγγελματικά με τον τζαζ αυτοσχεδιασμό, αφιερώνουν την ζωή τους με σκοπό την βαθύτερη κατανόηση των μουσικών παραμέτρων της τζαζ μουσικής και την ωρίμανση της μουσικής δημιουργικότητας (Zwerin, 1985). Με άλλα λόγια, η μουσική εξάσκηση αποτελεί σημαντική διαδικασία με στόχο την έκφραση της μουσικής προσωπικότητας (βλ. Κεφ. 3, σελ. 20-31). Ο Tony Miceli αναφέρει συγκεκριμένα ότι «η εξάσκηση είναι τρόπος ζωής. Τελικά είναι διασκέδαση. Φυσικά υπάρχουν και εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα ο βιμπραφωνίστας Gary Burton, ο οποίος δε μελετάει ποτέ. Βέβαια προσωπικά πιστεύω ότι ακόμα κι αυτός σε κάποια φάση της ζωής του μελέτησε πάρα πολύ».

Η άποψη του Tony Miceli συμφωνεί με την εμπειρία του πιανίστα Herbie Hancock (Carr 1991, σελ. 53), σχετικά με τη συμπεριφορά του τρομπετίστα Miles Davis απέναντι στους μουσικούς της μπάντας του. Ο τελευταίος ήταν καχύποπτος, ειδικότερα όταν άκουγε να επαναλαμβάνουν τις ίδιες μουσικές φράσεις χωρίς διάθεση εξέλιξης. Σε αυτήν την περίπτωση συνήθιζε να λέει: «Σε πληρώνω για να μελετάς» (I pay you to do the practicing).

Οι συμμετέχοντες συνηθίζουν να χρησιμοποιούν τρόπους μελέτης οι οποίοι έχουν ως αποτέλεσμα την αύξηση της αντοχής και της τεχνικής δεξιότητας, μεταξύ άλλων, που είναι σημαντικά στοιχεία κατά την διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης, όπως αναφέρουν. Πιο συγκεκριμένα, ασκήσεις που χρησιμοποιεί ο David Friedman στην καθημερινή του μελέτη, με σκοπό την απόκτηση δύναμης, είναι ασκήσεις με «διπλά» (doubles), που πιθανώς να τις εμπνεύστηκε από παρόμοιες τεχνικές ασκήσεις που χρησιμοποιούν οι μουσικοί που παίζουν ντραμς (βλ. Σχήμα 11):

Vibraphone R R L L

Vib. 2 R R L L Σε όλο το μήκος του οργάνου...

Σχήμα 11. Παίξιμο «διπλών» με δέκατα έκτα

Ο Tony Miceli, από την άλλη, θεωρεί πολύ σημαντικό το παίξιμο κλιμάκων με δέκατα έκτα σε όλο το μήκος του βιμπραφώνου, όπως για παράδειγμα το παίξιμο των «Bebop κλιμάκων» (βλ. Σχήμα 12):

Σχήμα 12. Bebop scale C7

Επίσης, έχει ενδιαφέρον ότι οι ερωτηθέντες μουσικοί, θεωρούν σημαντική την μουσική εξάσκηση κομματιών, προερχόμενα από την μουσική Μπαρόκ και μάλιστα έργα για φλάουτο, όπως είναι η παρτίτα σε λα ελάσσονα, του J. S. Bach (BWV 1013), και έργα για τσέλο, όπως είναι η σουίτα N°3 του ίδιου συνθέτη, σε ντο μείζονα (BWV 1009.). Αυτού του είδους η εξάσκηση μπορεί να αποτελέσει σημαντικό εφόδιο στην ανάπτυξη της μελωδικής τεχνικής για το βιμπράφωνο. Ο Tony Miceli αναφέρει χαρακτηριστικά: «Υπάρχουν πάρα πολλά που μπορείς να μάθεις από την κλασική μουσική, όπως για παράδειγμα, το παίξιμο των μουσικών φράσεων».

Άλλωστε ο David Friedman αντιλαμβάνεται την αξία της παιδείας που προέρχεται από την κλασική μουσική ως ένα πλεονέκτημα κατά το οποίο η μουσική εκτέλεση αποκτά δημιουργικότερο χαρακτήρα, όταν ένας μουσικός γνωρίζει και άλλα είδη μουσικής. Αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί όσο πιο πολλές γνώσεις κατέχει ένας εκτελεστής, τόσο περισσότερο αυξάνονται παράλληλα και οι ιδέες που θα χρησιμοποιήσει κατά την διάρκεια ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε που η συνεργασία του ίδιου με τον συνθέτη

σύγχρονης μουσικής Luciano Berio, είχε σημαντικό αντίκτυπο στον τρόπο που αντιλαμβάνεται την αρμονία ενός μουσικού κομματιού.

Κριτική συμπεριφορά και αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών

Έχει ενδιαφέρον ότι και οι δύο ερωτηθέντες μουσικοί, αναφέρθηκαν στο πόσο σημαντική υπήρξε, για την επαγγελματική τους σταδιοδρομία, η κριτική γνώμη εκ μέρους άλλων μουσικών. «Αυτός είναι και ο λόγος που πρέπει να δέχεσαι κάθε είδους κριτική», αναφέρει ο Tony Miceli. «Θα πρέπει όμως να κριτικάρεις πρώτα από όλα εσύ τον εαυτό σου. Να ξέρεις εσύ για τον εαυτό σου ποια είναι τα αδύναμα σημεία με σκοπό να τα διορθώσεις, για να μπορέσεις να εκφράσεις την προσωπικότητά σου. Βέβαια η κριτική που λαμβάνει ένας μαθητής από τον καθηγητή του είναι κάτι τελείως διαφορετικό». Σε αυτήν την περίπτωση, συνεχίζει ο Tony Miceli, «ένας μαθητής πληρώνει τον δάσκαλο, για να του λέει τα αδύναμα του σημεία και να βρίσκει τρόπους να τα διορθώνει με στόχο να τον κάνει καλύτερο μουσικό».

Όσον αφορά την κριτική από άλλους μουσικούς, σε πολλές περιπτώσεις είναι προτιμότερο να λαμβάνεται η κριτική από μουσικούς με τους οποίους υπάρχει μια συνεργασία, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται η ευκαιρία να αναλυθούν σε βάθος όχι μόνον οι μουσικοί παράμετροι που αφορούν την μουσική εκτέλεση ενός αυτοσχεδιασμού, αλλά και την ενορχήστρωση ενός μουσικού συνόλου. Ο David Friedman αναφέρει ότι «με αυτό τον τρόπο εξετάζονται οι λεπτομέρειες που συμβαίνουν σε ένα κομμάτι, όπως για παράδειγμα, ενορχηστρωτικά σημεία καθώς επίσης και ο αυτοσχεδιασμός που παράγεται από την αρμονία».

Η λήψη κακής κριτικής, από την άλλη, είναι μέρος της συνολικής διαδικασίας μιας μουσικής εκτέλεσης, καθώς πολλές φορές οι μουσικοί είναι αναγκασμένοι να δέχονται σχόλια που δεν αποσκοπούν στην μουσική εξέλιξή τους αλλά έχουν χαρακτήρα ζηλοτυπικό. Αυτός είναι και ο λόγος που πολλές φορές ένας μουσικός αναγκάζεται να χειρίζεται, με επιδέξιο τρόπο, τέτοιου είδους αρνητικές συμπεριφορές. Ο Tony Miceli αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «αν πολλές φορές αισθάνεσαι άσχημα για την κριτική που σου έχουν δώσει, μην αισθάνεσαι έτσι γιατί δεν φταις εσύ,

αλλά οι άλλοι έχουν το πρόβλημα. Πολλοί στο παρελθόν μου έχουν μιλήσει έτσι, αλλά δεν είναι σωστό».

Διαδικασία Εκμάθησης του Αυτοσχεδιασμού

Μαθαίνοντας τις αρμονικές βάσεις των κομματιών

Οι μουσικές ιδέες που παράγουν αυθόρμητα οι αυτοσχεδιαστές κατά την διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού, καθώς και το «χτίσιμο του προσωπικού μουσικού λεξιλογίου» (building your own musical vocabulary), προέρχονται από μουσικούς παραμέτρους όπως είναι η μελωδία, η αρμονία και ο ρυθμός, μεταξύ άλλων (βλ. Κεφ. 3, σελ. 14,17,22,24-26): «Όλα αυτά θα πρέπει να είναι σαν δεύτερη φύση σου. Τα μουσικά κομμάτια της τζαζ μουσικής είναι σαν ένας ωκεανός μουσικών πληροφοριών που σε παρασέρνουν όταν παίζεις με άλλους μουσικούς. Απλά για να το πετύχεις αυτό χρειάζεσαι τα τρία παραπάνω στοιχεία», αναφέρει ο Tony Miceli.

Ένας αυτοσχεδιαστής συνεπώς, θα πρέπει να κατέχει πολύ καλή γνώση της αρμονίας γενικότερα με σκοπό την μουσικότερη προσέγγιση ενός αυτοσχεδιασμού (βλ. Κεφ. 3, σελ. 24, 26-28)). Με άλλα λόγια, ένας μουσικός μαθαίνει τις συγχορδίες του κομματιού σε πρώτο επίπεδο, ενώ σε δεύτερο επίπεδο κατανοεί την συνολική διαδοχή των συγχορδιών με αποτέλεσμα την ανάλυση του τρόπου που συνδέονται αυτές μεταξύ τους, κατανοώντας παράλληλα και την εξέλιξη της μελωδίας σε σχέση με την αρμονία. Αυτός είναι και ο λόγος που ο David Friedman αναλύει τις συγχορδίες ενός κομματιού, έπειτα τις παίζει στο βιμπράφωνο και αυτοσχεδιάζει βασιζόμενος στις συγκεκριμένες συγχορδίες, όπως αναφέρει ο ίδιος.

Ακρόαση και καταγραφή: μια διαφορετική προσέγγιση του τρόπου μελέτης

Ένας άλλος σημαντικός τρόπος μελέτης του τζαζ αυτοσχεδιασμού, είναι η ακρόαση και η ανάλυση αυτοσχεδιασμών που προέρχονται από άλλους μουσικούς (Black, 2008). Σύμφωνα με τους συμμετέχοντες, η συγκεκριμένη διαδικασία επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: Την μουσική ακρόαση και την «καταγραφή» (transcribing). Η ακρόαση είναι πολύ σημαντική πηγή έμπνευσης

ενός δημιουργικού αυτοσχεδιασμένου. Ο Tony Miceli υποστηρίζει πως «είναι τα πάντα. Το να ακούς είναι μαγεία. Είναι μεγάλη έμπνευση».

Η μουσική καταγραφή από την άλλη είναι ένα μέσο ανάλυσης του τρόπου που σκέφτονται οι μουσικοί όταν αυτοσχεδιάζουν. Τα συμπεράσματα της έρευνας έδειξαν ότι ένας τρόπος για την κατανόηση της βαθύτερης πηγής έμπνευσης ενός σόλο, είναι η ανάλυση των μουσικών στοιχείων που χρησιμοποιήθηκαν για την εκτέλεση ενός αυτοσχεδιασμού, όπως τονίζει ο David Friedman. Ως παράδειγμα αναφέρει ότι αν θέλει ένας μουσικός να μελετήσει τον πιανίστα Wynton Kelly, θα πρέπει να αναλύσει εις βάθος τον τρόπο που σκέφτεται ο συγκεκριμένος πιανίστας. Ο David Friedman αναφέρει επίσης και τον σαξοφωνίστα David Liebman, ο οποίος δίνει βάση σε αυτήν την διαδικασία, καταγράφοντας ολόκληρα σόλο άλλων αυτοσχεδιαστών σε μουσική παρτιτούρα, προσπαθώντας να αναλύσει τον τρόπο παιξίματος και παράλληλα να δημιουργήσει τις δικές του μουσικές ιδέες.

Σύμφωνα με τους ερωτηθέντες μουσικούς, η προσωπική έκφραση και όχι απλά η αναπαραγωγή ενός αυτοσχεδιασμού που έχει παιχτεί, αποτελεί τον βασικό στόχο της καταγραφής ενός αυτοσχεδιασμού, από κάποιον άλλον μουσικό. Ο David Friedman αναφέρει: «Δανείζομαι κομμάτια από σόλο που με εκφράζουν και τα ενσωματώνω στο δικό μου παίξιμο και ήχο, έτσι ώστε όταν με ακούσει κάποιος να μην ακούσει το σόλο του μουσικού που κατέγραψα, αλλά τον προσωπικό μου ήχο». Ο Tony Miceli άλλωστε υποστηρίζει ότι η «διαδικασία της «μουσικής καταγραφής» (transcription), από άλλα μουσικά όργανα, σε βάζει βαθύτερα στην διαδικασία παραγωγής ενός σόλο».

Βοηθητικές πηγές γνώσης

Όσον αφορά τις βοηθητικές πηγές γνώσεις, όπως είναι τα βιβλία και τα «play alongs», οι συμμετέχοντες θεωρούν ότι παίζουν δευτερεύοντα ρόλο στην εκμάθηση του αυτοσχεδιασμού. Ο David Friedman αναφέρει συγκεκριμένα ότι «πρέπει να παίζεις με μουσικούς, γιατί μόνο με αυτόν τον τρόπο θα καταλάβεις την αξία της αλληλεπίδρασης. Πολλοί δυστυχώς παίζουν μόνο με play-

alongs, και με αυτόν τον τρόπο δεν μπορείς να αλληλεπιδράσεις, αλλά ούτε να αντικαταστήσεις τη χαρά, του να παίζεις με άλλους μουσικούς». Ο Tony Miceli επίσης θεωρεί ότι τα μουσικά βιβλία παίζουν μικρό ρόλο στην διαδικασία εκμάθησης του αυτοσχεδιασμού. Ο ίδιος αναφέρει ότι «τα βιβλία κάνουν πολλές φορές ζημιά. Φυσικά εννοώ τα μουσικά βιβλία γιατί είμαι λάτρης γενικά του διαβάσματος. Τα μουσικά βιβλία για την τζαζ καλύπτουν το 20% στην καθημερινή μελέτη ενός μουσικού».

Ο David Friedman αναφέρεται στο ενδιαφέρον σύστημα μελέτης με «play alongs», που έχει αναπτύξει, το οποίο αποσκοπεί στην μουσικότερη προσέγγιση της εκμάθησης ενός αυτοσχεδιασμού, βασιζόμενο σε μουσικά κομμάτια. Ουσιαστικά δημιουργεί τα δικά του «play alongs», με την χρήση «μουσικών προγραμμάτων» (music software), καθιστώντας τα ως βάσεις για την μελέτη συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων, ανάλογα με τις μουσικές ανάγκες ενός μουσικού:

Στην περίπτωση που έχεις play-alongs και θες να δουλέψεις με αυτά, είναι καλό να έχεις ένα συγκεκριμένο σύστημα. Ένας τρόπος είναι να μελετήσεις την μελωδία ή την αρμονία ξεχωριστά και μόνο για αυτόν τον σκοπό. Για παράδειγμα, παίζεις την μελωδία για 20 λεπτά. Μετά παίζεις τις συγχορδίες βάζοντας συγκεκριμένες αλλοιώσεις και διαφορετικούς συνδυασμούς. Έπειτα παίζεις σόλο μόνο με όγδοα χωρίς κενό ανάμεσά τους ενώ μετά από αυτό προσπαθείς να παίζεις φράσεις που υποχρεωτικά έχουν κενό. Μέσα από αυτό το σύστημα δεν αντικαθιστάς τη χαρά του να παίζεις με άλλους μουσικούς, αλλά το χρησιμοποιείς για να δουλέψεις συγκεκριμένα στοιχεία που υπάρχουν σε ένα τζαζ κομμάτι.

Αυτοσχεδιασμός και δημιουργικότητα

Σύμφωνα με τις απόψεις των συμμετεχόντων, η τζαζ μουσική είναι μια «επικοινωνιακή μορφή τέχνης» (communicative art form), γεγονός που καθιστά απαραίτητη την αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών, αλλά και του ακροατηρίου, κατά την διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης (Berliner, 1994). Ειδικότερα για την αλληλεπίδραση των μουσικών με το ακροατήριο, ο David Friedman αναφέρει: «Μου αρέσει ο τρόπος που αντιδρά το κοινό σε μια τζαζ συναυλία καθώς επίσης και η επικοινωνία που δημιουργείται ανάμεσα σε μια μπάντα που παίζει τζαζ μουσική και το ακροατήριο».

Η άποψη του David Friedman συμφωνεί με την τοποθέτηση των Ramallo & Ganascia (1993), οι οποίοι θεωρούν ότι η μουσική δημιουργικότητα εξαρτάται, σε μεγάλο βαθμό, από την αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών, καθώς επίσης και του περιβάλλοντα χώρου μιας συναυλίας (Ramallo & Ganascia, 1993). Η μουσική εκτέλεση, σε αυτήν την περίπτωση, δεν περιορίζεται μόνο στην προσωπική ευχαρίστηση, αλλά περιλαμβάνει και τη λήψη ρίσκου, με σκοπό την δημιουργία αυθόρμητων μουσικών ιδεών (Brown, 2000, Βλ. Κεφ. 2, σελ. 22-23).

Αυτοσχεδιασμός και μουσική δημιουργικότητα στην τζαζ μουσική

Πολλοί μουσικοί επιλέγουν να παίζουν τζαζ μουσική, καθώς η αυθόρμητη δημιουργία προσωπικών μουσικών ιδεών εμπνευσμένες από την στιγμή, αποτελεί ίσως την δημιουργικότερη έκφραση που συμβαίνει σε μια τέτοιου είδους αυτοσχεδιαστική μουσική εκτέλεση (Schuller, 1989). Ο Tony Miceli αναφέρει ότι «μου αρέσει ο τρόπος που αισθάνομαι όταν αυτοσχεδιάζω» (I like the way it feels). Κάνω καλύτερη δουλειά όταν αυτοσχεδιάζω, παρά όταν παίζω γραμμένη μουσική. Μου αρέσει επίσης η όλη λειτουργία του εγκεφάλου την ώρα του αυτοσχεδιασμού».

Ο David Friedman επίσης αναφέρει ότι η δημιουργικότητα που προκύπτει από τον αυτοσχεδιασμό, είναι η πεμπτούσια αυτής της μουσικής. Αυτός είναι και ο λόγος που θεωρεί ο ίδιος, τον αυτοσχεδιασμό, αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής δημιουργικότητας στην τζαζ μουσική: «Ο αυτοσχεδιασμός είναι η τζαζ και η τζαζ είναι ο αυτοσχεδιασμός» (improvisation is jazz and jazz is improvisation). Ο ίδιος υποστηρίζει άλλωστε ότι η δημιουργικότητα εκφράζεται μέσα από την διαδικασία ανάδειξης της ξεχωριστής μουσικής προσωπικότητας του αυτοσχεδιαστή-μουσικού. Σου δίνει, συνεπώς, την ελευθερία να αλλάξεις τα πάντα «σύμφωνα με αυτά που νιώθεις» (according to what you feel)» (βλ. Κεφ. 3, σελ. 19-21).

Μάλιστα ο Tony Miceli, δεν αντιλαμβάνεται τον δημιουργικό χαρακτήρα του αυτοσχεδιασμού ως μια σύνθεση, με την έννοια που την χρησιμοποιούν οι συνθέτες, αλλά περισσότερο ως μια διαδικασία εξωτερίκευσης των συναισθημάτων ενός μουσικού, κατά την διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης, καθώς ένας αυτοσχεδιαστής δεν γράφει ένα μουσικό κομμάτι

την ώρα που αυτοσχεδιάζει, αλλά δημιουργεί μουσικές ιδέες που επηρεάζονται από παράγοντες, όπως είναι τα συναισθήματα και το ακροατήριο, μεταξύ άλλων (Berliner, 1994).

Επίσης ο Tony Miceli θεωρεί ότι ο αυτοσχεδιασμός δεν έχει πρακτική εφαρμογή μόνο κατά την διάρκεια της μουσικής εξάσκησης ή σε μία μουσική εκτέλεση, αλλά εκφράζεται σε όλη την διάρκεια της μουσικής πορείας ενός καλλιτέχνη, με σκοπό την έκφραση των εμπειριών και των βιωμάτων του: «Ο αυτοσχεδιασμός είναι τρόπος ζωής» (improvisation is a way of life) (Βλ. Κεφ. 3, σελ.24, 35-36).

Γενικότερα, ο αυτοσχεδιασμός υπάρχει σε κάθε άνθρωπο, όπου υπό τις κατάλληλες συνθήκες μπορεί και μεταφράζεται σε νότες ή σε λέξεις, μεταξύ άλλων (Alterhaug, 2000). Άλλωστε και ο David Friedman υποστηρίζει ότι ο αυθορμητισμός και η δημιουργικότητα δεν χρησιμοποιείται μόνο στην μουσική, αλλά και καθημερινά στην ζωή. Ο Tony Miceli αναφέρει: «Η δημιουργική σκέψη πρέπει να υπάρχει σε όλες τις αποφάσεις μας. Το να έρθω να σε δείρω αν έχεις κάνει κάτι σε μένα, δεν είναι μια δημιουργική λύση».

Ο υποσυνείδητος κόσμος των αυτοσχεδιαστών

Προκειμένου να αναλύσουμε σε βάθος την δημιουργική συμπεριφορά των αυτοσχεδιαστών, κατά την διάρκεια ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού, οι μουσικοί ρωτήθηκαν κατά πόσο είναι σημαντική η διαδικασία της σκέψης την ώρα που αυτοσχεδιάζουν. Και οι δύο συμμετέχοντες θεωρούν ότι η αναλυτική σκέψη, κατά την διάρκεια μιας μουσικής εκτέλεσης, έχει αρνητικά αποτελέσματα στην μουσική δημιουργικότητα, αφού ο αυτοσχεδιασμός είναι μια μουσική έκφραση που βασίζεται σε αυθόρμητες διαδικασίες (Pressing, 1984). Ο David Friedman αναφέρει ότι «προσπαθώ να μην σκέφτομαι την ώρα που αυτοσχεδιάζω. Βασικά, όσο πιο λίγα σκέφτομαι, τόσο το καλύτερο».

Με αυτόν τον τρόπο, οι αυτοσχεδιαστές έχουν στο βάθος του μυαλού τους τις συγχορδίες ενός κομματιού, ενώ παράλληλα η εμπιστοσύνη του ενστίκτου και της εσωτερικής φωνής βοηθούν τους εκτελεστές στην γέννηση μελωδικών φράσεων, που δημιουργούνται με αυθόρμητο

τρόπο, με σκοπό την δημιουργική παραγωγή μιας καινούργιας σύνθεσης, η οποία είναι «εμπνευσμένη από την στιγμή» (inspired by the moment) (βλ. Κεφ. 2, σελ. 23). Αυτός είναι και ο λόγος που ο Tony Miceli αναφέρει ότι «προσπαθώ να είμαι στο παρόν κι όχι στο μέλλον, να μην σκέφτομαι τι θα παίξω, αλλά να ακούω τους άλλους μουσικούς και να προσπαθώ να αλληλεπιδράσω με αυτούς και μέσα από αυτήν την διαδικασία να γεννηθούν οι μελωδίες».

Εξάλλου ο David Friedman υποστηρίζει:

Το γεγονός ότι ένας αυτοσχεδιαστής δεν ζει το παρόν, έχει αντίκτυπο στην μουσική δημιουργικότητα, καθώς δημιουργεί μουσική «έξω από την στιγμή» (out of the moment) και αυτό αυτόματα καθιστά τον αυτοσχεδιασμό αλλά και γενικότερα το παίξιμο της μουσικής μη δημιουργικό. Με αυτήν την προοπτική, ένας μουσικός επιστρατεύει το θάρρος με σκοπό να παίξει στον κόσμο αυτό που πραγματικά αισθάνεται την συγκεκριμένη στιγμή μιας μουσικής εκτέλεσης.

Εκπαιδευτικές προτάσεις για την εκμάθηση του αυτοσχεδιασμού

Εκπαιδευτική συμπεριφορά

Σύμφωνα με τον David Friedman, ο καθηγητής θα πρέπει να δίνει την ελευθερία στους μαθητές να δημιουργήσουν μουσική και όχι να αναπαράγουν την μουσική έμπνευση ενός άλλου μουσικού, χωρίς διάθεση εξέλιξης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να εκφράσουν οι μαθητές την ξεχωριστή μουσική προσωπικότητά τους (βλ. Κεφ. 3, σελ. 19-21). Οι συμμετέχοντες μουσικοί, αντιλαμβάνονται τον ρόλο ενός καθηγητή, ως «καθοδηγητικό» (guidance) προς τον μαθητή, καθώς σέβεται τις μουσικές του ανάγκες και δείχνει φροντίδα για το μουσικό μέλλον του.

Αυτός είναι και ο λόγος που οι συμμετέχοντες ακολουθούν εκπαιδευτικές μεθόδους που αντισταθούν στις ξεχωριστές μαθησιακές δυσκολίες του κάθε μαθητή. Σύμφωνα με τον David Friedman, ο καθηγητής θα πρέπει να δίνει ελευθερία στους μαθητές να δημιουργήσουν μουσική και όχι να αναπαράγουν την μουσική έμπνευση ενός άλλου μουσικού, χωρίς διάθεση εξέλιξης. Με αυτόν τον τρόπο, η εκπαιδευτική εμπειρία ενός μαθητή αποκτά δημιουργικό χαρακτήρα, καθώς ο μαθητής μπορεί και εκφράζει ελεύθερα τις απόψεις του, όσον αφορά την μουσική εκτέλεση.

Με άλλα λόγια, δεν χρησιμοποιούν μια γενικευμένη μέθοδο για να διδάξουν τον αυτοσχεδιασμό και τις μουσικούς παραμέτρους του, αλλά επικεντρώνονται στις ξεχωριστές γνώσεις και μουσικές εμπειρίες που έχει αποκτήσει ένας συγκεκριμένος μαθητής, με στόχο την δημιουργία της δικής του μουσικής ταυτότητας.

Πολλές φορές μάλιστα, όπως αναφέρουν οι ερωτηθέντες μουσικοί, χρησιμοποιούν το ένστικτό και την εσωτερική φωνή τους όσον αφορά την δημιουργία ενός πρόγραμματος μουσικής εκμάθησης, που αποσκοπεί στην οργάνωση των μουσικών πληροφοριών που πρόκειται να διδάξουν. Σημαντική προϋπόθεση αποτελεί η δημιουργική συμπεριφορά των καθηγητών προς τους μαθητές έτσι ώστε οι μουσικές πληροφορίες που διδάσκουν, όπως είναι η αρμονία ενός κομματιού, να αποτελέσει ερέθισμα για περαιτέρω μουσική ανάλυση και δημιουργία.

Μια αναλυτικότερη προσέγγιση του θέματος αυτού, έδειξε ότι το πάθος και η αγάπη ενός δασκάλου για την εκμάθηση μουσικής, αποτελεί μια επίσης σημαντική προϋπόθεση με σκοπό την διδασκαλία βαθύτερων εννοιών της μουσικής δημιουργικότητας, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία συνηδευτοποιημένων μαθητών και μουσικών. Ο Tony Miceli αναφέρει συγκεκριμένα:

Είχα πολλούς σπουδαίους καθηγητές και αυτό που τους έκανε σπουδαίους ήταν ότι είχαν πάθος με την μουσική...Είναι σπουδαία υπόθεση να είσαι δάσκαλος, καθώς είσαι υπεύθυνος για το μέλλον του μαθητή σου. Αυτός είναι ο λόγος που αν πας σε σχολεία τα οποία έχουν κακούς δασκάλους, είναι πολύ κρίμα για τα παιδιά. Ουσιαστικά καταστρέφεις το μέλλον τους, είτε επειδή βαριέσαι ή δεν αγαπάς αυτό που κάνεις ή επειδή το κάνεις τόσα πολλά χρόνια και έχεις κουραστεί. Αυτό μάλιστα έχει πιθανώς και επίπτωση στην κοινωνική κατάσταση των παιδιών, καθώς από τη αδιαφορία ενός δασκάλου, τα παιδιά μπορεί να αποκτήσουν ανάρμοστη κοινωνική συμπεριφορά.

Διδάσκοντας τον αυτοσχεδιασμό

Ο λόγος που ένας αυτοσχεδιαστής θα πρέπει να είναι γνώστης των μουσικών παραμέτρων που διέπουν ένα μουσικό κομμάτι, είναι γιατί ο αυτοσχεδιασμός προκύπτει από τις μουσικές πληροφορίες που υπάρχουν σε ένα μουσικό κομμάτι (Barrett, 1998, βλ. Κεφ. 3, σελ. 25-26). Το μέγεθος της γνώσης αυτών των στοιχείων πολλές φορές ποικίλει ανάλογα με το μουσικό επίπεδο του αυτοσχεδιαστή. Πιο συγκεκριμένα, ο Tony Miceli, εφαρμόζει διαφορετικές πρακτικές σε

αρχάριους και σε προχωρημένους μουσικούς. Για παράδειγμα, ένας αρχάριος μουσικός εκφράζεται δημιουργικά αυτοσχεδιάζοντας βασιζόμενος σε νότες που γνωρίζει καλά. Με αυτόν τον τρόπο ο μαθητής δημιουργεί μουσικές φράσεις, οι οποίες έχουν μια συνολική μελωδική πορεία και δεν έχουν τυχαία σχέση μεταξύ τους:

Θυμάμαι χαρακτηριστικά όταν δίδασκα σε αρχάριους οι οποίοι ήξεραν μόνο τέσσερις νότες, τους έβαζα να αυτοσχεδιάσουν μόνο σε αυτές τις τέσσερις νότες. Απλά εγώ έβρισκα συγχορδίες που να ταιριάζουν στις νότες που γνώριζαν οι ίδιοι. Βέβαια οι νότες που έπαιζαν δεν ήταν σε τυχαία σειρά μεταξύ τους, καθώς προσπαθούσαν να ακούσουν ποια νότα ταιριάζει μετά από μια άλλη.

Ο προχωρημένος αυτοσχεδιαστής από την άλλη, θα πρέπει να είναι γνώστης των μουσικών κλιμάκων και αρμονίας, μεταξύ άλλων, διότι με αυτόν τον τρόπο διαχειρίζεται καλύτερα τα μουσικά στοιχεία που υπάρχουν σε ένα μουσικό κομμάτι, όταν αυτοσχεδιάζει, όπως υποστηρίζει ο David Friedman. Επίσης η ακρόαση μουσικής που προέρχεται από την μουσική κουλτούρα χωρών της Αφρικής και της Λατινικής Αμερικής, έχει ως αποτέλεσμα την μουσικότερη προσέγγιση του στοιχείου του ρυθμού, όπως αυτός εκφράζεται στην τζαζ μουσική (βλ. Κεφ. 3, σελ. 26-27).

Μία άτυπη μορφή εκπαίδευσης ενός μουσικού είναι η συμμετοχή του σε συναυλίες, σε jams sessions και σε άλλα δρώμενα της «μουσικής κοινότητας» (music community στην οποία ζει. Με άλλα λόγια, ο μουσικός εμπνέεται, όταν «βρίσκεται» (hang out) με άλλους τζαζ μουσικούς, καθώς η αφήγηση των προσωπικών και των μουσικών εμπειριών τους, μπορεί να αποτελέσει σπουδαία πηγή έμπνευσης, επηρεάζοντας θετικά την δημιουργική έκφραση και την μουσική (Berliner, 1994).

Έχει ενδιαφέρον επίσης η άποψη του Tony Miceli, ο οποίος υποστηρίζει ότι η γνώση της ιστορίας της μουσικής έχει ως αποτέλεσμα την καλύτερη εκτίμηση των μουσικών παραμέτρων που χρησιμοποιούν οι αυτοσχεδιαστές. Αυτό συντελεί στην παραγωγικότερη προσέγγιση του τρόπου που αυτοσχεδιάζει ένας μουσικός. Σε αυτήν την περίπτωση, ο αυτοσχεδιαστής εμπνέεται από σπουδαίους μουσικούς, με σκοπό την δημιουργία και την καινοτομία (βλ. Κεφ. 3, σελ. 19-20), καθώς αποκτά μια πιο προσωπική άποψη, όσον αφορά την μουσική έκφραση. Ο Tony Miceli

αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η ιστορία σου μαθαίνει να έχεις τα αυτιά σου ανοιχτά για να σέβεσαι και να παίρνεις μουσικά στοιχεία, ακόμα και από μουσικούς που δεν σε εκφράζουν».

Η μουσική δημιουργικότητα ως «πρακτική» (practice)

Ένας μουσικός, ανακαλύπτει κατά την διάρκεια της επαγγελματικής και μαθητικής του πορείας, διάφορες πρακτικές που έχουν ως στόχο την μουσικότερη προσέγγιση ενός αυτοσχεδιαστικού κομματιού και την δημιουργικότητα. Ειδικότερα για τους μαθητές που διδάσκονται την μουσική έκφραση, ο Tony Miceli θεωρεί ως σημαντική προϋπόθεση, την ευχαρίστηση του μουσικού κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, πράγμα που τον βοηθά να αναπτύξει νέες ιδέες. «Ένας μουσικός θα πρέπει να διασκεδάζει τόσο με την μουσική εκμάθηση, όσο και με την μουσική εκτέλεση, για να είναι δημιουργικός (Have fun with what you are doing)», όπως είπε χαρακτηριστικά ο Tony Miceli.

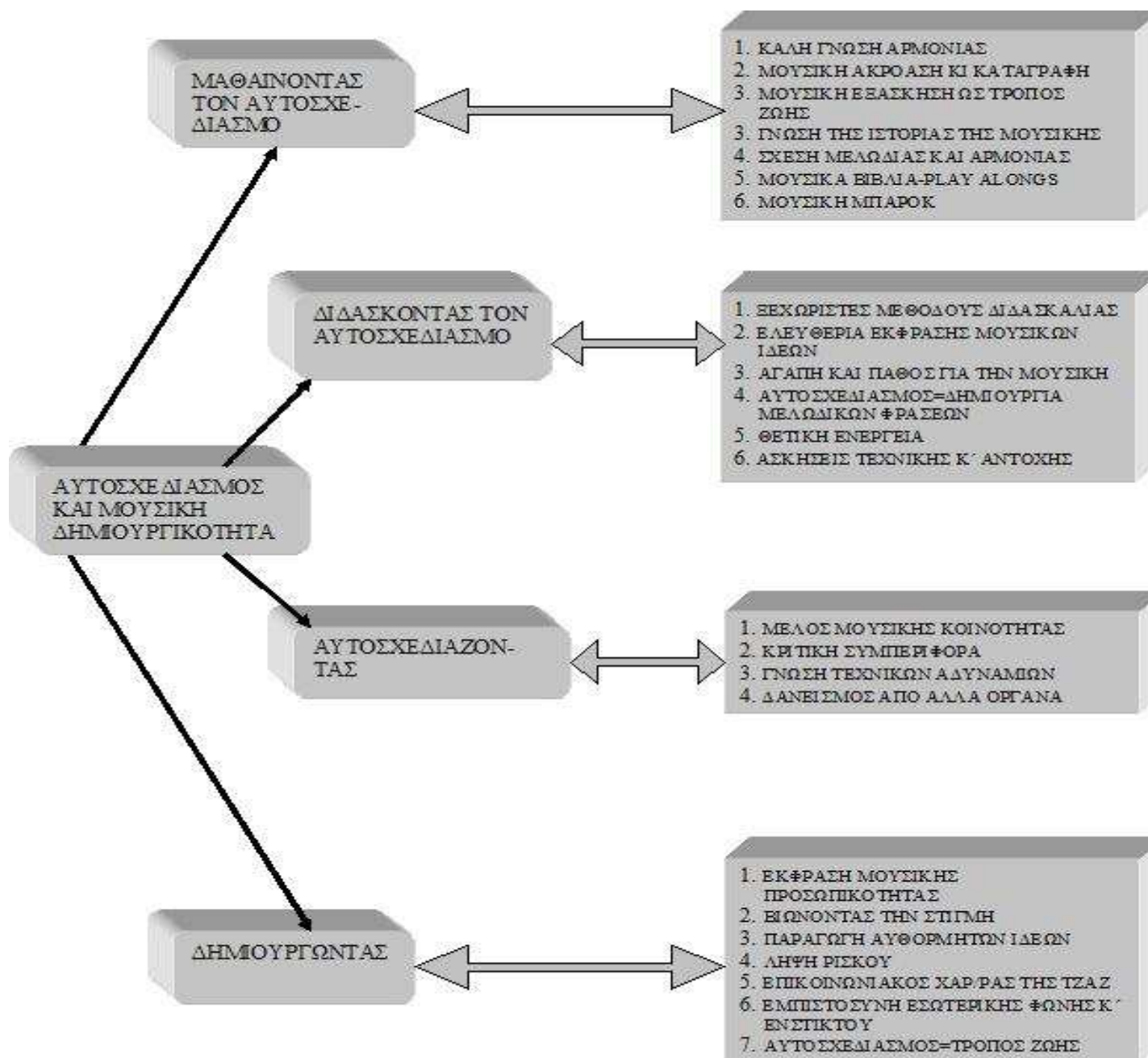
Από την άλλη, ένας επαγγελματίας, θα πρέπει να υιοθετήσει αυτές τις αξίες σε όλη την διάρκεια της μουσικής του πορείας, διότι με αυτόν τον τρόπο θα οδηγηθεί πιθανώς σε μια δημιουργικότερη μουσική πορεία, όπου τελικά ο αυτοσχεδιασμός αποκτά έναν ρόλο μετάδοσης εμπειριών (βλ. Κεφ. 3, σελ. 34-35). Μια τέτοια προσέγγιση έχει ως πιθανό αποτέλεσμα την δημιουργία μιας ευχάριστης και δημιουργικής επικοινωνίας, που αναπτύσσεται ανάμεσα στους μουσικούς και το ακροατήριο, πράγμα το οποίο είναι και ένας επιπρόσθετος παράγοντας για περαιτέρω επαγγελματικές ευκαιρίες, όπως αναφέρουν και οι δύο μουσικοί.

Τέλος ο David Friedman επισημαίνει ότι ένας επαγγελματίας μουσικός θα πρέπει να γνωρίζει τις εκφραστικές και τεχνικές του αδυναμίες, με σκοπό την μουσικότερη προσέγγιση ενός αυτοσχεδιασμού. Ο ίδιος υποστηρίζει: «Στον επαγγελματία θα έλεγα να είναι ειλικρινής με τις μουσικές του αδυναμίες έτσι ώστε να προσπαθήσει να τις καλύψει και να τις βελτιώσει. Βέβαια πολλές φορές παρατηρείται το φαινόμενο κατά το οποίο πολλοί μουσικοί δεν είναι ειλικρινής με τις αδυναμίες τους, και αυτό έχει ως συνέπεια την μη δημιουργική προσέγγιση της μουσικής».

Ανακεφαλαίωση

Η διεξαγωγή συμπερασμάτων της συγκεκριμένης έρευνας που αφορούν την εκπαιδευτική προσέγγιση του τζαζ αυτοσχεδιασμού και την έκφραση της μουσικής δημιουργικότητας, μεταξύ άλλων, έχουν ως στόχο στην εμβάθυνση (μαθητών-καθηγητών) εννοιών και αξιών της φύσης του αυτοσχεδιασμού ειδικότερα και της μουσικής δημιουργικότητας γενικότερα, έτσι ώστε να βρουν εφαρμογή όχι μόνον στην μουσική εκτέλεση αλλά και στην μουσική εκπαίδευση των αυτοσχεδιαστών. Εξάλλου ο Azzara (1999) υποστηρίζει ότι η εκμάθηση της τέχνης του αυτοσχεδιασμού είναι μια σημαντική μουσική ικανότητα για όλους του μουσικούς, καθώς παίζει σημαντικό ρόλο στην δημιουργική διαδικασία εκμάθησης της μουσικής (Azzara, 1999).

Στο παρακάτω σχήμα 13, σχηματοποιούνται τα συμπεράσματα της έρευνας, με κεντρικό άξονα τον μουσικό αυτοσχεδιασμό. Παρ'όλ'αυτά, πρέπει να σημειωθεί ότι η έρευνα απευθύνεται και σε μουσικούς και εκπαιδευτικούς, που ασχολούνται και με άλλα μη αυτοσχεδιαστικά είδη μουσικής εκτέλεσης, καθώς η τέχνη του αυτοσχεδιασμού εμπεριέχει έννοιες και αξίες που μπορούν να εμπλουτίσουν την εμπειρία στην εκτέλεση της μουσικής (βλ. Σχ. 13).



Σχήμα 13. Μοντέλο παραγόντων που επηρεάζουν τον αυτοσχεδιασμό και την μουσική δημιουργικότητα

Όλα τα παραπάνω στοιχεία που αναφέρθηκαν, έχουν ως τελικό στόχο την δημιουργία καλλιτεχνών έτσι ώστε να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν στις μουσικές προκλήσεις της εποχής. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Tony Miceli, αντιλαμβάνεται την μουσική πορεία ως μία διαδικασία κατά την οποία ένας μουσικός λαμβάνει καινούργιες γνώσεις, σε όλη την διάρκεια της καριέρας του, οι οποίες αργότερα χρησιμοποιούνται για την δημιουργική έκφραση, ενός μουσικού κομματιού, αλλά και για την εκμετάλλευση επαγγελματικών ευκαιριών:

Τώρα στην ηλικία των 50 είμαι αρκετά χαλαρός με την μελέτη (ίσως επειδή το έκανα νέος), καθώς μοιράζω τον χρόνο μου σε παιχνίδια και μαθήματα. Βέβαια συνεχίζω να μελετώ κάνοντας «transcription» και μαθαίνοντας καινούργια κομμάτια. Απλά στην συγκεκριμένη περίοδο της ζωής μου, χρησιμοποιώ όλα αυτά που κατέκτησα με σκληρή δουλειά, με σκοπό να τα μεταδώσω στους μαθητές μου και παράλληλα να προωθήσω την καριέρα μου.

Για πολλούς μουσικούς, η αφοσίωση στην τζαζ μουσική έχει μία ηθική και ιδεολογική πτυχή. Πολλοί σπουδαίοι αυτοσχεδιαστές, κατά την διάρκεια της επίπονης πολλών φορές μουσικής τους πορείας και αναζήτησης, είχαν ως πεποίθηση να μοιράζονται την μουσική δημιουργικότητα με άλλους ανθρώπους, ανεξαρτήτως μουσικών προτιμήσεων και γνώσεών τους. Με αυτόν τον τρόπο, διατήρησαν την μουσική παράδοση και διασφάλισαν την επιβίωση ενός μοναδικού είδους μουσικής έκφρασης, εξελίσσοντας την παράλληλα σε ένα επίπεδο παγκόσμιας έκφρασης, όπου η μουσική έχει ως ρόλο το βίωμα έντονων μουσικών εμπειριών, τόσο για τους μουσικούς, όσο και για τους ακροατές. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που οι μουσικοί που αυτοσχεδιάζουν, εξαντλούν πολλές φορές και ρισκάρουν τα όρια της μουσικής τους δημιουργικότητας, σαν να εξερευνούν τα όρια των δυνατοτήτων της ίδιας της ζωής. Ο κοντραμπασίστας George Duvivier, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η μουσική είναι ένα πολύ ξεχωριστό δώρο, που μας έχει δώσει ο Θεός. Είναι σημαντικό, για τους μουσικούς, να το ακολουθήσουν στα όρια των δυνατοτήτων τους, όποια κι αν είναι αυτά. Αυτός είναι ο σκοπός της ζωής μου. Ένας φίλος μου κάποτε είδε τον τρομπετίστα Kenny Dorham, ο οποίος έπαιζε σε ένα μαγαζί, μια μέρα πριν πεθάνει, και μου είπε: «Η ενέργεια του ήταν απίστευτη, έπαιζε στα άκρα». Μακάρι να μπορέσω να παίξω κι εγώ με αυτόν τον τρόπο (Berliner, 1994, σελ. 503).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alterhaug B. (2006). Improvisation on a triple theme: Creativity, jazz improvisation and communication. *Studia Musicologica Norvegica* 30, 97-118.
- Azzara, C. D. (1999). An aural approach to improvisation: music educators can teach improvisation even if they have not had extensive exposure to it themselves. Here are some basic strategies. *Music Educators* 86 (21), DOI: 10.2307/3399555, 21-25.
- Backman, K. (2009). Automatic jazz harmony evolution. *Paper presented at the Sound and Music Computing Conference*. Portugal, July 23-25.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation*. New York: Da Capo Press.
- Barrett F. J. (1998). Creativity and improvisation in jazz and organizations: Implications for Organizational Learning. *Organization Science* 9 (5), 605-622
- Bastien, D. T. H. (1998). Jazz as a process of organizational innovation. *Journal of Communication Research*, σελ. 15 (5), 582-602.
- Baudoin, P. (1990). *Jazz: Mode D' Emploi*, (Vol I and II). Paris: Editions Outre Méasure.
- Beale, C. (2001). From jazz to jazz in education: an investigation of differences between player and educator definitions in jazz. *Unpublished Ph. D. Thesis, London: University Institute of Education*.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Black, S. P. (2008). Creativity and learning jazz: The practice of listening. *Mind, Culture, and Activity* 15 (4), 279-295.
- Blades, J. (1970). *Percussion Instruments and their History*. Westport, Connecticut: Bold Strummer.
- Bridge, R. (1995). *Absolute Music Journey*. New York: Kender Music.
- Brown, L. B. (2000). Feeling my way: Jazz improvisation and its vicissitudes-a plea for imperfection. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2), 113-123.

- Burton, G. (1995). *Introduction to Jazz Vibes*. Boston: Creative Music.
- Carr, D. (1991). *Keith Jarrett*. New York: Da Capo Press.
- Cutcliffe, J. R. (2000). Methodological issues in grounded theory. *Journal of Advanced Nursing* 31 (6), 1476–1484.
- Evans, S. Y. (2007). Jazz history: Research methods, Themes and Locations. *Student papers presented for the Requirements of the Fall Semester*. Florida, University of Florida.
- Friedman, D. (1975). *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Boston: Berklee Press Publication.
- Goia, T. (1988). *The Imperfect Art*. New York: Oxford University Press.
- Green, M. C. (2003). Are music perceptions biased by priming effects of journalism? *Psychology Journal* 7 (2), 55-60.
- Gridley, M. C. (2010). Perception of emotion in jazz improvisation. In A. Columbus (Ed.), *Advances in Psychology Research* 62, (σελ. 163-184). Hauppauge, NY: Nova Science.
- Gunderson, T. (1992). A Pedagogical approach to solo jazz vibraphone developed through an analysis of common performance practice. *Paper presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctoral Dissertation*. Texas, University Microfilms.
- Howland, H. (1977). The Vibraphone: A Summary of Historical Observations with a Catalog of Selected Solo and Small-Ensemble Literature. *Percussionist Magazine* 13 (2), 23-26.
- Kernfeld, B. (Ed.). (1988). *The New Grove Dictionary of Jazz* (Vol. 1). New York: Macmillan Press.
- Malcolm, D. W. (2008). The published vibraphone music of Christopher Deane: an examination and comparison of mourning dove sonnet and the apocryphal still life. *Paper presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor Dissertation*. Ohio, Ohio State University.
- Mendonca, D. & Wallace, W. A. (2004). Cognition in jazz improvisation: An exploratory study. *Paper presented at the Cognitive Science Society Annual Meeting*. Chicago, August

5-8.

Meyers, J. (1976). Early history and development of the vibes. *Percussive Art Society* 13 (4), 38-47

Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago and London: Chicago University Press.

Morangelli, M. (1999). Jazz: a short history. Ανακτήθηκε στις 16/4/2011 από την ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.TheReelScore.com>.

Morse, J. M. (2002). Verification strategies for establishing reliability and validity in qualitative research. *International Journal of Qualitative Methods* 1 (2), 13-22.

Nef, C. (1985). *Ιστορία της Μουσικής* (2^η Έκδοση). Αθήνα: Ν. Βοτσης.

Newton, A. (2002). *West Africa*. London: Lonely Planet press.

Novello, G. (1987). *Contemporary Keyboardists*. Toluca, CA: Source Productions.

Pasmore, W. A. (1998). Organizing for jazz. *Organization science* 9 (5), 562-568.

Plewes, L. (2002). A grounded theory approach to analysis of interview data from UCL's TQEF Learning Resources Project. *Paper presented at the CHERI Seminar on Qualitative Research*. London, February 1.

Pressing, J. (1984). Cognitive processes in improvisation. In W.R. Crozier and A.J. Chapman (Eds.), *In Cognitive Processes in the Perception of Art*, (σελ. 345-363). Amsterdam: Elsevier.

Ramalho, G. & Ganascia, G. J. (1993). *Simulating Creativity in Jazz Performance*. Paris: University of Paris Press.

Regina, A.T. & Hentschke, L. (2009). The piano repertoire preparation: A research method as a potential tool for reflective instrumental practice. *Paper presented at The International symposium on performance science*. New Zealand, December 15-18.

Riveire, J. (2006). Using improvisation as a teaching strategy. *Music Educators Journal* 92 (3), 40-45.

Robrecht, L. (1995). Grounded theory: evolving methods. *Qualitative Health Research* 5 (2),

169–177.

Ruud, W. (1999). *Blue Tango-Duet for Marimba and Vibraphone*. Germany: RAWI Percussion Publications.

Sarath, E. (1996). A new look at improvisation. *Journal of Music Theory* 40 (1), 1-38.

Schuller, G. (1989). *The Swing Era*. New York: Oxford University Press.

Sollis, G. & Nettl, B. (2010). *Musical improvisation: Art, Education and Society*. Chicago: University of Illinois Press.

Stern P. N. (1994). Eroding grounded theory. In Morse, J. (Ed.), *Critical Issues in Qualitative Research*, (σελ. 212–223). London: Sage.

Stroff, S. M. (1996). *Discovering Great Jazz*. New York: Newmarket Press.

Tirro, F. (1974). Constructive elements in jazz improvisation. *Journal of the American Musicological Society* 24 (2), 85-305.

Chilton, J. (1985). *History of Jazz Music*. New York: Da Capo Press.

Varese, E. (1931). *Ionization, For 13 Percussionists*. Paris: Ricordi Press.

Yurochko, B. (2001). *A Short History of Jazz*. Chicago: Capital City Press.

Zed, D. (2009). History of Percussion Instruments. Ανακτήθηκε στις 15 Ιανουαρίου, 2011, από την ιστοσελίδα: <http://ezinearticles.com/?History-of-Percussion-Instruments&id=2161347>

Zwerin, M. (1983). *Close Enough for Jazz*. London UK: Quarter Books.