

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Αναλυτικές προσεγγίσεις και ερμηνεία της σόλο πιάνο τεχνοτροπίας του Bill  
Evans στο άλμπουμ Alone**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**του φοιτητή**

**Κυδωνόπουλου Σάββα**

**AEM: 2166**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΙΛΙΛΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (Ε.ΔΙ.Π)**

**ATHANASIOS BILILIS**

**10.02.2025 22:59**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**SCHOOL OF FINE ARTS**

**DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**

**Analytical approaches and performance to Bill Evans' solo piano style in the album  
Alone**

**DIPLOMA THESIS**

**of the student**

**Kydonopoulos Savvas**

**AEM: 2166**

**SUPERVISORY PROFESSOR: BILILIS ATHANASIOS**

**THESSALONIKI FEBRUARY 2025**

### **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου. Δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας περιλαμβάνονται στην βιβλιογραφία της εργασίας.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vi
ABSTRACT.....	vi
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	vii
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	vii
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	viii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	ix
1. BILL EVANS: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	1
1.1 Πρώτα χρόνια.....	1
1.1.2 Σπουδές και στρατός.....	2
1.2 Επαγγελματική πορεία.....	3
1.2.1 Συνεργασία με τον George Russell.....	3
1.2.2 Συνεργασία με τον Miles Davis.....	4
1.2.3 Σημαντικά πιάνο τρίο σύνολα.....	5
1.2.4 Τελευταία χρόνια.....	5
2. ΤΟ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ.....	6
2.1 Κύρια είδη.....	6
2.1.1 Ragtime.....	6
2.1.2 Boogie-Woogie.....	9
2.1.3 Stride.....	11
2.1.4 Bebop.....	14
2.2 Η προσέγγιση του Bill Evans και το άλμπουμ Alone.....	17
2.2.1 Τα κομμάτια που θα αναλυθούν.....	19
3. ΜΕΘΟΔΟΙ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥΣ.....	20
3.1 Σενκεριανή ανάλυση.....	20
3.2 Allen Forte και θεωρία συνόλων.....	22
3.3 Η προσέγγιση που επιλέχθηκε στην παρούσα εργασία.....	23
3.3.1 Μορφολογία στην τζαζ.....	24
3.3.2 Αρμονική ανάλυση και chord-scale θεωρία.....	25
3.3.3 Μοτιβική ανάλυση και ανάπτυξη σόλο.....	26
4. HERE'S THAT RAINY DAY.....	28
4.1. Μορφή.....	28

4.2 Αρμονική ανάλυση.....	31
4.2.1 Η ανάπτυξη του δεύτερου σόλο.....	35
4.2.2 Η επιστροφή του head και η coda.....	38
4.3 Μοτιβική ανάλυση του πρώτου σόλο.....	41
<b>5. A TIME FOR LOVE.....</b>	<b>44</b>
5.1 Μορφή.....	44
5.2 Αρμονική ανάλυση.....	47
5.2.1 Η επιστροφή του head και η coda.....	50
5.3 Μοτιβική ανάλυση.....	54
<b>6. MIDNIGT MOOD.....</b>	<b>59</b>
6.1 Μορφή.....	59
6.2 Αρμονική ανάλυση.....	62
6.2.1 Η επιστροφή του head και η coda.....	67
6.3 Μοτιβική ανάλυση.....	72
<b>7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>78</b>
7.1 Μορφή.....	78
7.2 Αρμονία.....	79
7.3 Ανάπτυξη σόλο.....	80
7.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα.....	81
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>82</b>

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο την μελέτη και ανάλυση της σόλο πιάνο τεχνοτροπίας του Bill Evans στο άλμπουμ *Alone*, έτσι ώστε να αποσαφηνίσει το ύφος του και να διευκολύνει την εκτέλεση των επιλεγμένων κομματιών. Με στόχο την εμβάθυνση στον ηχητικό κόσμο του Evans, ερευνώνται – εξετάζονται: α) τα βιογραφικά του στοιχεία που σχετίζονται άμεσα με τις μουσικές του επιρροές καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του, β) τα σημαντικότερα στοιχεία του σόλο πιάνο παιξίματος στην τζαζ από τις αρχές του μέχρι και την περίοδο του bebop, με τρόπο που φανερώνει ποια χαρακτηριστικά ενσωμάτωσε από το παρελθόν και πως τα εξέλιξε ή δημιούργησε νέες προοπτικές για την περίοδο του post-bop. Επίσης, γ) γίνεται αναφορά και σχολιασμός στην εφαρμογή δημοφιλών αναλυτικών μεθόδων στην μουσική του Evans και την τζαζ γενικότερα, ενώ δ) προτείνεται μία εκδοχή ολοκληρωμένης ανάλυσης μέσω του διαχωρισμού, αλλά ουσιαστικά και συνδυασμού της μορφής, της αρμονίας και της ανάπτυξης των σόλο.

Μέσα από τις αναλύσεις και τα συμπεράσματα, το ερευνητικό εγχείρημα είναι να γίνουν αντιληπτές οι ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των προσεγγίσεων για κάθε κομμάτι. Επιπλέον, να θεωρηθούν και απεικονιστούν τα θεμέλια της οργάνωσης και του γενικού πλάνου που διαμορφώνει ο Evans για το μουσικό υλικό, καθώς και το εύρος των μεθόδων που διαθέτει έτσι ώστε να δώσει την επιθυμητή για αυτόν ποικιλία και μουσικό ενδιαφέρον στις εκτελέσεις του.

## ABSTRACT

This thesis aims to study and analyze Bill Evans' solo piano style in the album *Alone*, so as to clarify his artistic expression and facilitate the performance of the chosen pieces. With the goal to search deeper in Evans' sound world, the following are researched – examined: a) the elements throughout his life that are connected directly to his musical influences, b) the most important elements of solo piano playing in jazz from its' beginning through the bebop era, in a way that shows which characteristics from the past he made his own and how he developed them or created new perspectives for the post-bop period. Also, c) reference and commentary is made on the application of popular analytical methods on the music of Evans and jazz in general, while d) a version of a complete analysis through the separation, but essentially also the combination of the form, the harmony and the development of the solos is suggested.

From the analysis and the concluding thoughts, the research endeavor is to make the similarities and differences of his approach to every piece perceivable. In addition, to theorize and illustrate the foundations of the organization and the overall plan that Evans forms for the musical material come to the surface, as also does the wide range of methods that he possesses so as to give the desired variety and musical intrigue in his performances.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι κύριοι λόγοι για την επιλογή του θέματος ήταν η παρακολούθηση του μαθήματος του κ. Μπιλιλή “Από την τζαζ κινηματογραφική ανθολογία” και το ενδιαφέρον μου να αναλύσω και να παίξω την μουσική του Bill Evans. Πριν ακόμα εγγραφώ στο τμήμα, ήξερα ότι ήθελα να αποκτήσω τα κατάλληλα εργαλεία και μεθόδους για να μπορέσω να καταλάβω ποια είναι τα χαρακτηριστικά που δημιουργούν ένα μουσικό κομμάτι και γιατί το αποτέλεσμα αυτών μου αρέσει. Επίσης, αφορμή ήταν και η έλλειψη ολοκληρωμένων αναλύσεων έργων του Evans που δεν βασίζονται σε αναλυτικές μεθόδους που δημιουργηθήκαν για την εξέταση κομματιών υπαγόμενων σε διαφορετικές (από την τζαζ) μουσικές παραδόσεις.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, για την καθοδήγησή του καθ’ όλη την διάρκεια της διπλωματικής μου εργασίας και γιατί μέσω των μαθημάτων του μου κίνησε το ενδιαφέρον να ασχοληθώ με τον κόσμο της τζαζ και του πιάνου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και τους φίλους μου για την στήριξη τους σ’ όλη την πορεία των σπουδών μου.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

### A) Ελληνικές

- αρπ. – αρπισμός
- βλ. – βλέπε
- δ. – διαβατικός
- ελ. – ελάσσονα
- μείζ. – μείζονα
- μ. – μέτρο, μέτρα
- προσ. – προσέγγιση
- σελ. – σελίδα
- χρωμ. – χρωματική

### B) Αγγλικές

- aeol. – aeolian
- dim. – diminished
- lyd. – lydian
- mix. – mixolydian
- phr. – phrygian
- quin. – quintal

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Bill Evans σηματοδότησε σε μεγάλο βαθμό το ξεκίνημα της post-bebop περιόδου. Η μουσική του επηρέασε και συνεχίζει να επηρεάζει μουσικούς της τζαζ και αποτελεί αντικείμενο μελέτης για αναλυτές και ερευνητές μέχρι και σήμερα. Αν και ο Evans μνημονεύεται περισσότερο για το παίξιμό του σε τρίο σύνολα, οι σόλο του εκτελέσεις δημιούργησαν έναν καινούργιο δρόμο ως προς την ελευθερία των φωνών, του ρυθμού, της αρμονίας και της μορφής.<sup>1</sup>

Το σόλο πιάνο στην τζαζ έχει εκτενή ιστορία και πολλοί μουσικοί έχουν συνεισφέρει στην εξέλιξή του, που ως συνήθως κινείται παράλληλα με την εξέλιξη του είδους γενικότερα. Η “μεγαλύτερη” καλλιτεχνική έκφραση και ελευθερία δεν είναι κάτι που έφερε απότομα ο Evans (ή οποιοσδήποτε από μόνος του), αλλά μία ανάγκη που υπήρχε από την αρχή και αυξάνονταν με το καιρό από γενιά σε γενιά. Το “παρελθόν φωτίζει το μέλλον” και γι’ αυτό στο δεύτερο κεφάλαιο μελετώνται οι κυρίαρχες σόλο πιάνο τεχνικές πριν την αρχή της επαγγελματικής πορείας του Evans.

Οι αναλυτικές μέθοδοι ποικίλουν από είδος σε είδος και από κομμάτι σε κομμάτι. Η αλήθεια είναι ότι πλέον δεν υπάρχουν περιθώρια ή εμπόδια που να σταματούν έναν αναλυτή από το να χρησιμοποιεί οποιαδήποτε θεωρία, ακόμα και αν προέρχεται ή περιέχει στοιχεία από άλλη επιστήμη.<sup>2</sup> Από μόνη της αυτή η ιδέα δεν είναι λανθασμένη, αλλά όσο πιο μακριά βρίσκεται η προσέγγιση από τις ρίζες του μουσικού έργου, τόσες παραπάνω παραμέτρους χρειάζεται να λάβει υπόψη του ο αναλυτής για να έρθει όσο το δυνατόν περισσότερο γίνεται κοντά σε αυτό.

Ο βασικός στόχος της εργασίας είναι να αναδειχθεί η ιδιαίτερη και καινοτόμα σόλο πιάνο τεχνοτροπία του Bill Evans. Αυτό σκοπεύεται να επιτευχθεί μέσα από την ανάλυση των επιλεγμένων κομματιών και δίνοντας στον αναγνώστη τις απαραίτητες πληροφορίες για τις τεχνικές που κυριάρχησαν στο τζαζ σόλο πιάνο από τις αρχές του μέχρι και την bebop εποχή. Επιπλέον, η ανάλυση προσπαθεί να παρουσιάζεται με σαφήνεια και καθαρότητα, καθώς και με τρόπο που την κάνει εύκολα κατανοητή.

Η σημαντικότερη πηγή για το πρώτο το κεφάλαιο, που έχει ως θέμα ιστορικά στοιχεία του Evans, είναι η βιογραφία του που έγραψε ο Peter Pettinger με τίτλο *Bill Evans: How My Heart Sings*. Το βιβλίο αυτό αναφέρεται και χρησιμοποιείται ως κύρια πηγή σε όλα τα διδακτορικά που ασχολούνται με την ζωή και το έργο του και αποτέλεσαν μέρος του ερευνητικού μου υλικού. Επίσης, για την σχέση του Miles Davis με τον Evans (και όχι μόνο) μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αυτοβιογραφία *Miles: The Autobiography*.

Για την ιστορία και την ανάδειξη των υπό εξέταση σόλο πιάνο τεχνικών και στυλ στην τζαζ χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω πηγές:

- Taylor, Billy. “The History and Development of Jazz Piano: a new perspective for educators.”

<sup>1</sup> Christopher Meeder, *Jazz: The Basics* (Routledge, 2008), 202-204.

<sup>2</sup> J.P.E. Harper-Scott and Jim Samson, eds, *An Introduction to Music Studies* (Cambridge University Press, 2009), 31-36.

EdD diss., University of Massachusetts, 1975.

- Valerio, John. *Bebop Jazz Piano: The Complete Guide*. Hal Leonard, 2003.
- Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press, 1968.
- Silvester, Peter. *A Left Hand Like God: A Study of Boogie-Woogie*. Quartet Books Limited, 1988.
- DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press, 1997.
- Meeder, Christopher. *Jazz: The Basics*. Routledge, 2008.

Σημαντική πηγή ήταν το διδακτορικό του Billy Taylor “*The History and Development of Jazz Piano: a new perspective for educators.*” που μελετά λεπτομερώς τα σχετικά τζαζ πιάνο στυλ.<sup>3</sup>

Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την κριτική εξέταση της εφαρμογής δημοφιλών αναλυτικών μεθόδων στην τζαζ είναι οι εξής:

- Larson, Steve. *Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach*. Pendragon Press, 2009.
- Forte, Allen. “Pitch-Class Set Analysis Today.” *Music Analysis* 4, no. 1/2, Special Issue: King’s College London Music Analysis Conference 1984 (March-July 1985): 29-58.
- Forte, Allen. “The Development of Diminutions in American Jazz.” *Journal of Jazz Studies* 7, no. 1 (Spring 2011): 7-27.
- Cook, Scott Alexander. “Referential Sets, Referential Tonics, and The Analysis of Contemporary Jazz.” PhD diss., The University of British Columbia, 2012.

Η ανάλυση των κομματιών ακολουθεί στενά την δική μου προσέγγιση (που αναφέρεται στο δεύτερο μισό του 3ου κεφαλαίου) και βασίζεται εν μέρει στο θεωρητικό υπόβαθρο των παρακάτω πηγών:

- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Sher Music, 1995.
- Reilly, Jack. *The Harmony of Bill Evans*. Unichrom, 1993.

Τα δύο αυτά βιβλία αποτέλεσαν σύμβουλοι κυρίως για αρμονικά ζητήματα, σχέσεις συγχορδίας-κλίμακας (chord-scale theory) και για θέματα μορφής στην τζαζ.

Συνοπτικά, η εργασία μακροδομικά διαμορφώνεται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τα τρία πρώτα κεφάλαια που μας δίνουν τα απαραίτητα δεδομένα για την μουσική του Evans “έξω από την

---

<sup>3</sup> Ενδιαφέρον έχουν και οι αναφορές που κάνει στις προσωπικές του εμπειρίες με τα διάφορα είδη της τζαζ.

παρτιτούρα” και τις αναλυτικές προσεγγίσεις σε αυτήν.<sup>4</sup>

Συγκεκριμένα, το πρώτο κεφάλαιο περιγράφει τα πρώτα χρόνια της ζωής του, τις σπουδές και την θητεία του στον στρατό. Στην συνέχεια ερευνώνται οι σχέσεις του με τον George Russell και τον Miles Davis και πως επηρέασαν την μουσική του και την επαγγελματική του πορεία. Έπειτα, γίνεται αναφορά στα σημαντικά πιάνο τρίο σύνολα που δημιούργησε και στα τελευταία χρόνια της ζωής του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται οι κύριες σόλο πιάνο τεχνικές των ragtime, boogie-woogie, stride και bebop ειδών. Επιπλέον, αναφέρονται βασικά ιστορικά στοιχεία για το καθένα.

Στο πρώτο μισό του τρίτου κεφαλαίου γίνεται κριτική προσέγγιση στην εφαρμογή της σενκεριανής ανάλυσης και της θεωρίας συνόλων στην μουσική του Evans. Στο δεύτερο μισό παρατίθεται η δική μου αναλυτική προσέγγιση παράλληλα με θεμελιώδη μορφολογικά, αρμονικά και μοτιβικά – μελωδικά χαρακτηριστικά στην τζαζ.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας περιλαμβάνει τις αναλύσεις των κομματιών στα κεφάλαια 4, 5, και 6, ένα κεφάλαιο ανά κομμάτι. Αυτά τα κεφάλαια διαμορφώνονται από τρεις ενότητες: 1) μορφή, 2) αρμονική ανάλυση και 3) μοτιβική ανάλυση των σόλο. Το έβδομο κεφάλαιο δίνει τα ερευνητικά εξαγόμενα των αναλύσεων που προηγήθηκαν ενώ διακρίνει τις κύριες ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των κομματιών, καθώς και αντίστοιχες αντιπαραβολές και με τα πρωτότυπα κομμάτια.

Σημαντικό είναι επίσης να αναφερθεί ότι οι παρτιτούρες που χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση των κομματιών είναι γραμμένες και επιμελημένες από μένα με την συμβουλή και άλλων μεταγραφών που εντόπισα κυρίως σε μορφή βίντεο στο youtube.

---

<sup>4</sup> Γράφοντας “έξω από την παρτιτούρα” εννοώ πριν δούμε την δική του μουσική αυτή καθ’ αυτή. Δηλαδή, τις επιρροές (μουσικές ή μη μουσικές) στην προσωπική και επαγγελματική του ζωή, καθώς και τα χαρακτηριστικά σόλο πιάνο τεχνικών που αναπτύχθηκαν από την αρχή της τζαζ μέχρι και την δεκαετία του 1950 που επηρέασαν άμεσα, έμμεσα ή μπορεί και καθόλου την μουσική του.

# 1. BILL EVANS: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

## 1.1 Πρώτα χρόνια

Ο William John Evans γεννήθηκε στις 16 Αύγουστου του 1929 στο Plainfield, New Jersey.<sup>5</sup> Η επαφή του με την μουσική ήταν άμεση, καθώς ο Ουαλικής καταγωγής πατέρας του Harry Leon Evans τραγουδούσε συχνά σε μία barbershop χορωδία και η Ρωσικής καταγωγής μητέρα του Mary Soroka έπαιζε ερασιτεχνικά πιάνο.<sup>6</sup> Ακολουθώντας τα βήματα τού κατά δύο χρόνων μεγαλύτερου αδερφού του Harry, ξεκίνησε να μαθαίνει πιάνο στην ηλικία των έξι ετών, αλλά και βιολί στα επτά και φλάουτο στα δεκατρία, μελετώντας, μεταξύ άλλων, την μουσική συνθετών όπως ο Chopin, Debussy, Poulenc και Scriabin.<sup>7</sup>

Στο σπίτι τους συχνά ακούγονταν ηχογραφήσεις έργων Ρώσων συνθετών όπως του Stravinsky και του Tchaikovsky από τον φωνογράφο. Οι παρτιτούρες που έφερνε η μητέρα του κίνησαν το ενδιαφέρον του νεαρού Bill Evans και ήδη από την ηλικία των εννέα ετών ανέπτυξε σημαντική άνεση στην prima vista εκτέλεση.<sup>8</sup>

Η πρώτη του επαφή με την τζαζ ήρθε γύρω στα δώδεκά του ακούγοντας τις big bands του Tommy Dorsey και Harry James στο ραδιόφωνο. Περίπου την ίδια περίοδο αντικατέστησε τον άρρωστο πιανίστα στην μπάντα του σχολείου του, στην οποία συμμετείχε ήδη και ο αδερφός του ως τρομπετίστας.<sup>9</sup> Η στιγμή που τον έκανε να βυθιστεί ένα βήμα πιο βαθιά στον κόσμο της τζαζ ήταν σε μία συναυλία αυτής της μπάντας: “Μια νύχτα ένιωσα πραγματικά ελεύθερος στο *Tuxedo Junction* και πρόσθεσα ένα μικρό ‘Πιιινγκ’, ξέρεις, που δεν ήταν γραμμένο, και αυτό ήταν μεγάλη εμπειρία. Το να δημιουργείς μουσική που δεν υποδεικνύεται.”<sup>10</sup>

Λίγο αργότερα, ξεκίνησε να παίζει επαγγελματικά σε χορούς, γάμους, και άλλων ειδών εκδηλώσεις, δουλεύοντας τις περισσότερες νύχτες της εβδομάδας, και τα Σαββατοκύριακα.<sup>11</sup> Σ’ αυτές συνήθως έπαιζε Boogie-Woogie και πόλκες για περίπου ένα δολάριο την ώρα.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Peter Pettinger, *Bill Evans: How My Heart Sings* (Yale University Press, 1998), 1.

<sup>6</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 1.

<sup>7</sup> Joe Utterback, “The Jazz Piano Style of Bill Evans” (DMA diss., University of Kansas, 1979), 24.

<sup>8</sup> *Bill Evans Time Remembered*, directed and produced by Bruce Spiegel (2015; Filmhub), DVD, 0:06:30–0:07:15.

<sup>9</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 12.

<sup>10</sup> BillEvansArchive, “UNIVERSAL MIND OF BILL EVANS (1966 documentary),” directed by Louis Carvell, (Rhapsody Films, 1991), YouTube video, 29:27–29:39, February 29, 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI&ab\\_channel=BillEvansArchive](https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI&ab_channel=BillEvansArchive).

<sup>11</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 12.

<sup>12</sup> BillEvansArchive, “Marian McPartland’s Piano Jazz broadcast (1977 album),” National Public Radio, originally broadcast May 27, 1979, YouTube video, 42:55–42:59, April 1, 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=IZDy3MQni78&ab\\_channel=BillEvansArchive](https://www.youtube.com/watch?v=IZDy3MQni78&ab_channel=BillEvansArchive).

Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά την άνθηση του Bebop στην Νέα Υόρκη στις αρχές της δεκαετίας του 1940, ο Evans πήγαινε ακόμα στο λύκειο και το 1946 άφησε το New Jersey για να πάει στην Louisiana και να σπουδάσει με υποτροφία για φλάουτο στο Southeastern Louisiana College στο Hammond, σχεδόν 80,5 χιλιόμετρα μακριά από την Νέα Ορλεάνη. Έτσι, δεν είχε την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με την αναδυόμενη τέχνη της Bebop και οδηγήθηκε σε άλλες μορφές μουσικής.<sup>13</sup>

### 1.1.2 Σπουδές και στρατός

Το κύριο γνωστικό αντικείμενο στο κολλέγιο ήταν η κλασική και ρομαντική μουσική. Εκεί, ο Evans επίσης εκτελούσε με ευκολία μουσική των Gerswin, Rachmaninoff, Villa-Lobos κ.α.<sup>14</sup> Παρότι περνούσε πολλές ώρες σε αίθουσες προβών παίζοντας πιάνο, δεν έδειχνε καθόλου ενδιαφέρον σε τεχνικά περάσματα, κλίμακες και αρπασμούς παρά μόνο αν κάποιο από αυτά είχε καίρια σημασία στο εκάστοτε κομμάτι.<sup>15</sup>

Ίσως η πιο κεντρική φιγούρα στις σπουδές του ήταν η πιανίστρια και καθηγήτρια θεωρητικών Gretchen Magee, οι μέθοδοι της οποίας άφησαν μεγάλο αποτύπωμα στο συνθετικό του ύφος, κυρίως ως προς την λειτουργία της αρμονίας. Το πρώτο του έργο *Very Early*, που γράφτηκε στο τρίτο του έτος εκεί ως εργασία μαθήματος σύνθεσης, παρουσίαζε ήδη θεμελιώδη στοιχεία της μεταγενέστερης τέχνης του όπως πλούσια και ποικίλα voicings, ισορροπημένη χρήση χρωματικότητας, σαφήνεια της μελωδίας και του αυτοσχεδιασμού, και την χρήση παύσεων/αναπνοών. Το 1949 ήρθε και ο αδερφός του Harry για σπουδές στο κολλέγιο. Ένα χρόνο μετά, εκτέλεσε το 3ο κοντσέρτο για πιάνο του Beethoven στις διπλωματικές του εξετάσεις και αποφοίτησε με πτυχίο (Bachelor) μουσικής στο πιάνο και πτυχίο στην μουσική εκπαίδευση.<sup>16</sup> Όπως είπε και ο ίδιος, τα τελευταία δύο με τρία χρόνια στην Louisiana ήταν χωρίς καμία αμφιβολία τα καλύτερα της ζωής του.<sup>17</sup>

Ο Evans μετά το κολλέγιο πέρασε τρία χρόνια (μεταξύ 1951-1954) στην πέμπτη στρατιωτική μπάντα στο Fort Sheridan, Illinois, παίζοντας φλάουτο, πικόλο και πιάνο. Επιπλέον, τα βράδια έπαιζε πιάνο σε διάφορα κλαμπ της ευρύτερης περιοχής του Chicago, δουλεύοντας συχνά με την μπάντα του Tony Scott.<sup>18</sup> Ο Evans ένιωθε ενοχλημένος που κατά την διάρκεια της θητείας του άφησε την καριέρα του στάσιμη, ενώ παράλληλα η έλλειψη αυτοπεποίθησης που του είχε δημιουργηθεί από τις εμπειρίες του στον στρατό<sup>19</sup> τον οδήγησε να γυρίσει πίσω στο πατρικό του σπίτι μετά την απόλυσή του.<sup>20</sup> Εκεί πέρασε έναν ολόκληρο χρόνο μην κάνοντας τίποτα άλλο παρά συνεχή εξάσκηση στο πιάνο για να εξελίξει τον ήχο του.

<sup>13</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 13-4.

<sup>14</sup> *Bill Evans Time Remembered*, 0:12:05–0:12:20.

<sup>15</sup> Utterback, “The Jazz Piano Style, 24.

<sup>16</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 16-9

<sup>17</sup> *Bill Evans Time Remembered*, 0:14:32–0:14:37.

<sup>18</sup> Utterback, “The Jazz Piano Style, 25.

<sup>19</sup> Άλλοι στρατιώτες του έλεγαν ότι δεν είναι αρκετά καλός πιανίστας.

<sup>20</sup> Richard Thomas McGill, “Original Compositions Inspired by The Genius of Bill Evans’ Compositions” (PhD diss., York University, 2020), 8.

## 1.2 Επαγγελματική πορεία

Μετά από την αναφερθείσα μονοετή ενδοσκόπηση (1954-1955), παρακολούθησε μεταπτυχιακά μαθήματα σύνθεσης στο Mannes College of Music στην Νέα Υόρκη για τρία εξάμηνα. Το 1955 μετακόμισε στο Greenwich Village και ξεκίνησε να δουλεύει σε δεξιώσεις και γάμους με τον Don Elliott και τον Mundell Lowe με την μπάντα του Tony Scott και με την μπάντα του Jerry Wald.<sup>21</sup>

Επιπλέον, συμμετείχε μαζί με τον μελλοντικό του ντράμερ Paul Motian στους δίσκους *Listen to the Music of Jerry Wald*<sup>22</sup> και *Free Blown Jazz*.<sup>23</sup> Μέσα από την παρουσία του στο άλμπουμ *The Singing Reed*, γνώρισε δύο φίλους της τραγουδίστριας Lucy Reed: την μάνατζερ Helen Keane που έγινε η μάνατζερ του επτά χρόνια αργότερα και τον σύντομα συνεργάτη του George Russel.

Μία μέρα, ο Evans πήγε στο διαμέρισμα που συγκατοικούσαν ο Mundell Lowe με τον Tony Scott. Την ώρα που έπαιζε πιάνο εν αγνοία του, ο Lowe πήρε την πρωτοβουλία να τον ηχογραφήσει. Έπειτα, σκέφτηκε αν ο παραγωγός της δισκογραφικής εταιρείας Riverside, Orrin Keernews θα ενδιαφερόταν να τον ακούσει, και έτσι τού αναπαρήγαγε την ηχογράφηση μέσω τηλεφωνικής κλήσης.<sup>24</sup> Ο Keernews ενθουσιάστηκε και αυτό το γεγονός κατέληξε σύντομα στην κυκλοφορία του πρώτου του δίσκου με τίτλο *New Jazz Conceptions*, σχηματίζοντας τρίο σύνολο με τον γνώριμο Paul Mortian στα ντραμς και τον Teddy Kotich στο μπάσο.<sup>25</sup> Παρότι το άλμπουμ έλαβε πολύ καλές κριτικές από περιοδικά όπως το *DownBeat* και *Metronome*, θεωρήθηκε οικονομική αποτυχία αφού πούλησε μόλις 800 αντίτυπα τον πρώτο χρόνο της κυκλοφορίας του.<sup>26</sup> Ο Evans τα επόμενα χρόνια άρχισε να μελετάει εντατικά την μουσική Bach για να αναπτύξει την τεχνική του.<sup>27</sup>

### 1.2.1 Συνεργασία με τον George Russell

Ο George Russell ήταν Αμερικανός πιανίστας, ντράμερ, συνθέτης, ενορχηστρωτής, θεωρητικός, και συγγραφέας του διάσημου βιβλίου *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, που αναγνωρίζεται ως μία από τις πρώτες θεωρίες της τζαζ αρμονίας που δεν σχετίζεται με την κλασική παράδοση. Ο Evans εμφανίστηκε στο πρώτο άλμπουμ του Russell *The Jazz Workshop* που κυκλοφόρησε το 1957 μαζί με τους Art Farmer (τρομπέτα), Barry Galbraith (κιθάρα) και Milt Hinton (μπάσο). Ο Miles Davis έχοντας ακούσει τον δίσκο είπε στον Farmer “Φίλε, ήταν πάρα πολύ καλή δουλειά. Δεν φαίνεται να ήταν εύκολο.”, ενώ και ο Evans ήταν εντυπωσιασμένος με την μορφή και την φαινομενικά αυτοσχεδιστική ιδιότητα των συνθέσεων του Russell.<sup>28</sup>

<sup>21</sup> McGill, “Original Compositions, 9.

<sup>22</sup> Jerry Wald and his Orchestra, *Listen to the Music of Jerry Wald*, conducted by Eddie Costa, recorded 1955, Kapp Records KL-1043, 1956, Vinyl LP.

<sup>23</sup> Tony Scott and Jimmy Knepper, *Free Blown Jazz*, recorded November 16, 1957, Carlton LP-12/113, 1959, Vinyl LP.

<sup>24</sup> *Bill Evans Time Remembered*, 0:17:16–0:17:42.

<sup>25</sup> Bill Evans, *New Jazz Conceptions*, recorded September 18 and 27, 1956, Riverside Records RLP 12-223, 1957, Vinyl LP.

<sup>26</sup> *Bill Evans Time Remembered*, 0:19:23–0:19:34.

<sup>27</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 39.

<sup>28</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 33.

Το 1957 ο Russell έγραψε την σουίτα με τίτλο “All About Rosie” ως παραγγελία για το Festival of the Arts του Bradeis University, του οποίου για πρώτη φορά διευθυντής ήταν ο Gunther Schuller που εφύηρε τον όρο “Third-stream.”<sup>29</sup> Στο μεγαλύτερο τμήμα του τρίτου μέρους, ο Russell θέλησε να αναδείξει τις δεξιότητες του πιανίστα, αφήνοντας όχι μόνο τους θεατές, αλλά και την ορχήστρα να ακούσουν ασυνόδετο το σόλο του Evans, που διαμόρφωσε σχεδόν ολοκληρωτικά χωρίς το αριστερό του χέρι. Πέρα από την εξαιρετική εκτέλεση, ένα από τα πιο αξιοσημείωτα στοιχεία ήταν η συγχώνευση αυτοσχεδιασμένου και γραμμένου υλικού.<sup>30</sup>

### 1.2.2 Συνεργασία με τον Miles Davis

Το 1958, αφότου ο πιανίστας Red Garland εγκατέλειψε το σεξτέτο του, ο Miles Davis ρώτησε τον George Russell αν γνώριζε κάποιον πιανίστα εξοικειωμένο με την τροπική αρμονία και εκείνος του συνέστησε τον Bill Evans.<sup>31</sup> Ο Davis κάλεσε σύντομα τον Evans στην μπάντα και μετά από μερικές συναυλίες έγινε μέλος της τον Απρίλιο του ίδιου έτους.

Στην αυτοβιογραφία του έγραψε: “Ο Bill είχε αυτή την “ήρεμη φωτιά” που αγαπούσα στο πιάνο. Ο τρόπος που το προσέγγιζε, ο ήχος του ήταν σαν κρυστάλλινες νότες ή λαμπερό νερό που έπεφτε κάτω από κάποιον καταρράκτη. Έπρεπε να αλλάξω τον ήχο της μπάντας ξανά για το στυλ του Bill παίζοντας διαφορετικά κομμάτια, πιο μαλακά στην αρχή. Ο Bill έπαιζε αποστασιοποιημένος από τον ρυθμό και αυτό μου άρεσε, ο τρόπος που έπαιζε ταίριαζε με την μπάντα. Το παίξιμο του Red κουβαλούσε τον ρυθμό αλλά ο Bill δεν του έδινε τόση έμφαση, και γι’ αυτό που έκανα τότε με την τροπικότητα μου άρεσε αυτό που έκανε ο Bill καλύτερα.”<sup>32</sup> Ο πρώτος σημαντικός δίσκος που δημιούργησαν με τον Evans ηχογραφήθηκε στις 26 Μαΐου του 1958 με τίτλο *Jazz Track*.<sup>33</sup>

Μετά όμως από οχτώ μήνες, παρά το ταλέντο και την δυναμική της μπάντας, ο Evans αποφάσισε να φύγει. Οι κύριοι λόγοι ήταν η φυλετική διάκριση (ο μόνος λευκός μουσικός σε μία αρκετά black-pride μπάντα), το αίσθημα κατωτερότητας, η κούραση των περιοδειών και η θέληση να κάνει κάτι δικό του.<sup>34</sup> Επίσης, εκείνη την περίοδο εκτιμάται ότι άρχισε την συχνή χρήση ηρωίνης, πιθανότατα κάτω από την επιρροή του ντράμερ Philly Joe Jones.

Στις αρχές του επόμενου έτους (1959) ο Evans επέστρεψε για λίγο καιρό στην μπάντα του Davis που τώρα απαρτιζόνταν από τους John Coltrane, Cannonball Adderley, Paul Chambers, και Philly Joe Jones. Αυτή την φορά ηχογράφησαν το κορυφαίο σε πωλήσεις άλμπουμ στην ιστορία της τζαζ *Kind Of Blue*, που κυκλοφόρησε τον Αύγουστο του 1959 και καθιέρωσε την τροπικότητα ως ένα από τα σημαντικότερα

<sup>29</sup> Third-stream είναι ένα είδος μουσικής που συνδυάζει το τζαζ και το κλασικό ιδίωμα.

<sup>30</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 40.

<sup>31</sup> Miles Davis and Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Simon & Schuster, 1990), 225.

<sup>32</sup> Davis and Troupe, *Miles*, 226.

<sup>33</sup> Davis and Troupe, *Miles*, 229.

<sup>34</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 62

στοιχεία του ευρύτερου είδους.<sup>35</sup> Ο Evans στο σεξτέτο αναπτύχθηκε μουσικά και επαγγελματικά, βελτίωσε αισθητά την αυτοπεποίθησή του και επέκτεινε την φήμη του.<sup>36</sup>

### 1.2.3 Σημαντικά πιάνο τρίο σύνολα

Στα μέσα του 1959 ο Evans διαμόρφωσε το καινούργιο του τρίο με τους Scott LaFaro στο μπάσο και Paul Motian στα ντραμς. Στόχος τους ήταν ο “ταυτόχρονος” αυτοσχεδιασμός ή αλλιώς ο συνεχής διάλογος μεταξύ του συνόλου, χωρίς απαραίτητα ο καθένας να παίζει αδιάκοπα, σε αντίθεση με τον τυπικό ρόλο του μπασίστα και του ντράμερ που σχεδόν πάντα λειτουργούν συνοδευτικά.<sup>37</sup>

Στης 6 Ιουλίου, 1961, ο εικοσιπεντάχρονος LaFaro πέθανε σε τροχαίο δυστύχημα. Μετά το σοκ που προήλθε από τον θάνατό του, ακολούθησαν έξι μήνες αδράνειας για τον Evans. Το 1962, με την Helen Keane μάντζερ και παραγωγό του, επανασυγκρότησε το τρίο με την προσθήκη του Chuck Israels στο μπάσο, και το 1963 ο Gary Peacock κάλυψε για λίγο την θέση του. Το ίδιο έτος, με το άλμπουμ *Conversations with Myself* κέρδισε το πρώτο του (από πέντε) βραβείο Grammy για την καλύτερη ενόργανη τζαζ εκτέλεση. Ηχογράφησε πιάνο σε τρία ξεχωριστά κανάλια, κάθε φορά ακούγοντας το προηγούμενο. Το αποτέλεσμα ουσιαστικά ήταν ένα τρίο με τον εαυτό του.<sup>38</sup> Το 1966 ο μπασίστας Eddie Gomez μπήκε στην μπάντα και έμεινε για έντεκα χρόνια, ακολουθώντας το 1969 ο ντράμερ Marty Morell που έμεινε για επτά χρόνια. Το τελευταίο του τρίο από το 1978 συμπεριλάμβανε τους Marc Johnson και Joe LaBarbera.

### 1.2.4 Τελευταία χρόνια

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο Evans τελικά σταμάτησε την χρήση ηρωίνης με την βοήθεια μεθαδόνης, αλλά σύντομα εθίστηκε στην κοκαΐνη. Το 1980, μετά από κλιμάκωση των προβλημάτων υγείας που τον εμπόδιζαν ακόμα και να βγει από το σπίτι, ο Joe LaBarbera και η Laurie Verchomin (τελευταία του ερωτική σχέση) τον έπεισαν να πάνε στο νοσοκομείο Mount Sinai στην Νέα Υόρκη. Ο Evans πέθανε την αμέσως επόμενη μέρα, Δευτέρα 15 Σεπτεμβρίου, σε ηλικία 51 ετών, με κύριες αιτίες το πεπτικό έλκος και την βρογχοπνευμονία<sup>39</sup>. Σημαντικό γεγονός που πιστεύεται ότι οδήγησε στην ραγδαία πτώση και της ψυχικής υγείας του Evans τα τελευταία χρόνια, ήταν η αυτοκτονία του αδερφού του Harry το 1979 που έπασχε από σχιζοφρένεια.

<sup>35</sup> Henry A. Darragh, “Bill Evans: Harmonic Innovator in Jazz Piano” (DMA diss., University of Houston, 2015), 7.

<sup>36</sup> McGill, “Original Compositions, 10

<sup>37</sup> McGill, “Original Compositions, 10.

<sup>38</sup> Utterback, “The Jazz Piano Style, 26-7.

<sup>39</sup> Pettinger, *Bill Evans*, 284.

## 2. ΤΟ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ

### 2.1 Κύρια είδη

Με τον καιρό αναπτύχθηκαν διάφορα είδη τεχνικών για την άρθρωση πιστών και πλούσιων εκτελέσεων δημοφιλών τζαζ κομματιών, αλλά και πρωτότυπων συνθέσεων. Αυτές εξελίχθηκαν και ενδέχεται πολλές φορές να συνδυάζονται για ποικιλία ή/και ανάδειξη δεξιοτήτων στο σόλο πιάνο. Επιπλέον, κάθε μία διαδεδομένη τεχνική που “διαδέχεται” μία άλλη συνήθως οφείλει μεγάλο μέρος του σχηματισμού της στις προηγούμενες. Ο αυτοσχεδιασμός αποκτά μεγαλύτερη σημασία όσο προχωράμε χρονικά και τα θεμέλια κάθε ακόλουθου καλλιτεχνικού ρεύματος τοποθετούνται στο σύνολο του είδους.

#### 2.1.1 Ragtime

Το Ragtime γνώρισε την κορύφωσή του από το 1890 μέχρι το 1910, και σήμερα θεωρείται από πολλούς η πρώτη μορφή τζαζ. Προέρχεται από την μουσική των σκλάβων στις Νότιες φυτείες που τραγουδούσαν στον ελεύθερό τους χρόνο και την μουσική που παιζόταν σε ταβέρνες, barrel houses<sup>40</sup> και άλλα μέρη ψυχαγωγίας και κοινωνικής δραστηριότητας.<sup>41</sup> Τα βασικά χαρακτηριστικά του στυλ είναι η κυριαρχία των ρυθμών 4/4 και 2/4, η συγκοπτόμενη μελωδία στο δεξί χέρι και τα σταθερά τέταρτα στο αριστερό που εναλλάσσει την θεμέλιο και την πέμπτη στον πρώτο και τρίτο χτύπο με ολόκληρη την συγχορδία (συνήθως τρίφωνη) στον δεύτερο και τέταρτο.



Εικ. 2.1: Παράδειγμα ragtime στοιχείων.

Η αρμονία, βασισμένη στα Ευρωπαϊκά δεδομένα, είναι διατονική, συχνότερα σε μείζονες τονικότητες, και με έμφαση στις σχέσεις πεμπτών. Η τυπική δομή των “piano rags” είναι **AA BB A CC DD**, όπως στο γνωστό κομμάτι “Maple Leaf Rag” του Scott Joplin, όπου κάθε μέρος έχει την δική του μελωδία, ρυθμικά σχήματα, και αρμονικές διαδοχές. Συνολικά, διαμορφώθηκε ενσωματώνοντας στοιχεία από μπάντες χάλκινων πνευστών (marching bands), παραδοσιακά τραγούδια και πρωτογενή αφροαμερικανική μουσική.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Τα barrel houses ήταν μαγαζιά/μέρη ψυχαγωγίας όπου κάποιος μπορούσε να πάει για να πιεί φτηνά ποτά και να χορέψει.

<sup>41</sup> Billy Taylor, “The History and Development of Jazz Piano: a new perspective for educators” (EdD diss., University of Massachusetts, 1975), 26.

<sup>42</sup> Taylor, “Jazz Piano”, 35.

Μερικοί σημαντικοί πιανίστες και συνθέτες ήταν οι Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb, και λίγο αργότερα ο Jelly Roll Morton. Πολλοί, ανάμεσά τους και ο Gunther Schuller, πιστεύουν τον Morton ως τον πρώτο πραγματικά μεγάλο συνθέτη της τζαζ.<sup>43</sup> Επίσης, είναι αξιοσημείωτο ότι υπαινιγμοί της τεχνικής του walking bass<sup>44</sup> στο σόλο πιάνο υπήρχαν ήδη από το ragtime και την μπλουζ πριν εξελιχθεί σε αυτόνομη και αδιάκοπη μέθοδο συνοδείας στο αριστερό χέρι.

---

<sup>43</sup> Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (Oxford University Press, 1968), 135.

<sup>44</sup> Μία γραμμή walking bass αποτελείται από νότες ίσης χρονικής αξίας (τυπικά είναι τέταρτα) που υπογραμμίζουν την αρμονία και δίνουν την αίσθηση συνεχής κίνησης.

# Black and White Rag

George Botsford

**Moderato** **intro** τυπικό ρυθμικό σχήμα **A** τυπική "αρρυθμία"

**G:** **V** **V<sup>7</sup>**

συγκοπτόμενη μελωδία δη ως προέκταση τονικής (G major blues scale)

στοιχείο walking bass line **I** **V**

**11** **A** **R.H.** **L.H.** **L.H.** **L.H.** **V** **I**

**16** **V<sup>7</sup>/ii** **ii** **I** **V** **I** **1.** **2.**

Εικ. 2.2: *Black and White Rag* (1908), ΑΑ μέρος.

## 2.1.2 Boogie-Woogie

Το Boogie-Woogie είναι ένα από τα πιο διαδεδομένα είδη μπλουζ μουσικής. Γνώρισε την κορύφωση της δημοφιλίας του στα τέλη της δεκαετίας του 1920, αλλά έχει αποδειχθεί δύσκολο να προσδιοριστεί η ακριβής χρονολογία της δημιουργίας του. Πολλοί παλιότερα το έλεγαν “eight to the bar”, αφού κυρίως γράφεται σε 4/4 χρησιμοποιώντας όγδοα.

Ουσιαστικά εφαρμόζει την δωδεκάμετρη μπλουζ φόρμα<sup>45</sup>, αν και υπήρχαν περιπτώσεις που οι παίκτες πρώτης γενιάς δεν ακολουθούσαν κατά γράμμα την σχετική δομή ή/και αρμονία.<sup>46</sup> Αυτό που το κάνει να ξεχωρίζει σε γενική βάση όμως, είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο μπάσο που μεταφέρεται σχεδόν πάντα αυτούσιο ανάλογα με την αρμονία, διατρέχει όλο το κομμάτι και του προσδίδει έντονο χορευτικό χαρακτήρα. Οι μελωδίες είναι μικρές σε διάρκεια και πολλές φορές έχουν λειτουργία και έννοια “riff”<sup>47</sup>. Στο δεξί χέρι εμφανίζονται διαδοχικά μοτίβα, συγχορδίες (τρίφωνες, τετράφωνες, και πεντάφωνες), χρωματικότητα, πολυρυθμία, τεχνική τρέμολο (μίμηση κιθάρας), καθώς και αρμονικά διαστήματα δευτέρας, τρίτης και τέταρτης.<sup>48</sup> Μερικοί σημαντικοί πιανίστες και συνθέτες ήταν οι Albert Ammons, Maede “Lux” Lewis, Maurice Rocco και Freddie Slack.

---

<sup>45</sup> Η δωδεκάμετρη φόρμα μπλουζ είναι μία διαδοχή συγχορδιών που χρησιμοποιεί την I, IV και V βαθμίδα της τονικότητας, διαρκεί δώδεκα μέτρα και επαναλαμβάνεται μέχρι και το τέλος του κομματιού.

<sup>46</sup> Peter Silvester, *A Left Hand Like God: A Study of Boogie-Woogie* (Quartet Books Limited, 1988), 39-40.

<sup>47</sup> Riff είναι ένα μικρό επαναλαμβανόμενο μοτίβο ή φιγούρα στην μελωδία ή συνοδεία ενός κομματιού.

<sup>48</sup> Taylor, “Jazz Piano, 49-50.

## Boogie-Woogie stomp

Albert Ammons

♩ = 192

*f*

5

9

Εικ. 2.3: Δωδεκάμετρο απόσπασμα από το *Boogie-Woogie Stomp* (1936), μετά το intro.

### 2.1.3 Stride

Το stride πιάνο αναπτύχθηκε στο Harlem της Νέας Υόρκης την δεκαετία του 1920 και αποτέλεσε κεντρικό κομμάτι της Harlem Renaissance, μίας πνευματικής και πολιτιστικής αναγέννησης της Αφροαμερικανικής τέχνης, μόδας, πολιτικής κ.τ.λ. Η μουσική σκηνή ήταν πολύ ανταγωνιστική, και οι stride πιανίστες πάλευαν να κερδίσουν την προσοχή του κόσμου ακόμα και με τα ρούχα και τις εισόδους τους. Χρειαζόταν να παίξουν τα πιο τεχνικά απαιτητικά “licks,”<sup>49</sup> στα πιο δύσκολα κλειδιά, σε γρήγορο τέμπο και σε διάφορα στυλ.<sup>50</sup>

Μοιάζει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος με το ragtime, αλλά το διακρίνουν ορισμένες χαρακτηριστικές διαφορές όπως η καθιέρωση των 4/4 με ισχυρή αίσθηση swing σαν αυτό των big bands της περιόδου. Οι πιανίστες άφησαν πίσω την φόρμα των rags και εκτός από νέες συνθέσεις έπαιζαν δημοφιλή τραγούδια της εποχής επανεναρμονίζοντάς τα. Το αριστερό χέρι πέρα από μονές νότες ή οκτάβα στο μπάσο άρχισε να παίζει και αρμονικά διαστήματα εβδόμης και δεκάτης (σπάνια πέμπτης και έκτης), και πολλές φορές αντιστρεφόταν και αναμειγνυόταν η σειρά του μπάσου και της συγχορδίας, δηλαδή των ισχυρών και ασθενών χτύπων. Το walking bass με διαδοχικά και πολλές φορές χρωματικά διαστήματα δεκάτης έγινε αρκετά συχνό φαινόμενο. Η αρμονία και η διάταξη των συγχορδιών έγινε πιο περίπλοκη με την συστηματική προσθήκη προεκτάσεων 9ης, 11ης (όχι συχνά), και 13ης και στα δύο χέρια.



Εικ. 2.4: Παράδειγμα βηματικών διαστημάτων δεκάτης.

Επιπλέον, η μεταχείριση της μελωδίας και του αυτοσχεδιασμού στο δεξί χέρι δεν υπέστη μεγάλες αλλαγές στην αρχή, αλλά προστέθηκαν περισσότεροι αρπισμοί και γρήγορα περάσματα, και αργότερα πιανίστες όπως ο Art Tatum άρχισαν να δημιουργούν αντιστικτικές γραμμές (counter melodies) στις εσωτερικές φωνές. Συνολικά μπορούμε να πούμε ότι το ύφος δεν εντυπωσίαζε μόνο με την υψηλή τεχνικότητά του, αλλά και με το επίπεδο προσωπικής έκφρασης που παρουσίαζε κάθε ικανός stride πιανίστας.

<sup>49</sup> Μικρές σχετικά σε διάρκεια ρυθμομελωδικές φιγούρες.

<sup>50</sup> Meeder, *Jazz: The Basics*, 55.



Εικ. 2.5: Παράδειγμα αντιστικτικής μελωδίας.

Ο James P. Johnson θεωρείται ο πατέρας του stride. Πέρα από τα δημοφιλή τζαζ κομμάτια του, έχει γράψει ατονικά έργα και μουσική για μιούζικαλ, με το *Charleston* ως το πιο γνωστό του έργο που για πολλούς σκιαγράφει την αίσθηση των “Roaring Twenties”.<sup>51</sup> Σε αντίθεση με τον Morton, ο Johnson κατάφερε να περάσει άμεσα το πνεύμα του στυλ σε πιανίστες και συνθέτες, όπως τους Fats Waller, Willie “The Lion” Smith, George Gershwin, Count Basie, Duke Ellington, Art Tatum και άλλους πολλούς μέχρι και σήμερα, βοηθώντας το έτσι να αντέξει στον χρόνο.<sup>52</sup> Ένα από τα άλμπουμ που αναδुकνεύουν τις δυνατότητες και την πολυμορφία του stride σε σόλο πιάνο περιβάλλον είναι αυτό του Hank Jones με τίτλο *Satin Doll: Dedicated to Duke Ellington*.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Taylor, “Jazz Piano, 60-1.

<sup>52</sup> Schuller, *Early Jazz*, 214.

<sup>53</sup> Hank Jones, *Satin Doll: Dedicated to Duke Ellington*, recorded January 24, 1976, Trio Records PA-7131, 1976, Vinyl LP.

# Oh! Look At Me Now

As played by Hank Jones  
in *Satin Doll: Dedicated to Duke Ellington*

Music by  
Joe Bushkin

Medium Swing  
♩ = 120

8-----7

Δ

Εἶσα λειτουργία

$D^+$   $E_b^6$   $G^b9$   $Bm^{11}$   $E_b^{13}$

*mp*

$V_{vi}$   $ii$   $V_{IV}$

I

5

$A_bmaj^7$  ( $E_b^{6/9}$ )  $A_b^7$   $G^{13}$   $A_bmaj^9$   $E_b+/D_b$   $C^{7\#9}$

IV (I)  $SubV_{iii}$   $V_{vi}$  IV  $V_{IV}$   $V_{ii}$

8

$F^9$   $B_b^7sus$   $A^{\circ}/B_b$   $B_b^7$   $E_b/B_b$   $D^7$

$V_V$  V

Η Αλλοιωμένη I οδηγεί τελικά στην VI και όχι στην IV, για να δημιουργηθεί ο αρμονικός σκελετός I-VI-II-V των Α μερών (μορφή ΑΑΒΑ).

Εικ. 2.6: Διασκευή του Hank Jones (1976), Α μέρος μετά το intro.

## 2.1.4 Bebop

Το bebop αναπτύχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1940 και γνώρισε την άνθησή του αμέσως μετά το τέλος του 2ου παγκοσμίου πολέμου το 1945 και την κατάρρευση σε δημοφιλία των swing bands.<sup>54</sup> Θεωρείται το είδος στην τζαζ που έκανε την μεγαλύτερη μετάβαση από μουσική που χορεύεται σε μουσική που επιδιώκει να ακουστεί με προσοχή. Παρότι ήρθε σε αντίθεση κοινωνικοπολιτικά με το swing και το “εμπορικό ξεπούλημά” του, πολλοί καινοτόμοι του στυλ δούλευαν παλαιότερα σε swing bands και στη συνέχεια επωφελήθηκαν από το ίδιο δίκτυο καπιταλιστικών σχέσεων που είδε την τέχνη τους να παράγεται, διανέμεται και καταναλώνεται ευρέως.<sup>55</sup> Το οικονομικό περιβάλλον εκείνης της εποχής και η ανάγκη νεαρών Αφροαμερικανών μουσικών από όλη τη χώρα να αφήσουν το δικό τους στίγμα απέναντι σε μια πραγματικότητα φυλετικής ανισότητας, αποτέλεσαν τους βασικούς παράγοντες στη διαμόρφωση του.

Τα κλασικά σύνολα στο bebop αποτελούνταν από πέντε, τέσσερα, ή τρία μέλη με κύρια όργανα το πιάνο, μπάσο, ντραμς, σαξόφωνο (άλτο ή τενόρο) και τρομπέτα. Όμως, τα χαρακτηριστικά του έχουν προσαρμοστεί και χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα για σόλο πιάνο εκτελέσεις και σπανιότερα συνθέσεις. Οι πιανίστες πλέον δεν συνόδευαν με σταθερό παλμό όπως οι μπασίστες και οι ντράμερς. Αντιθέτως, έπαιζαν μη σταθερούς και απροσδόκητους ρυθμούς και με τα δύο χέρια ή μόνο με το αριστερό όταν έπαιρναν σόλο (comping).<sup>56</sup>



Εικ. 2.7: Παράδειγμα comping.

<sup>54</sup> Η μπάντα του Duke Ellington ήταν από τις λίγες που διατήρησαν ευρύ κοινό.

<sup>55</sup> Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History* (University of California Press, 1997), 170.

<sup>56</sup> John Valerio, *Bebop Jazz Piano: The Complete Guide* (Hal Leonard, 2003), 7.

Καθιερώθηκαν τα shell voicings, όπου το αριστερό χέρι παρέλειπε τους μικρότερης σημασίας ως προς την ποιότητα της συγχορδίας φθόγγους.

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, illustrating shell voicings. The top staff contains four chords: Cmaj<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sub>m</sub>, and G<sup>7</sup>. The bottom staff shows the corresponding voicings. The first two chords (Cmaj<sup>7</sup> and A<sup>7</sup>) are labeled "3 note shell" and the last two (D<sub>m</sub> and G<sup>7</sup>) are labeled "2 note shell".

Εικ. 2.8: Παραδείγματα shell voicings.

Οι μελωδίες ήταν εκτενείς, είχαν συνεχή ροή και περίπλοκους τονισμούς, η αρμονία ήταν σαφής και τα ρυθμικά σχήματα πέρα από το γεγονός ότι ήταν απρόβλεπτα και μερικές φορές απέκρυπταν την αίσθηση του μέτρου, εκτελούνταν με σιγουριά και αυτοπεποίθηση.<sup>57</sup> Άρχισαν να χρησιμοποιούνται συστηματικά altered (τροποποιημένες) νότες συγχορδιών (κυρίως σε δεσπόζουσες) στις μελωδίες και τον αυτοσχεδιασμό, αυξάνοντας τον βαθμό χρωματικότητας και την ηχητική παλέτα των μουσικών.<sup>58</sup>

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, illustrating bebop chords. The top staff contains a melodic line with chords: G<sub>m</sub><sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sub>maj</sub><sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sub>m</sub><sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, and F. The bottom staff shows the corresponding voicings. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the top staff.

Εικ. 2.9: Παράδειγμα bebop στοιχείων.

Οι Dizzy Gillespie και Charlie Parker θεωρούνται οι πατέρες του bebop, και άλλοι σημαντικοί μουσικοί που συνεισέφεραν σ' αυτό είναι οι Thelonious Monk, Bud Powell, Kenny Clarke, Max Roach, Don Byas, Fats Navarro κ.α.

<sup>57</sup> Taylor, "Jazz Piano, 117.

<sup>58</sup> John Valerio, *Bebop Jazz Piano*, 10.

# Bouncing with Bud

Bud Powell

**Intro**

$\text{♩} = 176$   $\text{Bb}^7$   $\text{B}^{\flat 5}$  altered dominant sound

5

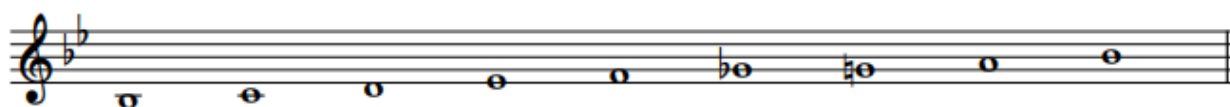
**A**  $\text{Bb}$   $\text{A}^\circ$   $\text{Bb}$   $\text{C}^\circ$  altered dominant sound  $\text{Dm}^{\flat 5}$   $\text{G}^{\flat 9}$   $\text{Cm}^7$   $\text{D}^{\flat 9}$

παράγωγο A dim. scale (H-W)

13  $\text{Gm}$   $\text{G}^\circ$  altered dominant sound  $\text{Cm}^7$   $\text{F}^7$   $(\text{Bb}/\text{F})$   $\text{F}^{\flat 9}$

παράγωγο G dim. scale (H-W)

Εικ. 2.10: Bouncing with Bud (1946), Α μέρος με παραδείγματα chord-scale θεωρίας.<sup>59</sup>



Εικ. 2.11: Bebop major scale.

<sup>59</sup> Η chord-scale θεωρία θα συζητηθεί στην υποενότητα 3.3.2.

## 2.2 Η προσέγγιση του Bill Evans και το άλμπουμ Alone

Πριν εξετάσουμε την προσέγγιση του στο άλμπουμ *Alone* και στο σόλο πιάνο γενικότερα, καλό θα ήταν να δούμε τα στοιχεία της μουσικής του που εφαρμόζονται σε όλα τα επίπεδα. Ο Bill Evans πέρα από το κλασικό του υπόβαθρο επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τις διάφορες εξελίξεις στην τζαζ και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σπουδαιών πιανιστών των swing και bebop εποχών. Ίσως οι τρεις πιο επιδραστικοί τζαζ πιανίστες στην διαμόρφωση του παιζιμάτος του ήταν οι Bud Powell, Lennie Tristano και Nat “King” Cole. Όλες αυτές οι πολύπλευρες επιρροές με τον καιρό έγιναν ένα, πλάθοντας έτσι το δικό του μοναδικό στυλ που πυροδότησε την post-bop περίοδο.<sup>60</sup>

Παρότι το ρεπερτόριο του παρέμεινε κυρίως προσανατολισμένο σε παραδοσιακά δημοφιλή Αμερικάνικα τραγούδια, η απόδοσή τους παρουσίασε καινοτόμες ιδέες.<sup>61</sup> Αυτές που είχαν σημαντικό αντίκτυπο στον κόσμο της τζαζ και του πιάνου ήταν οι εξής:

- Η συστηματοποίηση των συγχορδιακών επεκτάσεων, rootless voicings, και αντισυμβατικών αντικαταστάσεων συγχορδιών<sup>62</sup>
- Η χρήση τεταρτόδητων και πεμπτόδητων συγχορδιών
- Η τροπική σκέψη, αρμονικά και μελωδικά
- Η ρυθμική φρασεολογία και η αίσθηση rubato ακόμα και σε σταθερό παλμό
- Η οργανική μοτιβική ανάπτυξη και εξερεύνηση “βασικών ιδεών”
- Η χρήση πολυσυγχορδιών (τύπου Debussy, Ravel κ.α)
- Η ιδιαίτερη χρήση αντιστικτικής υφής (contrapuntal playing)<sup>63</sup>

Το *Alone* κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1970 και είναι το πρώτο πραγματικά σόλο άλμπουμ του Evans. Εξαιρούνται τα άλμπουμ *Conversations with Myself* και *Further Conversations with Myself* γιατί το πρώτο είχε δύο ηχογραφήσεις και το δεύτερο μία πάνω από την αρχική σε κάθε κομμάτι.<sup>64</sup> Το 1971 κέρδισε το βραβείο Grammy για την κατηγορία “Best Jazz Performance – Small Group”, που παρουσιάστηκε από τον Duke Ellington και αποδέχτηκε εκ μέρους του Evans ο Quincy Jones.<sup>65</sup> Κανένα από τα πέντε κομμάτια στο άλμπουμ δεν είναι δική του σύνθεση και αυτή ήταν η πρώτη φορά που τα ηχογράφησε.

<sup>60</sup> Ted Gioia, *The History of Jazz* 3rd ed. (Oxford University Press, 2021), 351.

<sup>61</sup> Ted Gioia, *History of Jazz*, 354-55.

<sup>62</sup> Rootless voicings είναι διατάξεις συγχορδιών που παραλείπουν την θεμέλιο της συγχορδίας.

<sup>63</sup> Ο Lennie Tristano θεωρητικά ξεκίνησε το αντιστικτικό παίξιμο, αλλά έμοιαζε πιο πολύ με walking bass από οτιδήποτε άλλο. Απεναντίας, ο Bill Evans προσέγγισε τις φωνές με τρόπο που θύμιζε την μεταχείριση τους στα χορικά, τις inventions, και φούγκες του Bach. Αυτή η τεχνοτροπία συνεχίζει να επηρεάζει πιανίστες μέχρι και σήμερα όπως τους Fred Hersch, Brad Mehldau, Sullivan Fortner κ.α.

<sup>64</sup> Bill Evans, *Alone*, recorded September and October 1968, Verve Records V6-8792, 1970, Vinyl LP.

<sup>65</sup> “Bill Evans Wins Best Jazz Performance – Small Group,” Grammy.com, accessed 11 august 2024, <https://www.grammy.com/videos/13th-annual-grammy-awards-best-jazz-group>.



Η αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχουν τεράστιες διαφορές στην προσέγγιση μεταξύ του σόλο και τρίο πιάνου πέρα από το γεγονός ότι εμφανίζει την θεμέλιο αρκετά πιο συχνά στο αριστερό χέρι και σχεδόν για κάθε συγχορδία στα heads. Μέχρι και στο σόλο άφηνε την ίδια διάρκεια “αναπνοών”, μη νιώθοντας την ανάγκη να γεμίσει την μουσική με ανούσιο υλικό. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την ρυθμική του επιδεξιότητα, για πολλούς ακροατές ίσως οδηγεί στην αντίληψη νοητής παρουσίας μπάσου και ντραμς όπως λειτουργούν στα τρίο του (rhythm section), χωρίς όμως να αναιρείται η ιδιότητα μιας ολοκληρωμένης και ικανοποιητικής εκτέλεσης. Όπως είπε και ο ίδιος στην συνέντευξη με την Marian McPartland προτιμούσε να παίζει μόνος, αλλά θεωρούσε ότι δεν είχε την απαραίτητη “καλλιτεχνική διάσταση” ούτε αφιέρωσε τον απαιτούμενο χρόνο για να γίνει αμιγώς σόλο πιανίστας.<sup>68</sup>

### 2.2.1 Τα κομμάτια που θα αναλυθούν

Το πρώτο κομμάτι που θα αναλυθεί είναι το *Here's That Rainy Day* (1953) με μουσική του Jimmy Van Heusen και στίχους του Johnny Burke. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από την Dolores Gray στο Μπρόντγουεϊ μιούζικαλ *Carnival in Flanders*.<sup>69</sup> Το δεύτερο είναι το *A Time for Love* (1966) με μουσική του Johnny Mandel και στίχους του Paul Francis Webster. Γράφτηκε για την ταινία *An American Dream* και ήταν υποψήφιο για Oscar καλύτερου τραγουδιού. Το τρίτο είναι το *Midnight Mood* (1966), ένα από τα κομμάτια που συνέθεσε ο Joe Zawinul για το άλμπουμ του *Money in The Pocket* που συνδυάζει hard bop, modal και soul jazz.

<sup>68</sup> BillEvansArchive, “Piano Jazz Broadcast.” 17:37–17:49.

<sup>69</sup> Philip Furia and Michael Lasser, *America's songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley* (Routledge, 2006), 239.

### 3. ΜΕΘΟΔΟΙ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥΣ

#### 3.1. Σενκεριανή ανάλυση

Η σενκεριανή ανάλυση ίσως είναι η πιο διαδεδομένη και σεβαστή μεθοδολογία στον ευρύ ακαδημαϊκό κόσμο. Πέρα από την κλασική μουσική, έχει χρησιμοποιηθεί αυτούσια ή πιο συχνά με “αναγκαίες” τροποποιήσεις για την μελέτη μεταγενέστερων ειδών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και της τζαζ. Είναι αξιοσημείωτο ότι σενκεριανά γραφήματα υπάρχουν ακόμα και για παραδοσιακές μουσικές διάφορων χωρών. Φαίνεται ότι πολλοί αναλυτές μέχρι και σήμερα τείνουν προς αυτή και για ιδιώματα που τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως δεν έχουν κανένα κοινό χαρακτηριστικό με την μουσική για την οποία σχεδιάστηκε, δηλαδή (σχεδόν αποκλειστικά) την γερμανική οργανική μουσική του 18ου και 19ου αιώνα. Αυτό το γεγονός ενδέχεται να οφείλεται, πέρα απ' αυτό που ειπώθηκε στην πρώτη πρόταση, στην σχετική απλότητά της, στην οικειότητα που έχουν οι περισσότεροι αυτών με την κλασική μουσική, πάνω στην οποία έκαναν πιθανότατα και τις πρώτες τους αναλύσεις, ή μπορεί ακόμα και για τον λόγο ότι είναι ένα καθαρά μουσικό γέννημα με μοναδικό σκοπό την ανάλυση της μουσικής.

Για την τζαζ και για την μουσική του Evans συγκεκριμένα, ο Steve Larson θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος της μεθοδολογίας. Ο ίδιος έθετε σε μερικά δημοσιευμένα έργα του τρία βασικά ερωτήματα για το αν η εφαρμογή της σενκεριανής ανάλυσης είναι κατάλληλη και ωφέλιμη για το είδος στο σύνολό του. Τα ερωτήματα είναι:

- 1) Είναι κατάλληλο να εφαρμόσουμε σε αυτοσχεδιαστική μουσική μία μέθοδο ανάλυσης που αναπτύχθηκε για την μελέτη μουσικής που συντέθηκε;
- 2) Μπορούν στοιχεία της τζαζ αρμονίας (9ες, 11ες, και 13ες) που δεν εμφανίζονται στην μουσική που ανέλυε ο Schenker να ληφθούν υπόψη στην σενκεριανή ανάλυση;
- 3) Είναι όντως πρόθεση των αυτοσχεδιαστών μουσικών να δημιουργούν τις περίπλοκες δομές που παρουσιάζονται στις σενκεριανές αναλύσεις;

Θα αναφέρω παρακάτω με συνοπτικό τρόπο τις απαντήσεις που δίνει σε καθένα από αυτά.

Για το πρώτο, η απάντησή του είναι ότι ο ίδιος ο Schenker εκτιμούσε και θαύμαζε βαθιά την αυτοσχεδιαστική ικανότητα των συνθετών και αυτή την ιδιότητα των συνθέσεών τους και ότι η ανάλυση δικαιολογείται από το αποτέλεσμα της μουσικής και όχι την πρόθεση αυτής.

Για το δεύτερο, θεωρεί πως η ουσία των προεκτάσεων, της διαφωνίας (dissonance) και της σχέσης έντασης και λύσης (tension and resolve) είναι ίδια τόσο στην κλασική όσο και στην τζαζ μουσική, αν και στην σύγχρονη τζαζ μεταχειρίζονται με μεγαλύτερη ελευθερία. Επιπλέον, θεωρεί ότι όλες οι επεκτάσεις εξαρτώνται και ορίζονται από μια θεμελιώδη τρίφωνη συγχορδία που εν τέλει έχει παραπάνω σημασία.

Για το τρίτο, προσπαθεί να συσχετίσει τις μικρές και επιφανειακές στο νόημα τους προτάσεις του Evans,

καθώς έδειχνε πως προσεγγίζει σκεπτόμενος την θεμελιώδη δομή (fundamental structure) το κομμάτι *The Touch of Your Lips* στην συνέντευξη με την McPartland που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, με κύριες Σενκεριανές έννοιες όπως το *Ursatz*.<sup>70</sup>

Προσεγγίζοντας κριτικά τις θέσεις του Larson, το αρχικό ερώτημα είναι κατά πόσο είναι “στιβαρά” τα επιχειρήματά του για την εφαρμογή της σενκεριανής ανάλυσης ειδικά στην μουσική του Evans. Και για τα τρία ερωτήματα πιστεύω πως οι περισσότεροι αναλυτές θα δίνανε είτε απάντηση του τύπου *γιατί όχι* είτε του *ναι αλλά*.<sup>71</sup>

Οι απαντήσεις του Larson φαίνεται να τείνουν σε αυτή του πρώτου τύπου, οδηγώντας όμως ταυτόχρονα το επιχείρημα ότι στον Schenker άρεσε ο αυτοσχεδιασμός σε μία δυσκολία θεωρητικής τεκμηρίωσης. Για παράδειγμα, στην υποθετική περίπτωση που στον Schenker δεν άρεσε ο αυτοσχεδιασμός, η μεθοδολογία του θα είχε λιγότερες δυνατότητες να υπερπηδήσει τις διαφορές στην κουλτούρα και την “πρόθεση” μεταξύ της γερμανικής κλασικής μουσικής του 18ου και 19ου αιώνα και της τζαζ; Μήπως το αποτέλεσμα της νέας μουσικής για κάποιο λόγο θα άλλαζε και ξαφνικά θα είχε μικρότερη καλλιτεχνική αξία;

Παράλληλα, στην μουσική του Evans οι προεκτάσεις παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο ακόμα και στην μελωδία και πολλές φορές λειτουργούν ως *target notes* (νότες στόχοι) με σκοπό να διευρύνει την χρωματική παλέτα και να την “τονίσει” στις εκτελέσεις του. Συνεπώς, θεωρώ ότι έχει σημασία να εστιάσουμε σε κάθε συγχορδία ξεχωριστά και να βρούμε τα μοτίβα και τις διαστηματικές σχέσεις που δημιουργούνται σε κάθε μέτρο και πώς αυτά με την σειρά τους διαμορφώνουν μικροδομές, φράσεις και συνεχώς εναλλασσόμενους αρμονικούς χαρακτήρες. Αυτά τα χαρακτηριστικά συνήθως χάνονται σε Σενκεριανά γραφήματα σύγχρονης τζαζ, και όχι μόνο, που από μόνα τους αδυνατούν να απεικονίσουν όλες τις λεπτομέρειες που κάνουν κάθε έργο και καλλιτέχνη να ξεχωρίζει. Για παράδειγμα, η θεμελιώδης δομή που ανέφερε ο Evans θα μπορούσε να απεικονιστεί με απλό τρόπο και χωρίς την χρήση γραφημάτων όπως στην εικόνα **2.6**. Επίσης, ζητήματα *voice leading*, διαχείρισης διαφωνιών και σχέσης έντασης και λύσης μεταχειρίζονται με μοναδικούς τρόπους ακόμα και μεταξύ διαφορετικών ειδών της τζαζ.

Μπορούμε να πούμε ότι η επαγωγική φύση της μεθοδολογίας, η κατανοητή και συμπτυκνωμένη παρουσίασή της και η ανάδειξη της παράτασης (*extension*) σημαντικών δομικά φθόγγων και διαστηματικών σχέσεων την κάνουν αρκετά ελκυστική για την ανάλυση του έργου ενός μουσικού σαν και αυτόν. Αυτό όμως φαίνεται να την καθιστά προβληματική να βγάλει ολοκληρωμένα συμπεράσματα για το αποτέλεσμα ενός τζαζ κομματιού αν εφαρμοστεί αυτούσια. Αν κάθε αναλυτής κάνει τις δικές του τροποποιήσεις είναι πολύ πιθανό να χαθούν τα θεμέλια της αρχικής θεωρίας, να περιπλεχθούν ακόμα και τα βασικά στοιχεία της μουσικής και να δημιουργηθεί η αίσθηση ότι η ανάλυση “έγινε για να γίνει” και όχι για να εμφανίσει τις βαθύτερες πτυχές του έργου.

<sup>70</sup> Steve Larson, *Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach* (Pendragon Press, 2009), 4-32.

<sup>71</sup> Το *ναι αλλά* υποδηλώνει τις “αναγκασίες” τροποποιήσεις που αναφέρθηκαν στην πρώτη παράγραφο της ενότητας.

### 3.2 Allen Forte και θεωρία συνόλων

Πολλές θεωρίες των εφαρμοσμένων μαθηματικών και της στατιστικής έχουν την δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν για την ανάλυση της μουσικής.<sup>72</sup> Μερικές από τις πιο κοινές είναι η θεωρία πληροφοριών, η θεωρία πιθανοτήτων και η θεωρία συνόλων όπου εντάσσονται στα θέματα των διακριτών μαθηματικών. Η θεωρία συνόλων είναι η πιο δημοφιλής από τις παραπάνω και έχει εφαρμοστεί πλέον σε διάφορα είδη, αλλά η κύρια χρήση της ήταν, και είναι ακόμα, στην ατονική μουσική (όχι δωδεκάφθογγη) με κύριο εκπρόσωπο τον Allen Forte που την ονόμασε *pitch-class set theory*.<sup>73</sup> Αν και αρχικά ασχολούνταν σχεδόν αποκλειστικά με το φθογγικό υλικό υπό την έννοια της οργάνωσής του σ' ένα ή παραπάνω σύνολα και τα υποσύνολα αυτών που διατρέχουν ένα έργο και καθορίζουν την δομή του, μπορεί να αξιοποιηθεί και για την ανάλυση άλλων στοιχείων όπως ο ρυθμός.

Με βάση τον Forte, η θεωρία συνόλων δεν είναι απαραίτητη ακόμα και για την ανάλυση ατονικών έργων. Όσον αφορά τις μουσικές για τις οποίες είναι κατάλληλη η χρήση της, δεν μπορούσε να δώσει ακριβή απάντηση. Στο δικό του έργο, που μελετούσε την πρωτοποριακή μουσική του Liszt, βρήκε την ιδέα συνόλων μη διατεταγμένων φθογγικών-τάξεων χρήσιμη. Ταυτοχρόνως, διάφορα παραδείγματα έλλειψης συσχετισμού ανάμεσα στην μουσική και μεθοδολογία τον έκαναν διστακτικό στο να πει ότι η επιλογή του τρόπου ανάλυσης στηρίζεται στην “κοινή λογική.”<sup>74</sup>

Αξιοσημείωτο είναι πως ήταν γνώστης της Σενκεριανής ανάλυσης και εξέφραζε τις ίδιες ανησυχίες ως προς την εφαρμογή της σ' άλλες μουσικές παραδόσεις. Όπως ανέφερε: “κάποιοι δύσκολα θα περίμενε να βρει Σενκεριανά γραφήματα Ιαπωνικής κόντο μουσικής, κι' όμως υπάρχουν.”<sup>75</sup> Επιπλέον, έχει γράψει και για την μουσική του *Great American Songbook*<sup>76</sup>, αλλά απ' ότι φαίνεται ποτέ δεν χρησιμοποίησε την θεωρία συνόλων ούτε και παρέθεσε κάποια ολοκληρωμένη ανάλυση. Για παράδειγμα, στο άρθρο *The Development of Diminutions in American Jazz* εστίασε αποσπασματικά σε τεχνικές επεξεργασίας και παράτασης σημαντικών φθόγγων της μελωδίας στον αυτοσχεδιασμό μέσω του διανθισμού και της ανάπτυξης φιγούρων.<sup>77</sup>

Για την εφαρμογή της στην σύγχρονη τζαζ, σημαντική είναι η διδακτορική διατριβή του Scott Alexander Cook με τίτλο *Referential Sets, Referential Tonics, and The Analysis of Contemporary Jazz*. Σ' αυτή, ο Cook επιστρατεύει θεμελιώδη στοιχεία της θεωρίας συνόλων για να αναλύσει σχέσεις συγχορδιών που λειτουργικά δεν δημιουργούν την τυπική διαδοχή συγχορδιών II-V-I όπως εμφανίζεται στην κλασική τζαζ. Συνοπτικά, με την βοήθεια μιας αναφορικής τονικής (νότας) καθορίζεται ένα αναφορικό σύνολο, που

<sup>72</sup> Υπάρχουν ακόμα και μελέτες από την επιστήμη της νευροψυχολογίας που συγκρίνουν πτυχές του αυτοσχεδιαστικού ύφους μουσικών της τζαζ με την χρήση μοντέλων στατιστικής.

<sup>73</sup> Allen Forte, “Pitch-Class Set Analysis Today,” *Music Analysis* 4, no. 1/2, Special Issue: King's College London Music Analysis Conference 1984 (March-July, 1985): 33, <https://doi.org/10.2307/854234>.

<sup>74</sup> Forte, “Set Analysis,” 30-4.

<sup>75</sup> Forte, “Set Analysis,” 33.

<sup>76</sup> Μια (όχι απολύτως συγκεκριμένη) λίστα από σημαντικά Αμερικανικά jazz standards, popular songs, και show tunes του 20ου αιώνα.

<sup>77</sup> Allen Forte, “The Development of Diminutions in American Jazz,” *Journal of Jazz Studies* 7, no. 1 (Spring 2011): 7-27, <https://doi.org/10.14713/jjs.v7i1.3>.

“ταιριάζει” σ’ έναν αριθμό συγχορδιών, για όσα μέτρα διαρκεί συνήθως η κεντρικότητα αυτής.<sup>78</sup> Για το κομμάτι του Evans *Very Early*, θεωρούσε πως αν και η αναφορική θεωρία συνόλων δεν είναι αναγκαία για την εξήγηση ενός τονικού κομματιού μπορεί να προσφέρει μερικές πολύ παραγωγικές αυτοσχεδιαστικές στρατηγικές, αφού το υλικό φθογγικών-τάξεων πολλών συγχορδιών ανήκει σε διαφορετικές κλίμακες από αυτή της τονικής.

Η προσέγγιση του Cook είναι ενδιαφέρουσα και ενδέχεται να φανεί χρήσιμη σε μουσικούς εξοικειωμένους αρκετά με την τζαζ και την θεωρία συνόλων που τυχαίνει να δυσκολεύονται σε μεγάλο βαθμό να αυτοσχεδιάσουν σε κάποιο κομμάτι.<sup>79</sup> Όσον αφορά την τζαζ που είναι τονική, μπορούμε να κοιτάξουμε την θεωρία του με τους παρακάτω τρόπους. Από την μια, πιθανώς βοηθάει τον αυτοσχεδιαστή καθώς έχει να δουλέψει με λιγότερη πληροφορία. Από την άλλη όμως, αυτός ο τρόπος ανάλυσης ούτε δείχνει απαραίτητα με τι σκεπτικό υλοποιήθηκε η μουσική (συνθετική πρόθεση) ούτε και εγγυάται με κάποιον τρόπο μια πιο αξιόλογη και “άνετη” εκτέλεση, τουλάχιστον όχι περισσότερο από μια απλή chord-scale ανάγνωση.<sup>80</sup> Επίσης, η επιλογή του *Very Early* (βλ. ενότητα 1.1.2) απ’ όλο το ρεπερτόριο του Evans για να δείξει πως εφαρμόζεται η θεωρία του σε post-bop λεξιλόγιο ίσως να μην είναι η καταλληλότερη, ειδικά αν ο λόγος είναι μόνο ότι δυσκολευόταν να αυτοσχεδιάσει σ’ αυτό.<sup>81</sup>

### 3.3 Η προσέγγιση που επιλέχθηκε στην παρούσα εργασία

Πριν παρουσιάσω ακολούθως ένα-ένα τα στοιχεία που θα αναλυθούν, θα ήθελα να αναφέρω σύντομα τον κύριο σκοπό της παρούσας ανάλυσης και τα μέρη της. Ο στόχος είναι η όσο το δυνατόν πιο σαφής αποτύπωση και απεικόνιση αυτής για κάθε ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία, με μεθόδους που θα φανούν προσβάσιμες ακόμα και σε μουσικούς που δεν έχουν άμεση σχέση ή εμπειρία με αυτές ή ακόμα και με το είδος.

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η μουσική αποτελείται από τέσσερα θεμελιώδη στοιχεία: την μορφή, την αρμονία, την μελωδία και τον ρυθμό. Η μορφή και η αρμονία θα έχουν ξεχωριστές ενότητες και συνδυαστικά θα δημιουργήσουν τον μορφολογικό πίνακα του κάθε κομματιού. Η μορφή αφότου παρουσιαστεί στο head μετά μπορεί είτε να παραμένει σχεδόν ίδια στους υπόλοιπους κύκλους μέχρι το τέλος, είτε τα μέρη της ξεχωριστά να χρησιμοποιούνται κυρίως αποσπασματικά/αναφορικά ή να υπάρχει συνδυασμός των δύο.<sup>82</sup> Η μελωδία θα αναλυθεί κυρίως χρησιμοποιώντας τις βαθμίδες της τονικής κλίμακας του κάθε μέρους. Η μελωδία και ο ρυθμός στην μοτιβική ανάλυση, που θα εφαρμοστεί στα σόλο και θα έχει την δική της ενότητα, μπορούμε να πούμε ότι θα συνδυαστούν για τους παρακάτω λόγους.

<sup>78</sup> Scott Alexander Cook, “Referential Sets, Referential Tonics, and The Analysis of Contemporary Jazz” (PhD diss., The University of British Columbia, 2012), 78-93.

<sup>79</sup> Οπότε όχι για πολλούς, αν και δεν το θεωρώ αρνητικό από μόνο του.

<sup>80</sup> Για παράδειγμα, μία τυπική αρμονική και μελωδική ανάλυση, που υπογραμμίζει τις τονισμένες και “ασυνήθιστα” χρωματικές για την περίοδο προεκτάσεις, μπορεί να μας δείξει την πρόθεση και το αποτέλεσμα του *Very Early* και να βοηθήσει με προσιτό τρόπο μουσικούς που αντιμετωπίζουν προβλήματα στον αυτοσχεδιασμό.

<sup>81</sup> Cook, “Analysis of Contemporary Jazz”, 78.

<sup>82</sup> Με τον κύκλο εννοούμε κάθε “πέρασμα” της μορφής.

Στην τζαζ δίνεται μεγαλύτερη βαρύτητα στην έννοια του μοτίβου λόγω της σημασίας του αυτοσχεδιασμού και της μελωδικής επεξεργασίας. Ειδικά στην σύγχρονη τζαζ (post-bop μέχρι σήμερα) ενδέχεται αρκετές φορές η μελωδία να “αναφερθεί” ελάχιστα έως και καθόλου στα σόλο, που είναι και η ουσία. Επιπλέον, ειδικά στην σόλο μουσική του Evans, που δεν υπάρχει η έντονη και ιδιαίτερη αλληλεπίδραση των τριό του, θεωρώ ότι δεν είναι ανάγκη να δημιουργηθεί ξεχωριστή ενότητα για τον ρυθμό. Όμως, ο ρυθμός θα αποτελέσει χρήσιμο στοιχείο στην μοτιβική ανάλυση. Έτσι, η ενότητα της μοτιβικής ανάλυσης θα καλύψει συνολικά το ρυθμομελωδικό υλικό.

Ο ρυθμός στην μουσική του Evans είναι ένα από στοιχεία που την κάνουν να ξεχωρίζει. Το ίδιο ισχύει και για την μουσική πολλών άλλων καλλιτεχνών της τζαζ. Όμως, η φιλοσοφία που ακολουθεί ως προς αυτόν είναι εμφανής ακόμα από την υφή της παρτιτούρας, όπως θα είναι και η δική μου απλή προσέγγιση. Για παράδειγμα, αν μία μελωδία που απαρτίζεται από όγδοα εμφανίζεται αργότερα από τρίηχα ογδών θα αναφέρεται στο κείμενο. Επίσης, αν κάποιο ρυθμικό σχήμα είναι σημαντικός παράγοντας για την ανάπτυξη ενός μέρους, τότε θα αναγράφεται και πάνω στην παρτιτούρα. Δεν νομίζω ότι κάτι παραπάνω είναι απαραίτητο για τον σκοπό που ανέφερα στην αρχή της ενότητας.

Παρότι θα δημιουργηθούν τρεις ξεχωριστές ενότητες για την μορφή, την αρμονία και την μοτιβική ανάλυση αυτό δεν σημαίνει ότι στοιχεία και από τις τρεις δεν θα συμπεριλαμβάνονται στις υπόλοιπες, έτσι ώστε οι αναλυτικές πληροφορίες να είναι κατανοητές και ολοκληρωμένες. Για παράδειγμα, ο μορφολογικός πίνακας θα εμφανίζεται στην ενότητα της μορφής, αλλά θα εμπεριέχει και τις τονικότητες στις οποίες βρίσκονται τα μέρη. Με αυτόν τον τρόπο, αν για οποιοδήποτε λόγο ο αναγνώστης μπερδευτεί για τον αρμονικό χώρο ενός μέρους ή αριθμού μέτρων καθώς διαβάζει το κείμενο και βλέπει την αναλυμένη παρτιτούρα στην ενότητα της αρμονίας, ήδη θα γνωρίζει ότι μπορεί να ανατρέξει στον πίνακα για να βρει εύκολα την πληροφορία. Επιπλέον, εφόσον η αρμονία συζητήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο και όλα τα μέτρα του κομματιού έχουν αναλυθεί με την χρήση λατινικών αριθμών πάνω στη παρτιτούρα, ο αναγνώστης καταλαβαίνει την αρμονία στα σόλο όπου και γίνεται η μοτιβική ανάλυση.

Παρακάτω θα σημειωθούν οι ιδιαιτερότητες της μορφής, της αρμονίας και της ανάπτυξης σόλο στην τζαζ, έτσι ώστε να γίνει περισσότερο ευκολονόητη η ανάλυση των κομματιών στην συνέχεια.

### 3.3.1 Μορφολογία στην τζαζ

Τα περισσότερα τζαζ κομμάτια, εκτός του μπλουζ και του ελεύθερου ιδιώματος, διαμορφώνονται από οκτάμετρες φράσεις. Για να προσδιορίσουμε αυτές και στην συνέχεια την μορφή ενός έργου πρέπει να εξετάσουμε την μελωδία και την αρμονία.<sup>83</sup> Αρκετά βοηθητικό είναι ότι οι περισσότερες φράσεις έχουν διακριτές αρχές και καταλήξεις. Εφόσον ορισμένες επαναλαμβάνονται αυτούσιες ή με μικρές αλλαγές, αναθέτουμε σε καθεμία ξεχωριστά το ίδιο γράμμα.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (Sher Music, 1995), 384.

<sup>84</sup> Ακόμα και αν μία φράση έχει διαφορετικό αριθμό μέτρων από μια άλλη, ενδέχεται να τους δοθεί το ίδιο γράμμα εφόσον τα

Αν μια φράση είναι αισθητά διαφορετική από τις άλλες, τότε της δίνουμε άλλο γράμμα. Όταν αντιληφθούμε την επανάληψη ενός συνόλου φράσεων, τότε αυτές δημιουργούν την μορφή. Βέβαια, συνήθως μετά το head ξεκινάει το σόλο που αλλάζει έστω και λίγο την υφή, κάνοντας το πιο εύκολο να βρούμε που τελειώνει αυτό το σύνολο, αφού στα περισσότερα είδη της τζαζ ο αυτοσχεδιασμός ακολουθεί στενά την μορφή. Μερικές από τις πιο συχνές είναι: **AABA**, **ABAC** και **ABCD**.

### 3.3.2 Αρμονική ανάλυση και chord-scale θεωρία

Στην μουσική του Evans και στην τζαζ γενικότερα υπάρχουν ποικίλες προσεγγίσεις στην διάταξη συγχορδιών, και σε συνδυασμό με διαφόρων τύπων επανεναρμονίσεις μπορούν μερικές φορές να κάνουν δύσκολο το εγχείρημα της αρμονικής ανάλυσης. Μία πιο πρώιμη μορφή που χρησιμοποίησε αρκετά ο Evans, και που δεν την εγκατέλειψε ποτέ εντελώς, είναι τα voicings που παίζονται και με τα δύο χέρια και περιέχουν πάντα την θεμέλιο της συγχορδίας.<sup>85</sup> Σ' αυτά χρησιμοποιούνται, χωρίς να μετράμε αυτόν της μελωδίας, οι τρεις βασικοί φθόγγοι της τζαζ: η θεμέλιος, η τρίτη και η έβδομη.

Σχεδόν σ' όλα τα heads των σόλο διασκευών του ακολουθεί αυτόν τον τύπο voicing, τοποθετώντας μια καθοριστική νότα στο μπάσο για κάθε συγχορδία που συχνότερα είτε είναι η θεμέλιος είτε κάποιου τύπου ισοκράτης (συνήθως τονική ή δεσπόζουσα) που διατρέχει αριθμό αυτών. Ο Reilly στο βιβλίο του *The Harmony of Bill Evans* παρουσιάζει τρεις κανόνες που πρέπει να ακολουθηθούν για τον σχηματισμό αυτών στο στυλ του Evans και όχι μόνο:<sup>86</sup>

1. Η θεμέλιος, η τρίτη και η έβδομη να χρησιμοποιούνται κάτω από την μελωδία
2. Η πέμπτη να παραλείπεται
3. Για επιπλέον χρώμα να προστίθεται η ένατη, ενδέκατη και δέκατη-τρίτη

Στον αυτοσχεδιασμό των σόλο εκτελέσεών του, όπως και στα τρίο του, το αριστερό χέρι συνήθως συνοδεύει το σόλο του δεξιού με rootless voicings, δηλαδή voicings που παραλείπουν την θεμέλιο. Συχνά όμως, η θεμέλιος ενδέχεται να παίζεται πάνω από αυτά τα voicings στο δεξί χέρι, διευκολύνοντας την αναγνώριση της συγχορδίας. Άλλες φορές χρειάζεται να κοιτάξουμε πιο βαθιά την δομή της φράσης και κατά πόσο αυτή και ο αντίστοιχος κύκλος συνολικά ακολουθεί το πρότυπο της μορφής και της πρωτοεμφανιζόμενης αρμονίας. Φυσικά, υπάρχουν και περιπτώσεις που τα δεδομένα δεν είναι αρκετά για να δώσουμε μόνο μια αρμονική ή/και συγχορδιακή ερμηνεία.

Στις αρχές της τζαζ, οι μουσικοί αυτοσχεδίαζαν στηριζόμενοι στην μελωδία του κομματιού.<sup>87</sup> Αυτό όμως άρχισε να αλλάζει από τα μέσα του 20ου αιώνα, κυρίως λόγω της ευρύτερης μετάδοσης της τζαζ

υπόλοιπα στοιχεία φέρουν αρκετές ομοιότητες.

<sup>85</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι η θεμέλιος της συγχορδίας είναι πάντα στην βάση, καθώς οι αναστροφές είναι συχνές στην τζαζ.

<sup>86</sup> Jack Reilly, *The Harmony of Bill Evans* (Unichrom, 1993), 1.

<sup>87</sup> Levine, *Jazz Theory Book*, 31.

διδασκαλίας στην Αμερική. Οι περισσότεροι μουσικοί πλέον αντί για να έχουν στο μυαλό τους τις νότες από τις οποίες απαρτίζεται μια συγχορδία και τις προεκτάσεις της, ξεκίνησαν να σκέφτονται σε μεγαλύτερο βαθμό κλίμακες και τρόπους που ταιριάζουν μ' αυτή. Ο Levine στο βιβλίο του *The Jazz Theory Book* παροτρύνει τους αναγνώστες να αντιλαμβάνονται τα σύμβολα συγχορδιών ως σύμβολα κλιμάκων (ή chord-scale σύμβολα), καθώς όπως λέει “η κλίμακα και η συγχορδία είναι δύο μορφές του ίδιου πράγματος.”<sup>88</sup>

Μ' αυτό το σκεπτικό γεννήθηκε και η chord-scale θεωρία, που έχει ως ιδέα ότι κάθε συγχορδία μπορεί να εκφραστεί μελωδικά (οριζόντια) από τουλάχιστον μία κλίμακα ή μια σειρά φθόγγων.<sup>89</sup> Συνδέοντας μ' αυτό τον τρόπο συγχορδίες και κλίμακες, ο μουσικός μπορεί να τις κατανοήσει ως μία ενιαία οντότητα που τον διευκολύνει στην ανάλυση και τον αυτοσχεδιασμό. Καθώς θα γίνει ανάλυση των εκτελέσεων του Evans και όχι των lead sheets των αρχικών κομματιών, το ενδιαφέρον είναι να δούμε τις νότες που επέλεξε να παίξει πάνω από την συνοδεία ειδικά στο σόλο, και πώς ή αν αυτές επηρεάζουν την αρμονία.<sup>90</sup> Αν έχει επιλέξει να παίξει “έξω” από την αρμονία, τότε το δεξί και το αριστερό χέρι ενδέχεται να εξεταστούν ξεχωριστά όσο αφορά το αρμονικό περιεχόμενο, εφόσον ο διαχωρισμός γίνεται μεταξύ αυτών.

### 3.3.3 Μοτιβική ανάλυση και ανάπτυξη σόλο

Όσον αφορά την μοτιβική ανάλυση στην τζαζ, δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη μέθοδος που να παρουσιάζει μια ολοκληρωμένη εικόνα του μουσικού υλικού. Αυτό δεν είναι τυχαίο, καθώς πολλές φορές στα σόλο οι μουσικοί σκέφτονται την συγχορδία σαν μονάδα, την κλίμακα που ανήκει αυτή ή/και η φράση και την νότα που θέλουν να προσεγγίσουν στην επόμενη συγχορδία. Δηλαδή, η δημιουργία ενός μοτίβου που επεξεργάζεται για αρκετό χρονικό διάστημα, ειδικά χωρίς να παρεμβαίνουν άλλες ιδέες, είναι σχετικά σπάνιο στον αυτοσχεδιασμό. Πιο σύνηθες στην τζαζ είναι η χρήση παροδικών μοτίβων, δηλαδή μοτίβων που έχουν μικρή διάρκεια και επεξεργάζονται ελάχιστα ή και καθόλου. Σαν μία μορφή μοτιβικής ανάλυσης, μπορούμε να χωρίσουμε τις τεχνικές ανάπτυξης σόλο σε δύο ευρείες κατηγορίες:

1. Αρπισμός, σκιαγράφιση/περίγραμμα συγχορδίας (chord outline)
2. Πέρασμα κλίμακας (scale run) και βηματική μελωδία

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που ίσως ταιριάζει περισσότερο να προσδιορίσουμε ένα μοτίβο ή μελωδικό θραύσμα ως πυρήνα για την ανάπτυξη του σόλο. Αυτή η προσέγγιση φαίνεται να είναι εξίσου κατάλληλη όταν υπάρχουν παύσεις που επισημαίνουν την μοτιβική ιδέα ή/και όταν υπάρχουν ένα ή δύο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ρυθμικά ή/και διαστηματικά σχήματα που δεν μεταβάλλονται σε μεγάλο βαθμό.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Levine, *Jazz Theory Book*, 33.

<sup>89</sup> Μπορούμε να πούμε καλύτερα φθογγικών τάξεων αλλά στην τζαζ δεν συνηθίζεται ο όρος.

<sup>90</sup> Σε μία ανάλυση του lead sheet ενός jazz standard, δίπλα από το σύμβολο της συγχορδίας θα γράφαμε την πρώτη “απλή” επιλογή κλίμακας/τρόπου πάνω στην οποία μπορεί να βασίσει ο μουσικός το σόλο του.

<sup>91</sup> Για παράδειγμα, στην εικόνα 2.12 (σελ. 18) επέλεξα να προσδιορίσω ένα κύριο μοτίβο, που απαρτίζεται από δύο ξεχωριστά ρυθμομελωδικά στοιχεία, αντί να χαρακτηρίσω το μουσικό υλικό ως σκιαγραφίες συγχορδιών αγνοώντας ίσως το **x1** σε αυτή



## 4. HERE'S THAT RAINY DAY

### 4.1 Μορφή

Το κομμάτι ξεκινάει με μία εισαγωγή δύο μέτρων και αμέσως μετά ακολουθεί το **A** μέρος που απαρτίζεται από δύο τετράμετρες φράσεις. Έπειτα ακολουθεί το **B** που και αυτό διαμορφώνεται από δύο τετράμετρες φράσεις.

**Intro**  
**Rubato** (♩ = 65)

**B:**  $V^7_{sus4}$   $subV^9/V$   $V_{sus4}$   $(subV^9/V)$   $V^{29}_{b9}$

**A**

$I^7_{subV^{13}/IV} IV^{\#11}$   $I^6$   $V^{13}_{bVI}$   $b^{13}_3$   $bVI^9$   $subV^{13}_{bII}$   $bII^7$

**B**

$ii^{11}$   $I^6$   $IV^9$   $ii_{sus}$   $V^9$   $subV^{13}$   $I^7$   $subV^{13}/V$   $(ii^9$   $V^9$   $^{13b9})_{IV}$

$iv^7$   $subV^9/V$   $V^{b13}$   $I^7$   $V^{13}_{subV^{13}/IV}$   $IV^7$   $B:bVI^7$

**D:**  $ii^7$

$ii^{11}$   $I^6$   $IV^9$   $V^{29}$   $I^7$   $vi^{11}$   $IV^9$   $ii^{11}$   $V^b9$

Στην συνέχεια ουσιαστικά επαναλαμβάνονται και τα δύο μέρη. Το δεύτερο **B** έχει εμφανείς μελωδικές και αρμονικές αλλαγές σε σχέση με το πρώτο, αλλά θεωρώ ότι δεν είναι αρκετές για να χαρακτηριστεί ξεχωριστό μέρος. Έτσι, η μορφή του κομματιού είναι **ABAB**.

**A**

19

$I^{add9}$   $subV^{13}/IV$   $IV^{#11}$   $I^6$   $V^{13/4}/bVI$   $b^{13/3}$   $bVI^9$   $subV^{13}/bII$   $bII^7$

23

$ii^{11}$   $I^6$   $IV^9$   $V^9$   $\#9/5$   $I^7$   $subV^{13}/V$   $(ii^7$   $V^{6/9}$   $b9/7)$   $IV$

**B**

27

$IV^9$   $subV^{13/\#11}/vi$   $iii^7$   $vi^9$   $ii^{sus}$   $vii^{\circ}/iii$

31

Γέφυρα για το σόλο

$iii^7$   $vi^9$   $IV^{(quin.)}$   $subV^{#11}/V$   $V^{b13}$   $G: ii^{11}$   $subV^{#11}/V$   $V^{b13/9}$

Το πρώτο σόλο (μ.35-66) επαναλαμβάνει την μορφή **ABAB**. Στα επόμενα 32 μέτρα του (μ.67-98) είναι λίγο πιο δύσκολο να προσδιορίσουμε την δομή. Όπως θα δούμε όμως, εξετάζοντας την μουσική υφή που αλλάζει μεταξύ των **A** και **B** μερών και κυρίως αναγνωρίζοντας τις συγχορδιακές διαδοχές, η μορφή παραμένει ίδια. Στα μέτρα 99-124 επιστρέφει το head με τα **B** αυτή τη φορά να έχουν αναφορικό χαρακτήρα και μικρότερη διάρκεια, 3 μέτρα το πρώτο και 6 το δεύτερο. Τέλος, ακολουθεί μία coda στα μέτρα 125-134.

### Μορφολογικός πίνακας

<b>Μέτρα</b>	1-2	3-6	7-10	11-14	15-18	19-22	23-26	27-30	31-32	33-34
<b>Τονικότητες</b>	Σι μείζ.			Ρε μείζ.	Σι μείζ.					Σολ μείζ.
<b>Μέρη</b>	Εισαγωγή	A		B		A		B		Γέφυρα
<b>Πλαίσιο</b>	Head									

35-38	39-42	43-46	47-50	51-54	55-58	59-62	63-66
Σολ μείζ.		Σιβ μείζ.	Σολ μείζ.				
A		B		A		B	
Σόλο 1							

67-70	71-74	75-78	79-82	83-86	87-90	91-94	95-98
Σολ μείζ.		Σιβ μείζ.	Σολ μείζ.				
A		B		A		B	
Σόλο 2							

99-102	103-106	107-108	109	110	111-114	115-118	119-122	123-124
Μιβ μείζ.		Σολβ μείζ.	Μιβ μείζ.	Σι μείζ.				
A		B		Γέφυρα	A		B	
Επιστροφή του head								

125-128	128-134
Μι ελ.	Ρε Λύδιος
A	Κατάληξη
Coda	

## 4.2 Αρμονική ανάλυση

Όπως ανέφερα η Σολ μείζονα είναι η κυρίαρχη τονικότητα του πρωτότυπου, με την πρώτη φράση του πρώτου **B** να βρίσκεται μία τρίτη μικρή πάνω στην Σ1b μείζονα. Ο Evans όπως είδαμε ακολουθεί στενά αυτά τα στοιχεία στα σόλο του, παρότι στο δεύτερο δεν είναι τόσο ξεκάθαρο και γι' αυτό πρέπει να κοιταχτεί αρμονικά σε βάθος. Επίσης, θα εξεταστεί πως “γεμίζει” αρμονικά τον χώρο στα heads και πως γίνονται οι μετατροπές.

Αντί για τις τυπικές τονικότητες, ο Evans παρουσιάζει την αρμονία και την μελωδία μία τρίτη μεγάλη πάνω στην Σι και Ρε μείζονα. Πριν από αυτό όμως, προηγείται μία σύντομη εισαγωγή.

**Intro**  
**Rubato** (♩ = 65)

**B:**  $V^7_{sus4}$   $subV^9/V$   $V_{sus4}$   $(subV^9/V)$   $V^{\#9} b9$   $I^7$

Στην εισαγωγή κρατάει την πέμπτη ισοκράτη και χρησιμοποιεί δύο συγχορδίες, την V και την τρίτονη αντικατάσταση της παρενθετικής V της V. Παρότι η αρμονία είναι λειτουργική, λόγω των συγχορδιακών προεκτάσεων που επιλέγει δημιουργεί έντονη χρωματικότητα παραλείποντας μόνο δύο νότες, το ντο φυσικό και το ρε# που εμφανίζεται αμέσως μετά στον πρώτο χτύπο του τρίτου μέτρου. Πέρα από το στοιχείο της έντονης χρωματικότητας σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα, πριν εμφανιστεί καν η μελωδία, η εξαίρεση του ντο φαίνεται ενδιαφέρουσα. Ίσως έτσι προοικονομεί την εμφάνιση της φρύγιας δεύτερης (ντο μείζονα) στο τελευταίο μέτρο της πρώτης φράσης (μ.6).

**A** **C Lydian**

$I^7$   $subV^{13}/IV$   $IV^{\#11}$   $I^6$   $V^{13}/VI b^{13}$   $bVI^9$   $subV^{13}/II$   $bII^7$

Στην πρώτη φράση (μ.3-6) το φα# στην μελωδία επεκτείνεται αρπυστικά μία οκτάβα ψηλότερα και οδηγεί στο μι. Στα τρία μέτρα που παρατάσσεται το φα# ο Evans γεμίζει την αρμονία με την διαβατική χρήση της IV και με τρίτονες αντικαταστάσεις παρενθετικών πεμπτών της IV και της bII, δημιουργώντας έτσι αυτή

την χρωματική κίνηση φα $\sharp$  - φα - μι - ρε $\sharp$  - ρε - ρεβ - ντο στο μπάσο.

Η δεύτερη φράση του Α (μ.7-10) ανεβαίνει βηματικά από την ii στην V πριν καταλήξει στην I. Το φα $\sharp$  στην μελωδία ανεβαίνει αρπιστικά στο μι που αυτή την φορά λύνεται στο ρε.

Οι δύο φράσεις του πρώτου Β (μ.11-18) διαμορφώνονται από την αρμονική διαδοχή ii-V-I, στην Ρε και Σι μείζονα αντίστοιχα. Και οι δύο έχουν στο υπόβαθρό τους την τυπική κίνηση όπου η τρίτη νότα της ii συγχωδιάς κρατιέται και γίνεται έβδομη της V για να λυθεί στην τρίτη της τονικής. Βέβαια το χαρακτηριστικό στοιχείο που κάνει αξιωματικότερη την μελωδία είναι οι χρωματικές κινήσεις που γίνονται στα μέτρα 12, 14 και 16.

Η μετατροπή από την Ρε στην Σι μείζονα (μ.14-15) γίνεται με ομαλό τρόπο, καθώς ο Evans πρόσθεσε το μι, δηλαδή την τρίτη της ντο $\sharp$  ελάσσονας, ως έκτη στην σολ μείζονα συγχωδιά και κράτησε την φα $\sharp$  -

έβδομη της σολ- ως εντέκατη της ντο# ελάσσονας.<sup>92</sup> Φυσικά κρατήθηκε και το σι - τρίτη της σολ- ως έβδομη της ντο# ελάσσονας. Το μπάσο στην δεύτερη φράση (μ.15-17) ακολουθεί την ίδια βηματική κίνηση που είδαμε στην δεύτερη φράση του πρώτου Α (μ.7-9).

Εικ. 4.1: Ο σκελετός και διαστηματική σχέση μεταξύ σοπράνο και μπάσο στα μέτρα 11-13 και 15-17.

Το δεύτερο Α παραμένει κατά κύριο λόγο ίδιο με το πρώτο. Αυτό μας φέρνει στο δεύτερο Β (μ.27-34) όπου, όπως ανέφερα προηγουμένως στην ενότητα της μορφής, έχει υποστεί κάποιες αλλαγές συγκριτικά με το πρώτο.

Το ζήτημα με τα μέτρα 27-30 είναι σε ποια τονικότητα βρίσκονται. Θα μπορούσε κάποιος/α να πει ότι είναι στην Ρε# ελάσσονα και όχι στην Σι μείζονα, πρώτον γιατί δεν εμφανίζεται ποτέ η συγχορδία της σι μείζονας σ' όλο το δεύτερο Β και δεύτερον επειδή η vii (μ.30) οδηγεί “πρωτικά” στην ρε# ελάσσονα (μ.31). Πιστεύω πως είναι καλύτερο σε αυτό το μέρος να θεωρήσουμε την iii -ρε# ελάσσονα- ως αντικατάσταση της I-σι μείζονας- και την vii ως βηματική παρενθετική της iii.

<sup>92</sup> Η προσθήκη της έκτης σε μείζονα συγχορδία είναι ένα αρκετά σύνηθες φαινόμενο σ' όλη την τζαζ, σε βαθμό που πολλές αναλύσεις και lead sheets δεν την σημειώνουν, δηλαδή όπως την παραλείπω κι' εγώ στις βαθμίδες.



### 4.2.1 Η ανάπτυξη του δεύτερου σόλο

Όπως έκανε συχνά και με τα τρίο του, ο Evans αναπτύσσει τον δεύτερο κύκλο του σόλο ξετυλίγοντας την αρμονία κυρίως με τρίφωνες συγχορδίες παρά με “μονοφωνικές” μελωδικές γραμμές (single-note lines) στο δεξί χέρι. Έτσι, είναι καλύτερο να σκεφτούμε ότι επεξεργάζεται την μουσική αρμονικά παρά μοτιβικά/μελωδικά. Αυτό θα γίνει περισσότερο εμφανές με τα κοινά χαρακτηριστικά αρμονικά στοιχεία που μοιράζεται με το head που μόλις είδαμε.

Κύριο ρυθμικό σχήμα

G:  $\text{subV}^{\#11}/\text{IV}$   $\text{subV}^{13/\#11}/\text{iii}$  iii I  $\text{V}^{13/9}$   $\text{bVI}^9$   $\text{subV}^{\#11}/\text{bII}$   $\text{bII}^9$

Στα μέτρα 67-70 ο Evans χρησιμοποιεί το κύριο ρυθμικό σχήμα και στα δύο χέρια ακολουθώντας την αρμονία που είδαμε αντίστοιχα στην πρώτη φράση του head (μ.3-6) με προστιθέμενες συγχορδιακές προεκτάσεις.<sup>93</sup> Επίσης, παρατηρούμε και την ίδια χρωματική κίνηση στο μπάσο που είδαμε σ' αυτά μέτρα (βλ. σελ. 31) μία έκτη μικρή πάνω αφού βρισκόμαστε στην σολ μείζονα: ρεβ - ντο - σι - σιβ - λα - λαβ.

ii<sup>11</sup> iii<sup>9</sup> IV<sup>7</sup> I  $\text{subV}^9_{\text{sus4}}$  (ii<sup>11</sup>)  $\text{subV}^9_{\text{IV}}$

Στην δεύτερη φράση του A (μ.71-74) και πάλι τα δύο χέρια κινούνται ομοφωνικά, αυτή την φορά ξεδιπλώνοντας αρπιστικά τις συγχορδίες με ρυθμική βάση το όγδοο. Μεταξύ σοπράνο και μπάσο δημιουργούνται διαστήματα δεκάτης και οκτάβας. Λόγω των ομοφωνικών αρπισμών δεν είναι τόσο εμφανές, αλλά και εδώ ακολουθεί την κίνηση στο μπάσο που ακολουθούσε στις αντίστοιχες φράσεις των A στο head (βλ. σελ. 32).

<sup>93</sup> Εδώ φαίνονται και τα πρώτα βήματα της ιδέας της ρυθμικής μετατόπισης (rhythmic displacement) που ανέπτυξε σημαντικά στο παίξιμό του λίγα χρόνια αργότερα την δεκαετία του 1970.

75 **B**  $B\flat_{maj}^9$   $E_{maj}^9$   $E\flat_{maj}^9$

$\flat VI_3^4$   $\flat II+$   $ii_3^4$   $ii$   $V^{13/\#9} \flat 13/\#9$   $I^9$   $IV^7$   $G: \flat VI^7$

ii

79  $ii^7$   $iii^{11}$   $IV^9$   $V^9$   $13/\#9$   $I$   $V^9/\flat VI$   $\flat VI^9$   $subV$   $I$

ii

Με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή ξετυλίγοντας την καθορισμένη από το head αρμονία με αλλοιώσεις, ο Evans επεξεργάζεται και το πρώτο **B** του δεύτερου σόλο (μ.75-82). Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που βλέπουμε στα μέτρα 77-78 είναι η εμφάνιση της μι μείζονας μεθ' ενάτης που οδηγεί στην μιβ μείζονα μεθ' ενάτης. Αυτό το φαινόμενο μπορεί να χαρακτηριστεί ως παράλληλη βηματική (συνήθως ημιτονιακή) προσέγγιση με συγχορδία ίδιας ποιότητας. Είναι κάτι που δεν ήταν συχνό στην τζαζ τότε (την δεκαετία του 1960) και ο Evans το καθιέρωσε ως μία μορφή παρενθετικής συγχορδίας και διαβατικής κίνησης.

$E_{maj}^7$   $E\flat_{maj}^7$

Εικ. 4.3: Η παράλληλη κίνηση από την μι μείζονα στην μιβ μείζονα (μ.77-78).

**A**

Κύριο ρυθμικό σχήμα

83

$I^7$   $subV^{211}/IV$   $subV^{13\#11}/iii$   $iii^7$   $V^{13}$   $bVI^9$   $subV^{13}/bII$   $bII^7$

Κύριο ρυθμικό σχήμα

87

$ii^{11}$   $iii^7$   $IV^{211}$   $V^7_{sus4}$   $b9\flat5$   $I^9$   $subV^9_{sus4}$   $(ii^9)$   $V^{13\flat9\flat13\#9}/IV$

Βλέπουμε ότι η αρμονία στο δεύτερο A (μ.83-90) δεν έχει ουσιαστικές αλλαγές σε σχέση με το πρώτο. Αυτή την φορά όμως, στην δεύτερη φράση (μ.87-90) το αριστερό χέρι συνοδεύει με διαστήματα εβδόμης και πέμπτης και το δεξί χέρι διασπάει τετράφωνες συγχορδίες κυρίως σε δύο αρμονικά διαστήματα τρίτης χρησιμοποιώντας το στοιχείο της συγχοπής από το κύριο ρυθμικό σχήμα.

**B**

χρωμ. προσ. αρπισμός

αρπισμός

βηματική προσέγγιση στο ρε από το λα

91

$IV^7$   $V^7/bIII$   $I^7$   $vi^9$   $ii^{11}$   $V^9_{\flat5}(13\flat9)/iii$

προέκταση μέσω αρπισμού

προέκταση μέσω αρπισμού

$E\flat: 7$

$7$

$6$

$6$

$b6$

95

$iii^7$   $subV^9/ii$   $ii^{11}$   $V^{13}$   $E\flat:ii^9$   $V^{13}$

Στα μέτρα 91-94 ο Evans στο δεξί χέρι παίζει συγχορδιακούς αρπισμούς (δεν θα έλεγα ότι έφερε ξαφνικά κάποιο μοτίβο) και η συνοδεία στο αριστερό αποφεύγει να παίζει στο πρώτο χτύπο του κάθε μέτρου. Αυτά τα μέτρα θυμίζουν μια πιο κλασική σολιστική υφή όπως θα δούμε και στο πρώτο σόλο (μ.35-66) στην ενότητα 4.3. Τα μέτρα 95-98 λειτουργούν με μεταβατικό τρόπο και η μετατροπία στην  $Mib$  μείζονα γίνεται με τον ίδιο τρόπο όπως είδαμε και στο τέλος του head στα μέτρα 31-34 (βλ. σελ. 34).

#### 4.2.2 Η επιστροφή του head και η coda

Σε μία εκ πρώτης όψεως απρόσμενη επιλογή, ο Evans επιστρέφει το head προς το τέλος του κομματιού (μ.99-125) αυτή τη φορά ξεκινώντας στη  $Mib$  μείζονα.

**A** Freely

99 5 5 4

$I^9$   $ii^{11}$   $I^6$   $V^{13}/bVI$   $bVI^7$   $bII^{13}$

103 5 4 3

$ii^{11}$   $iii^7$   $V^7$   $I^7$   $vi^7 (ii^9)$   $V^9$   $IV$

**B**  $\text{♩} = 65$  4 3 4 3  $\text{♩} = 105$

*mp*  
*accel.*

$iv^9$   $vii^{2\flat}$   $I^7$   $IV^9$   $ii^9$   $IV^7$   $V^{9\flat}$   $I^7$   $IV^7$   $B: V^{27} (lyd. / II)$   $ii^7$   $V^{13}$

$G\flat: ii^9$   $E\flat: bVI^9$

Στα μέτρα 107-109 φαίνεται πως ο Evans κατανοεί την βαθύτερη δομή των φράσεων του πρώτου **B** μέρους της μορφής (μ.11-18) αφού τις συμπυκνώνει χρησιμοποιώντας τον μελωδικό σκελετό που είδαμε στην εικόνα 4.1 (βλ. σελ. 33) στην ψηλότερη φωνή. Ταυτόχρονα, στον τρίτο χτύπο του μέτρου 107 χρησιμοποιεί την χρωματική κίνηση της αναφερόμενης μελωδίας στην εσωτερική φωνή του δεξιού χεριού για να

δημιουργήσει αντιστικτική μελωδία.

**A** 111 **Swing**

iii<sup>6</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>IV</sub> IV<sup>9</sup> I<sup>6</sup> V<sup>13</sup>/<sub>4/bVI</sub> b<sup>13</sup>/<sub>3</sub> bVI<sup>9</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>bII</sub> bII<sup>7</sup>

115 ii<sup>11</sup> I<sup>6</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>9</sup> I<sup>7</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>V</sub> (ii<sup>7</sup> V<sup>b13/b9</sup>)<sub>IV</sub>

ii

Στο δεύτερο A (μ.111-118) ο Evans γυρίζει πίσω στην Σι μείζονα. Έτσι, μπορούμε να καταλάβουμε και το σκεπτικό του πίσω από τις επιλογές και την σειρά των κυρίαρχων τονικοτήτων. Αλλάζει τονικότητες που απέχουν διάστημα τρίτης μεγάλης B major – G major – E<sup>b</sup> major – B major θυμίζοντας αυξημένη συγχορδία.

**B** 119

IV<sup>9</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>#11/vi</sub> iii<sup>7</sup> vi<sup>11</sup> vii<sup>O7</sup>/<sub>iii</sub>

**Coda** 123 **Fast**

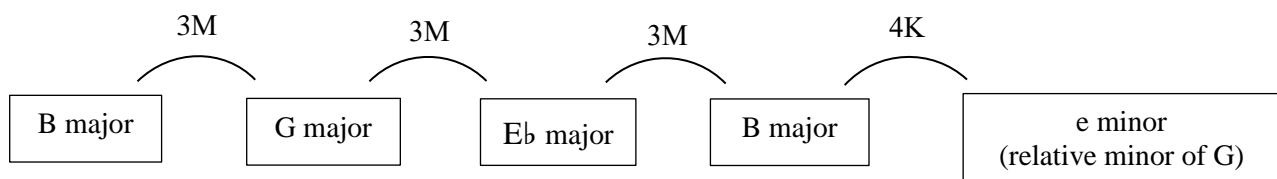
iii<sup>7</sup> vi<sup>9</sup> IV<sup>#11</sup> subV<sup>#11</sup> V<sup>b13/b9</sup> e: iadd9 V<sup>6</sup> vii(phr.) subV<sup>#11</sup>/<sub>VI</sub>

127 5 4 **Faster**

VI<sup>11</sup> v<sup>7</sup> D Lydian

131 8 15 rit. pp

Στο μέτρο 125, όπου θα περιμέναμε το σι ως η τελευταία νότα της μελωδίας να εναρμονιστεί με την τονική της σι μείζονα, ο Evans και πάλι επιλέγει διαφορετική κατεύθυνση. Αυτή τη φορά μας οδηγεί αμέσως στην coda. Στα μέτρα 125-128 κάνει μια σύντομη μετατροπία στην Μι ελάσσονα (σχετική ελάσσονα της Σολ μείζονας) για να παίξει την πρώτη φράση των Α με διαφορετική αρμονία που καταλήγει στην συγχορδία της σι ελάσσονας. Στα μέτρα 128-134 κλείνει το κομμάτι με αυτή την φιγούρα σε Ρε λύδιο τρόπο.



**Εικ. 4.4:** Το πλάνο τονικοτήτων του κομματιού.

## 4.3 Μοτιβική ανάλυση του πρώτου σόλο

**A**  
Swing  $\text{♩} = 136$

35 x x1 x2

G: I<sup>7</sup>    iii<sup>7</sup>    V<sup>7</sup>/<sub>IV</sub>    bVI<sup>7</sup>    bII<sup>7</sup>

39 x2 x3 x2 x2

ii<sup>11</sup>    V<sup>7</sup>    I<sup>7</sup>    V<sup>2</sup><sub>sus4/IV</sub>    V<sup>9</sup>/<sub>IV</sub>

**B**

43 x x3 x3

Bb: vii<sup>2</sup>/<sub>5</sub>    vii<sup>2</sup>/<sub>2</sub>    I<sup>7</sup>    IV<sup>11</sup> }  
G: bVI<sup>11</sup> }

47 x2 x3 αρπισμός 5 4 3 2

(x & x2)

ii<sup>7</sup>    V<sup>7</sup><sub>sus4</sub>     $\frac{6}{5}$     iii<sup>7</sup>    ii<sup>7</sup>    V<sup>7</sup>

51 **A**

αρπισμός (x & x2)

x x1

$I^7$   $V^7/vi$   $bVI^7$   $bII^7$

55

4

παράγωγο D dim. scale (H-W)

3 x3

3 3 3

Αρπισμός (x2) χρωμ. προσ. στο μι

$ii^7$   $V^9$   $I^7$   $V^2_{sus4/IV}$   $V^9/IV$

59 **B**

αρπισμός (x)

5 4 3 2 1

χρωμ. cambiata

x x

$IV$   $ii^{\circ}_5$   $iii^7$   $vi^7$   $V^7/v$

63

βηματικό κατέβασμα απόστασης δύο οκτάβων με αποφυγή κατάληξης στην θεμέλιο για να προχωρήσει στο δεύτερο σόλο

8 7 b6 5 4 3 2 8 7 6 5 4 3 2

χρωμ. περιφραξη στην 7η και 5η

x x

$iii^7$   $vi^7$   $IV^9$   $vii^{\circ}$   $I^2$   $V^5(b9)/iii$   $I_{sus4}$   $IV^4$   $vii^{\circ}$   $I^9$

x

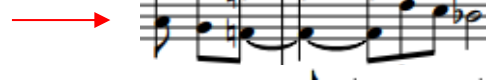


x1

x2

x3

Διατονική εκδοχή x3



Μετατόπιση  
της μεσαίας  
νότας

Μετατόπιση  
της  
τελευταίας  
νότας

Σμίκρυνση και των  
δύο διαστημάτων

## 5. A TIME FOR LOVE

### 5.1 Μορφή

Το κομμάτι ξεκινάει με δύο όμοιες οκτάμετρες φράσεις που θα ονομάσουμε **A**. Έπειτα, ακολουθεί μια αντιθετική φράση που διαρκεί και αυτή οχτώ μέτρα και αποτελεί το **B** μέρος. Στην συνέχεια, επανέρχεται το **A** με μία επιπρόσθετη εξάμετρη φράση και ολοκληρώνει την μορφή **AABA**.

**A**  
 Rubato (♩ = 105)  $\Gamma$

D:  $I^9$   $bII$   $I^9$   $V^{13/\#11}/_V$

5  $\Gamma$

$ii(\text{add}11/9)$   $iii^7$   $IV^7$   $V^{b13/\#9}/_{iii}$   $III\text{add}9$   $(ii^{\emptyset})$   $V^{13}/_{vi}$

**A**  
 9  $\Gamma$

$vi^9$   $bII^6_4$   $I^6_4$   $V^{13/\#11}/_V$

13  $\Gamma$

$IV^9$   $iii^9$   $ii^9$   $vii^{\emptyset}$   $b: ii^{\emptyset}$   $V^9$

**B**  
 17  $\Gamma$

$i(\text{add}9)$   $V^{\#11}/_{VII}$   $VII^9$   $V^{13}/_V$   $v^7$   $V^7$

21

i 2 (ii<sup>∅</sup> V<sup>b13</sup><sub>v</sub> V<sup>maj9</sup> i<sup>6</sup><sub>5</sub> } D:vi<sup>6</sup><sub>5</sub> V<sup>13</sup>

25 **A**

F<sup>♯</sup> (subV/C<sup>♯</sup>) V<sup>13</sup>/<sub>iii</sub> V<sup>13</sup>/<sub>vi</sub> vi<sup>11</sup> V<sup>13</sup>/<sup>#11</sup>/<sub>v</sub>

29

ii(add11/9) iii<sup>9</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>13</sup>/<sub>b9</sub> (subV<sup>13</sup>/<sup>#11</sup>/<sub>v</sub>) V<sup>13</sup>/<sub>vi</sub>

33

vi<sup>11</sup> V<sup>13</sup>/<sup>#11</sup>/<sub>v</sub> ii<sup>11</sup> IV<sup>9</sup> V<sup>b9</sup>

37

[ Γέφυρα για το σόλο ]

I<sup>9</sup> ii<sup>7</sup> iii<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup> vi<sup>7</sup> B<sup>b</sup>:ii<sup>9</sup> V<sup>13</sup>

Το πρώτο σόλο (μ.41-80) κρατάει την μορφή αλλά επεκτείνει το τελευταίο **A** κατά δύο μέτρα. Αντιθέτως, στο δεύτερο σόλο (μ.81-118) μειώνει το τελευταίο **A** κατά δύο μέτρα και με μία γέφυρα επιστρέφει το head (μ.119-154). Η coda στα μέτρα 155-161 κλείνει το κομμάτι.

### Μορφολογικός πίνακας

<b>Μέτρα</b>	1-8	9-16	17-24	25-32	32-38	39-40
<b>Τονικότητες</b>	Ρε μείζ.		Σι ελ.	Ρε μείζ.		Σιb μείζ.
<b>Μέρη</b>	A	A	B	A		Γέφυρα
<b>Πλαίσιο</b>	Head					

41-48	49-56	57-64	65-72	73-80	81-88	89-96	97-104	105-112	113-116	117-118
Σιb μείζ.		Σολ ελ.	Σιb μείζ.		Σιb μείζ.		Σολ ελ.	Σιb μείζ.		
A	A	B	A		A	A	B	A		Γέφυρα
Σόλο 1					Σόλο 2					

119-126	127-134	135-142	143-150	150-154	155-160	161
Ρε μείζ.		Σι ελ.	Ρε μείζ.		Ρε μείζ.	Σολ# Δόριος
A	A	B	A		Στοιχεία A	Κατάληξη
Επιστροφή του head					Coda	

## 5.2 Αρμονική ανάλυση

Ενώ το πρωτότυπο βρίσκεται στην Φα μείζονα και Ρε ελάσσονα, ο Evans μεταφέρει το head μία τρίτη μικρή κάτω στην Ρε μείζονα και Σι ελάσσονα.

Βασικό  
μελωδικό  
μοτίβο

**A** Rubato (♩ = 105)

Measures 1-4: D: I<sup>9</sup> bII I<sup>9</sup> V<sup>13#11/V</sup>

Measures 5-8: ii(add11/9) iii<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>b13/#9/iii</sup> III<sup>add9</sup> (ii<sup>∅</sup> V<sup>13</sup>)<sub>vi</sub>

Measures 9-12: vi<sup>9</sup> bII<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>13#11/V</sup>

Measures 13-16: IV<sup>9</sup> iii<sup>9</sup> ii<sup>9</sup> vii<sup>∅</sup> V<sup>9</sup>  
b: ii<sup>∅</sup>

Στα πρώτα μέτρα 1-3 το ντο# προεκτείνεται βηματικά στο σολ και κατεβαίνει με τον ίδιο τρόπο για να έρθει στο τελευταίο όγδοο του μέτρου 2 το φα# και να αρχίσει το βασικό μελωδικό μοτίβο. Από το μέτρο 3 μέχρι το 6 το μι κατεβαίνει μία οκτάβα και εναρμονίζεται με την παρενθετική V της iii λειτουργώντας ως 9#. Η φράση τελειώνει στο μέτρο 7 με την συγχορδία της φα# μείζονας και το ντο# στην μελωδία, μία οκτάβα κάτω από το αρχικό.

Στο δεύτερο A (μ.9-16) η μελωδία παραμένει ίδια αλλά εναρμονίζεται διαφορετικά. Στα μέτρα 9-12 το

σι στο μπάσο κατεβαίνει χρωματικά με την κίνηση σι-σιβ-λα-σολ# για να οδηγηθεί στο σολ στον πρώτο χτύπο του μέτρου 13. Στα μέτρα 13-15 το σολ πηγαίνει με βηματική διατονική κίνηση στο ντο# για να γίνει το ii-V που οδηγεί στην Σι ελάσσονα και το **B** μέρος.

Θα μπορούσαμε με ευκολία να πούμε ότι το δεύτερο **A** βρίσκεται στην Σι ελάσσονα που είναι και η σχετική τονικότητα. Όμως, η παρενθετική μι μείζονα (μ.12) που ακολουθείται από την σολ μείζονα και την διαβατική φα# ελάσσονα (μ.13) για να έρθει η μι ελάσσονα (μ.14) μου φαίνεται σαν μια διαδοχή που είναι πιο κοντά στην Ρε μείζονα.

17 **B** 5

σχέση χρωμ.  
τρίτης  $A_{maj}^9 - C\#^{13}$

4

3

2

$i^{(add9)}$   $V\#^{11}/VII$   $VII^9$   $V^{13}/v$   $v^7$   $V^7$

$i$   $2$   $(ii^\emptyset)$   $V^{b13})_v$   $V_{maj}^9$   $i_5^6$   $D:vi_5^6$   $V^{13}$

Το **B** (μ.17-24) ουσιαστικά επαναλαμβάνει την ίδια φράση τρεις φορές στα μέτρα 17-19, 19-21 και 21-23, ξεκινώντας από την πέμπτη, τέταρτη και τρίτη νότα της κλίμακας αντίστοιχα.

25 **A** 7

3 2 1 7 6

$I^9$  (sub $V/C\#$ )  $V^{13}/_{iii}$   $V^{13}/_{vi}$   $vi^{11}$   $V^{13/\#11}/_V$

29 5 4 3 2 7 3

$ii(\text{add}11/9)$   $iii^9$   $IV^7$   $V^{13/\flat 9}$  (sub $V^{13/\#11}/_V$ )  $V^{13}/_{vi}$

Η μελωδία της πρώτης φράσης του τελευταίου **A** (μ.25-32) παραμένει πρακτικά ίδια, με το ντο# στο μέτρο 31 να βρίσκεται μία οκτάβα πάνω σε σχέση με τα άλλα δύο. Η αρμονία είναι και αυτή την φορά διαφορετική με περισσότερες αποκλίσεις στην σχετική ελάσσονα. Το μέτρο 32 προετοιμάζει την δεύτερη φράση.

33 2 1 7 6 5 4 3 2 1

$vi^{11}$   $V^{13/\#11}/_V$   $ii^{11}$   $IV^9$   $V^{\flat 9}$

37 1

$I^9$   $ii^7$   $iii^7$   $IV^7$   $V^7$   $vi^7$   $B\flat: ii^9$   $V^{13}$

Η τελευταία φράση του head (μ.33-38) χρησιμοποιεί το βασικό μελωδικό μοτίβο και αυτή την φορά καταλήγει στην τονική συγχορδία και την θεμέλιο στην μελωδία. Η γέφυρα (μ.39-40), που προετοιμάζεται

με την παράλληλη συγχορδιακή κίνηση αμέσως μετά την πτώση, μας μεταφέρει με διαδοχή ii-V στην τονικότητα της Σιβ μείζονας και στο πρώτο σόλο.

### 5.2.1 Η επιστροφή του head και η coda

Το head επιστρέφει στα μέτρα 119-154 και έχει παρόμοια αρμονία. Ο Evans διαφοροποιεί λίγο το βασικό μελωδικό μοτίβο (βλ. σελ. 47) χρησιμοποιώντας διαφορετικά ρυθμικά σχήματα όπως τρίχα τετάρτων.

**A**  
**Freely**  
 119

D: I<sup>9</sup>      bII      I<sup>9</sup>      V<sup>13/#11</sup>/<sub>V</sub>

123

ii(add11/9)      iii<sup>9</sup>      IV<sup>7</sup>      V<sup>b13/#9</sup>/<sub>iii</sub>      IIIadd9      (ii<sup>o</sup>)      V<sup>13</sup>/<sub>vii</sub>

**A**

127

7 3 2 1 7 6

$vi^9$   $bII_4^6$   $I_4^6$   $V^{13/\#11}/V$

131

Swing  $\text{♩} = 139$

5 4 3 2 7

$IV^9$   $iii^9$   $ii^9$   $vii^{\emptyset}$   $b: ii^{\emptyset}$   $V^9$

**B**

135

5 4

$i(\text{add}9)$   $V^{\#11(\#9)}/VII$   $VII^7$   $V^{b13/b9}/V$   $V^9$

139

3 3

$i^7$   $(V^{b13/\#11}/V)$   $V^{b13}/V$   $V_{maj}^9$   $D: ii^{11}$   $V^9$

**A**

Freely

143

7 3 2 1 7 6

$I^9$   $vii^{\circ}$   $V^{13}/_{iii}$   $V^{13}/_{vi}$   $vi^{11}$   $V^{13}/_{\#11}/_V$

147

5 4 3 2 7 3

$ii(\text{add}11/9)$   $iii^9$   $IV^7$   $V^9$   $\text{sub}V^{b13}/_IV$   $\text{sub}V^{13}/_{\#11}/_{iii}$   $V^{13}/_{vi}$

151

2 1 7 6 5 4 3 2

$vi^{11}$   $V^{13}/_{\#11}/_V$   $ii(\text{add}11/9)$   $IV^9$   $V^{b9}$

**Coda**

155

3

$I^7$   $bII$   $I^7$   $iii/bII$   $I^7$   $bII$

Στα μέτρα 160-161 ο Evans χρησιμοποιεί την παράλληλη βηματική προσέγγιση με συγχορδίες ίδιας ποιότητας, αλλά και με συγχορδίες διαφορετικού τύπου, για να καταλήξει στην ανοδική φιγούρα του τελευταίου μέτρου που βρίσκεται στον Σολ# δώριο.<sup>94</sup>

Παράλληλη βηματική προσέγγιση με συγχορδίες διαφορετικής ποιότητας

Παράλληλη βηματική προσέγγιση με συγχορδίες ίδιας ποιότητας

Εικ. 5.1: Οι δύο τύποι βηματικών προσεγγίσεων στα μέτρα 160-161.

<sup>94</sup> Προηγουμένως, είδαμε στην σελίδα 36 πως ο Evans εφάρμοσε την βηματική προσέγγιση με συγχορδία ίδιας ποιότητας ως αρμονικό μέσω στην ανάπτυξη του δεύτερου σόλο στο Here's That Rainy Day.

## 5.3 Μοτιβική ανάλυση

**A** Swing ♩ = 135

41  $Bb: I^9$   $subV^7$   $I^9$   $Abm^9$   $Gm^9$

45  $ii(add11/9)$   $iii^7$   $IV^7$   $V^{13/9}/_{iii}$   $III^9$   $(ii^9 V^9)_{vi}$

**A**

49  $vi^9$   $subV^{#9/b7}$   $I_4^6$   $V^{13/11}/_V$

53  $ii(add11/9)$   $iii^9$   $IV^7$   $vii^\emptyset$   $V^9$   $b9$   
 $g: ii^\emptyset$

Fingering: 7, 2, 1, 7, 6, 5, 4, 3, (2 1 7)



73

αρπισμός

παράγωγο C dim. scale (H-W) και χρωμ. προσ. στο σιβ

αρπισμός

χρωμ. προσ.

vi<sup>11</sup> V<sup>7/v</sup> ii<sup>7</sup> V<sup>13</sup>

77

αρπισμοί

μοτίβο μ.78-79 χρωμ. προσ. στην 3η

χρωμ. προσ. στην 3η

χρωμ. προσ. στην 5η

I<sup>9</sup> V<sup>9/bVI</sup> subV<sup>9/v</sup> ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

81

αρπισμός

χρωμ. προσ. στο φα αρπ.

αρπισμός

8 7 6

χρωμ. προσ. και εκφυγές

I<sup>7</sup> V<sup>13/#9</sup> I<sup>9</sup> V<sup>13/v</sup>

85

αρπισμοί

5 4 3 2 1

αρπισμός

Σολ αρμονική ελ.

ii iii<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>9/iii</sup> III<sup>9</sup> (ii)<sup>0</sup> V<sup>7/vi</sup>

89 **A** μοτίβο σε σολ αρμονική ελ. μ.89-91

αρπισμός αρπ. χρωμ. προσ.

Vi(add9) vii<sup>°</sup>/vi I<sub>4</sub> vii<sup>°</sup>/v IV<sup>9</sup>

93 αρπισμός αρπισμός Ebmaj<sup>9</sup> χρωμ. προσ. σε ντο και σιβ g: 4 5 4 3 2 Σολ αρμονική ελ. 4

ii<sup>7</sup> vii<sup>°</sup> (g: ii<sup>°</sup>) V<sup>7</sup>

97 **B** αρπισμός χρωμ. προσ. Παράγωγο C dim. scale (H-W) συγχορδιακά τετράχορδα D minor blues scale

i<sup>°</sup>b<sub>6</sub> 7 V<sup>7</sup>/vii (III<sup>7</sup>) V<sup>7</sup><sub>v</sub> v vii<sup>°</sup>

101 αρπ. (F<sub>m</sub>) Eb D bebop major scale αρπισμός αρπ. αρπ.

χρωμ. προσ.

i<sup>7</sup> VI V<sup>7</sup>/iii III<sup>9</sup> B<sub>b</sub>: ii<sup>11</sup> V<sup>11</sup>

105 **A**  $B^b$  Lydian  $B^b$  Ionian Σολ αρμονική ελ. χρωμ. προσ. 8 7 6

$I^{\#11}$   $(ii)^\circ$   $V^7_{vi}$   $vi$   $V^{13}/V$

109 και εκφυγές αρπ. χρωμ. προσ. Σολ αρμονική ελ. 5 4 3 2 1 7 6 5

$ii^7$   $V^7$   $subV^7/IV$   $subV^7_{sus4/iii}$   $3 V^7_{sus4/vi}$   $3$   $subV^7/vi$

113 αρπισμός αρπισμός και χρωμ. προσ. σε σολ και σιβ 6 6 5 4 3

$vi^9$   $subV^{b9}/v$   $V^{13}$

*cambiata*

116 αρπ. 3 2 6 5 4 3 2

προέκταση του ντο με βηματική άνοδο και αρπιστική κάθοδο

$I^{9(45)}$   $V^{13}/IV$   $D:ii^\circ_{11}$   $V^{13}$

*rit.*

## 6. MIDNIGHT MOOD

### 6.1 Μορφή

Το **A** μέρος (μ.1-8) αποτελείται από δύο όμοιες τετράμετρες φράσεις. Έπειτα, ακολουθούν δύο παρόμοιες φράσεις που θα ονομαστούν η καθεμία **B** (μ.9-16 και μ.17-24). Το **C** μέρος (μ.25-32) έχει ελεύθερο χαρακτήρα (χρησιμοποιούνταν ως επανερχόμενο ιντερλούδιο χωρίς καθορισμένη μελωδία στο πρωτότυπο κομμάτι) και ολοκληρώνει την μορφή **ABBC**.

**Rubato** (♩ = 108) **A**

Db: I<sup>6/9</sup> ii<sup>ø</sup> I<sup>6/9</sup> VII<sup>7(mix.)</sup>

5

I<sup>6/9</sup> bII<sup>6/9</sup> I<sup>6/9</sup> (ii<sup>11</sup> subV<sup>13</sup>)<sub>IV</sub>

**B**

9 **Swing** ♩ = 121

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9</sup>/<sub>iii</sub> vii<sup>ø</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> vi<sup>9</sup>

13

vii<sup>ø</sup>/<sub>ii</sub> 3 ii<sup>7</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>v</sub> V<sup>9</sup><sub>sus4</sub> V<sup>b9</sup> vi<sup>6</sup> (ii<sup>11</sup> subV<sup>13</sup>)<sub>IV</sub>

17 **B**  $\square$

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9</sup>/<sub>iii</sub> vii<sup>o</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>ii</sub> V<sup>13/#11</sup>/<sub>v</sub>

21  $\square$

Am<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup>

V<sup>13/#11</sup>/<sub>v</sub> subV<sup>13</sup>/<sub>v</sub> V<sup>13/#11</sup> (bvi<sup>7</sup>) vi<sup>7</sup> bII<sup>7</sup>

25 **C**  $\square$

iii<sup>11</sup> iv<sup>7</sup> iii<sup>11</sup> iv<sup>11</sup>

29  $\square$

iii<sup>11</sup> iv<sup>7</sup> iii<sup>13</sup> D: V<sup>9</sup><sub>sus4</sub>

Στην επανάληψη του head στην Ρε μείζονα (μ.33-62) το δεύτερο **B** διαρκεί ένα μέτρο λιγότερο (μ.49-55) και μοιράζεται το τελευταίο του μέτρο με το **C** (μ.55-62). Όλα τα δεύτερα **B** και στα τρία σόλο (μ.79-84, μ.109-114, μ.139-144) και στην επανάληψη του head στην Σιβ μείζονα (μ.169-174) διαρκούν έξι μέτρα. Στην επιστροφή του head στην Ρεβ μείζονα (μ.183-213) το δεύτερο **B** προεκτείνεται για άλλα επτά μέτρα (μ.199-213) και μοιράζεται το τελευταίο του μέτρο με την coda (μ.213-232) που αποτελείται από στοιχεία των **C** μερών.

### Μορφολογικός πίνακας

<b>Μέτρα</b>	1-4	4-8	9-16	17-24	25-32	33-36	36-40	41-48	49-54	55-62
<b>Τονικότητες</b>	Ρεβ μείζ.					Ρε μείζ.				
<b>Μέρη</b>	A		B	B	C	A		B	B	C
<b>Πλαίσιο</b>	Head									

63-70	71-78	79-84	85-92	93-100	101-108	109-114	115-122
Φα μείζ.							
A	B	B	C	A	B	B	C
Σόλο 1				Σόλο 2			

123-130	131-138	139-144	145-152
Φα μείζ.			
A	B	B	C
Σόλο 3			

153-156	157-160	161-168	169-174	175-182	183-186	186-190	191-198	199-206	207-213
Φα μείζ.					Ρεβ μείζ.				
A		B	B	C	A		B	Προέκταση B	
Επιστροφή του head									

213-220	220-225	226-230	231-232
Ρεβ μείζ.			
Στοιχεία C			Κατάληξη
Coda			

## 6.2 Αρμονική ανάλυση

**Rubato** (♩ = 108) **A**

Db: I<sup>6/9</sup> ii<sup>∅</sup> I<sup>6/9</sup> VII<sup>7(mix.)</sup>

I<sup>6/9</sup> iv<sup>11</sup> I<sup>6/9</sup> (ii<sup>11</sup> subV<sup>13</sup>)<sub>IV</sub>

Το Α μέρος (μ.1-8) χαρακτηρίζεται από το αρμονικό διάστημα πέμπτης, με την τονική να βρίσκεται στην χαμηλότερη περιοχή, που λειτουργεί ως ισοκράτης και από την εναλλαγή συγχορδιών και κατ' επέκταση τρόπων που έρχονται σε αντίθεση με την τονική συγχορδία και τον ήχο της Ρεβ μείζονας (Ρεβ ιωνικός).

**B** **Swing** ♩ = 121

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9</sup>/<sub>iii</sub> vii<sup>∅</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> vi<sup>9</sup>

vii<sup>∅</sup>/<sub>ii</sub> ii<sup>7</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>V</sub> V<sup>9sus4</sup> V<sup>b9</sup> vi<sup>6</sup> (ii<sup>11</sup> subV<sup>13</sup>)<sub>IV</sub>

Στο πρώτο **B** (μ.9-16) το σιβ προεκτείνεται με βηματική άνοδο και κάθοδο από το μέτρο 9 στο μέτρο 11. Από το μέτρο 10 ξεκινάει το μοτίβο που επαναλαμβάνεται τρεις φορές (μ.10-12, μ.12-14, μ.14-16) και οδηγεί το σιβ στο φα.

17 **B** 6 6 (5) (8)

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9</sup>/<sub>iii</sub> vii<sup>°</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>ii</sub> V<sup>13/#11</sup>/<sub>V</sub>

21 6 7 8

V<sup>13/#11</sup>/<sub>V</sub> subV<sup>13</sup>/<sub>V</sub> V<sup>13/#11</sup> (bvi<sup>7</sup>) vi<sup>7</sup> bII<sup>7</sup>

Στο δεύτερο **B** (μ.17-24) το σιβ προεκτείνεται με βηματική άνοδο και κάθοδο από το μέτρο 17 στο μέτρο 19, όπως έγινε στα αντίστοιχα μέτρα του πρώτου **B** (μ.9-11). Το μοτίβο παρομοίως εμφανίζεται στα μέτρα 18-20, όμως αυτή την φορά δεν επαναλαμβάνεται. Αντί να έχουμε την πορεία από το σιβ στο φα μέσω του μοτίβου, ο Evans προεκτείνει το σιβ ξανά, τώρα μέσω συγχορδιών, μέχρι το μέτρο 22 όπου έρχεται και το ντο που οδηγεί τελικά στο ρε (μ.23). Από το μέτρο 22 ξεκινάει και ο ισοκράτης στην πέμπτη που συνεχίζει στο **C**.

**C**

25

Db Aeolian

Db Aeolian

iii<sup>11</sup> iv<sup>7</sup> iii<sup>11</sup> iv<sup>11</sup>

29

Db Aeolian

iii<sup>11</sup> iv<sup>7</sup> iii<sup>13</sup> D: V<sup>9</sup><sub>sus4</sub>

Σχέση χρωματικής τρίτης  
(chromatic mediant)

Στο C μέρος (μ.25-32) ο Evans εναλλάσσει την iii και την iv βαθμίδα με την λαβ (πέμπτη) στο μπάσο να έχει ρόλο ισοκράτη. Στο μέτρο 32 χρησιμοποιεί την λα μείζονα μεθ' εβδόμης, χωρίς την τρίτη ντο#, για να κάνει μετατροπία στην Ρε μείζονα και να επαναλάβει το head.

**A**

33

D Aeolian

D Mixolydian

I<sup>7</sup> ii<sup>0</sup> I<sup>6/9</sup> VII<sup>7</sup>(mix.)

37

D Phrygian

I<sup>6/9</sup> bII<sup>7</sup> I<sup>6/9</sup> (ii<sup>9</sup> subV<sup>13</sup>)<sub>IV</sub>

41 **B** 6

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9/iii</sup> vii<sup>O/iii</sup> iii<sup>7</sup> vi<sup>7</sup>

45

vii<sup>O/ii</sup> ii<sup>7</sup> subV<sup>13/V</sup> V<sup>b9</sup> vii<sup>O</sup> I<sup>+</sup> subV<sup>13/#11</sup>

49 **B** 6

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9/iii</sup> vii<sup>O/iii</sup> iii<sup>7</sup>

52

subV<sup>13/#11/ii</sup> V<sup>13/#11/V</sup> V<sup>13/#11/V</sup> subV<sup>13/#11/V</sup> V<sup>13</sup>

**C** 7 8

55

D Aeolian D Aeolian

vii<sup>°</sup> vi<sup>7</sup> bVI<sup>7</sup> iv<sup>7</sup> iii<sup>7</sup> iv<sup>11</sup>

59

D Aeolian

bII<sub>5</sub><sup>6</sup> I<sub>5</sub><sup>6</sup> iv<sup>7</sup> vii<sup>°</sup> vi<sup>7</sup> vii<sup>°</sup>/IV **F:** iv<sup>9</sup> ii<sup>9</sup>] vii<sup>°</sup><sub>5</sub><sup>6</sup>

## 6.2.1 Η επιστροφή του head και η coda

Το head επιστρέφει πρώτα στην Φα μείζονα (μ.153-182), δηλαδή στην ίδια τονικότητα που είναι και τα σόλο. Έπειτα, επαναλαμβάνεται στην αρχική τονικότητα της Ρεβ μείζονας χωρίς το C μέρος (μ.183-213), που αντιθέτως ο Evans χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει την coda (μ.213-232).

**A**

153

F Aeolian

F Mixolydian

$I^{13}$   $ii^{\circ}$   $I^{13}$   $VII^7(mix.)$

157

F Phrygian

$I^7$   $bII^7(phr.)$   $I^{13}$   $V^7/IV$   $subV^{#11}/IV$

**B**

161

6 6 5 8 5

$IV^7$   $V^{#9}/iii$   $iii^7$   $vi^7$   $vii^{\circ}/ii$

165

4 8 4 3 8

$ii$   $iiFr.$   $bII$   $vii^{\circ}$   $I$   $subV^{13}/IV$

169 **B**

6 6 (5)

IV<sup>7</sup> V<sup>#9</sup>/<sub>iii</sub> vii<sup>°</sup>/<sub>iii</sub> iii

172

(8) 6 7

subV<sup>13</sup>/<sub>ii</sub> V<sup>13</sup>/<sub>#11</sub>/<sub>V</sub> subV<sup>13</sup>/<sub>V</sub> V<sup>13</sup>/<sub>#11</sub> b13/b9

175 **C**

8 F Phrygian F Phrygian

I bII<sup>13</sup>/<sub>#11</sub>(phr.) I<sup>13</sup>/<sub>#11</sub> bII<sup>9</sup>(phr.)

179

F Phrygian

I<sup>9</sup> bII<sup>7</sup>(phr.) vii<sup>7</sup>(phr.) I<sup>7</sup> bII(add9)  
Db: IV(add9)

183 **A** Db Aeolian Db Mixolydian

$I^{6/9}$   $ii^{\circ}$   $I^7$   $VII^7(\text{mix.})$

187 Db Phrygian

$I^{6/9}$   $bII^7$   $I^{6/9}$   $(ii^{11}[\text{rootless}] V^7/V \text{ sub}V^9)_{IV}$

191 **B**

$IV^7$   $V^{13/\#9}/_{iii}$   $vii^{\circ}/_{iii}$   $iii^7$   $vi^9$

195

$\text{sub}V^{b9}/_{ii}$   $ii^7$   $\text{sub}V^{13}/_V$   $V^{\#11/b9}$   $vii^{\circ}$   $I^7$   $(ii^{11} \text{ sub}V^{13}/_{IV})$

199 **B**

IV<sup>7</sup> V<sup>13/#9</sup>/<sub>iii</sub> vii<sup>o</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> subV<sup>13</sup>/<sub>ii</sub> ii<sup>13</sup>

203

V<sup>13</sup>/<sub>v</sub> subV<sup>13</sup>/<sub>v</sub> V<sup>13/#11</sup> subV<sup>#11</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> Isus4 (subV<sup>13/#9</sup> V<sup>b9</sup>)<sub>bVI</sub>

### προέκταση Β

207

ως ποίκιλμα

V<sup>13</sup>/<sub>v</sub> subV<sup>13</sup>/<sub>v</sub> V<sup>13/#11</sup> subV<sup>#11</sup> sus2/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup> sus subV<sup>13</sup>/<sub>vi</sub> (subV<sup>#9</sup> V<sup>#11</sup>)<sub>bVI</sub>

211

**coda**

Db Phrygian

V<sup>13</sup>/<sub>v</sub> subV<sup>13</sup>/<sub>v</sub> V<sup>13/#11</sup> (bvi<sup>7</sup>) I bII<sup>6</sup><sub>5</sub>

## αρτισμοί

215

Db Aeolian

Db Phrygian

$\text{iii}_5^6$   $\text{iv}_7^{\text{(aeol.)}}$   $\text{I}^{6/9}$   $\text{iv}^{13}_{\text{(phr.)}}$

219

c

Db Aeolian

c

$\text{I}^{6/9}$   $\text{iv}_7^7$   $\text{iii}_5^6$   $\text{V}^{13}$   $\text{iii}_5^6$

224

c

y

$\text{V}^{b13}$   $\text{iii}_5^6$   $\text{V}^7$   $\text{iii}_5^6$

228

y

y

$\text{IV}_{\text{sus}}$   $\text{iii}_5^6$   $\text{subV}^{13}$

231

8

$\text{I}^{6/9}$

## 6.3 Μοτιβική ανάλυση

**A** 63

επαναλαμβανόμενο μοτίβο  
αρπισμός και νότα στόχος μ.63-68

αρπ.

$I^7$   $ii^\circ$   $I^7$   $VII^7(mix.)$

67

αρπ.

παράγωγο F bebop  
dorian  $b4$  scale

$I^7$   $bII^7$   $I^7$   $(IV^7)$   $V^{13}_{IV}$

**B** 71

αρπ.

αρπ.

αρπ.

νότα στόχος  
στα μ.74 και 78

$IV^7$   $V^{\#9}/_{iii}$   $(i^9)$   $iv^{6/9}_{iii}$

υπονοείται η μι ως θεμέλιος,  
το ίδιο ισχύει και για τα  
αντίστοιχα μέτρα παρακάτω

75

αρπ.

αρπ.

F major scale

$ii^9$   $V^{13}$   $I^7$   $V^7/_{IV}$

79 **B**

αρπισμός

περίγραμμα συγχορδίας

παράγωγο F major pentatonic

μοτίβο μ.81-83

IV<sup>7</sup> V<sup>#9/b9</sup>/<sub>iii</sub> iii<sup>7</sup>

82

παράγωγο Ab major pentatonic

F major blues phrase

subV<sup>13</sup>/<sub>ii</sub> V<sup>13/b9</sup>/<sub>V</sub> V<sup>7</sup><sub>sus4</sub> V<sup>7</sup>

85 **C** = 126

παράγωγο F major

C locrian scale

παράγωγο A minor pentatonic

Bb aeolian scale

μοτίβο μ.86-89

vi vii(phr.) iii(add11) vii(phr.)

89

αρπ.

περίγραμμα συγχορδίας και χρωμ. προσ. στο φα

αρπισμός

περίγραμμα συγχορδίας και χρωμ. προσ. στο ντο

iii<sup>11</sup> V<sup>13/#9</sup> vi<sup>6/9</sup> V<sup>13</sup>

**A**

♩ = 131  
93

αρπισμός

παράγωγο F mixolydian b6

συγχορδιακό τετράχορδο και χρωμ. προσ. στο σολ

αρπισμός (F mixolydian)

$I^{6/9}$   $VII^9(\text{mix.}b6)$   $I^9$   $VII^9(\text{mix.})$

97

παράγωγο F phrygian

αρπισμός και χρωμ. προσ. στο φα

αρπισμός και χρωμ. προσ. στο ντο

$I^9$   $bII^7(\text{phr.})$   $I^9$   $V^{13}/IV$

**B**

επαναλαμβανόμενο μοτίβο μ.101-109

101

$IV^{6/9}$   $V^{\#9/b9}/iii$   $I^6$   $Vi(\text{add}9)$

επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα μ.102-110

105

αρπ. 3

$ii^9$   $V^9$   $I$   $V^{13}/IV$

**B**

109

περίγραμμα συγχορδίας

αρπισμός

IV<sup>7</sup> V<sup>#9/b9/iii</sup> I<sup>6</sup>

αρπισμός

112

3

subV<sup>13/#11/ii</sup> V<sup>13/#11/V</sup> b13/#9 V<sup>13</sup>

**C**

115

2 1 5 4 3

αρπισμός (F phrygian)

I<sup>13</sup> vii<sup>13</sup>(phr.) I<sup>13</sup> vii<sup>11</sup>(phr.)

αρπισμοί με βαρύτητα στο ντο

119

I<sup>13</sup> vii<sup>11</sup>(phr.) I<sup>13</sup> IV<sup>7</sup>

**A**

123

επαναλαμβανόμενο  
διαδοχικό μοτίβο  
μ.123-129

3η 5η 3η 5η 5η 8η 5η

$I^{13}$   $ii^{\emptyset}$   $I^7$   $ii^{\emptyset}$

127

8η 8η 3η

χρωμ. προσ.  
στο φα

$I^7$   $bII^7(\text{phr.})$   $I^9$   $V^{13}/IV$

**B**

131

αρπισμός

περίγραμμα  
συγχορδίας με  
διαβατικούς φθόγγους

δ. δ. χρωμ. προσ.

χρωμ. προσ. περιφραξη

$IV^7$   $V^{9/9}/iii$   $iii^7$   $vi$   $vii^{\circ}/ii$

135

χρωμ. προσ.

αρπισμός

περίγραμμα  
συγχορδίας

χρωμ. προσ.

αρπισμός

περιφραξη

χρωμ. προσ.

μοτίβο μ.136-137

$ii^9$   $(ii^7)$   $V$   $13/(\#9)_{IV}$

νότα στόχος από το μ.136

μ.139-140

μ.141-142

**B**

IV<sup>7</sup> V<sup>#9/b9/iii</sup> iii<sup>7</sup>

περιγράμματα συγχορδιών

142

sub V<sup>13/#11/ii</sup> ii<sup>9</sup> V<sup>9</sup>

μ.146-149

περίγραμμα συγχορδίας και χρωμ. προσ. στο φα

χρωμ. προσ. περίφραξη

χρωμ. προσ. στο φα και στο ρε

**C**

I<sup>9</sup> V<sup>11(aeol.)</sup> I<sup>13</sup> V<sup>11(aeol.)</sup>

παράγωγο F aeolian

F mixolydian b6 scale

χρωμ. προσ.

χρωμ. προσ.

149

I<sup>13</sup> V<sup>11(aeol.)</sup> I<sup>13</sup> V<sup>7(mix.)</sup>

## 7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### 7.1 Μορφή

Στο *A Time for Love* ο Evans διατήρησε την μορφή του πρωτότυπου στα heads και στα σόλο περισσότερο απ' ό τι στα άλλα δύο κομμάτια, με την μόνη εξαίρεση να αποτελούν δύο μικρές γέφυρες για να μπει και να βγει από τα σόλο. Ένα κοινό χαρακτηριστικό που έχει με το *Midnight Mood* είναι ότι και στα δύο χρησιμοποιεί στοιχεία ενός μέρους τους για να εμφανίσει την coda. Όμως, ενώ στο *Midnight Mood* αξιοποιεί στοιχεία από το τελευταίο μέρος της μορφής (C), στο *A Time for Love* εκμεταλλεύεται στοιχεία από τα δύο πρώτα μέρη του πρώτου A.

Το *Here's That Rainy Day* είναι το μόνο κομμάτι στο οποίο χρησιμοποίησε εισαγωγή (που όμως διήρκεσε μόνο δύο μέτρα), συντόμευση/σμίκρυνση μέρους και απόσπασμα μέρους στην coda (πρώτη φράση του A). Τόσο στο *Here's That Rainy Day* όσο και στο *Midnight Mood* ο Evans εμφανίζει μη ολοκληρωμένα μέρη.

Στο *Midnight Mood* ενδιαφέρον έχει ο ρόλος του C μέρους. Το πρωτότυπο έχει μία εισαγωγή και πριν εμφανιστεί το A έρχεται ανάμεσα τους το υλικό που στην εκδοχή του Evans ονόμασα C. Στο πρωτότυπο αυτό το μέρος δεν εμφανίζεται σε κάθε επανάληψη της μορφής και έχει λειτουργία εισαγωγικού (σαν προέκταση της εισαγωγής), μεταβατικού για την αλλαγή του οργάνου που παίρνει σόλο και εκτεταμένου καταληκτικού μέρους. Ο Evans αρχικά παρέλειψε την εισαγωγή και ενσωμάτωσε αυτό το μέρος στην μορφή **ABB** μεταβάλλοντάς την σε **ABBC**.

### Πίνακας σύγκρισης

	Εισαγωγή	Αλλοιωμένα μέρη	Coda
<i>Here's That Rainy Day</i>	ναι	ναι	ναι
<i>A Time for Love</i>	όχι	όχι	ναι
<i>Midnight Mood</i>	όχι	ναι	ναι

## 7.2 Αρμονία

Το *Here's That Rainy Day* είναι το κομμάτι που περιέχει, έστω και αν είναι μία, πεμπτόδημη συγχορδία. Στο *Here's That Rainy Day* και στο *A Time for Love* ο Evans εμπλουτίζει την αρμονία χρησιμοποιώντας παρενθετικές και διαβατικές συγχορδίες. Επίσης, και στα δύο κομμάτια χρησιμοποιεί άμεσες ή/και μακροδομικές βηματικές κινήσεις στο μπάσο που δημιουργούν τον αρμονικό σκελετό των μερών. Αντιθέτως, τα αρμονικά στοιχεία που κυριαρχούν στο *Midnight Mood* είναι ο ισοκράτης στα **A** και **C** μέρη και οι σχέσεις V-I σε ευθεία κατάσταση στα **B**. Φυσικά συγκρίνοντας και τα πρωτότυπα, το *Midnight Mood* έχει περισσότερα τροπικά χαρακτηριστικά από τα άλλα δύο. Πέρα από τα αρμονικά χαρακτηριστικά που υπάρχουν στα πρωτότυπα κομμάτια και διατηρεί ο Evans, μπορούμε να πούμε ότι γενικά χρησιμοποιεί την ίδια αρμονική γλώσσα μεταξύ των δικών του εκτελέσεων.

### Πίνακας σύγκρισης

	Τροπικότητα	Πεμπτόδημες συγχορδίες	Αλλοιωμένες συγχορδίες	Σχέσεις χρωματικής τρίτης
<i>Here's That Rainy Day</i>	ναι	ναι	ναι	ναι
<i>A Time for Love</i>	ναι	όχι	ναι	ναι
<i>Midnight Mood</i>	ναι	όχι	ναι	ναι

	Rootless voicings	Παράλληλες συγχορδιακές κινήσεις	Αντικατάσταση συγχορδιών	Προσθήκη παρενθετικών συγχορδιών
<i>Here's That Rainy Day</i>	ναι	ναι	ναι	ναι
<i>A Time for Love</i>	ναι	ναι	ναι	ναι
<i>Midnight Mood</i>	ναι	ναι	ναι	ναι

### 7.3 Ανάπτυξη σόλο

Ο Evans και στα τρία κομμάτια ακολουθεί ξεχωριστές μεθόδους ανάπτυξης σόλο. Στο πρώτο σόλο του *Here's That Rainy Day* δημιουργεί ένα μοτίβο και σε συνδυασμό με τα παράγωγά του εξελίσσει και τα 32 μέτρα. Παράλληλα (αν και σε μικρότερο βαθμό), χρησιμοποιεί κλίμακες, άμεσες ή/και κρυφές μελωδικές γραμμές και αρπισμούς.<sup>95</sup> Στο δεύτερο σόλο του κομματιού εμφανίζει τις βηματικές κινήσεις και την αρμονία που είδαμε στο head, ξεδιπλώνοντας τις συγχορδίες στο δεξί χέρι με βάση ένα κύριο ρυθμικό σχήμα στα **A** και τρίχα τετάρτου στο πρώτο **B**. Στο δεύτερο **B** βλέπουμε άμεσες και κρυφές μελωδικές γραμμές, καθώς και αρπισμούς.

Στα πρώτα δύο μέρη του πρώτου σόλο του *A Time for Love* ο Evans ουσιαστικά επαναλαμβάνει τα αντίστοιχα μέρη του head με το μόνο στοιχείο ανάπτυξης να είναι η αλλαγή τονικότητας. Στα υπόλοιπα δύο μέρη και σε όλο το δεύτερο σόλο το κύριο μοτιβικό στοιχείο είναι οι καθοδικές μελωδικές γραμμές που θυμίζουν το head, διανθισμένες με χρωματικές προσεγγίσεις, εκφυγές και αρπισμούς. Επίσης, στο *A Time for Love* παρατηρούμε την εμφάνιση δύο παροδικών μοτίβων.

Στο *Midnight Mood* το κύριο αναπτυξιακό χαρακτηριστικό είναι τα παροδικά μοτίβα. Επιπλέον, ο Evans στο κομμάτι χρησιμοποιεί συχνά κλίμακες ή υποσύνολα/παράγωγα αυτών, θυμίζοντας bebop και modal jazz λεξιλόγιο.

#### Πίνακας σύγκρισης

	Κυρίαρχο μοτίβο	Παροδικά μοτίβα	Κλίμακες και παράγωγα	Περιγράμματα συγχορδιών και αρπισμοί
<i>Here's That Rainy Day</i>	ναι	όχι	ναι	ναι
<i>A Time for Love</i>	όχι	ναι	ναι	ναι
<i>Midnight Mood</i>	όχι	ναι	ναι	ναι

	Μελωδικές γραμμές (άμεσες και κρυφές)	Χρωματικές προσεγγίσεις	Συγχορδιακές κινήσεις στο δεξί χέρι
<i>Here's That Rainy Day</i>	ναι	ναι	ναι
<i>A Time for Love</i>	ναι	ναι	ναι
<i>Midnight Mood</i>	ναι	ναι	όχι

<sup>95</sup> Οι άμεσες μελωδικές γραμμές είναι αυτές στις οποίες οι βασικοί φθόγγοι εμφανίζονται ο ένας μετά τον άλλον χωρίς διανθισμούς ενδιάμεσα. Οι κρυφές μελωδικές γραμμές είναι αυτές στις οποίες είτε εμφανίζονται διανθισμοί ανάμεσα στους βασικούς φθόγγους είτε ένας ή παραπάνω βασικοί φθόγγοι προεκτείνονται με διάφορες μεθόδους.

## 7.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα εργασία εστιάζει στην ανάλυση τριών κομματιών από το άλμπουμ *Alone* του Bill Evans (*Here's That Rainy Day*, *A Time for Love* και *Midnight Mood*) και στην ανάδειξη στοιχείων της σόλο πιάνο τεχνοτροπίας του. Αρχικά, τα τρία αυτά κομμάτια δεν είναι τα μόνα που εμπεριέχονται στο άλμπουμ, καθώς η πρώτη έκδοση συμπεριλαμβάνει επίσης εκτελέσεις του *On a Clear Day (You Can See Forever)* και του *Never Let Me Go* που διαρκεί 14:32 λεπτά. Ακόμα, σε μεταγενέστερες εκδόσεις βρίσκονται ερμηνείες του *The Two Lonely People* και μία μίξη (medley) του *All The Things You Are* με το *Midnight Mood*. Οπότε, η ανάλυση των υπόλοιπων κομματιών θα αποτελούσε ένα σημαντικό βήμα στην ολοκληρωμένη θεωρητική εξέταση του άλμπουμ.

Μία πολύ καλή πηγή για την έρευνα του μεταγενέστερου σόλο πιάνο ύφους του Bill Evans είναι το άλμπουμ *Alone (Again)* που κυκλοφόρησε το 1977. Μία μελλοντική έρευνα θα μπορούσε για παράδειγμα να αναλύσει κομμάτια του άλμπουμ αυτόνομα ή να συγκρίνει το στυλ των διασκευών με αυτές του προγενέστερου άλμπουμ *Alone*. Επιπλέον, μια πιθανή έρευνα θα μπορούσε να επικεντρωθεί σε βάθος στις διαφορές και ομοιότητες μεταξύ του σόλο πιάνο και του τρίο παιξίματος του Bill Evans. Τέλος, πάντα υπάρχει η δυνατότητα σύγκρισης των σόλο πιάνο εκτελέσεων του Bill Evans με σόλο πιάνο εκτελέσεις του ίδιου κομματιού από άλλους μουσικούς.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Cook, Scott Alexander. "Referential Sets, Referential Tonics, and The Analysis of Contemporary Jazz." PhD diss., The University of British Columbia, 2012.
- Darragh, Henry A. "Bill Evans: Harmonic Innovator in Jazz Piano." DMA diss., University of Houston, 2015.
- Davis, Miles, and Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography*. Simon & Schuster, 1990.
- DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press, 1997.
- Forte, Allen. "Pitch-Class Set Analysis Today." *Music Analysis* 4, no. 1/2, Special Issue: King's College London Music Analysis Conference 1984 (March-July 1985): 29-58.  
<https://doi.org/10.2307/854234>.
- Forte, Allen. "The Development of Diminutions in American Jazz." *Journal of Jazz Studies* 7, no. 1 (Spring 2011): 7-27. <https://doi.org/10.14713/jjs.v7i1.3>.
- Furia, Philip, and Michael Lasser. *America's songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley*. Routledge, 2006.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. 3rd ed. Oxford University Press, 2021.
- Harper-Scott, J.P.E. and Jim Samson, eds. *An Introduction to Music Studies*. Cambridge University Press, 2009.
- Larson, Steve. *Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach*. Pendragon Press, 2009.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Sher Music, 1995.
- McGill, Richard Thomas. "Original Compositions Inspired by The Genius of Bill Evans' Compositions." PhD diss., York University, 2020.
- Meeder, Christopher. *Jazz: The Basics*. Routledge, 2008.
- Pettinger, Peter. *Bill Evans: How My Heart Sings*. Yale University Press, 1998.
- Reilly, Jack. *The Harmony of Bill Evans*. Unichrom, 1993.
- Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press, 1968.
- Silvester, Peter. *A Left Hand Like God: A Study of Boogie-Woogie*. Quartet Books Limited, 1988.
- Taylor, Billy. "The History and Development of Jazz Piano: a new perspective for educators." EdD diss., University of Massachusetts, 1975.
- Utterback, Joe. "The Jazz Piano Style of Bill Evans." DMA diss., University of Kansas, 1979.

Valerio, John. *Bebop Jazz Piano: The Complete Guide*. Hal Leonard, 2003.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κωνσταντινίδου, Ξένια. “Η jazz αρμονία του Bill Evans και η αυτοσχεδιαστική του τεχνική.” Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014.

Πασιάς, Λέανδρος Σταύρος. “Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης κομματιών από το album *The Art of Conversation* (2014).” Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

Χατζηδημητρίου, Ηλίας. “Συγκριτική ανάλυση των αυτοσχεδιαστικών στυλ των Charlie Parker και Sonny Stitt.” Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019.

## ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Evans, Bill. 1968. *Alone*. Verve Records V6-8792. 1970. Vinyl LP.

Jones, Hank. 1976. *Satin Doll: Dedicated to Duke Ellington*. Trio Records PA-7131. 1976. Vinyl LP.

Scott, Tony, and Jimmy Knepper. 1957. *Free Blown Jazz*. Carlton LP-12/113. 1959. Vinyl LP.

Wald, Jerry, and his Orchestra. 1955. *Listen to the Music of Jerry Wald*. conducted by Eddie Costa. Kapp Records KL-1043. 1956. Vinyl LP.

## ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Spiegel, Bruce, dir. and prod. *Bill Evans Time Remembered*. 2015; Filmhub. DVD.

## Πηγές από το YouTube

BillEvansArchive. “Marian McPartland’s Piano Jazz broadcast (1977 album).” National Public Radio, originally broadcast May 27, 1979. YouTube video, 57:40. April 1, 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=IZDy3MQni78&ab\\_channel=BillEvansArchive](https://www.youtube.com/watch?v=IZDy3MQni78&ab_channel=BillEvansArchive).

BillEvansArchive. “UNIVERSAL MIND OF BILL EVANS (1966 documentary).” directed by Louis Carvell. Rhapsody Films, 1991. YouTube video, 44:15. February 29, 2016. [https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqJaUahI&ab\\_channel=BillEvansArchive](https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqJaUahI&ab_channel=BillEvansArchive).

### **Πηγές συμβουλευτικού χαρακτήρα για την καταγραφή των παρτιτούρων**

Albert de la Fuente. “Bill Evans plays Midnight Mood + my transcribed score.” YouTube video, 5:25. January 25, 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=CE-OnbJhtBI&ab\\_channel=AlbertdeLaFuente](https://www.youtube.com/watch?v=CE-OnbJhtBI&ab_channel=AlbertdeLaFuente).

Fernando Crespo. “A Time for Love – Bill Evans (transcription).” YouTube video, 5:07. May 23, 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=q608eeyII68&ab\\_channel=FernandoCrespo](https://www.youtube.com/watch?v=q608eeyII68&ab_channel=FernandoCrespo).

Rob Bowkett. “Here’s That Rainy Day.” YouTube Video, 5:31. December 18, 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=dVWYsbRyhg0&ab\\_channel=RodBowkett](https://www.youtube.com/watch?v=dVWYsbRyhg0&ab_channel=RodBowkett).

*Bill Evans – Alone (Artist Transcriptions Piano)*. Hal Leonard, 2015.

# Here's That Rainy Day

As performed by Bill Evans on "Alone"

Music by Jimmy Van Heusen  
Words by Johnny Burke

## Intro

Rubato (♩ = 65)

The Intro consists of four measures in 4/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes.

## A

Section A begins at measure 3. It features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Measures 5 and 6 continue the melodic and harmonic development of section A. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment.

## B

Section B begins at measure 11. It features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 13 and 14 continue section B. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand has a steady accompaniment with eighth notes and chords.

2

19 **A**

Musical score for system 1, measures 19-22. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 19 starts with a boxed 'A'. The piece features complex triplets in both hands, with some notes beamed together. Measure 22 has a long horizontal line above the treble staff, indicating a sustained chord or tremolo effect.

23

Musical score for system 2, measures 23-26. Treble clef, key signature of three sharps. Continues with intricate triplet patterns in both hands, including some sixteenth-note triplets.

27 **B**

Musical score for system 3, measures 27-30. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 27 starts with a boxed 'B'. The music continues with complex triplet figures and some sustained chords in the treble.

31

Musical score for system 4, measures 31-34. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 31 has a key signature change to two sharps (F#, C#). The piece concludes with a series of sixteenth-note triplets in the bass line.

**A**

Swing ♩ = 136

35

Musical notation for section A, measures 35-38. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as Swing with a quarter note equal to 136 beats per minute. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The bass line consists of a half note chord of G4 and B4. Measure 36 continues the melody with quarter notes C5 and B4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 37 features a melody of quarter notes A4, G4, and F#4, followed by a quarter note E4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 38 concludes with a melody of quarter notes D4, C4, and B3, followed by a quarter note A3. The bass line has a half note chord of G4 and B4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked above the final measure.

39

Musical notation for section A, measures 39-42. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The bass line consists of a half note chord of G4 and B4. Measure 40 continues the melody with quarter notes C5 and B4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 41 features a melody of quarter notes A4, G4, and F#4, followed by a quarter note E4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 42 concludes with a melody of quarter notes D4, C4, and B3, followed by a quarter note A3. The bass line has a half note chord of G4 and B4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked above the final measure.

**B**

43

Musical notation for section B, measures 43-46. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The bass line consists of a half note chord of G4 and B4. Measure 44 continues the melody with quarter notes C5 and B4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 45 features a melody of quarter notes A4, G4, and F#4, followed by a quarter note E4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 46 concludes with a melody of quarter notes D4, C4, and B3, followed by a quarter note A3. The bass line has a half note chord of G4 and B4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked above the final measure.

47

Musical notation for section B, measures 47-50. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The bass line consists of a half note chord of G4 and B4. Measure 48 continues the melody with quarter notes C5 and B4, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 49 features a melody of quarter notes A4, G4, and F#4, followed by a quarter note E4. The bass line has a half note chord of G4 and B4. Measure 50 concludes with a melody of quarter notes D4, C4, and B3, followed by a quarter note A3. The bass line has a half note chord of G4 and B4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked above the final measure.

4

51 **A**

Musical score for system 1, measures 51-54. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 51 starts with a boxed 'A'. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines.

55

Musical score for system 2, measures 55-58. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 55 starts with a boxed 'A'. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines. Trills are marked with '3' in measures 57 and 58.

59 **B**

Musical score for system 3, measures 59-62. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 59 starts with a boxed 'B'. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines. Trills are marked with '3' in measures 59 and 60.

63

Musical score for system 4, measures 63-66. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 63 starts with a boxed 'B'. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines.

67 **A**

Musical score for measures 67-70, section A. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

71

Musical score for measures 71-74. This section continues the piece with more intricate melodic patterns in the right hand and rhythmic accompaniment in the left hand. Triplet markings are present in both hands.

75 **B**

Musical score for measures 75-78, section B. This section is characterized by a dense texture of triplets in both the right and left hands, creating a complex and rhythmic texture.

79

Musical score for measures 79-82. The final section of the page shows a continuation of the complex melodic and rhythmic patterns, with the right hand playing a more active role than the left hand.

6

**A**

83

Musical score for section A, measures 83-86. The piece is in G major (one sharp). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure 83 starts with a treble clef and a key signature of one sharp.

87

Musical score for section A, measures 87-90. Measures 87-88 feature triplets in both the treble and bass staves. The treble staff continues with melodic patterns, while the bass staff uses chords and moving lines. Measure 90 ends with a repeat sign.

**B**

91

Musical score for section B, measures 91-94. The treble staff has a more active melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The bass staff continues with harmonic support. Measure 94 ends with a repeat sign.

95

Musical score for section B, measures 95-98. Measure 95 includes a dynamic marking  $mf$ . The treble staff features a melodic line with eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment. Measure 98 ends with a double bar line and a key signature change to two flats (F major).

**A** Freely

99

103

**B**  $\text{♩} = 65$ 

107  $\text{♩} = 65$   $\text{♩} = 105$

*mp*  
*accel.*

**A** Swing

111

115

8

119 **B**

*mf*

*mp*

**Coda**

123

*rit.*

**Fast**

6/4

**Faster**

127

pp

pp

pp

8

15

131

*rit.*

*pp*

pp

pp

pp

8

15

3

# A time for love.

As performed by Bill Evans on Alone

Music by Johnny Mandel  
Words by Paul Francis Webster

**A**  
Rubato (♩ = 105)

Musical notation for the first system of the piece. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins with a single quarter note in the treble clef, followed by a series of chords and melodic lines in both hands.

5

Musical notation for the second system, starting at measure 5. It continues the melodic and harmonic development from the first system, featuring more complex chordal textures and melodic movement in both hands.

**A**  
9

Musical notation for the third system, starting at measure 9. This system is marked with a boxed 'A' and shows a continuation of the piece's structure with intricate piano accompaniment.

13

Musical notation for the fourth system, starting at measure 13. The notation continues with a focus on harmonic richness and melodic flow.

**B**  
17

Musical notation for the fifth system, starting at measure 17. This system is marked with a boxed 'B' and concludes the piece with a final melodic phrase and chordal resolution.

2

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). Measure 21 features a complex chordal texture in the right hand with some notes beamed together, while the left hand plays a simple eighth-note bass line. Measures 22-24 continue with similar textures, including some rests and dynamic markings.

25

A

Musical score for measures 25-28, marked with a box 'A'. The right hand features a series of chords, some with grace notes, and the left hand continues with a steady eighth-note bass line. The texture is more rhythmic and chordal than the previous section.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand has a more active melodic line with some grace notes and slurs, while the left hand maintains the eighth-note bass line. There are some dynamic markings and a change in the right-hand accompaniment pattern.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand features a series of chords with some grace notes and slurs, and the left hand continues with the eighth-note bass line. The texture is consistent with the previous section.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand has a series of chords, some with grace notes, and the left hand continues with the eighth-note bass line. The piece concludes with a final chord in the right hand.

**A**

Swing ♩ = 135

41

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 has a fermata over the first two notes. Measure 42 has a triplet of eighth notes. Measure 43 has a fermata over the first two notes. Measure 44 has a complex chordal structure with a fermata.

45

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 has a fermata over the first two notes. Measure 46 has a complex chordal structure with a fermata. Measure 47 has a triplet of eighth notes. Measure 48 has a complex chordal structure with a fermata.

**A**

49

Musical notation for measures 49-52. Measure 49 has a fermata over the first two notes. Measure 50 has a complex chordal structure with a fermata. Measure 51 has a complex chordal structure with a fermata. Measure 52 has a complex chordal structure with a fermata.

53

Musical notation for measures 53-56. Measure 53 has a triplet of eighth notes. Measure 54 has a complex chordal structure with a fermata. Measure 55 has a triplet of eighth notes. Measure 56 has a complex chordal structure with a fermata.

4

57 **B**

61

65 **A**

69

73

Musical score for measures 73-76. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 74. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

77

Musical score for measures 77-80. The right hand continues the melodic development with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 78. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines, with a triplet of eighth notes in measure 79.

81 **A**

Musical score for measures 81-84, marked with a box 'A'. The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 84. The left hand accompaniment consists of chords and moving bass lines, with a triplet of eighth notes in measure 84.

85

Musical score for measures 85-88. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment includes chords and moving bass lines.

6

89 **A**

Musical score for measures 89-92, section A. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 92. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

93

Musical score for measures 93-96. The right hand continues the melodic line with several triplet markings over eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

97 **B**

Musical score for measures 97-100, section B. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 97. The left hand accompaniment includes a sustained chord in measure 97 and continues with eighth notes and rests.

101

Musical score for measures 101-104. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 101 and another triplet in measure 104. The left hand accompaniment continues with eighth notes and rests.

105 **A**

Musical score for measures 105-108. Measure 105 is marked with a boxed 'A'. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a complex texture of chords and triplets, while the left hand has a more rhythmic accompaniment with triplets and rests.

109

Musical score for measures 109-112. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 110. The left hand provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

113

Musical score for measures 113-115. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of chords and single notes.

116

Musical score for measures 116-119. Measure 116 includes a "rit." (ritardando) marking. The right hand features a melodic line with triplets and a key change to three flats at the end. The left hand has a complex accompaniment with triplets and chords.

8

A

119

123

A

127

131

Swing ♩ = 139

**B**

135

139

**A****Freely**

143

147

10

151

## Coda

155

160

# Midnight Mood

As played by Bill Evans on Alone

Joe Zawinul

Rubato (♩ = 108) **A**

5

**B**

9 Swing ♩ = 121

13

2

**B**

17

Musical score for section B, measures 17-20. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 17 features a large, sustained chord in the right hand and a bass line. Measure 18 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 19 continues the triplet. Measure 20 concludes with a complex chordal structure in the right hand and a bass line.

21

Musical score for section B, measures 21-24. Measure 21 shows a complex chordal texture in the right hand and a bass line. Measure 22 continues with similar textures. Measure 23 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 24 concludes with a complex chordal structure in the right hand and a bass line.

**C**

25

Musical score for section C, measures 25-28. Measure 25 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 26 continues the melodic line. Measure 27 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 28 concludes with a complex chordal structure in the right hand and a bass line.

29

Musical score for section C, measures 29-32. Measure 29 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measure 30 continues the melodic line. Measure 31 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 32 concludes with a complex chordal structure in the right hand and a bass line.

**A**

33

Musical score for system A, measures 33-36. The treble clef contains chords and melodic lines, while the bass clef provides accompaniment with triplets and slurs.

37

Musical score for system A, measures 37-40. The treble clef contains chords and melodic lines, while the bass clef provides accompaniment with triplets and slurs.

**B**

41

3

Musical score for system B, measures 41-44. The treble clef contains chords and melodic lines, while the bass clef provides accompaniment with triplets and slurs.

45

3

Musical score for system B, measures 45-48. The treble clef contains chords and melodic lines, while the bass clef provides accompaniment with triplets and slurs.

4

**B**

49

3

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

52

52

53

54

**C**

55

55

56

57

58

59

59

60

61

62

**A**

63

Musical score for section A, measures 63-66. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

67

Musical score for section A, measures 67-70. The right hand continues the melodic development, including a sharp sign (F#) in measure 69. The left hand accompaniment features complex chordal textures and rhythmic patterns.

71 **B**

Musical score for section B, measures 71-74. The right hand has a more active melodic line with a triplet of eighth notes in measure 73. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 73 and various chordal structures.

75

Musical score for section B, measures 75-78. The right hand continues with a melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 76. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 76 and various chordal structures.

6

79 **B**

Musical notation for measures 79-81, section B. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 79 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 80 has a treble clef with eighth notes C5, B4, A4, and G4. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 81 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3.

82

Musical notation for measures 82-84. Measure 82 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 83 has a treble clef with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 84 has a treble clef with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3.

**C**

♩ = 126

85

Musical notation for measures 85-88, section C. The tempo is marked as quarter note = 126. Measure 85 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 86 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 87 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 88 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3.

89

Musical notation for measures 89-92. Measure 89 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 90 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 91 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3. Measure 92 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter rests, and a quarter note B3.

**A**♩ = 131  
93

Musical score for section A, measures 93-96. The piece is in 3/4 time with a tempo of 131. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 93-96 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. There are two triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in measures 94 and 95. The bass line features chords with a B-flat sign above them.

Musical score for section A, measures 97-100. The piece continues in 3/4 time with a tempo of 131. The key signature has one flat. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 97-100 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. There is a triplet marking (indicated by a '3' below the notes) in measure 98. The bass line features chords with a B-flat sign above them.

**B**

101

Musical score for section B, measures 101-104. The piece continues in 3/4 time with a tempo of 131. The key signature has one flat. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 101-104 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The bass line features chords with a B-flat sign above them.

105

Musical score for section B, measures 105-108. The piece continues in 3/4 time with a tempo of 131. The key signature has one flat. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measures 105-108 show a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. There is a triplet marking (indicated by a '3' above the notes) in measure 108. The bass line features chords with a B-flat sign above them.

8

**B**

109

Musical notation for measures 109-111. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 109: Treble clef has a quarter note G4, a dotted quarter note A4-B4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2. Measure 110: Treble clef has a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note A2, a dotted quarter note B2-C3, and a quarter note A2. Measure 111: Treble clef has a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2.

112

Musical notation for measures 112-114. Measure 112: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2. Measure 113: Treble clef has a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note A2, a dotted quarter note B2-C3, and a quarter note A2. Measure 114: Treble clef has a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2.

**C**

115

Musical notation for measures 115-118. Measure 115: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2. Measure 116: Treble clef has a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note A2, a dotted quarter note B2-C3, and a quarter note A2. Measure 117: Treble clef has a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2. Measure 118: Treble clef has a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2.

119

Musical notation for measures 119-122. Measure 119: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2. Measure 120: Treble clef has a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note A2, a dotted quarter note B2-C3, and a quarter note A2. Measure 121: Treble clef has a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2. Measure 122: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note A2-B2, and a quarter note G2.

**A**

123

Musical notation for section A, measures 123-126. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

127

Musical notation for section A, measures 127-130. The right hand continues the melodic line, and the left hand includes a triplet of eighth notes in measure 129.

**B**

131

Musical notation for section B, measures 131-134. The right hand features a more active melodic line with eighth notes and triplets. The left hand continues with harmonic accompaniment.

135

Musical notation for section B, measures 135-138. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides accompaniment with chords and moving bass lines.

10

**B**

139

Musical score for section B, measures 139-141. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

142

Musical score for section B, measures 142-144. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

**C**

145

Musical score for section C, measures 145-148. The right hand features a complex melodic line with slurs and ties, and a dynamic marking of 8. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

149

Musical score for section C, measures 149-152. The right hand continues the complex melodic line with slurs and ties, and a dynamic marking of 8. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a triplet in measure 151.

153 **A**

Musical score for measures 153-156, section A. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with many beamed notes and rests, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

157

Musical score for measures 157-160. The texture continues with intricate voicings. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand has a more active bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one flat.

161 **B**

Musical score for measures 161-164, section B. This section is characterized by block chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. A triplet of eighth notes is marked in the left hand in measure 162. The key signature has one flat.

165

Musical score for measures 165-168. The texture continues with block chords and active bass lines. A triplet of eighth notes is marked in the left hand in measure 166. The key signature has one flat.

12

**B**

169

Musical score for section B, measures 169-171. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays chords, with the first two measures marked with a '2' indicating a second finger fingering. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

172

Musical score for section B, measures 172-174. The right hand features chords with accents and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment, including a measure with a whole note chord and a slur.

**C**

175

Musical score for section C, measures 175-178. The right hand plays chords with slurs and accents. The left hand features a melodic line with eighth notes and rests, accompanied by chords.

179

Musical score for section C, measures 179-182. The right hand plays chords with slurs and accents. The left hand features a melodic line with eighth notes and rests, accompanied by chords. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to three flats (E-flat major/C minor).

183 **A**

Musical score for measures 183-186, section A. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 183-185, and a final chord in measure 186. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

187

Musical score for measures 187-190. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 187-188, followed by a rest in measure 189 and a final chord in measure 190. The left hand continues with harmonic accompaniment.

191 **B**

Musical score for measures 191-194, section B. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 191, followed by a melodic line with a slur over measures 192-193, and a final chord in measure 194. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 191 and continues with harmonic accompaniment.

195

Musical score for measures 195-198. The right hand features a melodic line with a slur over measures 195-196, followed by a rest in measure 197 and a final chord in measure 198. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 195 and continues with harmonic accompaniment.

14

199 **B**

203

**προέκταση Β**

207

**coda**

211

215

219

224

228

231

Red.