

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία  
Ιστορική/συστηματική μουσικολογία

Θέμα: «Η jazz αρμονία του Bill Evans και η αυτοσχεδιαστική του  
τεχνική»

«The Jazz Harmony of Bill Evans and his Improvisational Technique»



Εικόνα 1. Σταμένου Μίρκα « Η εξέλιξη του jazz πιάνου», Μικτή  
τεχνική με ακριλικό και λαδοπαστέλ, 1.10 x 1.10, Απρίλιος 2014.

Κωνσταντινίδου Ξένια

ΑΕΜ 1384

Επιβλέπων: Τσούγκρας Κωνσταντίνος, επίκουρος καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2014

*Στους γονείς μου Κωνσταντίνο & Ελένη  
και στις αδερφές μου Ιουλία, Ελένη, Ιλόνα.*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Πρόλογος

Εισαγωγή	6
----------	---

### Α' Μέρος

#### 1ο Κεφάλαιο

<b>Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της τζαζ περιόδου 1950-1960</b>	<b>17</b>
--	-----------

1.1. Εισαγωγικά	17
-----------------	----

1.2. Σύντομη αναφορά στη bebop (1940) συγκριτικά με το swing (1930)	17
---	----

1.2.1. Κοινά στοιχεία μεταξύ της swing και της bebop περιόδου	19
---	----

1.2.2. Καινοτομίες της bebop	20
------------------------------	----

1.3. Cool jazz ή τζαζ της δυτικής ακτής & Hard bop ή τζαζ της ανατολικής ακτής (1950)	21
---	----

1.3.1. Cool jazz ή τζαζ της δυτικής ακτής, 1949-1955	21
--	----

1.3.1.1. Στυλιστικά χαρακτηριστικά της cool jazz	22
--	----

1.3.2. Hard bop ή τζαζ της ανατολικής ακτής, 1955-65	23
--	----

1.3.2.1. Στυλιστικά χαρακτηριστικά της hard bop	24
---	----

#### 2ο Κεφάλαιο

Η Μουσική πορεία του Bill Evans (1929-1980)	25
---	----

2.1. Σύντομη βιογραφική αναφορά (1929-1954)	25
---	----

2.2. Αρχή δισκογραφικής καριέρας	26
----------------------------------	----

2.3. Τα τρίο του Bill Evans	26
-----------------------------	----

2.4. Η σόλο δουλειά του Bill Evans	27
------------------------------------	----

### B' Μέρος

#### 3ο Κεφάλαιο

<b>Αναλύσεις κομματιών του Bill Evans</b>	<b>29</b>
---	-----------

3.1. Εισαγωγή	29
---------------	----

3.2. Μεθοδολογία Ανάλυσης	31
3.2.1.Γενικά χαρακτηριστικά	31
3.2.1.1. Οι μουσικές καταγραφές	31
3.2.1.2.Η σημειογραφία	32
3.2.3.Γλωσσάρι σχολιασμών-σχημάτων για τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών	38
3.3. Αναλύσεις κομματιών από τη σολιστική δισκογραφία	40
3.3.1.Εισαγωγή	40
3.3.2. Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man"( <i>Further Conversation with myself</i> , 1967)	41
3.3.2.1.Δομική μορφολογική ανάλυση	41
3.3.2.2.Διαστηματική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man"	43
3.3.2.3.Μοτιβική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man"	46
3.3.2.4.Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man"	49
3.3.2.5. Η ανάλυση του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Funny Man"	59
3.3.3.Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Song for Helen"( <i>New Conversation</i> ,1978)	66
3.3.3.1. Δομική μορφολογική ανάλυση	66
3.3.3.2.Διαστηματική-μοτιβική ανάλυση στο κομμάτι "Song for Helen"	68
3.3.3.3.Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Song for Helen" απ' την καταγραφή	69
3.3.3.4. Η ανάλυση του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Song for Helen"	73
3.4. Αναλύσεις κομματιών από τη δισκογραφία με τα τρίο σχήματα	
3.4.1.Εισαγωγή	76
3.4.2.Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Very Early"- ( <i>Moonbeams</i> ,1962)	76
3.4.2.1.Δομική-μορφολογική ανάλυση	76
3.4.2.2.Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Very Early" απ' τη καταγραφή	78
3.4.2.3.Ανάλυση αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Very Early"	80
3.4.3.Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Tiffany"( <i>Consecration, Vol.2</i> , 1980)	82
3.4.3.1.Δομική-μορφολογική ανάλυση	82

3.4.3.2.Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Tiffany" απ' τη καταγραφή	84
3.4.3.3.Ανάλυση αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Tiffany"	86
<b>4ο Κεφάλαιο</b>	
Συμπεράσματα αναλύσεων	88
Βιβλιογραφία	95
Παράρτημα	98

## Πρόλογος

Καθώς η εκπόνηση μιας διπλωματικής εργασίας αναπτύσσεται, εξελίσσεται και επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες κατά την διάρκεια της συγγραφής της, μερικοί απ' τους οποίους μπορεί να μη σχετίζονται με το περιεχόμενο της, η ολοκλήρωση της σίγουρα δημιουργεί το αίσθημα της ευχαρίστησης.

Μ' αυτήν την αφορμή θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δασκάλους μου Ελένη Κωνσταντινίδου, Τρύφωνα Θωμόπουλο, Διονύση Μαλλούχο και Γρηγόρη Σημαδόπουλο για την ξεχωριστή συμβολή τους στην μουσική μου πορεία.

Την φίλη και εικαστικό Μίρκα Σταμένου για τον πίνακα που ζωγράφισε με αφορμή την παρούσα εργασία με θέμα «Η εξέλιξη του τζαζ πιάνο», τον Δημήτρη Στασινό για την λήψη της φωτογραφίας και την ιδιαίτερη συμπαράστασή του όλο αυτό το διάστημα καθώς και την Άρτεμι Αμολοχίτη.

Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα, επίκουρο καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, χωρίς την συμβολή του οποίου η παρούσα εργασία δεν θα είχε ολοκληρωθεί.

## Εισαγωγή

Στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα αρχίζει να διαμορφώνεται από την πλευρά του ακαδημαϊκού χώρου έντονο ενδιαφέρον για την τζαζ μουσική. Μουσικολόγοι και θεωρητικοί ασχολούνται με διάφορες πλευρές της, μελετώντας είτε τους κοινωνικό-ιστορικούς παράγοντες της προέλευσής της, είτε τα στιλιστικά χαρακτηριστικά κάποιας περιόδου ή κάποιου μουσικού, είτε για εκπαιδευτικούς σκοπούς.

Η παρούσα διπλωματική εργασία μελετά την αρμονική και αυτοσχεδιαστική αντίληψη του Bill Evans (William John Evans, 1929-1980), σημαντικό πιανίστα της μοντέρνας τζαζ, με σκοπό την ανάδειξη της εξέλιξης του ύφους του - η οποία μπορεί να είναι χρονική ή ανάλογη με το σχήμα που έπαιζε- εντοπίζοντας και συνοψίζοντας τα τεχνικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την αρμονία και τον αυτοσχεδιασμό του, και δικαιολογώντας τους εκάστοτε χαρακτηρισμούς και την θέση του σε συγκεκριμένα ρεύματα της τζαζ.

Θα εστιάσω στα τρία σχήματα του και στη σόλο δουλειά του δίνοντας έμφαση στις εναρμονίσεις του, την αυτοσχεδιαστική του γραμμή και την γενικότερη μουσική του αντίληψη.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμη μια εξέταση της σχετικής βιβλιογραφίας, έτσι ώστε αφενός να τεθούν οι μεθοδολογικές βάσεις για την κατανόηση των αναλύσεων της παρούσας εργασίας και αφετέρου για να αναδειχθεί σαφέστερα ο στόχος και η πρωτοτυπία της.

Πολλοί έχουν ασχοληθεί με το έργο του προσεγγίζοντάς το από διαφορετική σκοπιά. Ήδη από την δεκαετία του '60 η TRO Ludlow Music εκδίδει τις πρώτες μεταγραφές των κομματιών του από διάφορες ηχογραφήσεις τις οποίες θα αναφέρω παρακάτω, ενώ μετά τον θάνατο του γράφονται βιογραφίες του και γίνονται αναλύσεις έργων του.

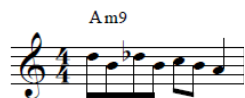
Ο Brent Edstrom στο βιβλίο του *Bill Evans: A Step by Step Breakdown of the Piano Styles and Techniques of a Jazz Legend 2003*<sup>1</sup> κάνει σύντομες αναλύσεις σε αρμονικό-ρυθμικό-μελωδικό-μοτιβικό επίπεδο στα θεματικά και αυτοσχεδιαστικά μέρη των κομματιών που αναλύει και έπειτα παραθέτει τα σόλο του Evans.

1) Μοτιβικά: Στο "Time remembered" εντοπίζει ένα μοτίβο 4<sup>ης</sup> καθαρής το οποίο ο Evans το παρουσιάζει αργότερα ρυθμικά παραλλαγμένο ενώ στο "Quit Now" το μοτίβο D-Db-C-B-A (εικ.2) μεταφέρεται ρυθμικά παραλλαγμένο μια 4<sup>η</sup> καθαρή προς τα πάνω (εικ.3).<sup>2</sup>

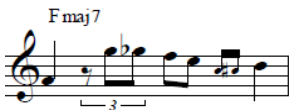
---

<sup>1</sup> Brent Edstrom, *Bill Evans: A Step by Step Breakdown of the Piano Styles and Techniques of a Jazz Legend*, (New York: Folkways Music, 2003).

<sup>2</sup> Εικ.1, 2: Edstrom, Bill Evans, 9.



Εικόνα 2



Εικόνα 3

2) Μελωδικά: Περιγράφει τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Evans στον αυτοσχεδιασμό - κλίμακες, συγχορδίες, τρόπους, χρωματικές προσεγγίσεις - στα κομμάτια "Peri's Scope", "Re: Person I Knew", "Peace Piece", "Very Early".

3) Ρυθμικά: Εντοπίζει τις ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιεί ο Evans -χρήση ογδών, τρίχα ογδών, τρίχα τετάρτων και δεκάτων έκτων- στα κομμάτια "Waltz for Debby" και "34 Skidoo".

4) Αρμονικά: Ασχολείται με τον τρόπο που εναρμονίζει ο Evans το "Turn out the Stars" και το "Five", στο οποίο οι αλλαγές των συγχορδιών βασίζονται στο κομμάτι του Gershwin "I Got Rhythm"<sup>3</sup> που είναι γνωστές και σαν Rhythm changes.<sup>4</sup>

Ο Pascal Wetzel στο βιβλίο του *Bill Evans At Town Hall* (2004)<sup>5</sup> κάνει μια εκτενέστερη ανάλυση σε σχέση με τον Edstrom και διαφέρει απ' αυτόν γιατί προσπαθεί να τεκμηριώσει τις αναλύσεις του με μουσικά παραδείγματα που αντλεί από τις μεταγραφές του Evans. Ο τρόπος όμως που είναι δομημένες οι αναλύσεις του Wetzel δεν διευκολύνουν την μελέτη τους από τον σπουδαστή, αναλυτή κλπ, καθώς το αναλυτικό μέρος με το μουσικό χωρίζονται σε δύο μέρη.

Ο Wetzel αναλύει το "Prologue" που είναι ένα κομμάτι "κλασικού" τύπου για πιάνο χωρίς αυτοσχεδιασμό. Είναι ένα τροπικό κομμάτι που στηρίζεται εξ' ολοκλήρου στον ιωνικό τρόπο. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο Evans χρησιμοποιεί τον ιωνικό από E,C,Ab,G σχηματίζοντας την συγχορδία Abmaj 7(+5). Το αριστερό χέρι παίζει ένα οστινάτο μοτίβο πάνω σε τέσσερις συγχορδίες I-IV-III-II εναρμονισμένες αντίστροφα προς τις βαθμίδες. Δηλαδή, δίφωνα η IV,

---

<sup>3</sup> Edstrom, Bill Evans.

<sup>4</sup> Η φόρμα του Rhythm changes είναι AABA. Το B μέρος είναι η γέφυρα και διαφοροποιείται αρμονικά από το A. Κάθε μέρος αποτελείται από 8μέτρα ενώ συνολικά το κομμάτι αποτελείται από 32μέτρα. Αυτή η φόρμα υπάρχει στο δημοφιλέστερο αμερικάνικο τραγούδι. Ο George Gershwin στο "I got Rhythm" χρησιμοποιεί πολύ απλή αρμονία την οποία οι μουσικοί της τζαζ την έχουν τροποποιήσει τόσο πολύ που σε κάποιες περιπτώσεις είναι πολύ δύσκολο να ακούσεις την ομοιότητα με το πρωτότυπο rhythm. Η αρμονία του παραδοσιακού rhythm changes είναι:

A μέρος { |Bb Gm | Cm F7 | Bb Gm | C- F7 | Bb Bb7| Eb Ab7| Cm F7 | Bb |}, B μέρος { | D7 | D7 |G7 | G7 | C7 |C7 | F7 |F7 |}. Jamey Aebersold, *Changes in all keys: A New Approach to Jazz Improvisation* volume 47, (New Albany: Jamey Aebersold, 1991), 3-4.

<sup>5</sup> Pascal Wetzel, *Bill Evans at Town Hall: Piano Transcriptions and Performance Notes*, (New York: Ludlow Music, 2004).



τρίφωνα η III, τετράφωνα η II σε κλειστή θέση. Ο Evans χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα και στο "Peace Piece" (1958), "Flamenco Sketches" (1959), "NYC's No Lark" (1963).<sup>6</sup>

Επίσης, σ' αυτό το βιβλίο ο Wetzel ασχολείται με δύο εκδοχές του "Epilogue". Όπως και το "Prologue" έτσι και το "Epilogue" δεν έχει αυτοσχεδιαστικό μέρος και πρόκειται για ένα μικρό πεντατονικό κομμάτι το οποίο δεν διαρκεί πάνω από ένα λεπτό.

Στο "Story Line" εστιάζει στην τροπικότητα του Evans, στην αρμονική εξέλιξη του κομματιού, που βασίζεται στις συγχορδίες του "Re:Person I Knew" και στην δομή του η οποία είναι τύπου ABAC (16+8+16+12). Μετά την ανάλυση παραθέτει τις συγχορδίες<sup>7</sup> που χρησιμοποιεί ο Evans στο αριστερό χέρι και τις κλίμακες που περνάει στο δεξί.

Το "Turn out the star" αναλύεται σε μεγαλύτερο βάθος από τον Wetzel σε σχέση με τον Bren Edstrom. Με δομή ABC κάνει μια ανάλυση σε κάθε τμήμα του, εστιάζοντας κυρίως στις τονικές αποκλίσεις που γίνονται και στα τρία τμήματα. Ταυτόχρονα κάνει και μοτιβική ανάλυση πάνω στο θέμα. Το πρώτο μοτίβο του θέματος F-F-E-E εμφανίζεται μέχρι το τέλος του κύκλου έξι φορές στο A και C μέρος, παραλλαγμένο και εναρμονισμένο με διάφορους τρόπους. Επίσης αναλύονται τα κομμάτια "One for Helen", "Who Can I Turn to" (When Nobody Needs Me) σε δομικό-αρμονικό-μελωδικό επίπεδο.

Στο βιβλίο *Bill Evans-Fake Book*<sup>8</sup> ο Wetzel συλλέγει όλες τις συνθέσεις του Evans, αντλώντας στοιχεία από τις τελευταίες ηχογραφήσεις του, με σκοπό την ανάδειξη της εξέλιξης των κομματιών του καθώς και της ωρίμανσής του. Είναι πολύ ακριβής στην μεταγραφή ενώ παράλληλα προσθέτει δευτερες φωνές, επεκτάσεις συγχορδιών, περαστικές και αλλοιωμένες συγχορδίες και codas.

Πολύ σημαντική είναι η δουλειά του Jack Reilly στα βιβλία *The Harmony of Bill Evans volume 1*<sup>9</sup> και *The Harmony of Bill Evans volume 2*.<sup>10</sup> Κρίνεται σκόπιμο σ' αυτό το σημείο να γίνει μια εκτενή αναφορά στα βιβλία του Jack Reilly καθώς αποτελούν αφετηρία του αναλυτικού μέρους της παρούσης εργασίας.

Στο εισαγωγικό τμήμα του *The Harmony of Bill Evans volume 1* ο Reilly μιλώντας για την εξέλιξη της τζαζ από το 1890 μέχρι το 1980 τονίζει ότι οι μόνοι πιανίστες που θα πρέπει να διδάσκονται στην ιστορία της τζαζ το 2080 είναι ο Art Tatum και ο Bill Evans. Ο Art Tatum (1909-1956) επειδή συγκεφαλαιώνει όλες τις καινοτομίες των δεκαετιών μέχρι το 1950 ενώ ο Bill Evans αυτών που έπονται. Ταυτόχρονα κάνει μια ιστορική σύγκριση ανάμεσα στην δυτική μουσική με την τζαζ εντοπίζοντας τα κοινά χαρακτηριστικά και τις διαφορές τους.

---

<sup>6</sup> Wetzel, Bill Evans at Town Hall, 6.

<sup>7</sup> Voicing's: Συνηγήσεις

<sup>8</sup> Pascal Wetzel, Bill Evans-Fake Book, (New York: Ludlow Music, 1996).

<sup>9</sup> Jack Reilly, The Harmony of Bill Evans volume 1, (Brooklyn: Unichrom LTD, 1992, 1993).

<sup>10</sup> Jack Reilly, The Harmony of Bill Evans volume 2, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2010).

Στο αναλυτικό μέρος ο Reilly αναλύει αρμονικά το "Peri's Scope" σε σχέση με τις τρεις φράσεις του θέματος. Η αρμονική εξέλιξη βασίζεται στο διατονικό κύκλο των πεμπτών - καθώς το κομμάτι δεν περνάει σ' άλλη τονικότητα αλλά παραμένει στην C μείζονα- χρησιμοποιώντας τις παρενθετικές πέμπτες.

Έπειτα, αναλύει το θεματικό υλικό του "Peri's Scope" αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο ο Evans οργάνωνε, ανέπτυξε και εξέλιξε τις συνθέσεις του ακολουθώντας την θεωρία του Schoenberg για το "βασικό σχήμα" (basic shape), την ιδέα που δημιουργεί ολόκληρο το κομμάτι (εικ.5).

The image shows a musical score for the analysis of "Basic Shape". It consists of six staves, labeled 1A through 1F, all in 4/4 time. Staff 1A is titled "Basic Shape" and shows a melodic line. Staff 1B is titled "M1" and shows a similar melodic line with three figures labeled "Fig.1", "Fig.2", and "Fig.3". Staff 1C is titled "Contour or Shape of M1" and shows a simplified version of the melody with a "P4" interval indicated. Staff 1D is titled "Descending Scale (Cmaj)" and shows a descending scale with a "Leap of P4" indicated. Staff 1E is titled "Fig.1 Fig.2 Fig.3" and shows three figures. Staff 1F is titled "'2' Feel" and shows a rhythmic pattern.

**Εικόνα 4**

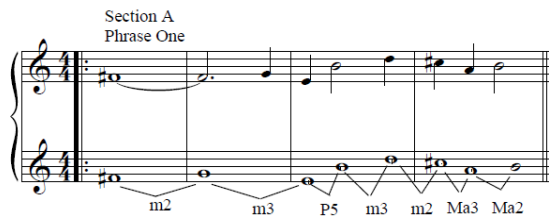
Το επόμενο κομμάτι που αναλύεται είναι το "Time remembered". Είναι ένα τροπικό κομμάτι που βασίζεται σε τέσσερις τρόπους (δώριο, φρύγιο, λύδιο και αιολικό) που αποτέλεσαν την βάση της τροπικής μουσικής του 16<sup>ου</sup> αιώνα και εμφανίζονται σε έργα συνθετών αυτής της περιόδου, όπως ο Palestrina, ο Caccini, ο Morley, Monteverdi, Frescobaldi and Schultz. Μετά την καθιέρωση του τονικού συστήματος οι τρόποι ξαναχρησιμοποιούνται 300 χρόνια μετά, από τους ιμπρεσιονιστές συνθέτες. Σύμφωνα με τον Jack Reilly στο "Time Remembered" συμπυκνώνονται 400 χρόνια μουσικής εξέλιξης -από την τροπικότητα, στην τονικότητα και στον ιμπρεσιονισμό- μέσα σε 26 μέτρα.<sup>11</sup>

Η απουσία της V7 και των παραγώγων της (V 7b5, V<sup>o</sup>) κάνει το "Time Remembered" να ακούγεται ιμπρεσιονιστικό και τροπικό καθώς οι αρμονικές ποιότητες που απέμειναν στον Evans να χειριστεί, ήταν οι μείζονες με μεγάλη έβδομη και ελάσσονες συγχορδίες μαζί με τις

<sup>11</sup> Reilly, Harmony of Bill Evans vol. 1, 16.

προεκτάσεις τους. Η λειτουργική σχέση V-I δεν εμφανίζεται πουθενά, δημιουργώντας την αίσθηση ενός ατέρμονου και μη καταληκτικού κομματιού.

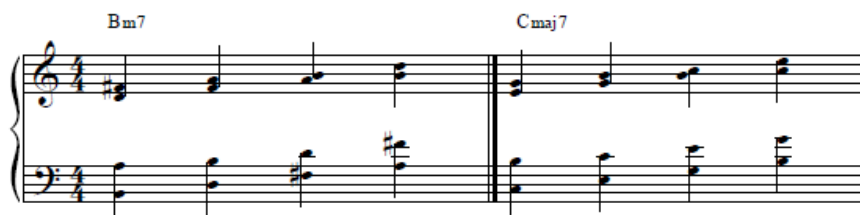
Έπειτα, ακολουθεί μια τροπική ανάλυση του θέματος, που το εξετάζει γραμμικά και μια διαστηματική ανάλυση στην οποία εντοπίζονται τα διαστήματα που σχηματίζονται στο ξεδίπλωμα του θεματικού υλικού, προκειμένου να βρει ένα υποκείμενο μοτίβο ή συγκεκριμένα διαστήματα που χαρακτηρίζουν το θέμα (εικ.5). Στη συνέχεια εντοπίζει τους κατευθυντήριους τόνους -το ψηλότερο και χαμηλότερο σημείο της κάθε φράσης- ανακαλύπτοντας μορφές και χαρακτηριστικά που συνθέτουν το σχήμα του θέματος.



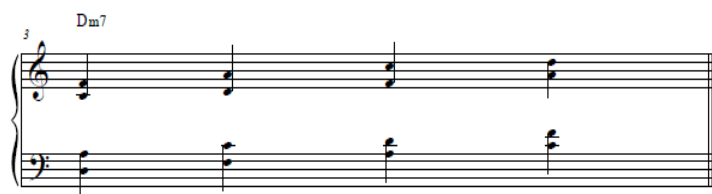
Εικόνα 5. "Time Remembered"-Διαστηματική ανάλυση πρώτης φράσης.<sup>12</sup>

Ο Reilly κωδικοποιεί σε πέντε κατηγορίες τις καινούργιες συνηχήσεις που δημιουργεί ο Evans στο "Time Remembered", με την χρήση τετράφωνων συγχορδιών.<sup>13</sup>

- Α΄ Κατηγορία: Θεμέλιος-έβδομη-τρίτη-πέμπτη και αναστροφές



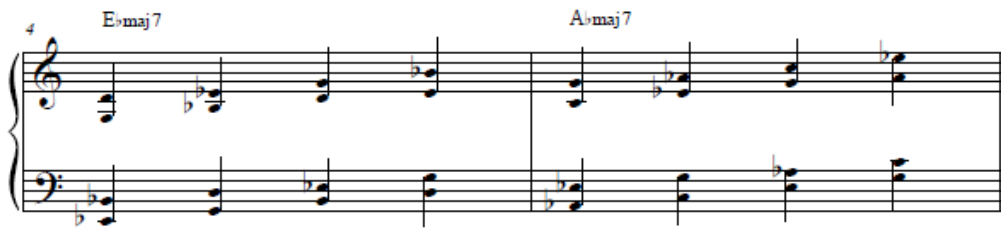
- Β΄ Κατηγορία: Θεμέλιος-πέμπτη-έβδομη-τρίτη και αναστροφές



- Γ΄ Κατηγορία: Θεμέλιος- πέμπτη- τρίτη-έβδομη και αναστροφές

<sup>12</sup> Ει.6. Reilly, Harmony of Bill Evans vol. 1, 30.

<sup>13</sup> Όλα τα παραδείγματα πάρθηκαν από το βιβλίο του Reilly, Harmony of Bill Evans vol.1, 18-20.



- D' Κατηγορία: Θεμέλιος- τρίτη- έβδομη –πέμπτη και αναστροφές



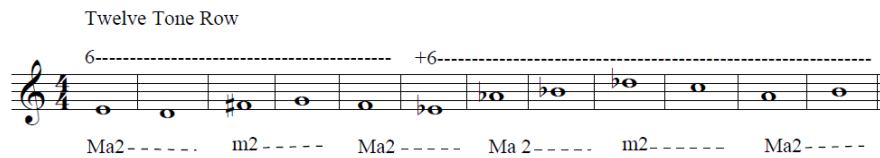
- D' Κατηγορία – Block συνηγήσεις : Θεμέλιος- τρίτη-πέμπτη –έβδομη



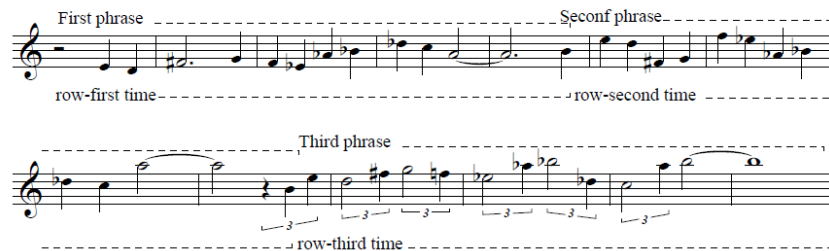
Ένα άλλο κομμάτι που αναλύεται είναι το "Twelve Tone Tune" στο οποίο εμφανίζονται ξεκάθαρα οι επιρροές του Evans από τον Schoenberg. Μόνο ο τίτλος μας παραπέμπει στο παντονικό σύστημα του Schoenberg. Σύμφωνα με αυτό κάθε φθόγγος από τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής σκάλας έχει την ίδια βαρύτητα και απουσιάζει η οποιαδήποτε λειτουργική σχέση μεταξύ τους. Δεν υπάρχει τονικό κέντρο και ως εκ τούτου οπλισμός. Οι ατονικές συνθέσεις βασίζονται στις σειρές των 12 νοτών ή ήχων. Δεν είναι ασυνήθιστο να βασίζονται σε περισσότερες από μία σειρές (εικ.6,7).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> «Για τον Schoenberg η σειρά ήταν ταυτόχρονα μία ομάδα από μοτίβα και ένας τρόπος οργάνωσης του φθογγικού υλικού. Με άλλα λόγια, η σειρά ήταν ένας τρόπος σχηματισμού μελωδικών γραμμών μέσω της μεταμόρφωσης των μοτίβων και ένα συνεκτικό πλαίσιο, του οποίου οι δομικές λειτουργίες μπορούσαν να αντικαταστήσουν τις αντίστοιχες της τονικότητας».

Παπαγεωργίου Δημήτρης, Σημειώσεις Μαθήματος Στοιχεία Σύνθεσης:Τεχνικές Σύνθεσης του 20ου αιώνα, (Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2013), 45.



Εικόνα 6. Η σειρά του "Twelve Tone tune" και τα διαστήματα που προκύπτουν.<sup>15</sup>



Εικόνα 7. Οι τρεις φράσεις του θέματος του "Twelve Tone tune" και οι εμφανίσεις τις σειράς σε παραλλαγές.

Έπειτα ο Reilly εναρμονίζει με τρεις διαφορετικούς τρόπους το "Twelve Tone Tune". Στην πρώτη εκδοχή βασίζεται στο τρόπο με τον οποίο εναρμόνιζε ο Evans την μελωδική γραμμή (κατηγορίες συνηγήσεων που ανέφερα παραπάνω) με τετράφωνες συγχορδίες. Η δεύτερη είναι μεταγραφή από την πρώτη εκτέλεση του κομματιού που ηχογραφήθηκε στο δίσκο με τον Eddie Gomez "Intuition" και η τρίτη είναι η προσωπική του εναρμόνιση με εξάφωνες και επτάφωνες συγχορδίες. Άλλα κομμάτια που αναλύονται σ' αυτό το βιβλίο είναι το "Funny Man", "I Should Care", "How deep is the ocean", "B minor Waltz", "I Fall in Love Too Easily".

Στο πρώτο μέρος του βιβλίου *The Harmony of Bill Evans volume II*, ο Jack Reilly μας εισάγει στις διατονικές και χρωματικές σχέσεις τους τονικού συστήματος και αναλύει αρμονικά τα θέματα των κομματιών "Maxime", "Song For Helen", "Only Child" κ.ά.

Αναφέρω μέρος της ανάλυσης του Α μέρους από το "Maxime". Είναι ένα βαλς σε ρυθμό 3/4 με τριμερή μορφή τύπου A-B-A'. Το Α μέρος αποτελείται από 24 μέτρα και περιλαμβάνει 2 τετράμετρες και 2 οκτάμετρες φράσεις. Ξεκινάει από τον τονικό χώρο της C μείζονα και ανά δύο μέτρα γίνονται τονικές αποκλίσεις με την αρμονική σχέση II-V. Έτσι στην πρώτη φράση, η πρώτη τονική απόκλιση οδηγεί στην σχετική ελάσσονα της C, την A ελάσσονα (μ.3), μία 3<sup>η</sup> μικρή κάτω. Αν θεωρήσουμε (λόγω απουσίας οπλισμού) τονικό κέντρο την F μείζονα, καθώς το κομμάτι τελειώνει στην F μείζονα, βλέπουμε ότι το τονικό κέντρο εγκαθίσταται στο μέτρο 5 ανά διαστήματα τρίτων (εικ.8) ενώ η δεύτερη φράση είναι ουσιαστικά η επανάληψη της πρώτης φράσης μια 4<sup>η</sup> καθαρή πάνω.

### Α' μέρος

<sup>15</sup> Εικ.6,7. Reilly, *Harmony of Bill Evans vol. 1*, 46.

**Εικόνα 8. Πρώτη τετράμετρη φράση (μ.1-4)**

Με τον ίδιο τρόπο οργανώνεται και η δεύτερη φράση (μ.5-8), η οποία ανά τρίτες καταλήγει στη Bb μείζονα μέσω της F μείζονα και της D ελάσσονας (εικ.9) .

**Εικόνα 9. Δεύτερη τετράμετρη φράση (μ.5-8).**

Η τρίτη φράση (μ.9-16) ξεκινάει από την Bb μείζονα (μ.9) και καταλήγει στη G μείζονα (μ.15) περνώντας χρωματικά από δύο ναπολιτάνικες συγχορδίες, την A (μ.12) και την Ab (μ.14) (εικ.10).

**Εικόνα 10. Τρίτη οκτάμετρη φράση (μ.9-16).**

Στην τέταρτη φράση (μ.17-24) από την Ab ελάσσονα (μ.17) καταλήγει στην E μείζονα (μ.23) πάλι μέσα από δύο ναπολιτάνικες συγχορδίες της Gb (μ.20) και της F (μ.22) (εικ.11).

**Εικόνα 11. Τέταρτη οκτάμετρη φράση (μ.17-24).**

Βλέπουμε λοιπόν πως όλο το A μέρος βασίζεται στις διατονικές σχέσεις της F μείζονα όπως φαίνεται στο παρακάτω πίνακα (πιν.1) αν και στην τρίτη φράση, εκεί που θα περιμέναμε να καταλήξει στην G ελάσσονα, καταλήγει στην ομώνυμη μείζονα ενώ στην τέταρτη φράση

καταλήγει τρεις πέμπτες πάνω από την G στην E μείζονα, έχοντας περάσει πρώτα από την Ab ελάσσονα.

1 <sup>η</sup> Φράση	V	C	Am
2 <sup>η</sup> φράση	I	F	Dm
3 <sup>η</sup> φράση	IV	Bb	G *
4 <sup>η</sup> φράση	---	Ab m*	E*

Πίνακας 1 Διατονικές σχέσεις- Φράσεις Α μέρους.

Αν και δεν το αναφέρει ο Jack Reilly, βλέποντας μακροδομικά σαν μεμονωμένους φθόγγους και χωρίς καμιά λειτουργικότητα τις τονικές αποκλίσεις του Α μέρους, θα λέγαμε πως χτίζεται πάνω σε μια C7 με προστιθέμενη 11η, δηλαδή την V βαθμίδα της F μείζονα (εικ.12).



Εικόνα 12

Μ' αυτόν τον τρόπο αναλύονται και τα κομμάτια "Song for Helen", "Laurie", "Only Child", "Turn out the stars", "My Bells", "Waltz for Debby" κ.ά.

Συμπερασματικά, οι αναλύσεις του Wetzel και του Edstrom δεν καταλήγουν σε κάποια γενικά στιλιστικά χαρακτηριστικά, χαρακτηριστικά της υφής του Evans αναλύοντας πιθανώς εκείνες τις πτυχές των κομματιών που θεωρούσαν πιο σημαντικές. Αντίθετα, ο Jack Reilly στο *The Harmony of Bill Evans I* κάνει πιο εμπειριστατωμένες αναλύσεις σε σχέση με την μορφολογική, μελωδική και αρμονική δομή των κομματιών που αναλύει.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ο παραλληλισμός που κάνει ανάμεσα στις περιόδους της δυτικής μουσικής και των μορφών στην τζαζ τον οποίο παρουσιάζω στο πίνακα παρακάτω.<sup>16</sup>

Τροπική Περίοδος	1100-1600	Blues Φόρμα	Ενστικτώδης
Τονική Περίοδος	1600-1900	Φόρμα Τραγουδιού	Νοητική
Παντονική Περίοδος	1900...	Ελεύθερη Φόρμα	Έξυπνη

- Η τροπική περίοδος αντιστοιχεί στη blues φόρμα, η οποία παίζεται ενστικτωδώς. Ο μουσικός αυτοσχεδιάζει πάνω στην δωδεκάμετρη δομή του blues σε μέτρο 4/4 έχοντας στο

<sup>16</sup> Reilly, Harmony of Bill Evans vol. 1, 4-5.

μυαλό του τρεις τετράμετρες φράσεις, οι οποίες βασίζονται σε τρεις συγχορδίες I-II-V και αυτοσχεδιάζουν πάνω σε τρεις τρόπους -ιωνικό, δώριο και μυξολύδιο- ή την blues σκάλα.

- Η τονική περίοδος αντιστοιχεί στη φόρμα τραγουδιού και συνδέεται με την νόηση. Σ' αυτό το στάδιο ο μουσικός απασχολείται περισσότερο με την δομή, τις τονικές σχέσεις και την αρμονία.
- Το στάδιο της μελέτης της ελεύθερης φόρμας είναι το τελευταίο στάδιο, που θεωρείται και το πιο έξυπνο, καθώς δεν υπάρχει τίποτα πριν την εκτελεστική διαδικασία (performance) και το μουσικό αποτέλεσμα προκύπτει κατά την διάρκειά της. Σ' αυτό το στάδιο το μουσικό υπόβαθρο και η εμπειρία κάθε μουσικού είναι καθοριστικής σημασίας για το μουσικό αποτέλεσμα.

Δυο βιβλία τα οποία σκιαγραφούν τις κομβικές περιόδους της μουσικής πορείας του Evans αλλά είναι και βιογραφικά εκδίδονται το 1998 (*Bill Evans: How My Heart Sings*<sup>17</sup> του Petter Pettinger) και το 2002 (*Bill Evans: Everything Happens to Me: A Musical Biography*<sup>18</sup> του Keith Shadwick).

Πολλοί επίσης ασχολήθηκαν με την καταγραφή των κομματιών και των αυτοσχεδιασμών του (transcriptions). Αναφέρω ενδεικτικά παρακάτω μερικά βιβλία.

Στο *The Artistry of Bill Evans*<sup>19</sup> του Pascal Wetzel καταγράφονται τα κομμάτια: "But Beautiful" (*Since We Met*, Jan.1974), "Dolphin Dance" (*I Will Say Goodbye*, May.1977), "Emily" (*Autumn Leaves*, July 18, 1969, Pescara, Italy) κ.ά.

Στο *Bill Evans 4*<sup>20</sup> του Peter Drayfuss καταγράφονται τα: "One for Helen" (*Bill Evans at the Montreux Jazz Festival*, Verve), "Time Remembered" (*The Bill Evans Trio-Since we met*, Fantasy) κ.ά.

Στο *Bill Evans Plays*<sup>21</sup> του Don DeMicheal καταγράφονται τα κομμάτια: "Funny Man" (*Further Conversations With Myself*- Verve), "One For Helen" (*Bill Evans Trio at Town Hall concert tapes* - Verve) κ.ά. Στο *Bill Evans plays Standards, 8 solo transcriptions*<sup>22</sup> ο Tuttobene καταγράφει τα κομμάτια: "Autumn Leaves", "My Foolish Heart", "My Romance" κ.ά

Πλούσιο οπτικοακουστικό υλικό, συνεντεύξεις, τηλεοπτικές εκπομπές του Evans υπάρχουν στην επίσημη ιστοσελίδα του <http://www.billevanswebpages.com>, απ' την οποία και η ίδια θα αντλήσω στοιχεία.

---

<sup>17</sup> Petter Pettinger, *Bill Evans: How My Heart Sings*, (Yale: University of Yale Press, 1998).

<sup>18</sup> Keith Shadwick, *Bill Evans: Everything Happens to Me- a musical biography*, (London: Backbeat book, 2002).

<sup>19</sup> Pascal Wetzel, *The Artistry of Bill Evans*, (U.S.A. :CPP/Belwin, 1989).

<sup>20</sup> Peter Drayfuss, *Bill Evans: 4 new versions of Bill Evans Tunes taken from his recordings*, (Lauderdale: TRO Ludlow Music, 1981).

<sup>21</sup> Don DeMicheal, *Bill Evans Plays*, (New York: TRO Ludlow Music, 1966, 1969).

<sup>22</sup> Tuttobene, *Bill Evans plays Standards: Plays Standards - 8 solo transcriptions*, (Laguna Niguel: Hal-Leonard Corporation, 1988).



Η εκτενής αναφορά στις παραπάνω βιβλιογραφικές πηγές οι οποίες ασχολούνται με αναλύσεις κομματιών του Evans και με καταγραφές των κομματιών του, σχετίζεται άμεσα με την παρούσα έρευνα καθώς και σ' αυτή θα αναλύσουμε επιλεγμένα κομμάτια του και θα επιχειρήσουμε να ανακαλύψουμε τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του Evans και κατ' επέκταση τον τρόπο σκέψης του. Δηλαδή, κατά πόσο η αρμονική του γλώσσα είναι πολύπλοκη ή μη, αν έχει μια ενιαία εφαρμογή στα κομμάτια του ή ακόμα αν παρουσιάζει κάποια εξέλιξη. Ποια είναι η δομική διάρθρωση των κομματιών του? Ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό του και αν αυτός διαφοροποιείται μεταξύ της σολιστικής δουλειάς και της δουλειάς του με τα τρία σχήματα.

Η μελέτη της παρούσας διπλωματικής εργασίας γίνεται μέσα από δύο ερευνητικές διαδικασίες: **την ιστορική** στο Α μέρος, όπου θα εξετάζονται τα ρεύματα της τζαζ του 1950 - 1960 και η μουσική πορεία του Evans και **την αναλυτική** στο Β μέρος με την ανάλυση επιλεγμένων κομματιών του.

Πριν εξετάσουμε την εξελικτική πορεία του Evans στο δεύτερο κεφάλαιο, θα γίνει μια σύντομη ιστορική επισκόπηση της τζαζ του 1950, εξετάζοντας τα ρεύματα που αναπτύχθηκαν εκείνη την περίοδο όπως η cool jazz και η hard bop, κάνοντας αρχικά μια σύντομη αναφορά στην bebop της δεκαετίας του '40 συγκριτικά με την περίοδο του swing, καθώς αποτέλεσε τον προπομπό όσων ακολούθησαν την δεκαετία του '50. Είναι ένα απαραίτητο βήμα για την κατανόηση του πολύπλευρου ύφους του Evans καθώς είναι αδύνατο και λάθος να ταυτιστεί μ' ένα συγκεκριμένο ρεύμα της τζαζ.

Στο δεύτερο κεφάλαιο κάνοντας μια σύντομη βιογραφική αναφορά του Evans, θα περιγραφούν τα σημαντικότερα τρία του από το 1959 έως το 1980 καθώς και οι πέντε σόλο δουλειές του από το 1962 μέχρι και το 1978.

Αφού δούμε την μέθοδο ανάλυσης στο πρώτο κεφάλαιο του Β' μέρους, θα ακολουθήσει το αναλυτικό μέρος. Τα κομμάτια που θα αναλυθούν επιλέχθηκαν με χρονολογική σειρά και το κεφάλαιο της ανάλυσης χωρίζεται σε δύο μέρη: 1) Στις αναλύσεις κομματιών από τη σόλο δουλειά του παρουσιάζονται τα κομμάτια "Funny Man" από το άλμπουμ *Further Conversation with myself* (1967) και "Song For Helen" από το άλμπουμ *New Conversations* (1978). 2) Στις αναλύσεις κομματιών από τα τρία σχήματά του θα αναλυθούν τα κομμάτια "Very Early" απ' το άλμπουμ *Moon beams* (1962), και το "Tiffany" απ' το άλμπουμ *Consecration Vol. 2* (1980). Λόγω έλλειψης μεταγραφών των συγκεκριμένων ηχογραφήσεων, οι αναλύσεις των κομματιών "Song for Helen" και "Tiffany", το μέρος της ανάπτυξης και της επανέκθεσης στο "Funny Man" και η έκθεση (μ.1-50) καθώς και τα μέτρα 105-215 στο "Very Early" θα γίνουν πάνω σε προσωπικές μου μεταγραφές.

Η απόπειρα αναλυτικής μελέτης του έργου του Evans με σκοπό την ανάδειξη της εξέλιξης του ύφους του, μέσα από τον εντοπισμό τεχνικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν την

αρμονία και τον αυτοσχεδιασμό του, αποτελεί μεγάλη πρόκληση ενώ η απόπειρα καταγραφής κομματιών, από την σόλο δουλειά του, στην οποία ο Evans χρησιμοποιεί την τεχνική του overdub,<sup>23</sup> πέρα από μια προσωπικά δημιουργική και ωφέλιμη διαδικασία μπορεί να είναι εξίσου ωφέλιμη και ευεργετική για μουσικούς όλων των οργάνων, ανεξάρτητα απ' το αν ασχολούνται με την τζαζ ή όχι.

---

<sup>23</sup>Overdub: Τεχνική ηχογράφησης κατά την οποία σ' ένα υπάρχον ηχογραφημένο υλικό, ηχογραφούνται νέα κομμάτια.

## Α' Μέρος

### 1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

#### **Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της τζαζ περιόδου 1950-60**

##### **1.1. Εισαγωγικά.**

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστούν τα ρεύματα της τζαζ που διαμορφώθηκαν την δεκαετία του '50 που είναι και η αρχή της μουσικής καριέρας του Evans. Είναι φυσικά αδύνατη να γίνει μια εις βάθος ιστορική επισκόπηση καθώς ο σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να αναδείξει και να συνοψίσει τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ρευμάτων που αναπτύχθηκαν την περίοδο αυτή ώστε να μπορέσουμε να εντοπίσουμε -σε συνδυασμό με το αναλυτικό μέρος- τις επιρροές τους στο έργο του Evans.

Ωστόσο πριν μπούμε στην δεκαετία του '50 θα γίνει μια σύντομη αναφορά στο στυλ της bebop της δεκαετίας του '40 συγκριτικά με την swing<sup>24</sup> περίοδο της δεκαετίας του '30 ώστε να έχουμε μια συνολική εικόνα της εξελικτικής πορείας της τζαζ ως τη δεκαετία του '50 όπου και θα ασχοληθούμε με τα ρεύματα που αναπτύχθηκαν αυτήν την περίοδο όπως η cool jazz και η hard bop.

##### **1.2. Σύντομη αναφορά στη bebop (1940) συγκριτικά με το swing (1930).**

«Στο τελευταίο μισό της δεκαετίας του '40 η bebop που είναι γνωστή και σαν bop, αποτελεί το πρώτο είδος της μοντέρνας τζαζ ενώ ταυτόχρονα χωρίζει τη τζαζ σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα (παραδοσιακή-μοντέρνα). Ο όρος αποδίδει τη στακάτο δίφθογγη φράση που χαρακτηρίζει αυτό το είδος μουσικής. Την εμφάνιση της αποδοκίμασε όχι μόνο το ευρύ κοινό αλλά και πολλοί μουσικοί».<sup>25</sup>

Το νέο αυτό είδος καθιερώθηκε στο Χάρλεμ της Νέας Υόρκης, στα μικρά κλαμπ που άνοιξαν εκείνη την περίοδο όπως, το Minton's Playhouse και Monroe's Uptown House από

---

<sup>24</sup> « Η λέξη swing έχει διττή σημασία: Από τη μία χαρακτηρίζει το ρυθμικό στοιχείο από το οποίο η τζαζ αποκτά την ένταση - η Ευρωπαϊκή μουσική αποκτά μέσω της μορφής- και είναι παρόν σε κάθε στυλ και τρόπο παιξίματος στη τζαζ σε τέτοιο βαθμό που ελέγχθη ότι χωρίς swing δεν υπάρχει τζαζ. Από την άλλη ως Swing χαρακτηρίζεται το στυλ της τζαζ της δεκαετίας του '30- εκείνο το στυλ με το οποίο η τζαζ είχε τεράστιες εμπορικές επιτυχίες πριν από το jazz rock και το jazz fusion. Jochim-Ernst Berendt, Το βιβλίο της Jazz, μτφ. Κ.Νάσου, (Αθήνα: Νάσος, 1995), 30-31.

<sup>25</sup> Βρέθηκε στην ιστοσελίδα <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/57837/bebop>. Πρόσβαση πρόσβαση στις 4/6/2014.

τους: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Bud Powell, Kenny Clarke, Max Roach, Ray Brown κ.ά.<sup>26</sup>

«Με την κυριαρχία των big bands (swing περίοδο), ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός κυριολεκτικά εξαφανίστηκε, σχεδόν για μια δεκαετία. Οι καλές ενορχηστρώσεις της swing περιόδου απέκτησαν τότε ζωτική σημασία για την επιτυχία μιας μπάντας, ενώ ο αυτοσχεδιασμός μειώθηκε στο ελάχιστο· ακόμη και για τον πρώτο σολίστα της μπάντας περιορίστηκε σ' ένα μικρό μέρος. Όσοι μουσικοί ήθελαν να "επεκταθούν", έβρισκαν ευκαιρία σε κάποιο jam session,<sup>27</sup> στα οποία άρχισαν να πειραματίζονται με νέους τρόπους ερμηνείας και δημιουργίας στην ακολουθία των συγχορδιών. Οι προσπάθειές τους είχαν σαν αποτέλεσμα ένα εντελώς καινούργιο στυλ παιχνιδιού της τζαζ, που τελικά έγινε γνωστό σαν bebop».<sup>28</sup>

Πιο συγκεκριμένα για την swing περίοδο: «Το ρυθμικό τμήμα των σχημάτων της swing περιόδου διέθετε μία σταθερή, βασική συνοδεία εγχόρδων που έπαιζαν τέταρτα τα οποία διανθίζονταν από το κλασικό μοτίβο του hi-hat (εικ.13). Η αρμονική γλώσσα επικεντρωνόταν γύρω από μια ήπια διαφωνία στις συγχορδίες, όπως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και δεσπόζουσα με ένατη, τρίφωνες μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες με έκτη. Αυτές οι αρμονίες υποστήριζαν κυρίως τις διατονικές μελωδίες που κυριαρχούσαν στις τζαζ μελωδίες και στα λαϊκά τραγούδια. Τα θέματα ήταν συνήθως είτε 12μετρα μπλουζ είτε μελωδίες 32μέτρων με μορφή AABA ή ABAC. Η ενορχήστρωση ήταν τις περισσότερες φορές πιο ενδιαφέρουσα απ' ότι το θέμα. Οι ευφυείς ενορχηστρωτές αλλοίωναν τους ρυθμούς απ' τα λαϊκά κομμάτια, περνούσαν τη μελωδία στα τμήματα της τρομπέτας, του τρομπονιού και του σαξοφώνου, δημιουργούσαν μοτίβα υποβάθρου (riffs) που παίζονταν στην διάρκεια των σόλο αποσπασμάτων και πρόσθεταν πρωτότυπες εισαγωγές, ιντερλούδια και τελικά τμήματα (codas) για να διανθίσουν τα θέματα».<sup>29</sup>



Εικόνα 13

Η μουσική της bebop περιόδου παιζόταν από μικρά σχήματα (κουαρτέτα, κουιντέτα και σεπτέτα) και ήταν αρκετά πολύπλοκη. Πιο συγκεκριμένα το ρυθμικό τμήμα στα bebop σχήματα χρησιμοποιούσε ποικίλα ρυθμικά σχήματα είτε στα ισχυρά μέρη του μέτρου είτε στα ασθενή –πιανίστες, κιθαρίστες- και επιπρόσθετα ρυθμικά σχήματα παίζονταν από τους

<sup>26</sup> Τζων Τσίλτον, Ιστορία της τζαζ, μτφ: Α. Γεωργίου (Αθήνα: Υποδομή, 1981), 171-174.

<sup>27</sup> «Τα πρώτα jam sessions του bebop ήταν κάπως σαν μουσικά εργαστήρια· γινόταν ελεύθερη ανταλλαγή ιδεών και δοκιμάζονταν πρόθυμα νέες μέθοδοι». Τσίλτον, Ιστορία της τζαζ, 193.

<sup>28</sup> Τσίλτον, Ιστορία της τζαζ, 192.

<sup>29</sup> Thomas Owens, Bebop: The Music and Its Players, (New York: Oxford University Press, 1995), 4.

ντράμερ στα ταμπούρα και στα πιατίνια τα οποία ήταν περισσότερα πολυρυθμικά απ' ότι στο swing. Η αρμονία γίνεται πιο διάφωνα με χρήση πεντάφωνων, εξάφωνων και επτάφωνων συγχορδιών ενώ ο αυτοσχεδιασμός πάνω σ' αυτές τις αρμονίες ήταν περισσότερο χρωματικός και ρυθμικά λιγότερο συμμετρικός. Στην δομική διάρθρωση τα θέματα δεν διαφοροποιούνται απ' την swing περίοδο – 12μετρα μπλουζ και 32μετρα με μορφή AABA-, είναι πιο χρωματικά, απόμακρα και ρυθμικά πιο πολύπλοκα. Η εναρμόνιση του αριστερού χεριού είναι πιο απλή σε σχέση με τις περίπλοκες ενορχηστρώσεις της swing περιόδου. Η πιο συνηθισμένη δομή ανάπτυξης ενός κομματιού, συνίσταται σε μία εισαγωγή από το πιάνο, την εκτέλεση του θέματος από τα δύο ή τρία πνευστά του συγκροτήματος, μία σειρά από αυτοσχεδιαζόμενα σόλο και την επανεκτέλεση του μελωδικού θέματος στο τέλος. Αυτός ο απλός σχεδιασμός έδινε ιδιαίτερη έμφαση στις αυτοσχεδιαστικές γραμμές και στην ρυθμική και αρμονική αλληλεπίδραση του σολίστα με το ρυθμικό τμήμα.<sup>30</sup>

### **1.2.1. Κοινά στοιχεία μεταξύ της swing και της bebop περιόδου.**

«Πολλά μουσικά στοιχεία είναι κοινά μεταξύ των δύο περιόδων αποδεικνύοντας την προέλευση της bebop από την swing περίοδο.

- Ένα στοιχείο που αφομοιώθηκε απ' τους μουσικούς της bebop ήταν η αντικατάσταση τριτόνου (tritone substitution). Οι bebop μουσικοί θεωρούσαν την V7 και bII7 ανταλλάξιμες και χρησιμοποιούσαν επανειλημμένα το μοτίβο b9-7-8 ενώ πολύ σύντομα μετέφεραν αυτήν την κυκλική χρωματική φιγούρα στον τρίτο και πέμπτο φθόγγο της συγχορδίας.
- Επίσης πολλές άλλες μελωδικές φιγούρες της bebop προέρχονταν απ' την swing περίοδο».<sup>31</sup>
- «Το βιμπράτο στην bebop είναι πιο αργό απ' ότι στο swing. Κατά μέσο όρο 4.7 ταλαντώσεις το δευτερόλεπτο ενώ στο swing 5.6 ταλαντώσεις το δευτερόλεπτο.
- Η αρμονική γλώσσα στην bebop ήταν πιο διάφωνα απ' την swing περίοδο αν και αρχικά δεν χρησιμοποιούσαν καθόλου διάφωνες συγχορδίες. Διάφωνες συγχορδίες όμως εισήχθησαν απ' τους προγενέστερους μουσικούς της swing περιόδου όπως ο Duke Ellington στο "Ko-ko" και ο Art Tatum στο "Body and Soul". Το στοιχείο που διαφοροποιεί τις δύο περιόδους είναι η συχνότητα εμφάνισης των διάφωνων συγχορδιών.
- Η "επανάσταση" της bebop ήταν κυρίως ρυθμική καθώς τα ρυθμικά τμήματα των σχημάτων παρήγαγαν πιο πολύπλοκες και πολυεπίπεδες υφές απ' ότι τα ρυθμικά τμήματα της swing περιόδου. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στα πλούσια ρυθμικά σχήματα των πιανιστών.

---

<sup>30</sup> Owens, Bebop, 4-5.

<sup>31</sup> Owens, Bebop, 5.

Στην swing περίοδο «οι πιανίστες παρήγαγαν μόνοι τους το μπάσο ακομπανιαμέντο παίζοντας σταθερά (με το αριστερό χέρι) μία νότα στα μπάσα, στον πρώτο και στον τρίτο χρόνο κάθε μέτρου (ισχυροί χρόνοι) και συνεχίζανε παίζοντας μια συγχορδία στα χαμηλά ρετζίστρα (με το αριστερό χέρι) στο δεύτερο και τέταρτο χρόνο (ασθενείς χρόνοι)»<sup>32</sup> ενώ με το δεξί χέρι αυτοσχεδίαζαν. Όταν συνόδευαν άλλους σολίστες η προαναφερθείσα συνοδεία του αριστερού χεριού μοιραζόταν μεταξύ αριστερού και δεξιού χεριού».<sup>33</sup>

- «Οι μπασιίστες στην swing περίοδο επικεντρώνονταν στην θεμέλιο και στην πέμπτη της συγχορδίας ή στις σπαστές συγχορδίες παίζοντας έναν φθόγγο σε κάθε χτύπο. Οι μπασιίστες όμως του Duke Ellington και του Count Basie, Jimmy Blanton και Walter Page αντίστοιχα επικεντρώνονταν στην βηματική κίνηση γνωστή ως "walking bass", η οποία αποτέλεσε την βάση της bebop περιόδου. Επίσης, οι μπασιίστες σπάνια αυτοσχεδίαζαν στην swing περίοδο. Ο Blanton όμως όταν αυτοσχεδίαζε έπαιζε μελωδικές γραμμές που θύμιζαν περισσότερο πνευστούς μουσικούς και όχι μπασιίστες. Η καθαρότητα του ήχου, οι δεμένες βηματικές γραμμές και το αυτοσχεδιαστικό του στυλ αποτέλεσαν την βάση των μπασιιστών της bebop περιόδου».<sup>34</sup>

- «Η μεγαλύτερη συνεισφορά της swing προς την bebop ήταν οι ίδιοι οι μουσικοί οι οποίοι μεγάλωσαν ακούγοντας swing και ξεκίνησαν να μαθαίνουν την τεχνική, τον ρυθμό, τα κομμάτια και τον αυτοσχεδιασμό μέσα στην swing παράδοση».<sup>35</sup>

«Τέλος για την αμερικανική κοινωνία, η οποία είχε ασπασθεί μαζικά τις μεγάλες μπάντες και το swing, η εμφάνιση της bebop στις αρχές της δεκαετίας του '40 σηματοδοτεί μία καθολική αλλαγή στο μουσικό τοπίο».<sup>36</sup>

### 1.2.2. Καινοτομίες της bebop.<sup>37</sup>

- Επεκτάσεις των συγχορδιών: Χρήση της 9<sup>ης</sup>, 11<sup>ης</sup> και 13<sup>ης</sup> για την δημιουργία των θεμάτων και των συγχορδιών με αποτέλεσμα την εντονότερη διαφωνία.
- Αντικαταστάσεις-τροποποιήσεις κάποιων ή όλων των συγχορδιών από γνωστά κομμάτια (standards) με σκοπό τον εκσυγχρονισμό του ήχου.

---

<sup>32</sup> Τσίλτον, Ιστορία της Τζαζ, 287.

<sup>33</sup> Owens, Bebop, 6.

<sup>34</sup> Owens, Bebop, 7.

<sup>35</sup> Owens, Bebop, 7.

<sup>36</sup> Λητώ Βογιατζόγλου, Συνοπτική περιγραφή του βιβλίου του Thomas Owens, Bebop: The music and its Players. Βρέθηκε στην ιστοσελίδα <http://www.mmb.org.gr/hip/B10423.html> πρόσβαση στις 19/3/2013.

<sup>37</sup> Bebop: Παρουσίαση γενικών χαρακτηριστικών. Βρέθηκε στην ιστοσελίδα <http://www.csub.edu/~jscully/teaching/documents/105lectures/8bebop1.pdf> πρόσβαση στις 19/3/2013 .

- **Dropping bombs:**<sup>38</sup> Ο ρόλος του ντράμερ αλλάζει καθώς δεν αποτελεί πλέον τον μετρονόμο του σχήματος αλλά συμβάλει στην διατήρηση της ρυθμικής ζωντάνιας της μουσικής και στο έντονα συγκοπτόμενο στυλ.
- **Combing** (συνοδεία): Ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται από κιθαρίστες και πιανίστες για να συνοδεύσουν τους σολίστες. Αυτά τα ρυθμικά μοτίβα είναι πολύ σύντομα - ώστε να υπάρχει αρκετός ελεύθερος χώρος για αυτοσχεδιασμό από τον σολίστα- και βασίζονται στην αρμονία του κομματιού.

### **1.3. Cool jazz ή τζαζ της δυτικής ακτής & Hard bop ή τζαζ της ανατολικής ακτής (1950).**

#### **1.3.1. Cool jazz ή τζαζ της δυτικής ακτής, 1949-1955.**

«Η cool τζαζ ήταν άμεσος απόγονος της bebop και αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '40 και την δεκαετία του '50».<sup>39</sup>

«Ο όρος cool jazz, στο ιστορικό του πλαίσιο χρησιμοποιείται για να περιγράψει διαφορετικές πλευρές της jazz. Με την γενικότερη έννοια, περιγράφει τους μουσικούς που το στυλ του παιξίματός τους είναι υποτονικό ή συγκρατημένο σε σύγκριση με την προγενέστερη bebop. Βέβαια, μουσικοί που συμμετείχαν στην εξέλιξη της cool είχαν σχέση με την bebop, όπως ο Lester Young και ο Charlie Parker, οι οποίοι διαμόρφωσαν τη αισθητική ποιότητα του cool ήχου για τους σαξοφωνίστες και επικεντρώθηκαν στις μπαλάντες. Άλλοι μουσικοί με bebop καταβολές που συνέχισαν να χρησιμοποιούν μελωδικές και αρμονικές ιδέες της bebop ήταν ο Miles Davis, Lennie Tristano και Stan Getz. Ο όρος cool jazz επίσης χρησιμοποιείται για να περιγράψει την τάση των μουσικών να ελέγχουν τα συναισθήματά τους κατά την διάρκεια της εκτέλεσης αν και αυτό ισχύει για όλους τους μουσικούς ανεξαρτήτως σε ποιο στυλ παίζουν».<sup>40</sup>

Η συνεισφορά του Tristano ήταν ιδιαίτερα σημαντική καθώς το 1946 ιδρύει στην Νέα Υόρκη τη "New School Of Music" και θεμελιώνει την cool jazz με την μουσική και την σκέψη του. Ο ήχος της σχολής του Tristano, στην οποία συγκεντρώθηκαν -μεταξύ άλλων- ο άλτο σαξοφωνίστας Lee Konitz, ο τενόρο σαξοφωνίστας Warne Mars και ο κιθαρίστας Billy Bauer, καθόρισε την εικόνα της τζαζ ως ένα είδος ψυχρής, διανοουμενίστικης εγκεφαλικής μουσικής χωρίς συναίσθημα. Δεν υπάρχει αμφιβολία όμως ότι ο Tristano και οι μουσικοί του

<sup>38</sup> Dropping bombs: Είναι μια τεχνική στα drums που αναπτύχθηκε και διαδόθηκε από τον τζαζ ντράμερ Kenny Clarke τη δεκαετία του 1940, κατά την οποία ένας ντράμερ παίζει ξαφνικά και απροσδόκητα τονισμένα χτυπήματα στο ταμπούρο ή το μπάσο τύμπανο στα ζυγά χτυπήματα του μέτρου (στο δεύτερο και τέταρτο αντί του πρώτου και τρίτου χτύπου) και αποτελεί καινοτομία της bebop περιόδου. M.Stroff, Ανακαλύπτοντας τη Jazz, 203.

<sup>39</sup> Vladimir Bogdanov and Chris Woodstra and Stephen -Thomas Erlewine, All music guide to Jazz, (San Francisco: Backbeat books, 2002), 10.

<sup>40</sup> Eddie S. Meadows, Bebop to Cool: Context-Ideology and Musical Identity, (Λονδίνο: Praeger, 2003), 262.

αυτοσχεδίαζαν με ιδιαίτερη ελευθερία και ότι ο γραμμικός αυτοσχεδιασμός ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους.<sup>41</sup>

Η καινοτομία της cool jazz οφειλόταν κυρίως στο συνδυασμό των μελωδικών στοιχείων της swing -που είχαν αγνοηθεί ή προσωρινά απορριφθεί- με τις νέες εξελίξεις της bebop στην αρμονία και το ρυθμό δημιουργώντας μια πιο χαλαρή αίσθηση, διατηρώντας όμως τον ενθουσιασμό του αυθόρμητου αυτοσχεδιασμού. Επειδή ορισμένοι απ' τους βασικούς μουσικούς της cool jazz -οι οποίοι ήταν κυρίως μουσικοί του στούντιο- δραστηριοποιήθηκαν στο Λος Άντζελες της Καλιφόρνια, ονομάστηκε η τζαζ της Δυτικής Ακτής (West Coast Jazz).<sup>42</sup>

«Σε σύγκριση με την bebop -ενδεχομένως και εξαιτίας της- το κοινό της cool jazz διευρυνόταν όλο και περισσότερο. Η bebop χαρακτηριζόταν πολύ συχνά ως ριζοσπαστική, εθνικιστική, αфро-αμερικάνικη μουσική. Ήταν πολύ δύσκολο να παιχθεί καθώς δεν είχε ψυχαγωγικό χαρακτήρα με αποτέλεσμα η cool jazz να αξιοποιήσει την παραπάνω αντίληψη για να επεκτείνει το κοινό της. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η cool έγινε αντιληπτή ως η απάντηση των λευκών προς την bebop, ενώ ένας άλλος λόγος που η cool είχε απήχηση στο κοινό ήταν αυτό της αισθητικής ομοιότητας που είχε με το τρίτο ρεύμα (Third Stream) με αποτέλεσμα να προσεγγίσει τον ευρω-αμερικάνικο μουσικό κόσμο».<sup>43</sup>

Η επίδρασή της εντοπίζεται σε μεταγενέστερες εξελίξεις της τζαζ όπως η modal (ιδίως με το άλμπουμ του Miles Davis «Kind of Blue», 1959), στην hard bop (East Coast Jazz) ακόμη και στη free jazz (με το τρίο του Jimmy Giuffrè, 1961-1962).

### **1.3.1.1.Στιλιστικά χαρακτηριστικά της cool jazz.**

- Τα μη συμβατικά σύνολα ήταν αποδεκτά. Πολλά όργανα χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά (φλάουτο, όμποε, τσέλο και flugelhorn).<sup>44</sup>
- «Οι αυτοσχεδιασμοί και οι συνθέσεις έγιναν γραμμικές.
- Η ρυθμική αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών δεν ήταν πλέον στην πρώτη γραμμή.
- Εισάγονται ευρωπαϊκές τεχνικές όπως η αντίστιξη».<sup>45</sup>
- «Η αρμονία δεν είναι τόσο διάφωνα.
- Η φρασεολογία γίνεται ακανόνιστη σπάζοντας τις φράσεις των 4-8 και 16 μέτρων.
- Περιορισμένη χρήση υψηλών περιοχών απ' τα μελωδικά όργανα.

---

<sup>41</sup>Berendt, Το βιβλίο της Jazz, 36.

<sup>42</sup> Bogdanov and Woodstra and Erlewine, All music guide to jazz, 10.

<sup>43</sup> Meadows, Bebop to Cool, 263-4.

<sup>44</sup> David W.Megill and Paul O.W.Tanner, Jazz Issues: A critical History, (Las Vegas: Brown and Benchmark, 1995), 74.

<sup>45</sup> Cool Jazz, (State University of New York), βρέθηκε στην ιστοσελίδα:

[http://www.oswego.edu/academics/colleges\\_and\\_departments/departments/music/classes/MUS\\_317/cool\\_hardbop.pdf](http://www.oswego.edu/academics/colleges_and_departments/departments/music/classes/MUS_317/cool_hardbop.pdf), πρόσβαση στις 31/3/2014.



- Έμφαση στον καθαρό ήχο με λίγο ή χωρίς καθόλου βιμπράτο.
- Ιδιαίτερη προτίμηση για τις μπαλάντες». <sup>46</sup>
- Ρυθμική καινοτομία. <sup>47</sup>

Μεταξύ των μουσικών που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της cool jazz ήταν οι: Lester Young, Miles Davis, Gerry Mulligan, Stan Getz, Shorty Rogers και Howard Rumsey. <sup>48</sup>

### 1.3.2. Hard bop ή τζαζ της ανατολικής ακτής, 1955-65.

«Η hard bop ως μια κυρίαρχη σχολή της τζαζ μεταξύ 1955 και 1965. Μια ασυναγώνιστη δεκαετία από οποιαδήποτε άλλη περίοδο της τζαζ καθώς κατά την διάρκειά της ηχογραφήθηκε μεγάλος αριθμός εξαιρετικών δίσκων, όπως το *Ugetsu* <sup>49</sup> του ντράμερ Art Blakey, το *Kind of blue* του τρομπετίστα Miles Davis με πιανίστα τον Bill Evans, το *Saxophone Colossus* του τενόρο σαξοφωνίστα Sonny Rollins, το *Let freedom Ring* του άλτο σαξοφωνίστα Jackie McLean, το *Mingus Ah Um* του μπασίστα Charles Mingus και το *Brilliant Corners* του Thelonius Monk». <sup>50</sup>

Ο όρος " hard bop " αναφέρεται σε μια μίξη διάφορων στυλ της τζαζ που αναπτύχθηκε αυτήν την περίοδο. Πιο συγκεκριμένα υπάρχουν: <sup>51</sup>

1. Καλλιτέχνες που βρισκότουσαν ανάμεσα στην τζαζ και στην μαύρη παράδοση των μπλουζ όπως ο οργανίστας Jimmy Smith στο "Midnight Special", του gospel όπως ο πιανίστας Horace Silver στο "The Preatcer" και της λατινικής μουσικής όπως ο σαξοφωνίστας Cannonball Adderley στο "Jive Samba".
2. Καλλιτέχνες που η μουσική τους είχε μια σκληρή και βασανιστική διάθεση ή ήταν συναισθηματικά εκφραστική, λιγότερο εγκεφαλική και λιγότερο τεχνικά εντυπωσιακή όπως ήταν η bebop και κατά προτίμηση έπαιζαν σε ελάσσονες τρόπους π.χ. οι σαξοφωνίστες Jackie McLean και Tina Brooks και οι πιανίστες Mal Waldron και Elmo Hope.
3. Μια άλλη κατηγορία καλλιτεχνών έβρισκαν πρόσφορο το έδαφος της hard bop σε σχέση με την bebop για να παίξουν μ' ένα πιο ήπιο λυρικό ήχο. Σ' αυτήν την κατηγορία εντάσσονται οι τρομπετίστες Miles Davis και Art Farmer και οι πιανίστες Hank Jones και Tommy Flanagan οι οποίοι δεν ανήκουν σ' αυτό το στυλ αλλά συνδέονται μ' αυτό για δύο λόγους: α) γιατί έπαιζαν και

<sup>46</sup> Meadows, *Bebop to Cool*, 264.

<sup>47</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Dave Brubeck (1920-2012) ο οποίος ήταν και από τους πρώτους που πρωτοστάτησε στην κίνηση να διαδοθεί η τζαζ στα κολλέγια. Κυκλοφόρησε για το σκοπό αυτό το άλμπουμ «Jazz Goes to College». Η ρυθμική συνεισφορά του Brubeck ήταν καινοτόμα καθώς απείχε πολύ από τους ρυθμούς που χρησιμοποιούνταν στη μέχρι τότε τζαζ. Ενδεικτικά αναφέρω το «Blue Rondo» που είναι γραμμένο σε 9/8 με ρυθμική υποδιαίρεση 2-2-2-3 αντί για 3-3-3. Το «Take Five» που γράφτηκε σε ρυθμό 5/4 με υποδιαίρεση 3-2 και το «Three to Get Ready» που εναλλάσσεται ανάμεσα σε 4/4 και 3/4. Stephen M. Stroff, *Ανακαλύπτοντας την Jazz*, μτφ: Γιάννης Πετρίκογιάννης, (Αθήνα: Μέδουσα-Σέλας, 1996), 158.

<sup>48</sup> Bogdanov and Woodstra and Erlewine, *All music guide to Jazz*, 10.

<sup>49</sup> *Ugetsu* στα ιαπωνικά σημαίνει φαντασία.

<sup>50</sup> David H. Rosenthal, *The Black Perspective in Music Vol.16, No.1, Hard bop and its critics*, (Spring, 1988), 21. Βρέθηκε στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/stable/1215124> πρόσβαση στις 21/3/14 .

<sup>51</sup> Rosenthal, *Black Perspective*, 22-23.

ηχογράφησαν μαζί με μουσικούς της hard bop και β) γιατί το εύρος και η ποικιλομορφία της hard bop πρόσφερε το έδαφος να εξελιχθεί το στοχαστικό τους στυλ. Η hard bop συνέβαλλε υπέρ της αργής ρυθμικής αγωγής και γενικά η συνολική αισθητική της ευνοούσε περισσότερο την εκφραστικότητα παρά την τεχνική δεξιότητα.

4. Τέλος, υπήρχε και η πειραματική μουσική, η οποία ήθελε να επεκτείνει τα δομικά και τεχνικά όρια της τζαζ. Χαρακτηριστικοί μουσικοί αυτής της περιόδου είναι οι Andrew Hill, Sonny Rollins, John Coltrane, Thelonious Monk και Charles Mingus.

Σε αντίθεση με την cool (west coast jazz) η hard bop είναι γνωστή ως τζαζ της ανατολικής ακτής καθώς οι μουσικοί της δραστηριοποιήθηκαν στη Νέα Υόρκη, στο Ντιτρόιτ και στη Φιλαδέλφεια.

### **1.3.2.1.Στυλιστικά χαρακτηριστικά της hard bop.<sup>52</sup>**

- Περισσότεροι κύκλοι αυτοσχεδιασμών με "out" περάσματα, έντονη χρήση της μπλουζ κλίμακας.
- Αυθεντικές συνθέσεις με πρωτότυπες συγχορδιακές προόδους.
- Χρήση παρτιτούρας.
- Χρήση αντιστικτικών μελωδιών.
- Φόρμες που χρησιμοποιούνται είναι το 12μετρο ελάσσονα μπλουζ και το 16μετρο μπλουζ.
- Ο ήχος γίνεται σκληρός και σκοτεινός.
- Σκληρή κατεύθυνση του σουίνγκ.
- Το στυλ των τυμπάνων είναι πιο επιθετικό και διαδραστικό.
- Αργές ρυθμικές αγωγές.
- Μικρά σχήματα όπως τρίο, κουαρτέτα και κουιντέτα.
- Σύνθεση οργάνων όπως στην μπιμποπ (σαξόφωνο, τρομπέτα, μπάσο και τύμπανα).
- Κατάλληλη για χορό.

---

<sup>52</sup> Jazz and Popular Music in America, (Miami-Dade Community College). Βρέθηκε στην διαδίκτυο στην διεύθυνση [http://faculty.mdc.edu/tmccormi/MUL2380\\_files/Bop,cool%20jazz,%20hard%20bop%20notes.pdf](http://faculty.mdc.edu/tmccormi/MUL2380_files/Bop,cool%20jazz,%20hard%20bop%20notes.pdf) πρόσβαση στις 31/3/14.

## 2<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### **Η Μουσική πορεία του Bill Evans (1929-1980)**

#### **2.1. Σύντομη βιογραφική αναφορά (1929-1954)**

Ο William John Evans γεννιέται στις 16 Αυγούστου του 1929 στο Plainfield του New Jersey. Δέχεται τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα απ' το οικογενειακό του περιβάλλον, καθώς η ουκρανικής καταγωγής μητέρα του Mary Soroka ήταν πιανίστρια και ο ουαλικής καταγωγής πατέρας του Harry Leon Evans ήταν χορωδός.<sup>53</sup>

Ξεκινάει μαθήματα κλασικού πιάνου σε ηλικία έξι ετών, ενώ αργότερα μαθαίνει βιολί, φλάουτο και πίκολο. Μέχρι τα δεκατρία του μελετάει μόνο τους κλασικούς Mozart, Beethoven Schubert. Στα δώδεκα του ακούει για πρώτη φορά τις μεγάλες ορχήστρες των Dorsey Tommy και Harry James ενώ παίζει για πρώτη φορά τζαζ στην σχολική μπάντα του αδερφού του Harry.<sup>54</sup>

Όταν η bebop γεννιόταν στην Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '40 ο Έβανς ήταν ακόμα στο γυμνάσιο, ενώ το 1946 πηγαίνει στο South-eastern Louisiana College για να συνεχίσει τις σπουδές του. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην έρθει σ' επαφή με το νέο ιδίωμα της bebop και να οδηγηθεί με τον δικό του τρόπο σε άλλες φόρμες.<sup>55</sup>

Δέχεται και αφομοιώνει επιρροές απ' τους μουσικούς στα κλαμπ που έπαιζε και από αναγνωρισμένους μουσικούς, όπως οι πιανίστες Dave Brubeck, George Shearing, Oscar Peterson, Al Haig αλλά και απ' τους τρομπετίστες Miles Davis, Dizzy Gillespie και τους σαξοφωνίστες Charlie Parker και Stan Getz. Ιδιαίτερη εκτίμηση έτρεφε για τον Bud Powell και τον πιανίστα της swing περιόδου Nat "King" Cole.<sup>56</sup>

Ο ίδιος λέει ότι «ο Bud Powell έχει το πιο ολοκληρωμένο συνθετικό ταλέντο απ' οποιονδήποτε άλλο μουσικό που εμφανίστηκε στην τζαζ σκηνή».<sup>57</sup>

Το Μάιο του 1950 αποφοιτά απ' το South-eastern Louisiana College με δύο πτυχία (εκτέλεσης πιάνου και μουσικής εκπαίδευσης), ενώ σπουδάζει σύνθεση στο Mannes College of Music στη Νέα Υόρκη.<sup>58</sup>

Το 1951 ένα χρόνο μετά την έναρξη του πολέμου στην Κορέα, επιστρατεύεται στο Ναυτικό Σχολείο Μουσικής στην Ουάσινγκτον, στο οποίο εξασκούνταν στην στρατιωτική μουσική πριν αναλάβει το πόστο του. Το 1954 επιστρέφει απ' το στρατό και αρχίζει να δουλεύει σε διάφορα

---

<sup>53</sup> Pettinger, Bill Evans, 1.

<sup>54</sup> Pettinger, Bill Evans, 11-12.

<sup>55</sup> Pettinger, Bill Evans, 13.

<sup>56</sup> Pettinger, Bill Evans, 15.

<sup>57</sup> Shadwick, Bill Evans, 8.

<sup>58</sup> Pettinger, Bill Evans, 18.

κλαμπ της Νέας Υόρκης ενώ συνεργάζεται με τον τραγουδιστή Lucy Reed, τον κλαρινετίστα Tony Scott και τον κιθαρίστα Mundell Lowe.<sup>59</sup>

## 2.2. Αρχή δισκογραφικής καριέρας

«Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 ο Bill Evans ξεκινάει την δισκογραφική του καριέρα. Μέχρι τότε ήταν μια σημαντική φυσιογνωμία στο χώρο της τζαζ και πολύ πριν το θάνατό του είχε κερδίσει μια εξέχουσα θέση καθώς ήταν από τους πιανίστες που τον θαύμασαν και τον μιμήθηκαν περισσότερο από κάθε άλλον στην ιστορία της τζαζ».<sup>60</sup>

Συνεργάζεται και ηχογραφεί σαν μέλος (sideman) σε πολλά σχήματα μουσικών όπως οι: Tony Scott, Jerry Wald, Lucy Reed, Dick Garcia, George Russell, Don Elliot, Charles Mingus, Sahib Shihab, Miles Davis, Michel Legrand, Cannonball Adderley, Art Farmer, Chet Baker, Lee Konitz, John Lewis, Oliver Nelson κ.ά. Το 1961 ηχογραφεί για τελευταία φορά σαν μέλος σχήματος δύο δίσκους μαζί με τον Tadd Dameron και τον Dave Pike.

Το 1958 ο Miles Davis ψάχνει πιανίστα για να αντικαταστήσει τον Red Garland που τον είχε αφήσει και μέσω του George Russell γνωρίζει τον Bill Evans, ο οποίος ήταν συμφοιτητής του. Όπως γράφει στην αυτοβιογραφία του ο Miles ...ο Bill είχε πάρα πολλές γνώσεις κλασικής μουσικής και μου έμαθε τον Ραχμάνινοφ και τον Ραβέλ. Εκείνος μου πρότεινε ν' ακούσω τον Ιταλό Αρτούρο Μικελάντζελο... Αυτό που προτιμούσε ο Miles στο παίξιμο του Evans ήταν ο κρυστάλλινος ήχος, ή διακριτική υπογράμμιση του ρυθμού, το modal στυλ καθώς και η ικανότητα του να παίζει στο στυλ του Αχμάντ Τζαμάλ.<sup>61</sup>

## 2.3. Τα τρία του Bill Evans.

Το 1959 ο Evans αφιερώνει αρκετό χρόνο στην μελέτη ώστε να κάνει κάτι προσωπικό, ως καθοδηγητής σχήματος (leader). Ήθελε να δημιουργήσει ένα είδος μουσικής στα πλαίσια ενός τριό, η οποία θα έδινε ιδιαίτερη έμφαση στον τριμερή διάλογο, και πίστευε ότι αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί μεταξύ του πιάνου, του μπάσου και των τυμπάνων. Κάτι εντελώς αντίθετο από την μέθοδο του Tristano και των περισσότερων της bebop, καθώς ο Evans ήθελε το μπάσο και τα τύμπανα να έχουν ισάξιο ρόλο στην τριπλή συνομιλία.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Pettinger, Bill Evans, 21.

<sup>60</sup> Owens, Bebop, 158.

<sup>61</sup> Μάιλς Ντέιβις και Κούνισι Τρουπ, Μάιλς: Αυτοβιογραφία, μτφ. Μαριλένα Μασσάρου, (Αθήνα: Σέλας, 1991), 269

<sup>62</sup> Shadwick, Bill Evans, 80.

Προσπάθησε να εκδημοκρατίσει το ρόλο του μπασίστα και του ντράμερ στα τρίο του αφήνοντάς τους χώρο και ελευθερία και ενθαρρύνοντας τους προς μια κατεύθυνση με μεγαλύτερη αντιστικτική αλληλεπίδραση.<sup>63</sup>

1959-1961: Το πρώτο του τρίο αποτελείται απ' τον Paul Motian στα τύμπανα -με τον οποίο προηγουμένως έχει συνεργαστεί επί τρία χρόνια σε συναυλίες και σε στούντιο ηχογραφήσεις- και τον νέο Scott LaFaro στο μπάσο. «Τέσσερις δίσκοι ηχογραφούνται μ' αυτό το τρίο για την Riverside το 1960 και 1961, το *Portrait in Jazz*, το *Explorations*, το *Sunday at the Village Vanguard* και το *Waltz for Debby*. Τα δύο τελευταία ηχογραφούνται στο κλαμπ Village Vanguard της Νέας Υόρκης, ενώ λίγες βδομάδες μετά ο LaFaro πεθαίνει σ' αυτοκινητιστικό δυστύχημα».<sup>64</sup>

1961-1963: Έξι μήνες μετά τον θάνατο του LaFaro δημιουργεί το δεύτερο τρίο με μπασίστα τον Chuck Israel ενώ στα τύμπανα παραμένει ο Paul Motian. Ο νέος ήχος του σχήματος χαροποιεί τον Evans ενώ ο Israel επισημαίνει πως μόνο με τον Evans άρχισε να συνειδητοποιεί την δικιά του αντίληψη για την μουσική.<sup>65</sup> Μέσα σ' ένα μήνα, Μάιο-Ιούνιο του 1962, ηχογραφούν δύο δίσκους, το *Moon beams* και το *How my Heart Sings*.

1978-1980: Το τελευταίο τρίο περιλαμβάνει τον Mark Johnson στο μπάσο και τον Joe LaBarbera στα τύμπανα. «Πολύ συχνά τα τελευταία χρόνια της ζωής του έλεγε ότι το συγκεκριμένο τρίο είχε τις δυνατότητες να είναι το καλύτερο της καριέρας του και ότι είχε επιτύχει διαφορετικά πράγματα συγκριτικά με τα προηγούμενα τρίο».<sup>66</sup> Μερικοί δίσκοι που ηχογραφούνται μ' αυτό το τρίο είναι το *The Paris concert I* και *The Paris concert II*, το *Letter to Evan* που ηχογραφείται στο κλαμπ του Ronnie Scott στην Αγγλία, το *Consecration*, κ.ά.

Τα παραπάνω τρίο δεν ήταν τα μοναδικά που είχε δημιουργήσει ο Evans καθώς είχε συνεργαστεί με αμέτρητους μουσικούς διαφορετικών σχημάτων και με ορχήστρα.

#### **2.4. Η σόλο δουλειά του Bill Evans.**

Η συνολική σολιστική δουλειά του Evans συμπυκνώνεται σε πέντε δίσκους, οι τρεις εκ των οποίων συνδέονται μεταξύ τους θεματικά και τεχνικά -εξαιτίας της μεθόδου ηχογράφησης- ενώ οι άλλοι δύο θεματικά.

Πιο συγκεκριμένα, το *Conversation with Myself*, που ηχογραφείται στις 6, 9 Φεβρουαρίου και 20 Μαΐου του 1963 στην Νέα Υόρκη, αποτελεί α) την πρώτη σολιστική δουλειά στην οποία χρησιμοποιεί την τεχνική του overdub, όπου κάθε τραγούδι περιλαμβάνει τρία διαφορετικά tracks και β) το πρώτο δίσκο μιας τριλογίας μουσικών "συζητήσεων" με τον εαυτό του. Περιλαμβάνει

---

<sup>63</sup> Owens, *Bebop*, 208.

<sup>64</sup> Shadwick, *Bill Evans*, 27.

<sup>65</sup> Shadwick, *Bill Evans*, 96.

<sup>66</sup> Shadwick, *Bill Evans*, 189.

γνωστά κομμάτια όπως το "Round Midnight" του Thelonius Monk, το "Stella by Starlight" του "Young Washington" κ.ά., καθώς και ένα προσωπικό του κομμάτι το "N.Y.C.'s No Lark".

Ακολουθεί το *Further Conversation with myself*, το οποίο ηχογραφείται στις 6 Αυγούστου του 1967. Σε αντίθεση με το *Conversation with myself* χρησιμοποιεί για κάθε τραγούδι δύο ηχογραφημένα tracks. Ηχογραφεί και σ' αυτόν το δίσκο μία προσωπική του σύνθεση, το "Funny Man" ενώ μεταξύ των υπολοίπων κομματιών είναι το "Quiet Now" του Denny Zeitlin, το "Emily" του Johnny Mandel κ.ά.

Μετά από μια δεκαετία περίπου, μεταξύ 26 Ιανουαρίου και 16 Φεβρουαρίου του 1978 ηχογραφεί και τον τελευταίο δίσκο αυτής της τριλογίας, το *New Conversation*. Μια αξιοσημείωτη διαφορά σε σχέση με τα δύο προηγούμενα είναι η χρήση ηλεκτρικού πιάνου πέραν του ακουστικού. Προσωπικά του κομμάτια είναι το "Song For Helene", "Maxime", "For Nenetete" και το "Remembering the Rain", ενώ άλλα κομμάτια που ηχογραφούνται είναι το "After you" του Cole Porter, το "Reflection in D" του Duke Ellington κ.ά.

Οι επόμενοι δύο δίσκοι που συνδέονται θεματικά μεταξύ τους είναι το *Alone* και το *Alone Again*. Το *Alone* ηχογραφείται στις 23 Σεπτεμβρίου και 8 & 21 Οκτωβρίου του 1968. «Η μουσική του σ' αυτό το δίσκο είναι πιο ενοποιημένη και πιο έντονη απ' ότι στο *Further Conversation*. Το παίξιμό του είναι πιο ουσιαστικό και επικεντρώνεται στην προσωπική του συμμετοχή στην μουσική».<sup>67</sup>

«Μιλώντας με την Marian McPartland λίγο πριν την ηχογράφηση λέει: "Μπορείς να ακούσεις πως ξέρω ακριβώς αυτό που θέλω να κάνω. Δεν υπάρχουν αμφιβολίες στο μυαλό μου όταν παίζω. Ξέρω το λόγο για οτιδήποτε κι αν κάνω».<sup>68</sup> Σ' αυτόν τον δίσκο ο Evans δεν παρουσιάζει δικά του κομμάτια, όπως και στο *Alone again*, το οποίο ηχογραφείται στις 16-18 Δεκεμβρίου του 1975, αλλά κυκλοφορεί δύο χρόνια αργότερα.

---

<sup>67</sup> Shadwick, Bill Evans, 141.

<sup>68</sup> Shadwick, Bill Evans, 141.

## Β' Μέρος

### 3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

#### Αναλύσεις κομματιών του Bill Evans

##### 3.1.Εισαγωγή

Ο αυτοσχεδιασμός στην τζαζ θεωρείται από πολλούς μουσικούς και μη ως κάτι εξαιρετικά δύσκολο. Ο Mark Levine στο βιβλίο του *The Jazz Theory Book*<sup>69</sup> αναφέρει ότι «ένα σπουδαίο σόλο αποτελείται από 1% φαντασία και 99% από υλικό το οποίο μπορεί να εξηγηθεί, να αναλυθεί, να κατηγοριοποιηθεί και να αξιοποιηθεί».

Μία σημαντική πλευρά της μελέτης του τζαζ αυτοσχεδιασμού είναι -πέρα από την πρακτική μελέτη και τις καταγραφές- η ανάλυση αυτοσχεδιασμών όλων των σημαντικών περιόδων της, μέσω της οποίας εντοπίζονται όλα εκείνα τα στοιχεία που κάνουν ένα σόλο μιας περιόδου να ακούγεται διαφορετικό από ένα άλλο σόλο άλλης περιόδου ή ακόμα και σόλο διαφορετικών μουσικών που εντάσσονται χρονολογικά στην ίδια περίοδο.

Οι αναλυτικές προσεγγίσεις πάνω σε τζαζ αυτοσχεδιασμούς βρίσκονται σε εμβρυακό στάδιο. Ο Gary Potter στο άρθρο του «Analyzing Improvised Jazz»<sup>70</sup> παρουσιάζει έξι απ' αυτές. Τις παραθέτω παρακάτω συνοπτικά:

- 1) Μια πρώιμη και απλή προσέγγιση είναι η τοποθέτηση σαφούς αναφοράς για κάθε φθόγγο του αυτοσχεδιασμού ως προς την θεμέλιο της συγχορδίας π.χ. (ένα μελωδικό πήδημα από την 7<sup>η</sup> προς την #11 πρέπει να σημειωθεί πάνω από την συγχορδία). Ο συγκεκριμένος τρόπος συσχέτισης της μελωδίας με την υποκείμενη αρμονία είναι πολύ ωφέλιμος για τους σπουδαστές. Όμως πιο σημαντικό είναι να αναδεικνύονται οι σχέσεις ενός μεγαλύτερου μελωδικού περάσματος ως προς την υποκείμενη αρμονία απ' το να αντιμετωπίζεται ο κάθε φθόγγος ξεχωριστά.
- 2) Μια άλλη αναλυτική προσέγγιση ξεκινάει με την παραδοχή ότι πολλοί αυτοσχεδιασμοί μπορεί να κατασκευάζονται όχι πάνω στις νότες ή τις κλίμακες των συγχορδιών αλλά πάνω σε μελωδικά μοτίβα τα οποία ταιριάζουν σε μια συγχορδία ή σύνολο συγχορδιών. Ο Thomas Owens<sup>71</sup> στην διατριβή του «Charlie Parker: Techniques of Improvisation, Vol.1» που περιλαμβάνει 250 καταγραφές αυτοσχεδιασμών του Parker καταγράφει πάνω από 100 μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Parker στους αυτοσχεδιασμούς του.

---

<sup>69</sup> Mark Levine, εισαγωγή στο *The Jazz Theory Book*, (Petaluma: Sher Music Company, 1995), vi.

<sup>70</sup> Gary Potter, "College Music Symposium Vol. 32: Analyzing Improvised Jazz", (μελέτη που παρουσιάστηκε στο συνέδριο του College Music Society, 1992). Βρέθηκε στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40374206?uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104258845553> πρόσβαση στις 10/1/14.

<sup>71</sup> Thomas Owens, "Charlie Parker: Techniques of Improvisation Vol.1", (PhD diss., University of California, 1974).

- 3) Η τρίτη αναλυτική προσέγγιση εφαρμόζει την σενκεριανή αναλυτική τεχνική σε jazz αυτοσχεδιασμούς. Ο Steve Larson<sup>72</sup> στην διδακτορική του διατριβή αποδεικνύει ότι, η σενκεριανή ανάλυση μπορεί να αποκαλύψει την ικανότητα που έχουν οι μεγάλοι αυτοσχεδιαστές να σκέφτονται μακροδομικά όταν αυτοσχεδιάζουν και παραθέτει ένα σόλο του Έβανς. Επίσης ο Milton Stewart<sup>73</sup> προσέγγισε το στυλ του Clifford Brown με την σενκεριανή τεχνική και ο Thomas Owens συμπεριέλαβε στην προαναφερθείσα διατριβή διάφορα σενκεριανά γραφικά στους αυτοσχεδιασμούς του Charlie Parker.
- 4) Και η τέταρτη προσέγγιση εφαρμόζει αναγωγική τεχνική όπως η παραπάνω, όμως πάνω στις θεωρίες του Leonard Meyer<sup>74</sup> και του Eugene Narmour.<sup>75</sup>
- 5) Η πέμπτη αναλυτική προσέγγιση προσπαθεί να βρει ομοιότητες ανάμεσα στον τζαζ αυτοσχεδιασμό και στις γλώσσες. Παρά το γεγονός ότι η επιδίωξη παραλληλισμών μεταξύ της μουσικής και της γλώσσας είναι επικίνδυνη αναζήτηση ο Alan Perlman και ο Daniel Greenblatt έχουν θέσει τέσσερις διαφορετικές προκλητικές ιδέες.<sup>76</sup>
- 6) Η έκτη αναλυτική προσέγγιση συνδέεται με τους αυτοσχεδιασμούς της free jazz και την κατασκευή τους με ομάδες φθογγικών τάξεων ή συνόλων. Ο Steven Block<sup>77</sup> σε μια παρουσίασή του με τίτλο "Pitch Class Transformation in Free Jazz" (Ο μετασχηματισμός των φθογγικών τάξεων στην free jazz) αποδεικνύει ότι η ανάλυση με φθογγικά σύνολα αποτελεί σημαντικό εργαλείο για την ανάλυση των αυτοσχεδιασμών των Cecil Taylor, Tony Braxton, Ornette Coleman, κ.ά.

Κρίνουμε ότι το συγκεκριμένο υλικό της εργασίας μπορεί να στηριχτεί στις τρεις πρώτες αναλυτικές προσεγγίσεις.

---

<sup>72</sup> Steven Larson, "Schenkerian Analysis of Modern Jazz", (PhD diss., University of Michigan, 1987).

<sup>73</sup> Milton Stewart, "Some characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style", (Jazzforschung/Jazz Research 11, 1979), 135-64.

<sup>74</sup> Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations*, (Chicago, 1973).

<sup>75</sup> Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, (Chicago, 1977).

<sup>76</sup> Alan Perlman και Daniel Greenblatt, "Miles Davis Meets Noam Glomsky: Some Observations in Jazz Improvisation and Language Structure in The Sing in Music and Literature", (ed. Wendy Steiner, 1981), 169-83.

<sup>77</sup> Steven Block, "Pitch Class Transformation in Free Jazz", εισήγηση στο ετήσιο συνέδριο της Society for Music Theory, Baltimore, Νοέμβριος 1988.



## 3.2. Μεθοδολογία Ανάλυσης.

### 3.2.1. Γενικά χαρακτηριστικά.

#### 3.2.1.1. Οι μουσικές καταγραφές.

Οι καταγραφές στην παρούσα εργασία έγιναν με ακουστική αναγνώριση (ντικτέ) και ψηφιοποιήθηκαν/ηχογραφήθηκαν με το λογισμικό Finale 2014. Στα κομμάτια "Tiffany" και "Very Early" όπου το πιάνο συνοδεύεται από μπάσο-τύμπανο, χρησιμοποίησα ένα σύστημα πενταγράμμων (κλειδί του Σολ και Φα) όπου στο κλειδί του Σολ καταγράφω την γραμμή του αυτοσχεδιασμού και στο κλειδί του Φα την εναρμόνιση των συγχορδιών που συνοδεύουν τον αυτοσχεδιασμό (voicings).

Στα σόλο κομμάτια που θα αναλυθούν, "Funny Man" και "Song For Helen", ο Bill Evans χρησιμοποιεί την τεχνική του overdub, όπου πάνω σ' ένα ηχογραφημένο υλικό ηχογραφεί ένα νέο υλικό. Πιο συγκεκριμένα, στο "Funny Man" πάνω από ένα σύστημα πενταγράμμων (κλειδί Σολ-Φα) στο οποίο καταγράφεται το αρχικό θέμα και έπειτα η συνοδεία του αυτοσχεδιασμού, προσθέτω άλλο ένα κλειδί του Σολ (μ.27), το οποίο αντιστοιχεί στην αυτοσχεδιαστική γραμμή που ηχογραφεί ο Evans πάνω από το αρχικό σύστημα (εικ.14).

The image shows a musical score for "FUNNY MAN - SWING SOLO". It consists of two staves. The top staff is labeled "PIANO SOLO" and starts at measure 28. The bottom staff is labeled "PIANO" and also starts at measure 28. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady accompaniment with chords and eighth notes.

Εικόνα 14

Στο "Song For Helen", πάνω απ' το αρχικό σύστημα προσθέτω άλλα δύο κλειδιά, όπου στο ένα ο Evans ηχογραφεί με ηλεκτρικό πιάνο (Fender Rhodes), ενώ στο άλλο με ακουστικό πιάνο (εικ.15).

The image shows a musical score for "SONG FOR HELEN - SWING SOLO". It consists of three staves. The top staff is labeled "PIANO" and starts at measure 85. The middle staff is labeled "RHODES" and also starts at measure 85. The bottom staff is labeled "PIANO SOLO" and starts at measure 85. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady accompaniment with chords and eighth notes. The Rhodes part features a melodic line with triplets. The piano solo part features a melodic line with triplets.

Εικόνα 15

### 3.2.1.2. Η σημειογραφία.

Η σημειογραφία που θα χρησιμοποιήσω στην παρούσα εργασία βασίζεται σε διάφορα βιβλία θεωρίας και αρμονίας της τζαζ. Αναφέρω επιλεκτικά τα εξής: Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (1995)<sup>78</sup> και *The Jazz Piano Book* (1989),<sup>79</sup> Andy Jeff, *Jazz Harmony* (1996)<sup>80</sup> και Bill Dobbins, *A Creative approach to Jazz Piano Harmony* (1994).<sup>81</sup>

Παρακάτω θα παρουσιάσω συνοπτικά τις βασικές σημειογραφικές παραμέτρους στην τζαζ.

#### i) Τα σύμβολα των συγχορδιών στην μείζονα και ελάσσονα μελωδική κλίμακα:

Η αρμονία που προκύπτει σε μια μείζονα κλίμακα (χρησιμοποιώ την Ντο μείζονα για παράδειγμα) (εικ.16):

- Η πρώτη βαθμίδα που αντιστοιχεί στον ιωνικό τρόπο σχηματίζει μια μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη και στην παρούσα εργασία θα συμβολίζεται ως C maj7.
- Η δεύτερη βαθμίδα που αντιστοιχεί στον δώριο τρόπο σχηματίζει μια ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη και θα αναγράφεται Dm7.

**Η Αρμονία στη Μείζονα Κλίμακα**

The image displays the harmonic structure of the major scale in C major across eight staves (I to VII). Each staff shows the notes of the scale and the corresponding chord symbol. Staff I: C maj7, notes C-E-G-B, labeled 'Ιωνικός'. Staff II: Dm7, notes D-F-A-C, labeled 'Δώρειος'. Staff III: E7(b9)sus, notes E-G-B-D, labeled 'Φρύγιος'. Staff IV: F maj7(#4), notes F-A-C-E, labeled 'Λύδιος'. Staff V: G7, notes G-B-D-F, labeled 'Μιξολύδιος'. Staff VI: Am(b6), notes A-C-E-G, labeled 'Αιολικός'. Staff VII: Bm, notes B-D-F-A, labeled 'Λόκριος'. Staff VIII: G sus, notes G-B-D, labeled 'Μιξολύδιος'. Additional annotations include 'νότα αποφυγής' (avoid note) and 'δεν αποφεύγετε' (do not avoid) with circled notes.

Εικόνα 16

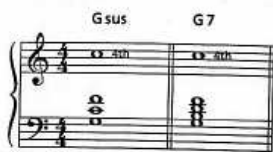
<sup>78</sup> Levine, *Jazz Theory Book*.

<sup>79</sup> Mark Levine, *The Jazz Piano Book*, (Berkeley: Sher Music Company, 1995).

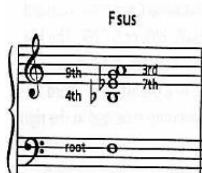
<sup>80</sup> Andy Jeff, *Jazz Harmony*, (Tubingen: Advance Music, 1996).

<sup>81</sup> Bill Dobbins, *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*, (Advance Music, 1995).

- Η τρίτη βαθμίδα που αντιστοιχεί στον φρύγιο σχηματίζει μια ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη και θα αναγράφεται E7m(b9).
- Η τέταρτη βαθμίδα που αντιστοιχεί στον λύδιο τρόπο σχηματίζει μια μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη Fmaj(7#4). Συνηθίζεται από πολλούς μουσικούς όταν αυτοσχεδιάζουν να χρησιμοποιούν τον λύδιο τρόπο πάνω στην I και στην V βαθμίδα.
- Η πέμπτη βαθμίδα που αντιστοιχεί στον μωζολύδιο τρόπο σχηματίζει μια μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη και θα αναγράφεται G7. Ο μωζολύδιος τρόπος εμφανίζεται σε μία συγχορδία ακόμη, την Gsus. Η διαφορά μεταξύ της G7 και της Gsus που μοιράζονται τον ίδιο τρόπο, οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο εναρμονίζεται από τους πιανίστες. Στην G7 η 4<sup>η</sup> νότα ακούγεται σκληρά καθώς η εναρμόνιση στο αριστερό χέρι εμπεριέχει και τον προσαγωγέα με αποτέλεσμα να ακούγεται ταυτόχρονα με την λύση του, ενώ στην Gsus η 4<sup>η</sup> νότα δεν ακούγεται άσχημα καθώς δεν εμφανίζεται πουθενά ο προσαγωγέας (εικ.17). Από το 1960 και έπειτα πολλοί πιανίστες και κιθαρίστες παίζουν σε μια sus συγχορδία την 3<sup>η</sup> και την 4<sup>η</sup> ταυτόχρονα. «Ο Wynton Kelly στο δίσκο του Miles Davis "Someday My Prince Will Come" στο κομμάτι "Someday My Prince Will Come" το κάνει αυτό, τοποθετώντας την 3<sup>η</sup> πάνω από την 4<sup>η</sup> (εικ.18).»<sup>82</sup>



<sup>83</sup> Εικόνα 17



<sup>84</sup> Εικόνα 18

- Η VI βαθμίδα που αντιστοιχεί στον αιολικό τρόπο (φυσική ελάσσονα) σχηματίζει μια ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη και θα αναγράφεται Am (b6).
- Η VII βαθμίδα που αντιστοιχεί στον λόκριο τρόπο σχηματίζει μια ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη και ελαττωμένη πέμπτη και θα αναγράφεται B<sup>♭</sup> ελαττωμένη (half diminished).

Η αρμονία που προκύπτει σε μια μελωδική ελάσσονα κλίμακα (χρησιμοποιώ την Ντο ελάσσονα για παράδειγμα) (εικ.19):

<sup>82</sup> Levine, Jazz Theory Book, 46.

<sup>83</sup> Εικ.5, Levine, Jazz Theory Book, 46.

<sup>84</sup> Εικ.6, Levine, Jazz Theory Book, 46.

Όταν μιλάμε για ελάσσονα κλίμακα στην τζαζ εννοείται τις περισσότερες φορές η μελωδική ελάσσονα, καθώς η επιπρόσθετη όξυνση της VI δημιουργεί επιπλέον χρωματισμό, μεγαλύτερη μελωδική και διαστηματική ποικιλία και μεγαλύτερη ποικιλία συγχορδιών, για την οποία θα μιλήσω παρακάτω. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν χρησιμοποιείται και η αρμονική ελάσσονα.

Ενώ στην κλασική θεωρία η κατιούσα πορεία της μελωδικής ελάσσονας χρησιμοποιεί τον αιολικό τρόπο -φυσική ελάσσονα- επαναφέροντας στην αρχική θέση τους οξύμενους φθόγγους της VI και της VII, στην τζαζ οι μουσικοί σκέφτονται την ανιούσα μελωδική ελάσσονα σαν "μελωδική ελάσσονα" δηλαδή, ανιούσα και κατιούσα πορεία το ίδιο.

- Η I βαθμίδα δημιουργεί μια ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη, και θα αναγράφεται Cm(maj7). Μία m(maj 7) μπορεί να αντικαταστήσει μια m7 όταν δεν ακολουθεί μια V7. Για παράδειγμα, μια Cm7 μπορεί να αντικατασταθεί από την Cm(maj7) όταν δεν ακολουθεί η G7.
- Η II βαθμίδα δημιουργεί την συγχορδία Dsus b9 στην οποία μπορούμε να περάσουμε στον αυτοσχεδιασμό τον τρίτο τρόπο (φρύγιο) της μείζονος κλίμακας -στην προκειμένη περίπτωση Bb μείζονα- ή τον δεύτερο τρόπο της μελωδικής ελάσσονας -στην προκειμένη περίπτωση C ελάσσονα-, δηλαδή τον δώριο με b2.

**Η αρμονία στην μελωδική ελάσσονα**

I Cm(maj7) minor-major  
ελάσσονα- μεγάλη 7η

II D<sup>9</sup>sus b<sup>9</sup> Dorian b<sup>2</sup>  
Δώριος b<sup>2</sup>

III E<sup>b</sup>maj7(#5) Lydian augmented  
Λύδιος αυξημένος

IV F7(#11) Lydian Dominant  
Λύδιος Δεσπόζουσα

V Cm(maj7)/G slash chord  
πλάγια συγχορδία

VI A<sup>°</sup> Half diminished  
Μισή ελατωμένη - Λόκιος#2

VII B7alt Altered-Αλλοιωμένη

**Εικόνα 19**

- Η III βαθμίδα σχηματίζει την συγχορδία Eb maj7 (#5). Θυμίζει την Eb μείζονα επειδή έχει μεγάλη τρίτη και μεγάλη έβδομη όμως η A (#4) και η B (#5) είναι φυσικές. Κανονικά θα έπρεπε η

συγχορδία να συμβολίζεται Eb maj7 (#4 ,#5) αλλά για λόγους συντομίας οι μουσικοί το αποφεύγουν. Μπορεί επίσης να γραφτεί σαν μια slash chord<sup>85</sup> G/Eb επειδή σχηματίζει την τρίφωνη συγχορδία της G. Ο τρόπος που χρησιμοποιείται στην συγχορδία αυτή είναι ο αυξημένος λύδιος τρόπος -λόγω του τριτόνου που δημιουργείται από την #4- ο οποίος μπορεί να εφαρμοστεί πάνω σε μια μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη. «Οι μουσικοί της τζαζ αρχίζουν να τον αξιοποιούν από το 1960 και έπειτα. Ο Bud Powell όμως ήδη από το 1951 στο κομμάτι του "Glass Enclosure" περνάει μια Ab maj 7( #5)».<sup>86</sup>

- Η IV βαθμίδα σχηματίζει την συγχορδία F7(#11). Επειδή έχει τρίτη μεγάλη και μικρή έβδομη θυμίζει μια δεσπόζουσα συγχορδία, όμως δεν είναι, καθώς σχηματίζει το τρίτονο (#11) του λύδιου τρόπου γι' αυτό και ονομάζεται λύδια-δεσπόζουσα.
- Η V βαθμίδα σχηματίζει μια slash chord Cm (maj 7)/G. Θα μπορούσε όμως να θεωρηθεί ως μια συγχορδία G7, καθώς έχει μια 3<sup>η</sup> μεγάλη, 5<sup>η</sup> καθαρή και 7<sup>η</sup> μικρή, όμως σ' αυτήν την περίπτωση θα βρισκόμασταν σε μια μείζονα περιοχή καθώς αυτός ο συμβολισμός δεν καλύπτει την μι ύφεση. Για να δικαιολογηθεί και η Eb συμβολίζεται ως G7 (b13), όμως οι μουσικοί όταν βλέπουν αυτόν τον συγχορδιακό συμβολισμό παίζουν είτε την αλλοιωμένη (altered) κλίμακα -για την οποία θα μιλήσω παρακάτω- είτε την ολοτονική. Και στις δύο περιπτώσεις των παραπάνω κλιμάκων η 11<sup>η</sup> είναι οξυμένη (εικ.20,21) με αποτέλεσμα ο παραπάνω συμβολισμός να μην καθορίζει απόλυτα τον συγκεκριμένο τρόπο.

#### Altered ή Diminished Whole-Tone Scale- Αλλοιωμένη Κλίμακα



Εικόνα 20

#### Whole Tone Scale -Ολοτονική Κλίμακα



Εικόνα 21

Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο πέμπτος τρόπος της μελωδικής ελάσσονας έχει την 11<sup>η</sup> καθαρή και σε περίπτωση που παιχτεί με την b13 ακούγεται πολύ σκληρά πάνω από την συγχορδία G7. Γι' αυτόν τον λόγο, η συγχορδία με την οποία συνδυάζεται ο πέμπτος τρόπος της μελωδικής ελάσσονας, είναι μια ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη όπου στο μπάσο έχουμε την πέμπτη

<sup>85</sup> Slash chord: 1) Είναι μια τρίφωνη συγχορδία που παίζεται πάνω μία νότα στο μπάσο που είναι διαφορετική από την θεμέλιο της συγχορδίας, 2) μια τρίφωνη συγχορδία που παίζεται στην κορυφή μιας άλλης τρίφωνης συγχορδίας (πολύχορδα). Levine, εισαγωγή στο Jazz Theory Book, xiii.

<sup>86</sup> Levine, Jazz Theory Book, 63.

νότα και συμβολίζεται σαν μια παράλληλη συγχορδία. Στην προκειμένη περίπτωση όπως αναφέρθηκε παραπάνω Cm (maj 7)/G.

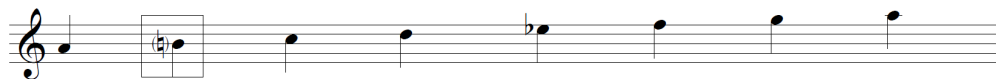
- Η VI βαθμίδα της μελωδικής ελάσσονας σχηματίζει την ελαττωμένη συγχορδία  $A\emptyset$ . Μπορούμε επίσης να τη σκεφτόμαστε ως VII βαθμίδα της Bb μείζονα, δηλαδή ως λόκριο τρόπο (εικ.22) με #2, καθώς το διάστημα που δημιουργείται ανάμεσα στον πρώτο και στον δεύτερο φθόγγο είναι μεγάλη δεύτερη και όχι μικρή, έτσι όπως σχηματίζεται στην Bb μείζονα (εικ.23). Η συγκεκριμένη συγχορδία συμβολίζεται και Am7 (b5) -στην παρούσα εργασία θα εμφανίζεται μ' αυτόν τον συμβολισμό- και συνήθως χρησιμοποιείται ως II βαθμίδα, επειδή έχει μικρή τρίτη και μικρή έβδομη.

VII- Λόκριος από Bb μείζονα



Εικόνα 22

VI- Λόκριος #2 (half diminished) από C μελωδική ελάσσονα



Εικόνα 23

- Η VII βαθμίδα σχηματίζει μια απ' τις πιο ενδιαφέρουσες συγχορδίες στην τζαζ μουσική, την altered (αλλοιωμένη) συγχορδία που προκύπτει από την ομώνυμη altered κλίμακα και ονομάζεται έτσι γιατί εφαρμόζονται σ' αυτήν όλες οι πιθανές αλλοιώσεις. Έχει χαρακτήρα δεσπόζουσας, γι' αυτό αρκετά βιβλία αρμονίας την ονομάζουν altered-dominant chord (αλλοιωμένη δεσπόζουσα συγχορδία) και χρησιμοποιείται πάνω σε μια V7, είτε σε μείζονα είτε σε ελάσσονα περιοχή. Συμβολίζεται ως B7 (b9, #9, #11, b13) ή B7(b9,b13) ή με οποιονδήποτε συνδυασμό των παραπάνω αλλοιώσεων ή ως B alt. Κάποιοι μουσικοί συμβολίζουν την #11 και b13 ως b5, #5 αντίστοιχα. Στην παρούσα εργασία θα συμβολίζεται για λόγους συντομίας B alt στον αρμονικό σκελετό της ανάλυσης, ενώ στην ανάλυση της αυτοσχεδιαστικής γραμμής θα προσδιορίζονται όλοι οι αλλοιωμένοι φθόγγοι.

## ii) Εργαλεία Αυτοσχεδιασμού.

Πλήθος βιβλίων έχουν γραφτεί για τον αυτοσχεδιασμό στην τζαζ. Κάποια τον προσεγγίζουν πιο ολιστικά, προσφέροντας για μελέτη στον μουσικό ή τον μελετητή της τζαζ τα γενικά εργαλεία του αυτοσχεδιασμού, ενώ άλλα ασχολούνται με μια πλευρά του, προσφέροντας μια πιο εξειδικευμένη γνώση για ένα συγκεκριμένο εργαλείο του.

Απαραίτητο στοιχείο για την καλύτερη κατανόηση των αναλύσεων που θα ακολουθήσουν στο επόμενο μέρος της εργασίας κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια αναφορά σε ένα μέρος αυτής της βιβλιογραφίας.

Ο Mike Steinel στο βιβλίο του *Building A Jazz Vocabulary*<sup>87</sup> προσεγγίζει ολιστικά τον αυτοσχεδιασμό και κατηγοριοποιεί τα βασικά εργαλεία του σε πέντε είδη:

1) Κύτταρα συγχορδιών (chordal cells): Περιλαμβάνει τρίφωνες συγχορδίες μεθ' εβδόμης και συγχορδίες με τις προεκτάσεις τους.

2) Κύτταρα κλιμάκων (scale cells): Περιλαμβάνουν τρεις-πέντε νότες της κλίμακας.

3) Πεντατονικά κύτταρα (pentatonic cells).

4) Χρωματικοί διανθισμοί (chromatic ornamentation): Περιλαμβάνουν τις χρωματικές προσεγγίσεις φθόγγων είτε από κάτω, είτε από πάνω (approach tones), διαβατικούς φθόγγους, ποικίλματα, περιστροφή γύρω από έναν φθόγγο χρωματικά ή διατονικά (chromatic rotation) -στην δυτική μουσική γνωστή ως *cambiata* - διπλή περιστροφή η οποία γίνεται με διαστήματα δευτέρας και τρίτης (μικρής/μεγάλης).

5) Άλλα στοιχεία που σχετίζονται με τις ιδιαιτερότητες κάθε οργάνου, τον αυτοσχεδιαστή και μοτίβα τα οποία δεν εμπίπτουν σε καμία από τις παραπάνω κατηγορίες.

Ένα βιβλίο που εξειδικεύεται σε μια πλευρά του αυτοσχεδιασμού είναι το *Triad Pairs for Jazz*<sup>88</sup> του Gary Campbell, το οποίο εστιάζει στον συγχορδιακό αυτοσχεδιασμό. Μελετώντας το κανείς, αντιλαμβάνεται τις τεράστιες δυνατότητες που προσφέρουν μονάχα οι τρίφωνες. Συνδυάζοντας ζευγάρια από τρίφωνες συγχορδίες διαφορετικού είδους (μείζονες-ελάσσονες – αυξημένες - ελαττωμένες) σε διαφορετικές διαστηματικές αποστάσεις μεταξύ τους (δευτέρας- τρίτης-τετάρτης-τριτόνου κλπ.) και σε διαφορετική κατεύθυνση η μία από την άλλη, προκύπτει μια τεράστια παλέτα επιλογών για τον αυτοσχεδιασμό. Αν ανάμεσα στις τριάδες προσθέσουμε και χρωματικές προσεγγίσεις, ως συνδετικούς κρίκους, τότε τα μελωδικά αποτελέσματα διπλασιάζονται.

Ο Jerry Bergonzi στο βιβλίο του *Melodic Structures*<sup>89</sup> μιλάει για την κατασκευή της αυτοσχεδιαστικής γραμμής με ομάδες τεσσάρων φθόγγων. Για παράδειγμα σε μια μείζονα κλίμακα με βάση την θεμέλιο δημιουργείται η ομάδα των φθόγγων 1-2-3-5- δηλαδή C-D-E-G-A και σε μια ελάσσονα 1-3-4-5 δηλαδή C-Eb-F-G. Αντίστοιχα, η ομαδοποίηση αυτή μπορεί να μεταφερθεί μια πέμπτη πάνω αποδίδοντας τους φθόγγους 5-6-7-9 για μια μείζονα συγχορδία και 5-7-8-9 για μια ελάσσονα, δηλαδή G-A-B-D και G-Bb-C-D αντίστοιχα. Επίσης, αυτή η διαδοχή φθόγγων μπορεί να εφαρμοστεί και στις προεκτάσεις μιας συγχορδίας, δηλαδή στους φθόγγους 9-

<sup>87</sup> Mike Steinel, *Building a Jazz Vocabulary: A Resource for Learning Jazz Improvisation*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1995).

<sup>88</sup> Gary Campbell, *Triad Pairs for Jazz: Practice and Application for the Jazz Improviser*, (Florida: Warner Bros, 2001).

<sup>89</sup> Jerry Bergonzi, *Melodic Structures: Inside Improvisation Series, Vol.1*, (Rotten burg N.: Advance Music, 1992).

10-#11-13 και 9-11-12-13 για μείζονα και ελάσσονα αντίστοιχα. Οι συγκεκριμένες σειρές νοτών μπορούν να παιχτούν με οποιοδήποτε συνδυασμό στην πρωταρχική τους μορφή αλλά και στις αναστροφές τους.

«Πολλοί μουσικοί της post-bop περιόδου (1960), θέλοντας να ανεξαρτητοποιήσουν την μουσική τους από την bebop εποχή όπως ο Jackie Byard και ο Joe Farrell, εισάγουν στον αυτοσχεδιασμό τους αρμονικά και μελωδικά πρότυπα που στηρίζονται σε διαστήματα καθαρής τετάρτης. Την ίδια περίοδο πολλοί πιανίστες εναρμονίζουν τις συγχορδίες των κομματιών που παίζουν πάνω σε τέταρτες (quartal harmony)».<sup>90</sup>

«Το ίδιο ισχύει και για τις πεντατονικές κλίμακες αλλά και για τα αρμονικά και μελωδικά πρότυπα πάνω σε πέμπτες που χρησιμοποιούν Freddie Hubbard, Chick Corea και ο προαναφερθείς Joe Farrell».<sup>91</sup>

Δύο βιβλία του Ramon Ricker που εξετάζουν ολικά τις πεντατονικές κλίμακες και τον αυτοσχεδιασμό πάνω σε διαστήματα τετάρτης είναι το *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation*<sup>92</sup> και το *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation*<sup>93</sup> αντίστοιχα.

Το *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation* εξετάζει την κατασκευή και τις εφαρμογές των πεντατονικών κλιμάκων σε διάφορους τύπους συγχορδιών (  $\text{II}m7$ - $\text{Imaj7}$ ), στην τροπική ή στατική συγχορδιακή εξέλιξη, σε μπλουζ κομμάτια και τις altered πεντατονικές, ενώ το *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation* εξετάζει τις εφαρμογές των μελωδικών και αρμονικών προτύπων πάνω σε τέταρτες πάνω σε διάφορους τύπους συγχορδιών.

Στην ανάλυση της αυτοσχεδιαστικής γραμμής που θα γίνει παρακάτω, θα στηριχτώ στην προαναφερθείσα κατηγοριοποίηση των μελωδικών εργαλείων του αυτοσχεδιασμού που κάνει ο Steinel.

### 3.2.3. Γλωσσάρι σχολιασμών-σχημάτων για τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών.

Μέρος των σχολιασμών και των σχημάτων που θα χρησιμοποιήσω για την αναλυτική περιγραφή των μεταγραφών προέρχονται από την διδακτορική διατριβή του Glen Hodges «The Analysis of Jazz Improvisational Language and its use in Generating New Composition and Improvisation».<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Ramon Ricker, εισαγωγή στο *Technique development in fourths for Jazz Improvisation: The Ramon Ricker jazz improvisation series*, (Florida: Studio 224, 1976), 1.

<sup>91</sup> Ramon Ricker, εισαγωγή στο *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation: The Ramon Ricker jazz improvisation series*, (Florida: Studio 224, 1976), 1.


<sup>92</sup> Ricker, *Pentatonic Scales*.


<sup>93</sup> Ricker, *Technique development in fourths*.


<sup>94</sup> Glen Hodges, "The Analysis of Jazz Improvisational Language and its use in Generating New Composition and Improvisation: A case study involving bebop jazz guitarist Jimmy Raney", (PhD diss., University of Macquarie, Sydney, 2007).



### Σχήματα:

 - Η αγκύλη χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα άρπισμα, μια κλίμακα και άλλες συναφείς ομάδες νοτών (κυρίως ομάδες τεσσάρων φθόγγων).

 - Η διακεκομμένη αγκύλη χρησιμοποιείται για να περιγράψει την διαφορετική αρμονική πρόθεση στα κύτταρα, την αρμονική επιμήκυνση ή μία μεγαλύτερη αυτοσχεδιαστική φράση.

 - Το κουτί χρησιμοποιείται για να περιγράψει πιο ξεκάθαρα την χρήση των δορυφόρων μια νότας που στοχεύετε και τις αλυσίδες.



- Το πεντάγωνο θα περιγράψει τα θεματικά στοιχεία του αυτοσχεδιασμού.



- Ο κύκλος θα χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους χρωματικούς διανθισμούς (ποικίλματα, διαβατικοί χρωματικοί φθόγγοι κ.ά. (βλ.σελ.11 χρωματικές προσεγγίσεις).



- Ο ρόμβος θα δείχνει τις νότες που στοχεύονται με τις χρωματικές προσεγγίσεις.

### Σχολιασμοί:

**1,2,#9,b9** κλπ.- Οι αριθμοί αυτοί χρησιμοποιούνται για να δείξουν την σχέση τους με την θεμέλιο της εκάστοτε συγχορδίας.

**κ.σ.τ.**- Κύτταρο συγχορδιακής τριάδας..

**κ.σ.τ.7<sup>n</sup>** -Κύτταρο συγχορδιακής τριάδας μεθ' εβδόμης

**κ.τ.π.**- Κύτταρο τριαδικής προέκτασης.

**κ.σ.7<sup>n</sup>** -Κύτταρο συγχορδίας μεθ' εβδόμης.

**κ.κλ.2-v/3v/4v** κλπ- Κύτταρο κλίμακας 2 νοτών-3 νοτών κλπ.

**ρ.κ.**-Ρυθμικό κύτταρο

**π.μ.κ.**-Παραλλαγή μελωδικής κατασκευής με 1-2-3-5 (βλ.σελ.11, melodic structures).

**4<sup>es</sup>** - Κύτταρα που κατασκευάζονται σε 4<sup>es</sup>.

### Κλίμακες:

**Alt.**- Altered κλίμακα, VII βαθμίδα του μελωδικού ελάσσονα.

**dim T-H**- Diminished, συμμετρική οκτατονική κλίμακα που χτίζεται με τόνους και ημιτόνια εναλλάξ. Στην προκειμένη περίπτωση είναι ως εξής T-H-T-H-T-H-T.

**dim H-T**- Δεύτερη συμμετρική diminished κλίμακα η οποία χτίζεται αντίστροφα απ' την προηγούμενη H-T-H-T-H-T-H.

**half diminished-Λόκτριος #2**- Η VI βαθμίδα του μελωδικού ελάσσονα.

**Λύδια Δεσπόζουσα**- Η VI βαθμίδα του μελωδικού ελάσσονα.

**πεντ.**- Πεντατονική κλίμακα (μείζονα, ελάσσονα).

### 3.3. Αναλύσεις κομματιών από τη σολιστική δισκογραφία

#### 3.3.1. Εισαγωγή

Τα κομμάτια που θα αναλυθούν παρακάτω είναι το "Funny Man" και το "Song For Helen". Το "Funny Man" ηχογραφείται στις Αυγούστου του 1967 στο δίσκο *Further Conversation with myself* στην Νέα Υόρκη για την Verve.

«Το αποτέλεσμα του *Further Conversation with myself* φαίνεται να αποτελεί ακόμη μία άσκηση ανασκόπησης και περισυλλογής – παρ’ όλα αυτά για τον Evans ήταν μια προσπάθεια διόρθωσης των ανεπαρκειών του *Conversation with Myself* (1963) με τα τρία ανεξάρτητα ηχογραφημένα μέρη πιάνου. Όπως επισημαίνει στον Morgan Ames, ο οποίος έγραψε το ένθετο του άλμπουμ, «Η κύρια κριτική μου και το βασικό μου πρόβλημα για την ολοκλήρωση του πρώτου δίσκου *Conversations*, ήταν αυτό της πυκνής υφής. Δεδομένου ότι η τρίτη φωνή σχολίαζε μόνο και δεν ήταν τόσο σημαντική, προτίμησα να δοκιμάσω αυτήν την φορά μια συνομιλία ανάμεσα σε δύο φωνές. Ακόμα και έτσι, σε πολλές περιπτώσεις μία φωνή θα αρκούσε... Δεν θα εκπλαγώ αν το επόμενο μου άλμπουμ είναι μια σόλο προσπάθεια». Το σόλο άλμπουμ *Bill Evans Alone* θα ηχογραφηθεί εν καιρώ το φθινόπωρο του 1968».<sup>95</sup>

«Το 1978 είναι μια ασταθής περίοδος για τον Evans καθώς συνεργάζεται με νέους ανθρώπους και ταυτόχρονα πρέπει να ηχογραφήσει ένα δεύτερο δίσκο για την Warner Brothers. Αξιοποιώντας τις αντιξοότητες αυτές ο Evans, η μάνατζέρ του Helen και η δισκογραφική εταιρεία συμφώνησαν να επανεξετάσουν την ιδέα των παράλληλων αυτοσχεδιασμών όπως είχε κάνει το 1963 με το *Conversation with myself* το οποίο επεκτάθηκε το 1967 με το *Further Conversations with myself*. Αφ’ ενός αυτό δεν αποτελούσε νέα ιδέα αφ’ ετέρου η πολυεπίπεδη πιανιστική προσέγγιση θα έδινε μια νέα πνοή».<sup>96</sup>

Ο νέος δίσκος πήρε το όνομα *New Conversation* και ηχογραφείται στις 26 Ιανουαρίου με 16 Φεβρουαρίου του 1978. Το "Song for Helen" είναι το εναρκτήριο κομμάτι του δίσκου και είναι γραμμένο για την μάνατζέρ του Helen Keane. «Όπως επισημαίνει ο Evans στον Nat Hentoff, ο οποίος έγραψε το ένθετο του δίσκου "Αυτό το κομμάτι βασίζεται σε ένα απλό μοτίβο τριών νοτών και το σχήμα του αλλάζει μόνο δύο φορές"».

---

<sup>95</sup> Shadwick, Bill Evans, 136.

<sup>96</sup> Shadwick, Bill Evans, 178.

### 3.3.2. Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man" (*Further Conversation with myself*, 1967).

#### 3.3.2.1. Δομική-μορφολογική ανάλυση.

Η μουσική φόρμα του "Funny Man" με βάση τον οδηγό απ' το *Bill Evans Fake book*<sup>97</sup> είναι διμερής. Διαιρείται σε δύο ανισόμετρες μουσικές ενότητες, το Α μέρος που αποτελείται από 14 μέτρα και το Β μέρος από 12 μέτρα.

Συσχετίζονται μεταξύ τους σε δύο επίπεδα: α) μελωδικό, καθώς ο χρωματικός σκελετός της μελωδίας μέσω της απλοποίησης της στα πρώτα δέκα μέτρα του Α μέρους, είναι κοινό στοιχείο με το Β μέρος (εικ.24,25).

**Α μέρος** Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Χρωματική ανιούσα κίνηση  
Αρμονικός σκελετός (μ1-6).

a) μ.μ. 1-2                      3-4                      5                      6

E♭maj7                      Fm7                      B♭7                      E♭maj7

I                      II                      V                      I

E♭maj7 -----  
I-----

Εικόνα 24

**Β μέρος** Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Χρωματική ανιούσα κίνηση.  
Αρμονικός σκελετός. (μ.15-20).

b) μ.μ. 15-16                      17                      18                      19                      20

E♭maj7                      Fm7                      E♭maj7

I                      IV                      I

Εικόνα 25

και β) αρμονικό, καθώς και τα δύο μέρη έχουν ίδια αφετηρία με κοινό αρμονικό σκελετό αλλά διαφορετική εξέλιξη. Στο Α μέρος ξεκινάει ένα κύκλος πεμπτών (μ. 7-14) που διατρέχεται δύο φορές (εικ.26, 27) ενώ στο Β μέρος υπάρχει μονός κύκλος των 5<sup>ov</sup> (μ. 21-26) με αποτέλεσμα να είναι πιο μικρός σε σχέση με το Α μέρος (εικ.28).

<sup>97</sup> Wetzl, Evans Fake Book, 29.

**A μέρος** Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων (πεντατονικό).  
Αρμονικός σκελετός- Πρώτος κύκλος των 5ων, (μ.7-10).

a' μ.μ. 7 8 9 10

A7maj7 Dm7 G7 Cm7 F7 B7m7 Eb7

IV II V II V II V

5η ελατ. 5ες καθαρές

Eb7(9) V

**Εικόνα 26**

**A μέρος** Υπόβαθρο μελωδίας και αρμονικός σκελετός (πεντατονικό)-Δεύτερος κύκλος των 5ών,(μ.11-14).

a' μ.μ. 11 12 13 14

A7m9 D7b9(#5) G7maj7 B7maj7 (Cb7maj7) Fm7 B7b9sus

II V II V II V

5ες καθαρές

Eb7sus V

**Εικόνα 27**

**B μέρος** Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Αρμονικός σκελετός - κύκλος των 5ών (μ.21-26).

b' μ.μ. 21 22 23 24 25-26

Am7(b5) D9 Gmaj7 Cmaj9(#11) Fm7 C7(#5) Fm7 B7(#5) Eb7

II V II V II V II V I

καθαρές 5ες

**Εικόνα 28**

Ενώ η μουσική φόρμα του οδηγού στο "Funny Man" είναι διμερής τύπου A-B με την έκθεση του βασικού αρμονικού-μελωδικού υλικού, στην καταγραφή η μορφή είναι τριμερής τύπου A-B-A καθώς προστίθεται το μέρος του αυτοσχεδιασμού. Έτσι, έχουμε το A μέρος της έκθεσης (μ.2-27) στο οποίο ακούγεται ο κύκλος του θέματος στην αρχική τονικότητα της Eb μείζονα -κύκλο εννοούμε όλο το θέμα A-B που αναφέρθηκε παραπάνω- ακολουθεί το αυτοσχεδιαστικό τμήμα B (μ.28-79) παραμένοντας στην Eb μείζονα με διάρκεια τριών κύκλων και έπειτα επανεμφανίζεται το A μέρος (μ.106-131), αυτή την φορά όμως στο τονικό κέντρο της G

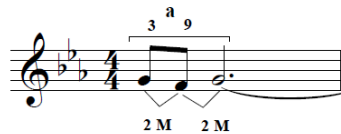
μείζονα, δηλαδή, μια τρίτη μεγάλη προς τα πάνω και το κομμάτι ολοκληρώνεται με μια μικρή codetta δύο μέτρων (πιν.2).

A		B		A'		Coda
Έκθεση		Ανάπτυξη Αυτοσχεδιαστικό μέρος		Επανάθεση		
A	B	A	B	A	B	
μ.2-15	μ.16-27	μ.28-41 μ.54-67 μ.80-93	μ.42-53 μ.68-79 μ.94-105	μ.106-119	μ.120-131	μ.132-133
Eb μείζονα		Eb μείζονα		G μείζονα		

Πίνακας 2. Τριμερής μορφή "Funny Man"- album *Further Conversation with Myself* (1967).

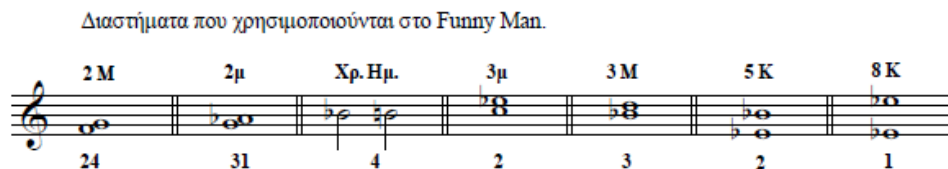
### 3.3.2.2. Διαστηματική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man".

Η βασική μουσική ιδέα ή μελωδικό κύτταρο (cell) απ' το οποίο γεννιέται όλο το κομμάτι είναι το διάστημα της δευτέρας μεγάλης του α μοτίβου (εικ.29). Οι δύο νότες του μοτίβου σε σχέση με την τονικότητα είναι η 3<sup>η</sup> και η 9<sup>η</sup> νότα της Eb μείζονα.



Εικόνα 29

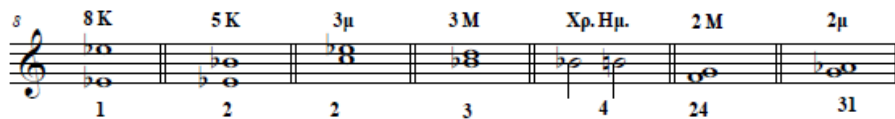
Τα διαστήματα που χρησιμοποιεί ο Evans στο "Funny Man" είναι τα διαστήματα της 2ας μικρής (ή χρωματικό ημιτόνιο) και μεγάλης, 3<sup>ης</sup> μικρής και μεγάλης, 5<sup>ης</sup> καθαρής 8<sup>ης</sup> καθαρής και η ταυτοφωνία (επανάληψη του ίδιου φθόγγου) (εικ.30).



Εικόνα 30

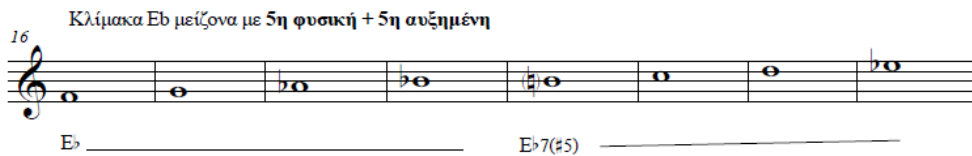
Αν τοποθετήσουμε τα διαστήματα με βάση την συχνότητα εμφάνισής τους και την διαστηματική τους απόσταση, αν δεν υπολογίσουμε το είδος των διαστημάτων και αν αντιμετωπίσουμε το χρωματικό ημιτόνιο σαν χρωματικό πέρασμα τότε τα διαστήματα εμφανίζονται από το μεγαλύτερο προς το μικρότερο (εικ.31).

**Funny Man: Τοποθέτηση των διαστημάτων με βάση την συχνότητα εμφάνισής τους.**



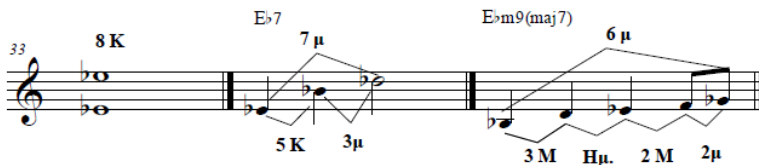
**Εικόνα 31**

Αν τώρα τοποθετήσουμε τις νότες που εμπεριέχουν τα παραπάνω διαστήματα στη σειρά προκύπτει η E ύφεση μείζονα με την 5<sup>η</sup> της σε φυσική και αυξημένη κατάσταση (εικ.32).



**Εικόνα 32**

Παρατηρώντας την εικόνα 33 βλέπουμε ότι αν αθροίσουμε την 5K και την 3μ προκύπτει μία 7<sup>η</sup> μικρή σχηματίζοντας μια Eb μεθ' εβδόμης, ενώ αν αθροίσουμε τα υπόλοιπα διαστήματα προκύπτει μια 6<sup>η</sup> μικρή σχηματίζοντας μια Eb ελάσσονα με μεγάλη έβδομη.



**Εικόνα 33**

Το διάστημα που υπερिशύει και μένει στο αυτί του ακροατή είναι το διάστημα της δευτέρας (μικρής ή μεγάλης) γιατί όπως είδαμε και παραπάνω η εμφάνιση του είναι πιο συχνή απ' ότι των υπολοίπων. Εμφανίζεται 31 φορές στο A μέρος και 25 στο B μέρος σ' όλα τα στάδια της εξέλιξης του θέματος, δηλαδή στην εκκίνηση του (μ.1-6/ A μέρος και 15-18 /B μέρος), στην ανάπτυξη ή κορύφωση του (μ.7-8 /A μέρος και 20 / B μέρος) και στην εκτόνωσή του (μ.9-14/ A μέρος και μ.21-25 στο B μέρος).

Το διάστημα της 3<sup>ης</sup> εμφανίζεται τρεις φορές στο A μέρος. Ένα μέτρο πριν την κορύφωση (μ.6) έχουμε ένα διάστημα μικρής 3<sup>ης</sup> και έπειτα στην εκτόνωση ένα διάστημα 3<sup>ης</sup> μεγάλης εμφανίζεται δύο φορές στα ίδια φθογγικά ύψη στα μέτρα 9-10 και 11-12. Στο B μέρος δύο διαδοχικά διαστήματα 3<sup>ης</sup> μεγάλης εμφανίζονται πριν την 2<sup>η</sup> κορύφωση στο μέτρο 19 (εικ.34).

**A**

εκκίνηση

a

2 M 2 M 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 M

b

a

2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 M

5 1η κορύφωση

a

2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 M 2 M 2 M 2 M 2 M 2 μ 2 μ

Χρ.Ημ. 2 μ 3 μ 2 M 2 M 2 M 2 M 2 M 2 μ 2 μ

c

a

9 εκτόνωση

d

2 μ 2 μ 2 μ 3 M

a (1)

5 K 8 K 2 μ 2 μ 3 M

Ταυ. 2 μ a (1)

12 b

a (2)

a

f

2 M 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 M 2 M 2 M 2 M 2 M Χρ.Ημ.

**B**

εκκίνηση

a

2 M 2 M 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ

b

a

18 f

2η κορύφωση

c'

a

2 μ 2 μ

Χρ.Ημ. 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ 2 μ

5 K 3 M 3 μ f

21 εκτόνωση

Ταυ. 2 μ 2 M a f

b'

2 M 2 M 2 M 2 μ

24 a(3)

2 M 2 M 2 M 2 M 2 M

2 M 2 M a(4) a

Εικόνα 34

Στο μέτρο 10 και 19 ακούγεται το διάστημα της 5<sup>ης</sup> καθαρής. Την πρώτη φορά ακολουθείται από το μοναδικό διάστημα 8<sup>ης</sup> που εμφανίζεται στο θέμα μετά την πρώτη κορύφωση και την δεύτερη πριν την 2<sup>η</sup> κορύφωση.

Η ταυτοφωνία εμφανίζεται πάντα στο b και b' μοτίβο πριν από ένα διάστημα δευτέρας μικρής στα μέτρα 3,11,13 του A μέρους και 17, 21 του B μέρους.

Δύο χρωματικά ημιτόνια εμφανίζονται στο Α μέρος. Το πρώτο στο μέτρο 6 -Bb/B -για να οδηγήσει στην κορύφωση του θέματος και το δεύτερο στο τέλος του Α μέρους στο μέτρο 14 - F/F#- για να επανέλθει πάλι το αρχικό μοτίβο του θέματος στο Β μέρος. Δύο χρωματικά ημιτόνια εμφανίζονται και στο δεύτερο μέρος στο μέτρο 18 και 19-20 πριν την δεύτερη κορύφωση.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα διαστήματα -πέραν της δευτέρας μικρής- μεγάλης και της ταυτοφωνίας- εμφανίζονται στα σημεία κορύφωσης του Α-Β και εκτόνωσης του Α.

Συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι ο συνδυασμός των διαστημάτων που οδηγούν στις δύο κορυφώσεις του θέματος είναι ένα χρωματικό ημιτόνιο, μία μικρή δευτέρα, μία μικρή τρίτη και μία μεγάλη δευτέρα (Bb-B-C-Eb-F) στην πρώτη κορύφωση (εικ.35) ενώ στην δεύτερη κορύφωση (μ. 19), μια πέμπτη καθαρή, μία τρίτη μεγάλη, μία τρίτη μικρή και ένα χρωματικό ημιτόνιο (Bb-Eb-G-Bb-B) (εικ.36).

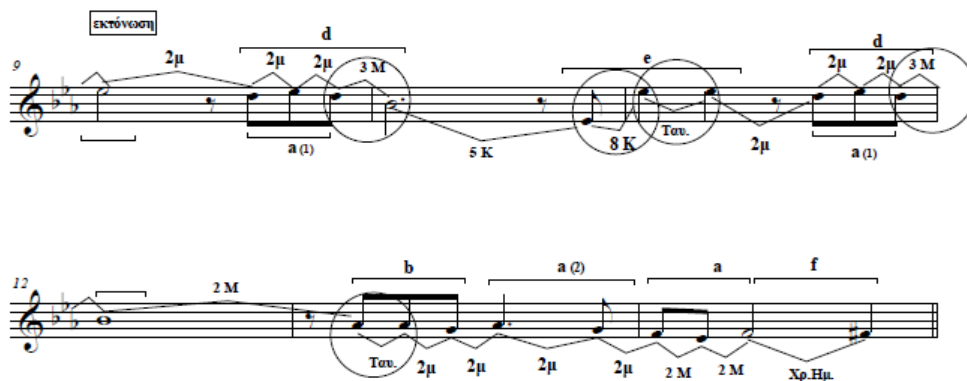


Εικόνα 35



Εικόνα 36

Τέλος, στην εκτόνωση του Α μέρους (μ.9-11) έχουμε τον συνδυασμό τρίτης μεγάλης, πέμπτης καθαρής και όγδοης καθαρής (D-Bb-Eb-Eb), ενώ στο μέτρο 11-12 έχουμε επανάληψη της τρίτης μεγάλης (D-Bb) του μέτρου 9-10 και στο μέτρο 14 ένα χρωματικό ημιτόνιο F-F# που οδηγεί στο Β μέρος (εικ.37) .



Εικόνα 37



### 3.3.2.3.Μοτιβική ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man".

Όπως αναφέραμε στην παραπάνω διαστηματική ανάλυση το βασικό μελωδικό κύτταρο του κομματιού είναι ένα διάστημα 2ας μεγάλης του α μοτίβου, προς τα κάτω και έπειτα προς τα πάνω. Τα υπόλοιπα μοτίβα εμπεριέχουν και αυτά το διάστημα της δευτέρας, είτε μόνο του είτε σε συνδυασμό με ένα άλλο διάστημα εκτός απ' το μοτίβο e -ένα διάστημα 8<sup>15</sup> (εικ.38).

Μοτιβική Ανάλυση στο Funny Man

A | εκκίνηση

1η κορύφωση

εκτόνωση

B | εκκίνηση

2η κορύφωση

εκτόνωση

Εικόνα 38

Αν εξετάσουμε την μακροδομική πορεία του α μοτίβου στην αρχική του μορφή (εικ.39) και τοποθετήσουμε στη σειρά τους αρχικούς φθόγγους όπου εμφανίζεται (εικ.40), θα παρατηρήσουμε ότι σχηματίζεται η σχετική ελάσσονα της τονικότητας του κομματιού (E<sub>b</sub> μείζονα) σε δύο μορφές: 1) ως φυσική ελάσσονα και 2) ως μελωδική ελάσσονα (εικ.41).

**a μοτίβο- Μακροδομική πορεία**

**Εικόνα 39**

Αρχικοί φθόγγοι- a μοτίβου

**Εικόνα 40**

**Εικόνα 41**

Το a μοτίβο κατά την εξέλιξη του θέματος υφίσταται επεξεργασία και εμφανίζεται σε αντιστροφή, παραλλαγή και μεγέθυνση (εικ.42). Αν τοποθετήσουμε πρώτο το a(3) και έπειτα το a, a(1) και a(2) μοτίβο (εικ.43) θα παρατηρήσουμε ότι η επεξεργασία του a μοτίβου δεν γίνεται σε τυχαίους φθόγγους αλλά σε απόσταση καθαρών πεμπτών.

**Επεξεργασία a μοτίβου**

**Εικόνα 42**

**Επεξεργασία a μοτίβου σε απόσταση 5ης καθαρής.**

**Εικόνα 43**

Τα υπόλοιπα πέντε μοτίβα που εμφανίζονται στο θέμα φαίνονται παρακάτω (εικ.44).

Εικόνα 44

### 3.3.2.4. Αρμονική Ανάλυση στο κομμάτι "Funny Man".

#### 1. Αρμονική ανάλυση θέματος από το *Fake Book* του Bill Evans.

Αρμονική Ανάλυση Θέματος  
Funny Man

13 Fm7 B9 B<sup>9</sup>sus B<sup>7</sup>9(5) E<sup>+</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>°</sup>  
ii (V) V I dim/vi  
χρωματικό  
πέρασμα για Bb

16 Cm7 E<sup>°</sup> Fm7 C7<sup>9</sup>(5) Fm7 F#  
vi dim/ii ii (V) ii dim/iii

19 Gm7 Cm7 B7(5) Em7 Am7(5) D9  
iii vi (V)E (vi ii V

22 Gmaj<sup>7</sup> Cm9(11) Fm7 C7(5) Fm7 B<sup>7</sup>(5)  
I IV/G ii /Eb (V) ii V

Λύδιος  
Δεσπόζουσα

25 E<sup>°</sup>9 (E<sup>°</sup> Fm7 B<sup>7</sup>(5) )  
I (dim/ii ii V)

Ο Jack Reilly στο βιβλίο του *The Harmony of Bill Evans, Vol 2* επισημαίνει ότι ο Bill Evans είχε άρτια γνώση των διατονικών και χρωματικών σχέσεων του τονικού συστήματος και ότι τις αξιοποιούσε στα κομμάτια του.<sup>98</sup>

Βλέποντας την παραπάνω αρμονική ανάλυση παρατηρούμε ότι τα τονικά κέντρα του κομματιού είναι τρία. Ξεκινώντας απ' την αρχική τονικότητα της Eb μείζονα, το επόμενο τονικό κέντρο εμφανίζεται μετά από επάλληλες συγχορδιακές σχέσεις ii- V, οι οποίες δεν λύνονται σε μια I βαθμίδα παρά μόνο στο μέτρο 12, στην Gb μείζονα, που είναι σχετική μείζονα της παράλληλης (ομώνυμης) ελάσσονας της I βαθμίδας. Έπειτα, με την αρχή του B μέρους επανέρχεται στην Eb

<sup>98</sup> Reilly, *Harmony of Bill Evans Vol.2*, 11.

μείζονα, ενώ στο μέτρο 22 κατευθύνεται προς τη G μείζονα, παράλληλη μείζονα της σχετικής ελάσσονα της V βαθμίδας και επανέρχεται έπειτα στην αρχική τονικότητα.

Οι δύο νέες τονικότητες σε σχέση με την Eb μείζονα βρίσκονται σε απόσταση τριτών. Η Gb μείζονα σε απόσταση μικρής τρίτης και η G μείζονα σε απόσταση μεγάλης τρίτης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κομμάτι ταλαντεύεται μεταξύ της Eb ελάσσονας και Eb μείζονα (εικ.45).<sup>99</sup>

38

E♭maj7 G♭maj7 E♭maj7 Gmaj7 B♭7(♯5) E♭♯9

I I I I V I

Σχετική Μείζονα της Παράλληλης Ελάσσονας της I

Παράλληλη μείζονα της Σχετικής Ελάσσονας της V

**Εικόνα 45**

Αν απλοποιήσουμε σ' ένα δεύτερο επίπεδο την αρμονική εξέλιξη του κομματιού, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλο το κομμάτι στηρίζεται πάνω στην συγχορδιακή σχέση V-I (εικ.46, 47) και απ' αυτήν τη σκοπιά σ' ένα τρίτο επίπεδο θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλο το κομμάτι στηρίζεται στην αρμονική αλληλουχία I-V-I στην Eb μείζονα (εικ.48).

Αναγωγή της αρμονικής εξέλιξης- 1 επίπεδο 3

26 E♭maj7 A♭maj7 A♭m9 D♭7♭9(♯5)

I IV ii V

28 G♭maj7 B♭7♭9(♯5) E♭maj7

I V I

Σχετική Μείζονα της Παράλληλης Ελάσσονας της I

30 Am7(♯5) D9 A♭7♯9(b13) Gmaj7 B♭7(♯5) E♭♯9

ii V I V I

Παράλληλη μείζονα της Σχετικής Ελάσσονας της V

**Εικόνα 46**

<sup>99</sup> Η άνευ θεμελίου εναρμόνιση των συγχορδίων στις εικόνες 45-48 στηρίζεται στον A+B τύπο εναρμόνισης του John Mehegan στο βιβλίο του Contemporary Piano Styles: Jazz Improvisation 4, 50. Προς αποφυγή παρερμηνεύσεων, τοποθετούνται συμβολικά οι συγχορδίες πάνω απ' το πεντάγραμμα για εύκολη αναγνώριση των θεμελίων τους.

Αναγωγή της αρμονικής εξέλιξης - 2 επίπεδο

33

E>maj7 D>7>9(♯5) G>maj7 B>7>9(♯5) E>maj7 D9 /A>7>9(♯13)

I V I V I V

Σχετική Μείζονα της Παράλληλης Ελάσσονας της I

36

Gmaj7 B>7(♯5) E>9

I V I

Παράλληλη μείζονα της Σχετικής Ελάσσονας της V

Εικόνα 47

Αναγωγή της αρμονικής εξέλιξης - 3 επίπεδο

41

E>maj7 B>7(♯5) E>9

I V I

I-----

Εικόνα 48

## 2. Αρμονική ανάλυση θέματος απ' την μεταγραφή .

Σ' αυτό το μέρος θα γίνει μια αρμονική ανάλυση του θέματος, έτσι όπως παρουσιάζεται στην μεταγραφή, στο A μέρος της έκθεσης (μ. 2-27) και στο Α' μέρος της επανέκθεσης (μ.106-131), ώστε να εντοπιστούν οι τυχόν διαφορές του αρμονικού σκελετού σε σχέση με τον αρχικό οδηγό απ' το Fake book.

### 2.1.Θέμα στην Έκθεση.

Όπως φαίνεται και απ' το παρακάτω πίνακα 3, μέχρι το μ.21 τα τονικά κέντρα του κομματιού δεν αλλάζουν σε σχέση με το Fake book.

Όμως στο μέτρο 21 η εμφάνιση της συγχορδίας Emin (maj7) μας δείχνει ότι έχουμε πτώση σε τονική καθώς αντιστοιχεί στην I βαθμίδα του μελωδικού ελάσσονα (βλ.σελ.7). Άρα πρόκειται για κανονική πτώση η οποία γίνεται μέσω της συγχορδιακής αλληλουχίας vi-V-I (μ.20-21) (εικ.49).

**Α μέρος-Έκθεση (μ.2-27)**

<b>A. Μέρος</b>	<b>μ.2</b>	<b>μ.8</b>	<b>μ.13</b>	
	Eb maj7	Ab maj7	Gb maj7	
	[ I - vi - ii - V - iii - ii - T - (ii - V) ]	<b>IV - ii - V</b>	<b>I - IV - ii - V ]</b>	
<b>B. Μέρος</b>	<b>μ.16</b>	<b>μ.21</b>	<b>μ.23</b>	<b>μ.26</b>
	Eb maj7	E(min) maj7	G maj7	Eb maj7
	[ I - vi - ii - V - iii - vi V ]	<b>I - vi - ii - V</b>	<b>I - IV - ii - V</b>	<b>I ]</b>

Πίνακας 3

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. Above the treble staff, four chords are labeled: G MIN7, C MIN7, B 7ALT, and E MIN (MAJ7). Below the bass staff, four Roman numerals are circled: iii, vi, V, and I. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Εικόνα 49

Στον αρχικό οδηγό όπως φαίνεται και στην εικ.50 έχουμε μια νι βαθμίδα μετά την οποία θα ακολουθήσει ii-V για να γίνει πτώση στην G μείζονα.

<b>A.μέρος</b>		<b>μ.112</b>	<b>μ.117</b>			
	G maj7	C 6/9	Bb maj7			
	[ I - vi - ii - V - I - ii - V - I - (ii - V) ]	<b>IV - ii - V</b>	<b>I - IV - ii - V ]</b>			
<b>B.Μέρος</b>	<b>μ.120</b>	<b>μ.125</b>	<b>μ.127</b>	<b>μ.130</b>	<b>μ.131</b>	<b>μ.132</b>
	G maj7	Eb Alter	B maj7	Gmaj7(add13)	Dmaj7	C7
	[ I - ii - V - iii - i - iii - vi ]	V/Ab (vi-V)	<b>I - IV - ii - V</b>	<b>I - IV</b>	<b>I ]</b>	<b>V</b>

Πίνακας 4. Α´ μέρος- Επανέκθεση (μ.106-131)

19

Gm7 Cm7 B7(♯5) Em7 Am7(♯5) D9

iii vi (V)E (vi) ii V

**Εικόνα 50**

Όπως φαίνεται στο πίνακα παρακάτω (πιν.5) καθώς και στο πίνακα παραπάνω (πιν.4), το B μέρος της επανέκθεσης διαφέρει απ' την έκθεση σε δύο σημεία:

1) Ενώ θα περιμέναμε στο μ.125 να γίνει πτώση στην G# (min)maj7 ή Ab (min)maj7, εμφανίζεται χρωματικά η V βαθμίδα αυτής της αναμενόμενης τονικότητας, δηλαδή η Eb Altered. Σε σχέση με την G maj7 είναι η V της II N ενώ σε σχέση με την Eb maj7 είναι η V της IV βαθμίδας (πιν.3).

2) Μετά την τελική πτώση στο μ.130 στην G maj7 ενώ θα περιμέναμε ακόμα μία συγχορδιακή αλληλουχία που θα μας οδηγούσε στην τονική, εμφανίζεται μέσω δύο συγχορδιών m7 (F#m7-Em7), η V βαθμίδα, D maj7 με λειτουργία τονικής (πιν.3) μετά την οποία εμφανίζεται η C7 με λειτουργία δεσπόζουσας, όπου και ολοκληρώνεται το κομμάτι. Η C7 στην τονικότητα της G maj7 δικαιολογείται αρμονικά ως V βαθμίδα της σχετικής μείζονος F, της παράλληλης ελάσσονος D min, της V βαθμίδας D7 .

Έκθεση	Eb maj7 μ.16	E(min) maj7 μ.21	G maj7 μ.23	Eb maj7 μ.26	
Επανέκθεση	G maj7 (μ.120)	Eb Alter  D/II N ή D/IV της Eb maj7 (μ.125)	B maj7 μ.127	G maj7(add13) μ.130	Dmaj7 μ.131

**Πίνακας 5**

### 2.2.1. Σχέση θέματος και δεύτερης μελωδικής γραμμής στην Επανέκθεση.

Το θέμα στην επανέκθεση ηχογραφείται με την τεχνική του overdub. Ενώ στο Α' μέρος της έκθεσης ηχογραφείται στο αρχικό υλικό της ηχογράφησης, στην επανέκθεση εμφανίζεται στην αυτοσχεδιαστική γραμμή που έχει ηχογραφηθεί πάνω απ' το πρώτο υλικό.

Το πρωταρχικό υλικό αφ' ενός μεν αποκτά συνοδευτικό και αρμονικό-ρυθμικό χαρακτήρα αφ' ετέρου δε αναπτύσσει μια δεύτερη μελωδική γραμμή η οποία συμπληρώνει το αρχικό θέμα. Εξετάζοντας τους φθόγγους που χρησιμοποιεί ο Evans στα ισχυρά μέρη του μέτρου και στις δύο μελωδικές γραμμές, παρατηρούμε ότι σε ελάχιστες περιπτώσεις ταυτίζονται. Αυτό σημαίνει ότι



δεν επιλέγονται τυχαία απ' τον Evans, αντιθέτως, φροντίζει όταν το θέμα έχει τον 3<sup>ο</sup> φθόγγο της συγχορδίας ή δεύτερη μελωδική γραμμή να έχει την 7<sup>η</sup> και ούτω καθεξής (εικ.51).

Στο θέμα, ο 3<sup>ος</sup> φθόγγος κυριαρχεί καθώς εμφανίζεται 14 φορές στο πρώτο ισχυρό μέρος του μέτρου. Ακολουθεί ο 5<sup>ος</sup> (πέντε φορές), ο 1<sup>ος</sup> (4 φορές), η 13<sup>η</sup> (2 φορές) και η 9<sup>η</sup> (1 φορά). Δηλαδή, οι κύριοι φθόγγοι της συγχορδίας ακούγονται περισσότερες φορές από τις προεκτάσεις της. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η δεύτερη μελωδική γραμμή θα χρησιμοποιεί κυρίως τις προεκτάσεις της συγχορδίας και λιγότερο τους κύριους φθόγγους της ή θα υπάρχει μια ισορροπία μεταξύ τους ως προς την χρήση τους.

Και όντως αυτό συμβαίνει καθώς η 3<sup>η</sup> εμφανίζεται 4 φορές, η 5<sup>η</sup> 8 φορές, η 7<sup>η</sup> 6 φορές, η 9<sup>η</sup> 5 φορές, η 11<sup>η</sup> 2 φορές και η 1<sup>η</sup> 1 φορά (πιν.4).

Θέμα	Συχνότητα Εμφάνισης	2 <sup>η</sup> Μελωδική Γραμμή	Συχνότητα Εμφάνισης
1 <sup>η</sup>	4	1 <sup>η</sup>	1
3 <sup>η</sup>	14	3 <sup>η</sup>	4
5 <sup>η</sup>	5	5 <sup>η</sup>	8
9 <sup>η</sup>	1	7 <sup>η</sup>	6
13 <sup>η</sup>	2	9 <sup>η</sup>	5
		11 <sup>η</sup>	2

Πίνακας 6

Α' Επανεκθεση Funny Man

The image shows a musical score for the first system of 'A' Epianekthesi' (Funny Man). It consists of two systems of guitar chords and fingerings. The first system includes Gmaj7, B7alt, Em7, G#, and E7. The second system includes Am7, E7(b9), E7alt, Am7, Dsus, and D7(b13). Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 11.

Εικόνα 51

### 2.3. Η νέα εναρμόνιση των συγχορδιών στην καταγραφή (reharmonization).

«Η νέα εναρμόνιση ενός κομματιού το κάνει πιο ενδιαφέρον και πιο προσωπικό. Το προσωπικό μέρος είναι πολύ σημαντικό, καθώς ο απώτερος στόχος όταν εναρμονίζεις με διαφορετικό τρόπο ένα κομμάτι, είναι να το κάνεις να ακουστεί σαν προσωπική σου μελωδία, όπως είναι το πρωτότυπο του τραγουδοποιού. Ως τέτοια, η νέα εναρμόνιση αποτελεί μια συνθετική διαδικασία».<sup>100</sup>

«Η νέα εναρμόνιση μπορεί να γίνει με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους:

1. με την αλλοίωση της συγχορδίας
2. με την προσθήκη νέων συγχορδιών
3. με την αφαίρεση συγχορδιών
4. και με αντικαταστάσεις συγχορδιών».<sup>101</sup>

Για κάθε διαφορετική ποιότητα συγχορδίας αντιστοιχούν και συγκεκριμένες συγχορδίες που μπορεί να ταιριάζουν σε μια διαφορετική εναρμόνιση και αυτό δεν μπορεί πάντοτε να γίνει, καθώς αυτό εξαρτάται απ' τους φθόγγους που χρησιμοποιεί η μελωδική γραμμή, οι οποίοι μπορεί να μην επιτρέπουν την χρήση των υπόλοιπων συγχορδιακών επιλογών. Στον αυτοσχεδιασμό όμως αυτό δεν ισχύει -λόγω έλλειψης του θέματος- με αποτέλεσμα ο αυτοσχεδιαστής να είναι απόλυτα ελεύθερος να εναρμονίσει τον κύκλο όπως επιθυμεί.

Ο Bill Evans στο "Funny Man" χρησιμοποιεί και τους τέσσερις τρόπους, δίνοντας διαφορετική εναρμόνιση και στην έκθεση και στον αυτοσχεδιασμό και στην επανέκθεση. Πιο συγκεκριμένα για την έκθεση και την επανέκθεση :

1) Στην έκθεση (εικ.52) και στην επανέκθεση (εικ.53) προσθέτει μετά τις ελαττωμένες 7<sup>ες</sup>, την V βαθμίδα (μ.1,2,16,17).

The image shows a musical score for Figure 52. It consists of two staves. The top staff is the treble clef with a melodic line. The bottom staff is the bass clef with a bass line. Above the staves, the chords are written: E<sup>7</sup>(b9), B<sup>°</sup>, G, C<sup>min7</sup>, E<sup>°</sup>, C. Below the bass line, there are two circled letters: 'I' and 'vi'. The text 'dim/vi (V)' is written below the first measure, and 'dim/ii (V)' is written below the last measure.

Εικόνα 52. Έκθεση (μ.1,2)

<sup>100</sup> Levine, Jazz Theory Book, 259

<sup>101</sup> Levine, Jazz Theory Book, 260.

$G_{maj7}$        $B_{7alt}$        $E_{m7}$        $G^{\sharp}$        $E_7$

I      (V)      (vi)      dim/ii      (V)

Εικόνα 53. Επανέκθεση (μ.1,2)

2) Αλλάζει την αρμονία:

- μ.3-4 (Εκθεση): από ii-V-iii-ii-I το κάνει ii-(V)-ii-V-iii (εικ.54)
- μ.19 (Επανέκθεση): από iii-vi το κάνει iii-I-iii-Im(maj7)
- μ.25-26 (Επανέκθεση): από dim/ii-ii7-V7(#5) χρησιμοποιεί παράλληλες ελάσσονες ii7-ii7 και καταλήγει στη Imaj7 .

$F_{min7}$        $C_{7alt}$        $F_{min7}$        $B^{\flat 7(9)}$        $G_{min7}$

ii      (V)      ii      (V)      iii

Εικόνα 54. Έκθεση (μ.3-4)

3) Αλλοιώνει την V :

- μ.10 (Εκθεση):  $F7(b9)$  γίνεται  $F7$  και αντίστροφα στην έκθεση (μ.11)
- μ.27 (Εκθεση):  $Bb7(\#5)$  γίνεται  $Bb7(b9)$
- μ.9 (Επανέκθεση):  $A7(b9)$  γίνεται  $A$  alter
- μ.10 (Επανέκθεση):  $G7$  γίνεται  $G$  alter (εικ.55)
- μ.5 (Επανέκθεση): εναρμονίζει την V ως ii-V

$D_{m7(add9)}$        $G_{7alt}$

(ii)      (V)

Εικόνα 55. Επανέκθεση (μ.10)

#### 4) Εναρμόνιση της m7 συγχορδίας :

- μ.21 (Εκθεση): αντικαθιστά την Em7 με την Em(maj7). Αυτό γίνεται στις περιπτώσεις που δεν ακολουθεί V βαθμίδα. Το ίδιο συμβαίνει και στο μ.6 της επανέκθεσης.
- μ.18 (Επανέκθεση): προσθέτει την V βαθμίδα της ii, δηλαδή ii-V (εικ.56).

The image shows a musical score for a ii-V progression. The top staff contains three chords: Am7, D7(9), and A7. The bottom staff shows the bass line with notes corresponding to the chords. Below the staff, there are three circled labels: 'ii' under Am7, 'V' under D7(9), and 'dim/iii' under A7.

Εικόνα 56. Επανέκθεση (μ.18)

#### 5) Εναρμόνιση της I βαθμίδας:

- μ.23 (Εκθεση): Αντικαθιστά την Cmaj9(#11) που είναι ο λύδιος με την Cmaj7 (εικ.57).
- μ.7 (Επανέκθεση): Η Cmaj7 γίνεται C6/9 και C6 και αντίστροφα στο μ.25 της Επανέκθεσης.

The image shows a musical score for a I-IV/G progression. The top staff contains two chords: Cmaj7 and Cmaj7. The bottom staff shows the bass line with notes corresponding to the chords. Below the staff, there are two circled labels: 'I' under the first Cmaj7 and 'IV/G' under the second Cmaj7.

Εικόνα 57. Έκθεση (μ.23)

### 3.3.2.5. Η ανάλυση του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Funny Man".

Η αυτοσχεδιαστική γραμμή θα αναλυθεί απομονωμένη από την εναρμόνιση του αριστερού χεριού. Θα εξεταστούν οι σχέσεις των φθόγγων προς τις θεμελίους, τα μελωδικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται, δηλαδή αν χρησιμοποιούνται κύτταρα κλίμακας, συγχορδιακά κύτταρα, χρωματικά κύτταρα κλπ. και τί κύτταρα είναι αυτά, π.χ. στην Eb maj7 αν έχουμε ένα κύτταρο κλίμακας τότε χρησιμοποιείται ο ιωνικός τρόπος. Επίσης, με την βοήθεια κάποιων σχημάτων (βλ.σελ.11) θα περιγράφονται θεματικά στοιχεία, φθόγγοι που στοχεύονται και οι χρωματικοί διανθισμοί.

Έτσι πάνω απ' την αυτοσχεδιαστική γραμμή θα περιγράφονται σε μορφή αριθμών οι φθόγγοι -σύμφωνα με την πρώτη αναλυτική προσέγγιση που αναφέρθηκε παραπάνω- (1,2,3 κλπ) και πάνω απ' αυτούς θα τοποθετούνται οι συγχορδίες. Κάτω από το πεντάγραμμα θα αναλύονται

τα μελωδικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται -με διάφορα σχήματα- και οι υπονοούμενες αρμονίες.

### Ανάλυση αυτοσχεδιασμού -Funny Man

1η αυτοσχεδιαστική γραμμή

Swing! ♩ = ♩<sup>3</sup>

**SOLO A** Πρώτος Κύκλος

Σ E<sup>b</sup>maj7 G<sup>7(b9)</sup> Cm7(add11) C<sup>7(#9)</sup>

Πρ.Σ. 9 α μοτίβο 1 7 11 b9 5 1 7 9 11 #9 1

κ.τ.π. D dim τωνικός

κ.σ.7η. G 7(b9) dim. Η-Τ

κ.κλ.2-ν. D m δώρετος

κ.κλ.2-ν. C m dim. Η-Τ

C m6  
Half diminished  
ή Δόκρτος #2

F m7 C7(b9)(b13) F m7 B<sup>b</sup>7(9)

3 3 9 1 7 3 3 7 b9 5 3 1 7 3 11 5 3 9

κ.κλ.4-ν. F m δώρετος

κ.σ.7η. C 7(b9) Alt. της Db μελ.

κ.σ.7η. F m7 δώρετος

κ.κλ.4-ν. μζολύδιος

F m7(add9)  
δώρετος

G m7 F m7 E<sup>b</sup>maj7 F 7#9(13) B<sup>b</sup>m7 A 7(#11)

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

κ.κλ.2-ν. δώρετος

κ.σ.7η. G m7 δώρετος

κ.σ.7η. A b7 δώρετος

κ.κλ.3-ν. τωνικός

κ.σ.τ. F m dim. Η-Τ

κ.κλ.2-ν. δώρετος

κ.κλ.2-ν. λύδιος

κ.σ.τ. E b μζολύδιος

F m7(add9)  
δώρετος

A<sup>b</sup>maj7(9)      Dm7(♭5)      G7(♯11)      Cm7      F7(♭9)(♯13)

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

B<sup>b</sup>m7(add9)    E<sup>b</sup>7(♭9)      A<sup>b</sup>m7(add9)    D<sup>b</sup>7(♯5)      G<sup>b</sup>maj7(add9)    Bmaj7(♯11)

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

*f* μοτίβο

**B**

Fm7      B7(9)      B<sup>b</sup>9(13)sus    B<sup>b</sup>7(♭9)      E<sup>b</sup>maj7      G7(♭9)

7 3 5 7 7 9 5 11    5 11 9 7 5    13 9 13 5    3 ♭9 5

*c'* μοτίβο

Cm7(add9)    C7(♭9)      Fm7      C7(♭9)(♯13)      Fm7      D7(♭9)

9 3 1    ♭9 1 7 5    ♭13    4 3 9 3 7 9 #9 3 5 7    6 5 3 1 ♭9 7 1

*a* μοτίβο    *c* μοτίβο

Gm7      Cm(maj7)      B7(♭9)(♯13)      Em7(add9)      Am7(♭5)      D7(♯9)

7 6 5 6 5 7 +7 5    3 ♭9 1 7 9 7 5 3    5 ♭5 1 7 ♭13 #11 5 11

*Cm(maj7)*

Gmaj7(9) Cmaj7 Fm7 C7(9)(b13) Fm7 Bb7(9)(b13)

+7 5 3 13 5 #4 5 13 7 5 3 9 3 #9 5 3 7 3 #9 b9 #9 b9

Cm7                      F7b9(b13)                      Bb7(9)                      Ebm7                      E7                      A13(#9)

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

35

κ.σ.τ.7η δώρετος                      κ.κλ.3-ν. μζολ.ύδιος                      κ.κλ.3-ν. dim. H-T                      κ.σ.τ. δώρετος                      κ.σ.7η. dim. H-T

κ.σ.7η. Db7(b9)                      Cmaj7 τωνικός

Abm7                      Db7b9(#5)                      Gbmaj7                      B7(9)                      B7b9(b13)

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

37

κ.σ.7η. δώρετος                      Cbmaj7                      κ.κλ.5-ν. Alt. της D μελ.                      κ.κλ.3-ν. τωνικός                      κ.κλ.4-ν. μζολ.ύδιος

Fm7                      B7(9)                      Bb9(13)sus

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

39

b μοτίβο                      κ.κλ.2-ν. δώρετος                      κ.κλ.4-ν. κ.σ.τ. F#m μζολ.ύδιος                      κ.κλ.5-ν. μζολ.ύδιος

**B**

Ebmaj7                      G7(b9)                      Cm7(add9)                      E°

9    7                      9    3    11    3    5                      5    7                      9    3    5    7                      b7                      3

41

κ.κλ.5-ν. τωνικός                      κ.σ.τ.7η. μζολ.ύδιος                      κ.σ.τ.7η. Eb7 δώρετος                      κ.κλ.3-ν. Λόκριος

Fm7                      C7                      Fm7                      F7                      Gm7                      Cm7

1    7    5    3                      7    5    3    b13                      9                      7    5    3    9    1                      3    1    3                      7    5    7    +7

43

κ.σ.7η. δώρετος                      κ.σ.7η. Alt. της Db μελ.                      κ.σ.7η. κ.κλ.6-ν. δώρετος                      κ.κλ.2-ν. δώρετος                      κ.κλ.2-ν. δώρετος



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

46 *α. υσιόδα*

κ.κλ.2-ν. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.5-ν. κ.σ.τ. κ.σ.τ.  
 Alt. της Εμ.ελ. δόρετος δόρετος Λύδιος Δεσπόζουσα τωνικός Em  
 IV στην Α μελ.ελ. μζολύδιος

Fm7 C7(♭13) Fm7(add9) B♭7(13) E♭maj7 C7(♭9)

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

κ.σ.7η. κ.κλ.4-ν. κ.κλ.4-ν. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.2-ν. κ.κλ.4-ν.  
 δόρετος dim. Η-Τ δόρετος μζολύδιος τωνικός dim. Η-Τ

**2η αυτοσχεδιαστική γραμμή**

9 1 7 5 3 13 5 7 1 5 3

κ.κλ.5-ν. κ.κλ.2-ν. κ.κλ.2-ν. κ.κλ.2-ν. D<sup>♭9</sup>  
 κ.σ.7η. Fm7

**A Τρίτος Κύκλος**

Fm7 B♭7(13) E♭maj7 G7(♭9) Cm7 C7(♭9)

3 5 7 9 b13 3 b9 3 b9 #9 5 3 9 3 3 5 7 b9

κ.σ.7η. A♭maj7 κ.σ.τ. Bm 4ος κ.κλ.2-ν. diminuita E<sup>♭</sup>  
 δόρετος Alt. της Β μελ. κ.κλ.4-ν. δόρετος dim. Η-Τ  
 dim. Η-Τ

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

κ.σ.7η. A♭maj7 κ.κλ.4-ν. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.4-ν. κ.κλ.4-ν. κ.κλ.4-ν.  
 μζολύδιος τωνικός

Fm7(add11) C7(♯11) Fm7 B♭7(13) Fm7

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

κ.κλ.4-ν. κ.κλ.4-ν. κ.κλ.4-ν.  
 I τρόπος μελ.ελ. δόρετος μζολύδιος

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

κ.κλ.5-ν. κ.κλ.4-ν. κ.σ.7η. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.3-ν. κ.κλ.2-ν.  
 δόρετος Λύδιος Δεσπόζουσα δόρετος  
 IV στην G μελ.ελ. μζολύδιος

E<sup>b</sup>maj7                      B<sup>b</sup>m7                      E<sup>b</sup>                      Fm7

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

κ.σ.7η, Gm7                      κ.κ.4-ν. E<sup>b</sup>7                      κ.σ.7η, Cm7                      κ.κ.5-ν.                      κ.σ.7η, κ.κ.5-ν.

τονικός                      δόρειος                      μζολύδιος                      δόρειος

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

κ.κ.5-ν.                      κ.κ.4-ν. D<sup>b</sup>                      κ.κ.3-ν.                      κ.σ.7η, A<sup>b</sup>7

Dm7(♭5)                      G7(♭9)                      Cm7                      F7(♭13)

3 13 11 ♭5 13 3 5 7 5 3 5 7 9 ♭13                      3 5

κ.κ.4-ν.                      κ.σ.7η.                      κ.σ.7η. E<sup>b</sup>7                      κ.κ.4-ν.

Half diminished                      dim. H-T                      δόρειος                      Alt. της G<sup>b</sup> μ.ε.λ.

Λόκρος #2

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

κ.κ.4-ν.                      κ.κ.4-ν.                      κ.σ.7η. E<sup>b</sup>7                      κ.σ.τ. D<sup>b</sup>aug

dim. H-T                      Alt. της G<sup>b</sup> μ.ε.λ.

B<sup>b</sup>m7                      E<sup>b</sup>maj7                      E<sup>b</sup>7                      A<sup>b</sup>m7                      D<sup>b</sup>7(♭13)

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

κ.κ.4-ν.                      κ.κ.2-ν.                      μζολύδιος                      κ.σ.7η. C<sup>b</sup> maj7                      κ.κ.2-ν.                      κ.σ.7η. D<sup>b</sup>7

δόρειος                      τονικός                      δόρειος                      Alt. της D μ.ε.λ.                      μζολύδιος

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

κ.κ.5-ν.                      κ.κ.2-ν.                      κ.σ.7η. C<sup>b</sup> maj7                      κ.κ.2-ν.                      κ.σ.7η.

G<sup>b</sup>maj7                      Fm                      B7(♯11)

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

κ.κ.7-ν.                      κ.κ.4-ν.

τονικός                      Λύδιος Δεσπόζουσα IV της F<sup>#</sup> μ.ε.λ.

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

κ.κ.3-ν.                      κ.σ.7η. Fm7                      κ.κ.4-ν.                      κ.κ.3-ν.

δόρειος

**B**

B<sup>b</sup>9sus      B<sup>b</sup>7      E<sup>b</sup>maj7      G7(b9)

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

66

κ.κ.3-ν. κ.σ.τ. Cm κ.κ.3-ν. κ.σ.τ. κ.κ.4-ν. κ.κ.3-ν.  
μζολύδιος dim. H-T ιωνικός μζολύδιος

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

66

κ.σ.7η. Fm7 κ.κ.3-ν. κ.κ.2-νότες κ.κ.4-ν.  
dim. H-T

Cm7 C7(#9) Fm7 C7(9)

3 7 1 7 5 3 11 5 7 9 7 3 5 7 b9 1 7

68

κ.κ.2-ν. κ.κ.3-ν. κ.κ.5-ν. A<sup>b</sup>maj7 diminuita E<sup>b</sup> κ.κ.3-ν.  
δόρειος μζολύδιος δόρειος dim. H-T

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

68

κ.κ.3-ν. κ.σ.τ. κ.σ.τ. Fm κ.κ.2-ν.  
μζολύδιος

Fm7 B<sup>b</sup>7(b13) G<sup>b</sup>7#9(#5) Gm7(b5) Cm7

3 9 3 4 5 7 13 5 11 5 4 7 5 3 +7

70

a μοτίβο κ.κ.4-ν. κ.κ.3-ν. κ.κ.2-ν. κ.κ.4-ν.  
A<sup>b</sup> πεντ. μζολύδιος B<sup>b</sup> δόρειος Γ τρόπος μελ.ελ.

5 3 7 3 7 #9 5 3 1 7 13 4 5 7 +7

70

κ.σ.7η. κ.κ.2-ν. κ.κ.2-ν. κ.κ.4-ν. κ.κ.4-ν.  
dim. H-T

B7 E<sup>b</sup>m7 A<sup>b</sup>m7 D7

b13 3 b9 7 9 7 b5 9 4 3 13 b13 3 9 7

72

κ.σ.7η. Cm(maj7) κ.κ.4-ν. κ.κ.3-ν. κ.κ.5-ν.  
κ.κ.5-ν. Alt. της C μελ. Half diminished δόρειος Alter της E<sup>b</sup> μελ.ελ.  
η Δόκρτος #2

b13 3 b9 7 9 7 b5 9 3 5 7 3 3 7 9

72

κ.σ.7η. Cm(maj7) κ.κ.4-ν. κ.σ.7η. C7 κ.κ.4-ν.  
κ.κ.5-ν.

74

Gmaj7 Cmaj7 Fm7 C7

9 7 4 7 3 7 9 7 5 3 7 3 5 7

κ.κλ.4-ν. τονικός κ.κλ.3-ν. τονικός κ.σ.7η. δώρειτος κ.σ.τ. E° μζολύδιος

5 4 3 5 7 9 4 5 3 4 7 5 3 7 5 7

κ.κλ.3-ν. κ.σ.τ. λυδίας τονικός κ.κλ.4-ν. κ.σ.7η. κ.κλ.4-ν.

76

Fm7 B>7(9)(13) E>7(13) B>m7 Gm(add11)A>m B>m(add11)

3 5 7 5 3 5 7 b9 9 3 11 4 4 4

κ.σ.τ. δώρειτος diminuita D° dim. H-T μζολύδιος κ.κλ.4-ν. δώρειτος

κ.κλ.7-ν. E>7 μζολύδιος

3 3 5 7 9 b13 b9 3 b13 9 1 5 1 1 1

7 13 3 5 6 5

1 3 4 3

κ.σ.7η. A>7 κ.σ.τ. Bm Alt. της B μελ.ελ. κ.κλ. 7-ν. E>7

78

Em7 Am7 D7>9(♯11) D7(9) D7(♯13)

7 3 9 7 b5 b9 7

κ.κλ.6-ν. δώρειτος κ.κλ.4-ν. dim. H-T

καπιούσα E μελωδική ελάσσονα

5 5 b9 5 b13 3 3

3 3 7 9 3 1 1

1 b5 7 7 7 7

κ.σ.7η. Cmaj7 κ.σ. A♭ Am dim. H-T μζολύδιος Alter της Eb μελ.ελ. μζολύδιος

### 3.3.3. Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Song for Helen" (New Conversation, 1978).

#### 3.3.3.1. Δομική-μορφολογική ανάλυση

Η μουσική φόρμα στο "Song For Helen" είναι διμερής, τύπου A-A. Αποτελείται από 20 μέτρα εκ των οποίων το τελευταίο, λειτουργεί σαν μέτρο επαναφοράς στην κορυφή του A. Παρ' όλη την φαινομενική ενότητα του A μέρους, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στο μέτρο 13 υφίσταται μια τομή που ταυτίζεται με την κορύφωση του θέματος, μετά το οποίο εμφανίζεται ένα δεύτερο μέρος

που ταυτίζεται με την εκτόνωση του θέματος. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι το Α αποτελείται από δύο μέρη, το α και β τα οποία δεν συσχετίζονται μεταξύ τους ούτε μελωδικά ούτε αρμονικά.

Ο χρωματικός μελωδικός σκελετός του α μέρους (εικ.58) έρχεται σε αντίθεση με τον διατονικό μελωδικό σκελετό του β μέρους (εικ.59).

Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Χρωματική κατιούσα κίνηση. Αρμονικός σκελετός- α μέρος (μ.1-13)

μ.μ. 1 3 4 5 8 9 11 12 13

8<sup>α</sup>

D<sup>b</sup>9<sup>6</sup> A<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9(♯5) D<sup>b</sup>9sus D<sup>b</sup>7(♭9) G<sup>b</sup>9sus A<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9(♯5) D<sup>b</sup>13sus A13 A<sup>b</sup>9sus D<sup>b</sup>9

I V I (V) IV V I V I

----- Db πεντατονική -----

5 5 6 1 2 3 5

I IV I V I

7 5 3 5

I V I

Εικόνα 58

Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Κατιούσα πορεία Db μείζονα από την 5η προς την 7η. Αρμονικός σκελετός - β μέρος (μ.13-19).

μ.μ. 13 14 15 16 17 18

D<sup>b</sup>9 F 7<sup>b</sup>9(♯5) B<sup>b</sup>m9 A<sup>b</sup>m6 Gm7(♭5) A<sup>b</sup>7(♯5) D<sup>b</sup>maj9

I (V) VI παράλληλη ελάσσονα της V VI στη Bb μελ.ελ. V I

----- Db μείζονα -----

5 3 1 b9 7

D<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup>m9 Gm7(♭5) A<sup>b</sup>7(♯5) D<sup>b</sup>maj9

I VI VI στη Bb μελ.ελ. V I

----- D<sup>b</sup>maj7 -----

21 5 b9 7

I V I

Εικόνα 59

Βλέποντας τα παραπάνω αναγωγικά διαγράμματα παρατηρούμε ότι το α μέρος δομείται πάνω στην Db πεντατονική κλίμακα ή Bb m πεντατονική και το β μέρος στον Db ιωνικό τρόπο ερμηνεύοντας το B, σαν χρωματική προσέγγιση της 7<sup>ης</sup> νότας (εικ.60).

Εικόνα 60

Όπως και στο "Funny Man", η μουσική φόρμα του "Song For Helen" στην καταγραφή είναι τριμερής, τύπου A-B-A. Η τονικότητα του κομματιού είναι Db μείζονα και στο A μέρος της έκθεσης το θέμα εμφανίζεται τρεις φορές. Αρχικά στην F μείζονα μια 3<sup>η</sup> πάνω απ' την Db (μ.1-21) έπειτα στην Db μείζονα (μ.21-41) και τελευταία στην C μείζονα, μια 7<sup>η</sup> πάνω απ' την Db (μ.41-61). Το αυτοσχεδιαστικό μέρος παραμένει στην C μείζονα και η αρχική τονικότητα επανέρχεται στην επανέκθεση με το θέμα να παίζεται στην Db μείζονα (πίνακας 5).

### 3.3.3.2. Διαστηματική-μοτιβική ανάλυση στο κομμάτι "Song for Helen".

Τα διαστήματα που κυριαρχούν στο Song for Helen είναι τα εξής: 2μ-2M και 3μ. Στα μέτρα 14 -15 εμφανίζονται και δύο διαστήματα 5<sup>ης</sup> καθαρής, μία 4<sup>η</sup> καθαρή και μία 6<sup>η</sup> μεγάλη.

Το μοτιβικό υλικό του θέματος περιορίζεται σε δύο μοτίβα α και β (εικ.61), εκ των οποίων το πρώτο επαναλαμβάνεται 17 φορές με την ίδια μετρική δομή και με μοναδικό στοιχείο αλλαγής το αρμονικό υπόβαθρο, η απουσία του οποίου θα έκανε το θέμα μονότονο.

Εικόνα 61

Έκθεση (A)	Ανάπτυξη (B)	Επανάθεση (A)
Θέμα	Αυτοσχεδιασμός στην C	Θέμα στην Db
1 <sup>ος</sup> κύκλος – F (μ.1-21)	1 <sup>ος</sup> κύκλος (μ.62-81)	1 <sup>ος</sup> κύκλος (μ.142-162)
2 <sup>ος</sup> κύκλος - Db (μ.21-41)		2 <sup>ος</sup> κύκλος (μ.162-182)
3 <sup>ος</sup> κύκλος - C (μ.41-61) Solo break (μ.60-61) με overdub από πιάνο	3 <sup>ος</sup> κύκλος (μ.102-121)	3 <sup>ος</sup> κύκλος (μ.182-201)
	4 <sup>ος</sup> κύκλος (μ.122-142)	

Πίνακας 7. Δομή του "Song For Helen" στην καταγραφή.

Το β μοτίβο, μετά το σημείο κορύφωσης, λειτουργεί σαν στοιχείο εκτόνωσης για να καταλήξει πάλι στο α μοτίβο όπου και ολοκληρώνεται το θέμα.

Η μετρική δομή των μοτίβων διαφέρει. Το α μοτίβο δίνει την αίσθηση της κατάληξης, καθώς πάντα ολοκληρώνεται σε αξία μισού, στο ισχυρό μέρος του μέτρου ενώ το β μοτίβο έχει το στοιχείο της κίνησης προς τα εμπρός (εικ.62).



Εικόνα 62

### 3.3.3.3. Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Song For Helen" απ' την καταγραφή.

Χαρακτηριστικά στοιχεία στην αρμονική εξέλιξη του "Song for Helen" είναι η έντονη χρωματικότητα που επιτυγχάνεται με συνεχείς δευτερεύουσες δεσπόζουσες με βάση τον κύκλο των πεμπτών, οι επάλληλες ελάσσονες (μ. 16-17) και μείζονες με μεγάλη έβδομη (μ.14-15).

Επίσης, όπως θα δούμε και παρακάτω, ο Bill Evans αξιοποιεί τις παράλληλες ελάσσονες των βαθμίδων I-IV-V και τις σχετικές τους μείζονες και τις παράλληλες μείζονες των σχετικών κλιμάκων των βαθμίδων I-IV-V και τις σχετικές τους ελάσσονες, όπως είδαμε και παραπάνω στο "Funny Man".

Η τοποθέτηση των θεμελίων των συγχορδιών του θέματος στην F μείζονα, αναδεικνύει ένα αρμονικό μοτίβο που διατρέχεται δύο φορές χωρίς καμία αλλαγή (μ.2-12), ενώ στην τρίτη εμφανίζεται διανθισμένο και παραλλαγμένο (μ.13-18) (εικ.63).

**1ο Επίπεδο Αρμονικής αναγωγής**  
 Θεμέλιοι συγχορδίων- Αρμονικό μοτίβο / Song for Helen 1ος κύκλος θέματος στην Έκθεση (F μείζονα)

μ.μ. 2 3 4 5 6 7 8 9 9 10 11 12

1ο Αρμονικό μοτίβο 2ο Αρμονικό μοτίβο

I (V) VI (V) *χρ.* V (V) (V) (V) (V) I V (V) (II V) I (V) *χρ.*

F9 Dm7 C#maj7 G#maj7  
 Σχ.μ.π.ελ. της IV Bbm Σχ.μ.π.ελ. της I Fm

3ο -Διανθισμός και παραλλαγή μοτίβου

3 13 14 15 16 17 18 19 20

V (V) I *χρ.* IV (V) VI Im VI/Dm (V) (V) III/II (IV V) (V) V I

Bbmaj7 Dm(maj7) Am9 Fmaj7

**2ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**

Αντικατάσταση Τριτόνου Bb7 - E7

I VI V (V) I V (II V) I V (V) IV (V) VI (V) III (V) V I

F9 Dm7 C13sus C#maj7 C7alt G#maj7(9) C13(9)sus Bbmaj7 Dm(maj7) Am9 C7(9) Fmaj7(13)

**3ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**

14

I VI V I

F9 Dm7 C7(9) Fmaj7(13)

**Εικόνα 63**

Τα σημεία ηρεμίας του κομματιού είναι τα μέτρα 3,9,12,15,16,18, καθώς γίνονται πτώσεις με τις αρμονικές σχέσεις V-I ή II-V-I στις εξής περιοχές: στην VI, δηλαδή Dm7 (μ.3), στη σχετική μείζονα της παράλληλης ελάσσονας της IV (Bbm), δηλαδή C#maj7/Dbmaj7 (μ.9), στη σχετική μείζονα της παράλληλης ελάσσονας της I (Fm), δηλαδή G#maj7/Abmaj7 (μ.12), στην IV -Bbmaj7- (μ.15), πάλι στην VI, όμως αυτή την φορά με μεγάλη έβδομη Dm(maj7) (μ.16), στην III -Am9- (μ.18) και τέλος στην I -Fmaj7.

Η V βαθμίδα (C7), με την οποία ξεκινάει και το αρμονικό μοτίβο, δεν λύνεται ποτέ στην I παρά μόνο στο τέλος και εμφανίζεται τέσσερις φορές. Κάθε φορά οδηγεί στη F7 (V7) μετά απ' την οποία ακολουθούν συνεχόμενες δεσπόζουσες στο 1<sup>ο</sup> αρμονικό μοτίβο, οι οποίες καταλήγουν στην C#maj7. Στο 2<sup>ο</sup> αρμονικό μοτίβο γίνεται πτώση με τη σχέση II-V στην G#maj7 ενώ στο 3<sup>ο</sup> αρμονικό μοτίβο ακολουθούν οι παρενθετικές δεσπόζουσες της IV, VI, III και της V/V μετά την οποία εμφανίζεται για τέταρτη φορά η V όπου και λύνεται στην Fmaj7.



Συμπερασματικά, όπως φαίνεται στο 2<sup>ο</sup> και στο 3<sup>ο</sup> επίπεδο αρμονικής αναγωγής (εικ.61), η V βαθμίδα προεκτείνεται από το μ.4 μέχρι το μ.19, ενώ το ενδιάμεσο μέρος λειτουργεί σαν χρωματικό - διανθιστικό μέρος.

Στον δεύτερο κύκλο του θέματος (Db μείζονα ) οι τονικές περιοχές των πτώσεων δεν αλλάζουν, διαφοροποιούνται όμως με τον πρώτο κύκλο στην μετρική δομή και στην απουσία αρμονικού μοτίβου (εικ.64).

**1ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**  
Θεμέλιοι Συγχορδίων/ Song For Helen 2ος κύκλος θέματος στην Εκθεση (Db μείζονα)

μ.μ. 22 23 24 25 26 27

I (II V) (V) (V) (V) (V) V (V) (V) (V) (V)

D<sup>9</sup><sub>6</sub>

4 28 29 30 31 32 33 34

I παρ. (V) I V (V) (II V) I (V) V (V)

(II V)

A maj7 Emaj7  
Σχ.μ.παρ.ελ. Σχ.μ.παρ.ελ.  
της IV Gbm/F#m της I Dbm/ C#m

7 35 36 37 38 39 40 41

I χρ. IV (V) VI Παρ.Ελ. VI V III (V) (V) V III/IVο I IV II6N

V τηςBbm C

G<sup>9</sup>maj7 B<sup>9</sup>m9 Fm7 Fm7 Cmaj7

**2ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής.**

11

I V (V) I I IV VI III V III

Σχ.Ελ. IV

D<sup>9</sup><sub>6</sub> A<sup>7</sup>alt D<sup>9</sup>13sus Amaj7 Emaj7 G<sup>9</sup>maj7 B<sup>9</sup>m9 Fm9 A<sup>7</sup>alt Fm9

**3ο Επίπεδο Αρμονική Αναγωγής**

16

I V III

Σχ.Ελ. IV

D<sup>9</sup><sub>6</sub> A<sup>7</sup>alt Fm7

**Εικόνα 64**

Ο τρίτος κύκλος ακολουθεί το αρμονικό μοτίβο του πρώτου κύκλου όμως με διαφορετική εναρμόνιση σε κάποια σημεία (εικ.65).

**1ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**  
 Θεμέλιοι Συγχορδίων/Song for Helen 3ος κύκλος θέματος στην Έλθεση (C μείζονα)

μ.μ. 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52

I (V) VI (II) V (V7b9) (V) (V) (V) (V) (V) I V I IV V I (II)

C9 Am7 G#maj7 C# D#7  
 Σχ.μπαρ.ελ. της IV (Fm) Σχ.μπαρ.ελ. της I

5 53 54 55 56 57 58 59 60

(V) (V) V (V) IV (V) VI V (II V) III (II V) V I II V I

F9 Am7 Em(maj7) C# Cmaj7(9)  
 Σχ.Ελ. της V

**2ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**

10

I VI I V I I V IV VI V III V I II V I

C9 Am7 G#maj7 G7alt C# D#7 G7#9(11) F9 Am7 G9 Em(maj7) G7alt C# Dm7G9sus Cmaj7(9)

**3ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**

17

C# G9sus Cmaj7(9)

**Εικόνα 65**

Παραθέτω πάλι το 2<sup>ο</sup> επίπεδο της αρμονικής αναγωγής του θέματος στην F μείζονα για εύκολη σύγκριση (εικ.66). Η βασική διαφορά ανάμεσα στους δύο κύκλους είναι ότι η V βαθμίδα στον 1<sup>ο</sup> κύκλο (F μείζονα) λύνεται στην τονική μόνο στο τέλος ενώ στον τρίτο κύκλο (C μείζονα) λύνεται δύο φορές (μ.49-50 και 59-60) στην τονική κατά την διάρκεια του θέματος (εικ.65).

**2ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**

Αντικατάσταση Τριτόνου  
 Bb 7 - E7

9

I VI V (V) I V (II V) I V (V) IV (V) VI (V) III (V) V I

F9 Dm7 C13sus C#maj7 C7alt G#maj7(9)C13(9)sus Bbmaj7 Dm(maj7) Am9 C7(9) Fmaj7(13)

**Εικόνα 66**

Στο μέρος της επανέκθεσης το θέμα επαναλαμβάνεται τρεις φορές στην τονικότητα του κομματιού. Την πρώτη φορά (μ.142-162) είναι λιτό καθώς εναρμονίζει την μελωδία με κάθετες

συγχορδίες με αξίες τετάρτων και ογδόων (θυμίζει το θέμα της έκθεσης (μ.21-41) (εικ.67-α). Στην δεύτερη εμφάνιση (μ.162-182) το θέμα διαφοροποιείται υφολογικά σε σχέση με το πρώτο, καθώς γίνεται πιο πυκνό, λυρικό και απλωμένο. Χρησιμοποιεί σπαστές συγχορδίες με μικρότερες αξίες, δεκάτων έκτων και εξηκοστών τετάρτων (δ.χ) (εικ.67-β). Ακριβώς στα μισά του θέματος (μ.172) η μελωδία ακούγεται και απ' το Rhodes (εικ.67-γ).

Διαφοροποίηση υπάρχει και στην τελευταία εμφάνιση του θέματος (μ.182-201) καθώς τα όγδοα παίζονται σαν τρίηχο ογδόου -αίσθηση swing- (εικ.67-γ). Επίσης, η μελωδία μέχρι το μέτρο 189 παίζεται απ' το Rhodes και το πιάνο συνοδεύει (εικ.56-γ). Το κομμάτι δεν τελειώνει στην Db μείζονα, αλλά ένα ημιτόνιο κάτω στην C μείζονα.

The image displays a musical score for the piece "Song For Helen". It is divided into three sections labeled α, β, and γ. Section α shows the first appearance of the theme in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. Section β shows a second, more complex and lyrical version of the theme. Section γ features a melody on Rhodes and piano accompaniment, with a "Swing!" marking and a tempo change indicated by a note value change (♩ = ♩<sup>3</sup>).

Εικόνα 67

### 3.3.3.4. Η ανάλυση του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Song For Helen".

«Το αυτοσχεδιαστικό μέρος είναι σε μέτρια-γρήγορη (fast-medium) ρυθμική αγωγή, μ' ένα ισχυρό αριστερό χέρι στα μπάσα που κρατάει την αρμονία και τον ρυθμό μαζί, ενώ στο δεξί χέρι υπάρχει διάλογος ανάμεσα στα μέρη του ακουστικού και ηλεκτρικού πιάνου».<sup>102</sup>

Ο αυτοσχεδιασμός διαρκεί τέσσερις κύκλους στον τονικό χώρο της C μείζονα και απέχει απ' την αρχική τονικότητα μια 7<sup>η</sup> μεγάλη. Και εδώ ο Bill Evans χρησιμοποιεί την τεχνική του overdub, ηχογραφώντας πάνω στο αρχικό μέρος του πιάνου (Έκθεση) δύο ακόμη αυτοσχεδιαστικές γραμμές. Η μία γραμμή -όπως και στο "Funny Man"- είναι πιάνο και η δεύτερη ηχογραφείται με ηλεκτρικό ήχο rhodes.

<sup>102</sup> Shadwick, Bill Evans, 179.

Ο αυτοσχεδιασμός διαρκεί τέσσερις κύκλους. Για λόγους συντομίας, ο πρώτος κύκλος δεν θα αναλυθεί καθώς τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν εμφανίζονται στην ανάλυση του "Funny Man". Στους επόμενους κύκλους οι δύο αυτοσχεδιαστικές γραμμές συνομιλούν μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα στον 2<sup>ο</sup> κύκλο (μ.82-101) συνομιλούν ανά τετράμετρα μέχρι το μέτρο 93 και έπειτα ανά 6μετρα πιάνο και 2μετρα rhodes, στον 3<sup>ο</sup> κύκλο ανά δίμετρα (μ.102-121) όπου στα τελευταία 2μέτρα παίζουν μαζί και στον 4<sup>ο</sup> κύκλο ανά μέτρο μέχρι το μέτρο 134 μετά το οποίο παίζουν μαζί (135-137) για το τελείωμα του αυτοσχεδιασμού (πιν.6).

1 <sup>ος</sup> Κύκλος	2 <sup>ος</sup> κύκλος	3 <sup>ος</sup> κύκλος	4 <sup>ος</sup> κύκλος	
μ.62-81 Πιάνο	μ.82-101	μ.102-121/ ανά 2μετρα	μ.122-142	
	μ.(83-85) Rhodes (4μ.)	μ.(102-103) Rhodes	μ.(122-134)/ανά μέτρο	
	μ.(86-89) Πιάνο (4μ.)	μ.(104-106 ) Πιάνο	μ.(135-137) Rhodes-Πιάνο μαζί	
		μ.(106-108) Rhodes		
	μ.(108-110) Πιάνο			
	μ.(90-93) Rhodes (4μ.)	μ.(110-112) Rhodes	μ.(112-113) Πιάνο	μ.138-139 παύση
	μ.( 94-99) - 6 μέτρα Πιάνο	μ.(114-115) Rhodes	μ.(116-118) Πιάνο	μ.140-142 Rhodes
		μ.(118-119)Rhodes		
μ.(100-101) -2 μέτρα Rhodes	μ.(120-121) Rhodes-Πιάνο μαζί	Ab maj7(#5) κλίμακα V της Db μείζονα (Επανεκθεση)		

Πίνακας 8. Αυτοσχεδιαστική Δομή.

Στο τέλος του 3<sup>ου</sup> κύκλου όπου οι δύο γραμμές αυτοσχεδιάζουν μαζί για 2μέτρα (μ.120-121) (εικ.68), παρατηρούμε ότι δεν παίζουν τα ίδια πράγματα, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι μπορεί να υπήρξε κάποιος προσχεδιασμός του αυτοσχεδιασμού. Βέβαια, την δεύτερη φορά που παίζουν μαζί (μ.135-137) αυτό δεν συμβαίνει (εικ.69), ως εκ τούτου η διφωνία στα μέτρα 120-121 να προκύπτει τυχαία.



Εικόνα 68



Εικόνα 69

Κάποια στοιχεία που χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό είναι: 1) οι επαναλήψεις μελωδικών κυττάρων ,2) η ρυθμική ποικιλία και 3) ο προαναφερθείς διάλογος μεταξύ των αυτοσχεδιαστικών γραμμών (εικ.70-73).



Εικόνα 70- 1)Επανάληψη μελωδικού κυττάρου + 2) Ρυθμικό.



Εικόνα 71-1)Επανάληψη μελωδικού κυττάρου+ 2)Ρυθμικό + 3) Διάλογος μεταξύ των φωνών



Εικόνα 72-1)Επανάληψη μελωδικού κυττάρου + 2)Ρυθμικό



Εικόνα 73- 1)Επανάληψη μελωδικών κυττάρων + 2) Ρυθμικό

### 3.4. Αναλύσεις κομματιών από τη δισκογραφία με τα τρία σχήματα.

#### 3.4.1. Εισαγωγή

Τα τρία κομμάτια που θα αναλυθούν παρακάτω είναι το "Very Early" και το "Tiffany".

Ένα χρόνο μετά τον θάνατο του μπασίστα Scott La Faro, τον Μάιο-Ιούνιο του 1962, ο Evans ηχογραφεί ταυτόχρονα μαζί με το νέο του τρίο -Chuck Israel (μπάσο) και Paul Motian (τύμπανα)- δύο δίσκους, το *Moon beams* και το *How My Heart Sings* στο στούντιο της Riverside. Έτσι ο δίσκος *Moonbeams* αποτελεί μια συλλογή από μπαλάντες που ηχογραφήθηκαν σε ανεξάρτητες χρονικές περιόδους, πράγμα ασυνήθιστο για τον Bill Evans καθώς ποτέ δεν ηχογραφούσε σαν leader χωρίς να έχει ένα καλλιτεχνικό σκοπό.<sup>103</sup> Το "Very Early" ηχογραφείται στις 29 Μαΐου του 1962 και είναι το τελευταίο κομμάτι του δίσκου.

Το 1980 μαζί με το τελευταίο του τρίο -Mark Johnson στο μπάσο και το Joe LaBarbera στα τύμπανα- παίζουν από τις 31 Αυγούστου με 7 Σεπτεμβρίου στο Keystone Korner του San Francisco στην California. Όλες οι βραδιές ηχογραφούνται από τον ιδιοκτήτη του κλαμπ Todd Barkan. Το τρίο παίζει πάνω από εκατό κομμάτια, ενώ μερικά απ' αυτά ηχογραφούνται σε διαφορετικές εκδοχές. Οι ηχογραφήσεις αυτές περιλαμβάνονται σε μια συλλογή από οχτώ δίσκους -κάθε δίσκος αντιστοιχεί σε κάθε μέρα χρονολογικά- με το όνομα *Consecration* που κυκλοφόρησε απ' την Alfa Jazz Records στην Ιαπωνία το 1990 και αργότερα το 2000 απ' την Milestone.

Το "Tiffany" είναι γραμμένο για την κόρη του Joe LaBarbera, η οποία εκ των υστέρων έγραψε στίχους γι' αυτό. Ηχογραφείται σε πέντε διαφορετικές εκδοχές και περιλαμβάνεται στον πρώτο, δεύτερο, τρίτο, τέταρτο και έκτο δίσκο αυτής της συλλογής. Στην παρούσα εργασία το "Tiffany" που θα αναλυθεί είναι απ' το δεύτερο δίσκο *Consecration* (Vol. 2).

#### 3.4.2. Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Very Early" (*Moonbeams*, 1962).

##### 3.4.2.1. Δομική-μορφολογική ανάλυση.

Το "Very Early" είναι ένα βαλς σε ρυθμό  $\frac{3}{4}$  και τονικότητα C μείζονα. Η δομή του στο Fake Book είναι τριμερής, τύπου A-A-B. Ο Jack Reilly στην αρμονική ανάλυση που κάνει στο βιβλίο του *The Harmony of Bill Evans*<sup>104</sup> θεωρεί ότι η δομή του κομματιού είναι A-A1-A2 + codetta (52μέτρα).

Εξετάζοντας το μελωδικό υπόβαθρο (εικ.74) ανά φράσεις και τοποθετώντας έπειτα τους δομικούς φθόγγους της κάθε φράσης στη σειρά επιβεβαιώνεται η δομική

---

<sup>103</sup> Shadwick, Bill Evans, 95.

<sup>104</sup> Reilly, Harmony of Bill Evans, 59

**Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων**

**A+A1. Πρώτη οκτάμετρη φράση (μ.1-8)**

μ.μ. 1 2 3 4 5 6 7

Cmaj7 B>9 E>maj7 A>7(9) D>maj7 G7 Cmaj7

**A+A1. Δεύτερη οκτάμετρη φράση (μ.9-16)**

μ.μ. 9 10 11 12 13 14 15

Dmaj7 Am7 F#m7 B7(9) Em7 A>7 D>maj7

**A2. Τρίτη οκτάμετρη φράση (17-24)**

μ.μ. 17 19 21 22 23

Bmaj7 A>13 D>maj7 Bmaj7 G7 Cmaj7

**Codetta. Τέταρτη οκτάμετρη φράση (μ.25-36)**

μ.μ. 25 27 28 29-33 34 35

D>maj7 G7(9) Cmaj7 A7(9) Fmaj7 Cmaj7 Bmaj7

**Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων (μ.1-36)**

μ.μ. 1 7 9 15 22 23 25 34 35

Cmaj7 Dmaj7 D>maj7 G7 Cmaj7 D>maj7 Cmaj7 Bmaj7

**Εικόνα 74**

διάρθρωση του Reilly, καθώς το σολ (μ.1) επεκτείνεται περίπου μέχρι το τέλος της τρίτης φράσης (μ.22). Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι δεν υφίσταται Β μέρος. Η τέταρτη φράση που τη θεωρούμε codetta, παραλλάσσεται καθώς ανάμεσα στα δύο τετράμετρα προστίθεται ακόμη ένα τετράμετρο (μ.29-32), το οποίο καθυστερεί την εισαγωγή του δεύτερου τετράμετρου. Έχουμε δηλαδή εσωτερική επέκταση της φράσης.

Οι δομικοί φθόγγοι της μελωδίας είναι 5-4-5-3 ή αν θεωρήσουμε ότι ο πέμπτος φθόγγος επεκτείνεται είναι 5-3 (1<sup>η</sup>+2<sup>η</sup> φράση) και b3-2-b3 (4<sup>η</sup> φράση) απ' την C ελάσσονα (εικ.72).

Η δομή του κομματιού στην μεταγραφή είναι τριμερής τύπου A-B-A (πίν.7). Μια μικρή διαφοροποίηση έχουμε στην codetta της έκθεσης, η οποία διαρκεί 10μέτρα αντί για 12 (μ.41-50), ενώ στην επανέκθεση αυτό δεν συμβαίνει (μ.203-214). Το αυτοσχεδιαστικό μέρος της ανάπτυξης διαρκεί δύο κύκλους, ανάμεσα στους οποίους υπάρχει ένα ενδιάμεσο τμήμα 16μέτρων, στο οποίο εισάγεται το μπάσο στο τελευταίο οκτάμετρο. Στο Α μέρος του επόμενου κύκλου αυτοσχεδιάζει το μπάσο και έπειτα στο A2+codetta το πιάνο, όπου και ολοκληρώνεται ο κύκλος και το Β μέρος της ανάπτυξης, μετά το οποίο έπεται η επανέκθεση.

Έκθεση (A)	Ανάπτυξη (B) Αυτοσχεδιαστικό μέρος	Επανάκθεση (A)
μ.1-50	μ.51-162	μ.163-214
A (μ.6-16)	1 <sup>ος</sup> κύκλος –πιάνο σόλο (μ.51-98) A (μ.51-66) A1 (μ.67-82) A2 (μ.83-98)	A (μ.163-178)
A1 (μ.17-32)	Ενδιάμεσο τμήμα/εισαγωγή μπάσου (μ.99-114 )	A1 (μ.179-194)
A2 (μ.33-40)	2 <sup>ος</sup> κύκλος A-μπάσο σόλο (μ.115-130) A1-πιάνο σόλο (μ.131-162) A2-πιάνο σόλο (μ.147-162)	A2 (μ.195-202)
Codetta (μ.41-50) -2 μέτρα		Codetta (μ.203-214)

Πίνακας 9

### 3.4.2.2. Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Very Early" απ' την καταγραφή.

Ο αρμονικός κύκλος στο A+A1 είναι ίδιος χωρίς καμιά διαφοροποίηση (εικ.75). Στοιχείο αλλαγής, αποτελεί η αλλαγή περιοχής του θέματος -το A1 ακούγεται μια οκτάβα πάνω- και η χρήση σπαστών συγχορδιών στο A1 ενώ στο A υπάρχουν κάθετες συγχορδίες.

**A** Αρμονική Αναγωγή (μ.1-16)

Chords and Roman numerals for the first system:

C9(13)   B<sup>b</sup>7(9)   E<sup>b</sup>9   A<sup>b</sup>7(9)   D<sup>b</sup>maj7   G7(9)   Cmaj7   B<sup>b</sup>7(9)

Roman numerals: I   (V)   III/Cm   (V)   II N   V   I   (V) II+6/5

Chords and Roman numerals for the second system:

Dmaj7   A<sup>m</sup>7(add9)   F<sup>#</sup>m7   B7(9)   E<sup>m</sup>7   A<sup>b</sup>7(13)   D<sup>b</sup>maj7   G7(9)

Roman numerals: I   (IV)   II   V)   III   (V)   II N   V

Σχετική Ελάσσονα της V

Εικόνα 75



Στην παραπάνω αρμονική αναγωγή φαίνονται οι τονικές περιοχές στις οποίες γίνονται πτώσεις και είναι οι: C-Eb-Db-C-D-Em-Db. Στο μέτρο 8 το Bb7(9) λύνεται στην Dmaj7 δηλαδή ένα ημιτόνιο κάτω απ' τη συγχορδία στην οποία έπρεπε να λυθεί, την Ebmaj7. Ο Mark Levine στο βιβλίο του *Jazz Theory*<sup>105</sup> ονομάζει αυτές τις πτώσεις παραπλανητικές, καθώς η V βαθμίδα δεν λύνεται μία 5<sup>η</sup> κάτω η 4<sup>η</sup> πάνω αλλά σε απόσταση 2ας μικρής προς τα πάνω ή προς τα κάτω από την V (στην συγκεκριμένη περίπτωση 2ας μικρής προς τα κάτω). Αυτό συμβαίνει και στο τέλος A1 με αρχή A2 όπου η G7 (εικ.64 ,τελευταίο μέτρο) αντί να λυθεί στην Cmaj7 λύνεται ένα ημιτόνιο κάτω, στην Bmaj7 (εικ.76, πρώτο μέτρο).

Στο A2 και στην codetta οι τονικές περιοχές στις οποίες γίνονται πτώσεις είναι αρκετά απομακρυσμένες από την C μείζονα, όπως η B μείζονα με πέντε διέσεις και η Db μείζονα με πέντε υφέσεις ενώ γίνεται πτώση και στην σχετική ελάσσονα της IV.

**A2-Αρμονική Αναγωγή (μ.33-40)**

**Codetta (μ.41-50)**

Σχετική Ελάσσονα της IV

**Εικόνα 76**

Στην επανέκθεση (μ.163-178) το A2 είναι ίδιο με την έκθεση, χωρίς αλλαγές στον αρμονικό σκελετό, ενώ η codetta (μ. 203-214) αλλάζει αρμονικά στο τελευταίο τετράμετρο (μ. 9-12 στην εικ.77) και είναι πλήρης (12μέτρα). Οι συγχορδίες δεν συνδέονται λειτουργικά μεταξύ τους, ενώ χτίζονται ανά 3<sup>sc</sup> μικρές προς τα κάτω (C#m7 (11)-Bb7(13)- Gmaj7). Το κομμάτι τελειώνει ένα ημιτόνιο κάτω απ' την αρχική τονικότητα, στην B μείζονα.

<sup>105</sup> Levine, *Jazz Theory Book*, 325.

### Εικόνα 77

**Codetta- Επανάθεση (μ.203-214)**

### 3.4.2.3.Ανάλυση αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Very Early".

Ειδοποιός διαφορά για ένα πιανίστα όταν αυτοσχεδιάζει σ' ένα κομμάτι σόλο και σ' ένα με μπάσο και τύμπανα, είναι η ύπαρξη ή μη της αρμονίας και του ρυθμού απ' το μπάσο και τα τύμπανα αντίστοιχα. Στην πρώτη περίπτωση της ύπαρξής τους, ο πιανίστας απαλλάσσεται ως ένα βαθμό και ελευθερώνεται κατά κάποιον τρόπο από δύο βασικά στοιχεία της μουσικής, με αποτέλεσμα ο τρόπος προσέγγισης του αριστερού χεριού να είναι τελείως διαφορετικός από ένα σόλο αυτοσχεδιασμό.

Στο κομμάτι "Very Early" το αριστερό χέρι περιορίζεται κυρίως στην περιοχή της τρίτης οκτάβας και κάποιες φορές της τέταρτης ενώ στις χαμηλότερες συχνοτικές περιοχές εμφανίζεται πολύ σπάνια, καθώς αυτές καλύπτονται απ' το μπάσο.

Η υλοποίηση των συγχορδιών γίνεται τις περισσότερες φορές άνευ θεμελίου καθώς αυτός ακούγεται απ' το μπάσο, χωρίς αυτό βέβαια να αποτελεί κανόνα, πχ στο μ.53 Eb και στο μ.61 F#m7 ακούγονται και οι θεμέλιοι των συγχορδιών.

Ο ρυθμικός ρόλος του αριστερού χεριού στον αυτοσχεδιασμό είναι τριπλός: 1) είτε παίζει σε σημεία που το δεξί ηρεμεί, 2) είτε το συνοδεύει, 3) είτε διπλασιάζει τα ρυθμικά στοιχεία του δεξιού χεριού (εικ.78 ,1-2-3).

Εικόνα 78

Οι ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνται είναι τέταρτα, όγδοα, δέκατα έκτα όμως ένα ιδιαίτερο ηχητικό αποτέλεσμα πετυχαίνεται με την χρήση συνεχόμενων τρήγων τετάρτων και ογδών σε δύο τετράμετρες φράσεις στα μέτρα 91-94 και 154-158 (εικ.79 α + β).

α.(μ.91-94)

β.(μ.154-158)

Εικόνα 79

Τέλος, στο σόλο του μπάσου (μ.107-130) ο Evans δεν παίζει μόνο τις συγχорδίες αλλά συνομιλεί με τον μπασίστα δημιουργώντας μια μελωδική γραμμή (εικ.80).

μ.107-130

SOLO BASS

A SOLO BASS

17

Εικόνα 80

### 3.4.3.Ολική ανάλυση στο κομμάτι "Tiffany" (*Consecration Vol.2, 1980*).

#### 3.4.3.1. Δομική-μορφολογική ανάλυση.

Η μουσική φόρμα του "Tiffany" με βάση τον οδηγό απ' το Fake book είναι τετραμερής τύπου A-B-A-B'. Μπορούμε όμως να πούμε ότι είναι διμερής καθώς το AB επαναλαμβάνεται με διαφορετική κατάληξη του B μέρους.

Στην καταγραφή, το θέμα παρουσιάζεται σε τετραμερή μορφή A-B-A-B' στο αρχικό τμήμα της έκθεσης μέσα σε 78μέτρα -ακριβώς όπως στον οδηγό-, ενώ στην επανέκθεση ως διμερής μορφή A-B (μ.32) με coda (μ.258-268). Η τονικότητα του κομματιού είναι G μείζονα και παραμένει ίδια μέχρι το τέλος. Το μέτρο είναι σταθερά 3/4.

<b>Έκθεση (A)</b> <b>(μ.2-79)</b>	<b>Ανάπτυξη</b> <b>Αυτοσχεδιαστικό μέρος (B)</b> <b>(μ.80-225)</b>	<b>Επανέκθεση (A)</b> <b>(μ.226-268)</b>
<b>G μείζονα</b>	<b>G μείζονα</b>	<b>G μείζονα</b>
<b>A (μ.2-17) μ.16</b>	<b>1<sup>ος</sup> κύκλος/ πιάνο</b> <b>A(μ.80-95) μ.16</b> <b>B(μ.96-115) μ.120</b>	<b>A (μ.226-241) μ.16</b> <b>B (μ.242-257) μ.16</b>
<b>B(μ.18-43) μ.26</b>	<b>Solo break (μ.116-117)</b> <b>2<sup>ος</sup> κύκλος/πιάνο</b> <b>A (μ.118-133) μ.16</b> <b>B(μ.134-153) μ.20</b>	<b>Coda (μ.258-268)</b> <b>μ.11</b>
<b>A (μ.44-59) μ.16</b>	<b>3<sup>ος</sup> κύκλος/μπάσο</b> <b>A(μ.154-169) μ.16</b> <b>B (μ.170-189) μ.20</b>	
<b>B'(μ.60-79) μ.20</b>	<b>4<sup>ος</sup> κύκλος/μπάσο</b> <b>A(μ.190-205) μ.16</b> <b>B (μ.206-225) μ.20</b>	

Πίνακας 10

Οι δύο ανισόμετρες μουσικές ενότητες του θέματος A+B συσχετίζονται μεταξύ τους σε δύο επίπεδα: α) μελωδικό, καθώς ο διατονικός σκελετός της μελωδίας που προκύπτει μέσω της απλοποίησής της στα πρώτα οκτώ μέτρα του Α μέρους είναι κοινό στοιχείο με το Β μέρος (εικ.81).

**A μέρος + B μέρος** Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Κατιούσα διατονική κίνηση  
Αρμονικός σκελετός (μ.1-8)

μ.μ. Α 1-5 6 7 8  
μ.μ. Β 17 22 23 24

Gmaj7 B7#9(#5) Em9 F#7(#9)  
I (V) VI (V)

Εικόνα 81

και β) αρμονικό, καθώς και τα δύο μέρη έχουν ίδια αφετηρία με κοινό αρμονικό σκελετό I-dim-II-V-I(V)-VI, αλλά διαφορετική εξέλιξη.

Πιο συγκεκριμένα, το Α μέρος σε μελωδικό επίπεδο συνεχίζει με δύο τετράμετρα όπου στο πρώτο (μ.9-12) διατρέχεται η κατιούσα Β μελωδική ελάσσονα, σχετική της V (μ.9-12), ή αν το δούμε συγχορδιακά η G#m 7(b5), δηλαδή η VI βαθμίδα της Β ελάσσονα, ενώ στο δεύτερο τετράμετρο (μ.13-16) προκύπτει η κατιούσα Ab 7(#11) ο λύδιος τρόπος της Eb μείζονα (εικ.82). Γίνονται δύο πτώσεις στην Bm7 (μ.9) και C# m9 (μ.13).

**A.Μέρος**  
Κατιούσα Β μελωδική ελάσσονα- Σχετική της V (μ.9-12)

μ.μ. 9 10 11 12

κατιούσα Β μελωδική ελάσσονα G#m7

Bm7 G#m7(#5) C#7 F#m7 G#7(#5)  
III VI V/V (IVo) V

**A.Μέρος**  
Κατιούσα Ab 7(#11). Λύδιος της Eb (μ.13-16)

μ.μ. 13 14 16

κατιούσα Ab 7(#11)

C#m9 Bbm7(b5) Eb7(b9) Am7 D7  
I (II) (V) II V

Εικόνα 82

Η αρμονική και μελωδική εξέλιξη του Β μέρους φαίνεται παρακάτω (εικ.83). Στα μέτρα 25-34 προκύπτει μια κατιούσα διατονική κίνηση του λόκριου τρόπου της G maj ενώ οι δομικοί φθόγγοι είναι οι 7-1-2 με την 7<sup>η</sup> να προεκτείνεται για τέσσερα μέτρα ενώ στα μ.35-42 οι δομικοί φθόγγοι είναι οι 5-4-3-2 (σαν διακοπτόμενη θεμελιώδη δομή τύπου Ursatz).

### Εικόνα 83

**Β Μέρος-Υπόβαθρο μελωδίας και σχέσεις θεμελίων. Κατιούσα διατονική κίνηση**  
 Αρμονικός σκελετός (μ.25-34)

μ.μ. 25 26 27 28 33 34

7<sup>η</sup> 8<sup>η</sup>

Cmaj7 I F13 IV Bm7 (II) E7 (V) Am7 II D7 V

**Interlude (μ.35-42)**

μ.μ. 35 40 41 42

10<sup>η</sup>

Gmaj7 I A♭maj7 II N Gmaj7 I A♭maj7/D II N Gmaj7/D I D7(♯9) V

V ισοκράτης

### 3.4.3.2.Αρμονική ανάλυση στο κομμάτι "Tiffany" απ' την καταγραφή.

Ο αρμονικός σκελετός του Α μέρους του θέματος, στον πρώτο κύκλο της έκθεσης, φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.

**Α μέρος- Έκθεση**  
 1ος κύκλος-Αρμονική Αναγωγή (μ.2-17)

G9(13) B♭° E7 D7(9)Gmaj7(9)B7#9(♯13)Em9 F#7#9(♯5) Bm9 G#m7(add11) C#7 F#m9

I dim (V) II V I (V) VI (V) III (II V) I

G#7(♯13) C#m9 B♭m7 E♭7(♭9) A♭m9 D♭7(9) B7/F# C7(♯9)/GC7(♯13)/G# D7/A E♭/B♭

(V) I (II V) I (V) I I I I I

Παράλληλη κίνηση παράλληλων (slash) συγχορδίων

**Συγκεντρωτική πορεία πτώσεων**

Gmaj7 Em9 Bm9 F#m9 C#m9 A♭m9 B7/F# C7(♯9)/G C7(♯13)/G# D7/A E♭/B♭

I VI III I I I I I

### Εικόνα 84

Ο κύκλος ακολουθεί πιστά τον οδηγό, με μία μόνο αντικατάσταση στο μ.3 όπου η Am παραλείπεται και αντικαθίσταται απ' την V της, την E7 (V της II). Όπως φαίνεται στην συγκεντρωτική πορεία των πτώσεων παραπάνω έχουμε πτώσεις στην VI & III βαθμίδα και έπειτα στην σχετική της II ( F# m9 ), στην σχετική της VI (C#m9), και στην σχετική της III (Ab m9) ή (G#m 9) ,στην F# μείζονα και στην G μείζονα, μετά την οποία ακολουθούν παράλληλες συγχορδίες σε παράλληλη κίνηση.

Στην εικόνα 85 έχουμε την αρμονική ανάλυση του Β μέρους του θέματος, στον πρώτο κύκλο της έκθεσης.

**Β μέρος- Έκθεση**  
1ος κύκλος- Αρμονική αναγωγή (μ. 19-43)

κοινό στοιχείο με το Α μέρος

G9(13) B<sup>o</sup> Am7(add11) E<sup>b</sup>7(#9) D7(9) Gmaj7(9) B7<sup>b</sup>9(b13) Em9 G9(13) C9(13) Cmaj7 F7(13)

I dim II (V) V I (V) VI (V) IV (V)

Av. Tr. της A7

κατιούσα κίνηση προς V

Bm7(add11) E7(9) B<sup>b</sup>m7 Am7 D7/C Bm7(add11) E7(9) Cmaj7(add#11) Bm7 Am7(add11) F#m7(b5) Em7(add9)

III (V) χρ. II IV III (V)II IV III II VII VI

επέκταση της G

E<sup>b</sup>9(13) D9(13) Gmaj7(9) A<sup>b</sup>13(#5) Gmaj9 A<sup>b</sup>maj7 G9 A<sup>b</sup>13(#5) G9 D7(#9)

(V) V I II N I II N I II N I V

Av. Tr. της A7

Συγκεντρωτική πορεία πτώσεων

Gmaj7(9) Em9 Cmaj7 Bm7(add11) Am7 Gmaj7(9)

I VI IV III II I

**Εικόνα 85**

Οι πτώσεις σ' αυτό το μέρος γίνονται με παρενθετικές πέμπτες σε μια κύρια βαθμίδα της κλίμακας IV και στις δευτερεύουσες βαθμίδες VI-III-II .

Σ' αυτό το μέρος έχουμε περισσότερες νέες εναρμονίσεις των συγχορδιών του κύκλου. Πιο συγκεκριμένα:

- μ.27: η F13/I βαθμίδα γίνεται V βαθμίδα F7 (9,13b)
- μ.29-30: η Am προσεγγίζεται από την B<sup>b</sup> m7

- μ.32: η D7 εναρμονίζεται σαν παράλληλη συγχορδία D7sus/C
- μ.35: η αρμονική σχέση Am7-D9 εναρμονίζεται με αντίθετη κίνηση ανάμεσα στην πάνω και την κάτω φωνή με αποτέλεσμα να εμπλουτίζεται αυτή η σχέση ως Am7 (11)-F#m7 (b5)-E m7 (9)-Eb 9 (13)-D9(13)
- μ.37: η Ab maj7, I βαθμίδα εναρμονίζεται σαν V, Ab 13(#5)
- μ.40+41: οι παράλληλες συγχορδίες Gmaj7/D + Abmaj7/D μετασχηματίζονται σε G9 + Ab 13(#5).

### 3.4.3.3. Ανάλυση αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι "Tiffany".

Στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό του 1<sup>ο</sup> κύκλου (μ. 80-115) στο "Tiffany" είναι: 1) το κάθετο-συγχορδιακό παίξιμο το οποίο διακόπτεται από χρωματικά ή διατονικά κύτταρα, 2) η πλούσια ρυθμικότητα μέσω της οποίας χάνεται η αίσθηση του ισχυρού των 3/4 με αποτέλεσμα να δίνεται η αίσθηση ότι ο ρυθμός είναι 2/4 αντί 3/4, και 3) το ότι το αριστερό χέρι παίζει σχεδόν πάντα στο δεύτερο όγδοο των ρυθμικών κυττάρων (εικ.86).

Εικόνα 86- 1<sup>ος</sup> κύκλος αυτοσχεδιασμού (μ.80-93)

Στον 2<sup>ο</sup> κύκλο (μ. 118-153) παρουσιάζεται: 1) διφωνία στην αυτοσχεδιαστική γραμμή σε απόσταση τρίτων (μ.118-126,134-142), 2) στοιχεία ρυθμικότητας του 1<sup>ου</sup> κύκλου (μ.126-128) και



3) προετοιμασία αυτοσχεδιασμού μπάσου με λιτό συγχροδιακό παίξιμο (μ.150-154) (εικ.87/α.β.γ.).

α.μ(134-142)  
διφονία τριτών

21

β.μ(126-128)  
2ο ρυθμικό κύτταρο 1ου κύκλου

27

γ. μ.(150-154)  
Προετοιμασία αυτοσχεδιασμού μπάσου με λιτό συγχροδιακό παίξιμο

Solo Bass

31

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for guitar. The first system, labeled 'α.μ(134-142)', consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and triplets. The second system, labeled 'β.μ(126-128)', also has two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains a melodic line with triplets. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords. The third system, labeled 'γ. μ.(150-154)', has two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains a melodic line with chords. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords. A box labeled 'Solo Bass' is placed above the top staff of the third system.

Εικόνα 87

## 4ο Κεφάλαιο

### Συμπεράσματα Αναλύσεων

«Όπως ο Oscar Peterson καθιερώθηκε ως ο καλύτερος πιανίστας στην δεκαετία του '40, έτσι και ο Evans καθιερώθηκε αμέσως σαν καινοτόμος πιανίστας στην δεκαετία του '50, δημιουργώντας ένα πολύ προσωπικό ύφος. Το επίτευγμα του Evans ήταν πολύπλευρο καθώς οι έννοιες του ρυθμού, της αρμονίας και της μελωδίας υποβλήθηκαν σε νέα βάση και παλαιότερες ιδέες είτε εγκαταλείφθηκαν, είτε μεταβλήθηκαν σημαντικά. Σ' αυτό το στιλιστικό ύφος το αριστερό χέρι υποστηρίζει την μελωδική γραμμή και το δεξί χέρι την συνοδεία του αριστερού.

Δεδομένου ότι κάθε οργάνωση του μουσικού ήχου προέρχεται απ' το τελικό χαρακτήρα του ρυθμικού περιβάλλοντος, ο Evans καινοτομεί στον χρονικό παράγοντα, μεταβάλλοντας ταυτόχρονα και τις επικρατούσες αρμονικές και μελωδικές αξίες. Επίσης, η πρωταρχική αξίωση του σκληρού, κρουστού ήχου χωρίς πεντάλ εγκαταλείφθηκε υπέρ ενός δεμένου παιχνιδιού με πεντάλ ήχο, στο οποίο οι μαρκάτο ρυθμικές αξίες ογδών αντικαταστάθηκαν από αξίες δεκάτων έκτων και τριακοστών δευτέρων που διανθίζονται με άκρως συγκοπτόμενα clusters συγχορδιών».<sup>106</sup>

Με την ανάλυση των παραπάνω κομματιών από την σόλο δουλειά και από τα τρία σχήματα του Evans, αν και αποτελούν μικρό δείγμα της δουλειάς του και δεν εντάσσονται χρονολογικά σε μια περίοδο της ζωής του, μπορούμε να βγάλουμε κάποια στιλιστικά συμπεράσματα για την δομική, αρμονική και αυτοσχεδιαστική του αντίληψη.

#### 1) Δομικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά:

Τα μορφολογικά σχήματα που χρησιμοποιούνται είναι η διμερής μορφή τύπου AA στο "Song for Helen", AB στο "Funny Man" και στο "Tiffany" και η τριμερής μορφή τύπου AAB στο "Very Early". Στις καταγραφές η δομική διάρθρωση σ' όλα τα κομμάτια είναι τριμερής ABA όπου στο A έχουμε την έκθεση του θέματος, στο B μέρος το αυτοσχεδιασμό και στο A την επανέκθεση του θέματος.

#### 2) Αρμονικά χαρακτηριστικά:

Η αρμονική αντίληψη του Evans μπορεί να χαρακτηριστεί πολύπλευρη και πολύπλοκη για τους εξής λόγους:

- Αξιοποιεί τις παράλληλες ελάσσονες των βαθμίδων I-IV-V και τις σχετικές τους μείζονες και τις παράλληλες μείζονες των σχετικών κλιμάκων των βαθμίδων I-IV-V και τις σχετικές τους

---

<sup>106</sup> John Mehegan, *Jazz Improvisation: Contemporary Piano Styles*, (New York: Watson- Gupstill Publications, 1965), 16.

ελάσσονες στις πτώσεις των θεμάτων του (εικ.88-90). Με την παραπάνω λογική μπορούμε να κατευθυνθούμε σε πολύ απομακρυσμένες περιοχές απ' την αρχική τονικότητα όπως συμβαίνει στο "Tiffany" (εικ.91-92).

38

E<sup>b</sup>maj7 G<sup>b</sup>maj7 E<sup>b</sup>maj7 Gmaj7 B<sup>b</sup>7(♯5) E<sup>b</sup>♯

I I I I V I

Σχετική Μείζονα της Παράλληλης Ελάσσονας της I

Παράλληλη μείζονα της Σχετικής Ελάσσονας της V

**Εικόνα 88- Πτώσεις στο "Funny Man".**

**1ο Επίπεδο Αρμονικής Αναγωγής**  
Θεμέλιος Συγχορδίων/Song for Helen 3ος κύκλος θέματος στην Έλθεση (C μείζονα)

μ.μ. 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52

I (V) VI (II) V) (V<sub>7P</sub>) (V) (V) (V) (V) (V) I V I IV V) I (II)

C<sup>9</sup> Am7 G<sup>♯</sup>maj7 C<sup>♯</sup> D<sup>♯</sup>♯

Σχ.μ.παρ.ελ. της IV (Fm) Σχ.μ.παρ.ελ. της I

5 53 54 55 56 57 58 59 60

(V) (V) V (V) IV (V) VI V (II V) III (II V) V I II V I

F<sup>9</sup> Am7 Em(maj7) C<sup>♯</sup> Cmaj7(9)

Σχ.Ελ. της V

**Εικόνα 89- Πτώσεις στο "Song for Helen".**

**A** Αρμονική Αναγωγή (μ.1-16)

C<sup>9</sup>(13) B<sup>b</sup>7(9) E<sup>♯</sup> A<sup>b</sup>7(♯9) D<sup>♯</sup>maj7 G7(9) Cmaj7 B<sup>b</sup>7(9)

I (V) III/Cm (V) II/N V I (V) II+6/5

D<sup>♯</sup>maj7 Am7(add9) F<sup>♯</sup>m7 B7(♯9) Em7 A<sup>b</sup>7(13) D<sup>♯</sup>maj7 G7(9)

I (IV) II (V) III (V) II/N V

Σχετική Ελάσσονα της V

A2-Αρμονική Αναγωγή (μ.33-40)

Bmaj7(9) A+7-9(13) D+maj7 B-7(9) Bmaj7(9) G7 Cmaj7(9) A+7(♯11)

I (V) II<sup>N</sup> (V) I V I (V)

Codetta (μ.41-50)

D+maj7 G7-9(13) Cmaj7(9) A7alt Dm7 Em7 F9 G Cmaj7 D-7(9) G7-9(13) D-7(9)

II<sup>N</sup> V I (V) II III IV V I V<sub>Av.Tr.</sub> V V<sub>Av.Tr.</sub>

Σχετική Ελάσσονα της IV

Εικόνα 90- Πτώσεις στο "Very Early".

Συγκεντρωτική πορεία πτώσεων

Gmaj7 Em9 Bm9 F#m9 C#m9 A-m9 B7/F# C7(♯9)/G C7(♯13)/G# D7/A E♭/B-

I VI III I I I I I

Εικόνα 91- Πτώσεις στο "Tiffany" Α μέρος θέματος στην Έκθεση (μ.2-18)

Συγκεντρωτική πορεία πτώσεων

Gmaj7(9) Em9 Cmaj7 Bm7(add11) Am7 Gmaj7(9)

I VI IV III II I

Εικόνα 92-Πτώσεις στο "Tiffany" Β μέρος θέματος στην Έκθεση (μ.2-18)

Μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει μια αρμονική εξέλιξη στα συγκεκριμένα θέματα. Το "Very Early" (1962) που χρονολογικά είναι το πρώτο απ' τα κομμάτια που εξετάζουμε παραμένει στο διατονικό χώρο της αρχικής τονικότητας C μείζονα (εικ.86). Στο "Funny Man" (1967) απομακρύνεται απ' την αρχική τονικότητα, Eb μείζονα (3 υφέσεις) και πηγαίνει στην σχετική μείζονα της παράλληλης ελάσσονος της I, την Gb μείζονα (6 υφέσεις) και στην παράλληλη μείζονα της σχετικής ελάσσονος της V, την G μείζονα (1 διέση) (εικ.87). Παρόμοια και στον "Song for Helen" (1978) με τονικότητα C μείζονα στον τρίτο κύκλο κατευθύνεται στην σχετική μείζονα της παράλληλης ελάσσονος της IV, την G#maj7 ή Ab maj7 (4 υφέσεις), στην σχετική μείζονα της παράλληλης ελάσσονος της I, την D# maj7 ή Eb maj7 (3 υφέσεις) και στην σχετική ελάσσονα της V Em(maj7) (εικ.89). Στο "Tiffany" (1980) με τονικότητα κομματιού G μείζονα κατευθύνεται σε πολύ απομακρυσμένες περιοχές, όπως την F#m9 (3 διέσεις), C#m9 (4 διέσεις), Abm9 ή G#m9 (5 διέσεις), B7/F# (6 διέσεις) (εικ.89-90). Η F#m9 και η B7/F# σχετίζονται σύμφωνα με την παραπάνω λογική με την IV βαθμίδα, δηλαδή C-Cm-Eb-Ebm-Gb ή F#-Gbm ή

F#m, η C# m9 απ' την I δηλαδή G-Gm-Bb-Bbm-Db ή C#-Dbm ή C#m και η Abm9 ή G#m9 απ' την V, δηλαδή D-Dm-F-Fm-Ab ή G#-Abm ή G#m.

- Χρησιμοποιεί τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες σχεδόν πάντοτε με έβδομη και τις περισσότερες φορές με τις προεκτάσεις τους καθώς και συγχορδίες με τέταρτες (quartal harmony).
- Στα σόλο κομμάτια του κινείται σε διαφορετικές τονικότητες. Πιο συγκεκριμένα στο "Funny Man" (Eb μείζονα) το τμήμα της επανέκθεσης είναι στην G μείζονα και στο "Song For Helen" (Db μείζονα) στην Έκθεση ο πρώτος κύκλος του θέματος είναι στην F μείζονα, έπειτα στην τονικότητα του κομματιού Db μείζονα και στον τρίτο κύκλο στην C μείζονα, η οποία παραμένει και στο B μέρος του αυτοσχεδιασμού, ενώ η τονικότητα του κομματιού επανέρχεται στην επανέκθεση.
- Όλα τα κομμάτια εκτός απ' το "Tiffany" έχουν απρόσμενα τελειώματα. Τα κομμάτια "Song for Helen" και "Very Early" τελειώνουν σε μια μείζονα συγχορδία ένα ημιτόνιο κάτω απ' την αρχική τονικότητα C και Bmaj7(9) αντίστοιχα ενώ στο "Funny Man" στην V βαθμίδα της σχετικής μείζονα ( F ), της παράλληλης ελάσσονας της V (Dm), την C7.
- Εναρμονίζει με διαφορετικό τρόπο τις συγχορδίες και στο θέμα αλλά κυρίως στον αυτοσχεδιασμό με τους εξής τρόπους (βλ.σελ.29):

1. με την αλλοίωση της συγχορδίας
2. την προσθήκη νέων συγχορδιών
3. την αφαίρεση συγχορδιών
4. και με αντικαταστάσεις συγχορδιών.

3) Αυτοσχεδιαστικά χαρακτηριστικά.

Στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό του Evans είναι τα:

- συγχορδιακά κύτταρα.

Ο κάθετος-συγχορδιακός αυτοσχεδιασμός με τρίφωνες συγχορδίες και συγχορδίες με έβδομη ή με συγχορδίες που περιλαμβάνουν τις προεκτάσεις των συγχορδιών. Πολύ συχνά:

Σε μία m7 συγχορδία, χρησιμοποιεί μια μείζονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη που προκύπτει απ' τον τρίτο φθόγγο π.χ. στην Fm την Ab maj7.

Σε μια maj7 συγχορδία, χρησιμοποιεί μια ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη που προκύπτει απ' τον τρίτο φθόγγο π.χ. στην Ab maj7 την Cm7.

Σε μια δεσπόζουσα βαθμίδα: 1) την ελάσσονα βαθμίδα με έβδομη που προκύπτει απ' τον πέμπτο φθόγγο π.χ. στην B7 την F#m7, σε δεσπόζουσα με #11 2) μια μείζονα με έβδομη μικρή απ' τον 2<sup>ο</sup> φθόγγο π.χ. στην Bb7 την C7, επίσης μια half diminished που προκύπτει απ' τον τρίτο φθόγγο μιας δεσπόζουσας π.χ. στην C7 την Em7(b5).

- κύτταρα κλίμακας:

Οριζόντιος-αυτοσχεδιασμός εξαιτίας της γραμμικότητας της κλίμακας, με κύτταρα που περιλαμβάνουν από δύο μέχρι επτά νότες της κλίμακας. Πολύ συχνά:

Σε μια μείζονα με μεγάλη έβδομη (I maj7) συγχορδία χρησιμοποιεί τον ιωνικό ή λυδίο τρόπο.

Σε μια ελάσσονα με μικρή και μεγάλη έβδομη (Im (maj7) συγχορδία: τον πρώτο τρόπο απ' την ελάσσονα.

Σε μια ελάσσονα με μικρή έβδομη (IIIm7 ) συγχορδία: το δώριο τρόπο.

Σε μια δεύτερη με 5η ύφεση (IIIm7 (b5)) συγχορδία (half diminished): περνάει τον έκτο τρόπο απ' την μελωδική ελάσσονα ή αλλιώς την μελωδική ελάσσονα που προκύπτει απ' τον τρίτο φθόγγο (π.χ. στην Dm7(b5) την F μελωδική ελάσσονα). Ένας άλλος τρόπος να το σκεφτούμε είναι σαν λόκριος με # 2 π.χ. στην Dm7(b5) σαν VII βαθμίδα της Eb μείζονα.

Σε μια μείζονα με μικρή έβδομη (V7) συγχορδία: τις δύο συμμετρικές κλίμακες (diminished) ημιτόνιο –τόνος και τόνος-ημιτόνιο, τον μιζολύδιο τρόπο, τον λυδίο με #4 ή #11, την altered κλίμακα (b9, #9, #11, #5 ή b13), πιο σπάνια την ολοτονική κλίμακα και τις πεντατονικές κλίμακες.

- Χρήση μιας κλίμακας σε μια διαδοχή τεσσάρων συγχορδιών.
- Χρήση αλυσίδων.
- Εισαγωγή θεματικών στοιχείων στο αυτοσχεδιασμό.
- Ποικίλες χρωματικές προσεγγίσεις.
- Χρήση ρυθμικών μοτίβων ("Tiffany").

### 3.1) Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στα σόλο κομμάτια.

Τα σόλο κομμάτια χαρακτηρίζονται από πυκνό αυτοσχεδιαστικό ύφος λόγω της μεθόδου ηχογράφησης τους, ενώ εμφανές είναι το στοιχείο της συνομιλίας μεταξύ των φωνών που αυτοσχεδιάζουν ιδιαίτερα στο "Song for Helen". Ελάχιστα είναι τα σημεία εκείνα στα οποία οι φωνές παίζουν κοινές μελωδικές γραμμές γεγονός που αναδεικνύει ότι υπήρξε κάποιος προσχεδιασμός.

Άλλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το αυτοσχεδιασμό του Evans είναι το λυρικό παίξιμο με πεντάλ, η καθαρότητα του ήχου, η ρυθμική υποστήριξη του δεξιού χεριού απ' το αριστερό χέρι, η μακροδομική σκέψη σε αρμονικό επίπεδο που διαφαίνεται απ' τις νέες μορφές των συγχορδιών αλλά και απ' την επιμήκυνση μιας αρμονίας που ταίριαζε πάνω σ' άλλες συγχορδιακές σχέσεις.

### 3.2) Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στα τρίο κομμάτια.

Το στυλ του αυτοσχεδιασμού στα τρία κομμάτια είναι πιο λιτό εξαιτίας της ύπαρξης και των άλλων οργάνων. Αυτός ο σχηματισμός απαιτεί απ' τον πιανίστα μια διαφορετική προσέγγιση, καθώς τα στοιχεία της αρμονίας και του ρυθμού πλέον καλύπτονται απ' το ρυθμικό τμήμα του σχήματος. Έτσι στο αριστερό χέρι ο Evans χρησιμοποιεί κοφτές συγκοπτόμενες συγχορδίες (voicing) άνευ θεμελίου η οποία καλύπτεται απ' το μπάσο.

Επίσης, βασικός στόχος του Evans για τα τρία σχήματά του ήταν ο ισάξιος ρόλος μεταξύ των οργάνων, πράγμα που μπορούσε να επιτευχθεί μόνο μέσω της αλληλεπίδρασης και της συνομιλίας. Έτσι, στη συνοδεία του Evans στον αυτοσχεδιασμό του μπάσου βλέπουμε ότι δημιουργείται μια δεύτερη μελωδική γραμμή. Αυτό δείχνει ότι δεν ήθελε απλώς να γεμίσει αρμονικά τον αυτοσχεδιασμό του μπασίστα, αντιθέτως ήθελε να επικοινωνήσει μαζί του ρυθμικό-μελωδικά.

Η ενσωμάτωση του Evans σε κάποιο ρεύμα της τζαζ δεν είναι δυνατή καθώς το στυλ που δημιούργησε ήταν πολύ προσωπικό. Μπορούμε όμως να πούμε με βάση την παραπάνω μελέτη ότι αρκετά στιλιστικά χαρακτηριστικά της hard bop όπως οι αργές ρυθμικές αγωγές, η δημιουργία αυθεντικών συνθέσεων με πρωτότυπες συγχορδιακές προόδους, η δημιουργία μικρών σχημάτων χαρακτηρίζουν το στυλ του Evans.

Συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παρούσα εργασία απαντάει στα ερωτήματα που τέθηκαν στο εισαγωγικό της τμήμα. Η αρμονική αντίληψη του Bill Evans αποδεικνύεται σύνθετη, με εφαρμογή αυτής της αρμονικής πολυπλοκότητας στα τρία απ' τα τέσσερα εξεταζόμενα κομμάτια ενώ με επιφύλαξη μπορούμε να πούμε ότι διαφαίνεται και μια εξέλιξη της αρμονικής του γλώσσας. Η δομική διάρθρωση των κομματιών του είναι πλούσια καθώς δεν ακολουθεί ένα σταθερό δομικό μοτίβο ενώ τα επιμέρους μέρη των κομματιών του χαρακτηρίζονται από μη συμμετρικότητα. Τέλος, η αυτοσχεδιαστική του αντίληψη στην σολιστική δουλειά, που στα υπό εξεταζόμενα κομμάτια είναι πολύ πυκνή, διαφοροποιείται απ' την δουλειά του με τα τρία σχήματα όπου δεσπόζει μια πιο συγκρατημένη και λιτή αυτοσχεδιαστική γραμμή. Παρ' όλη την εμφανή διαφοροποίηση μεταξύ των δύο αυτοσχεδιαστικών του προσεγγίσεων, διαφαίνεται ένα κοινό στοιχείο το οποίο χαρακτηρίζει και την συνολική αντίληψη του Evans για την μουσική και δεν είναι άλλο από το στοιχείο της επικοινωνίας.

Μια περαιτέρω έρευνα πάνω στην δουλειά του Evans θα μπορούσε να εξετάζει το κατά πόσο ο Evans εφαρμόζει την αρμονική του λογική με τις παράλληλες μείζονες, ελάσσονες στα υπόλοιπα standards που ηχογραφεί στην τριλογία των δίσκων του *Conversation with myself-Further Conversation with myself- New Conversation?* Ακολουθεί κάποιο μοτίβο ως προς την επιλογή των τονικοτήτων που επιλέγει να κατευθυνθεί? Και αφού μιλάμε για standards και όχι για πρωτότυπες συνθέσεις με ποιον τρόπο ξανά-εναρμονίζει (reharmonization) ή μη αυτά τα standards?

Μια άλλη έρευνα στηριζόμενη στο *Fake book* του Evans το οποίο περιλαμβάνει όλες τις πρωτότυπες συνθέσεις του, μπορεί να εξετάζει 1)τη δομική προτίμηση του Evans για τα θέματά

του 2) την ύπαρξη ή μη συμμετρίας στα επιμέρους μέρη των θεμάτων του και 3) αν τα θέματα σε επιλεγμένες ηχογραφήσεις εμφανίζονται στην επανέκθεση ολοκληρωμένα ή μη.

Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε να μελετηθεί μέσω σενκεριανών διαγραμμάτων το μελωδικό υπόβαθρο όλων των συνθέσεων (*Fake book*) του Evans. Μέσα απ' αυτήν την ερευνητική διαδικασία ενδεχομένως να αναδειχτούν μία ή και περισσότερες θεμελιώδης μελωδικές γραμμές που εφαρμόζονται στα κομμάτια του.

Τέλος, μια μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να έχει ως αντικείμενο έρευνας την διερεύνηση μελωδικών μοτίβων στα αυτοσχεδιαστικά μέρη του Evans μέσα από επιλεγμένους αυτοσχεδιασμούς του που εντάσσονται είτε στην σολιστική του δισκογραφία είτε στην δουλειά του με τα τρία σχήματα είτε πάνω σε αυτοσχεδιασμούς που εντάσσονται στην γενικότερη αυτοσχεδιαστική του δουλειά. Δηλαδή, κάτι αντίστοιχο που είχε κάνει ο Thomas Owens<sup>107</sup> στην διατριβή του «Charlie Parker: Techniques of Improvisation, Vol.1» στην οποία μέσα από 250 καταγραφές αυτοσχεδιασμών του Parker εξάγει πάνω από 100 μελωδικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Parker στους αυτοσχεδιασμούς του.

---

<sup>107</sup> Owens, Charlie Parker.



## Βιβλιογραφία

- Aebersold, Jamey. *Changes in all keys volume 47*. New Albany: Jamey Aebersold, 1991.
- Bergonzi, Jerry. *Melodic Structures: Inside Improvisation Series, Vol.1*. Rotten burg: Advance Music, 1992.
- Block, Steven. "Pitch Class Transformation in Free Jazz." Εισήγηση στο ετήσιο συνέδριο της Society for Music Theory. Baltimore, Νοέμβριος, 1988.
- B. Meyer, Leonard. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago, 1973.
- Bogdanov, Vladimir, and Woodstra, Chris and Erlewine, Stephen –Thomas. *All music guide to Jazz*. San Francisco: Backbeat books, 2002.
- Campbell, Gary. *Triad Pairs for Jazz: Practice and Application for the Jazz Improviser*. Florida: Warner Bross, 2001.
- DeMicheal, Don. *Bill Evans Plays*. New York: Ludlow Music, 1966, 1969.
- Dobbins, Bill. *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*. Advance Music, 1995.
- Drayfuss, Peter. *4 new versions of Bill Evans Tunes taken from his recordings*. Lauderdale: Ludlow Music, 1981.
- Edstrom, Brent. *Bill Evans: A Step by Step Breakdown of the Piano Styles and Techniques of a Jazz Legend*. New York: Folkways Music, 2003.
- Ernst-Berendt, Joachim. *Το βιβλίο της Jazz*. Μετάφραση Κ.Νάσου. Αθήνα: Νάσος, 1995.
- Hodges, Glen. "The Analysis of Jazz Improvisational Language and its use in Generating New Composition and Improvisation: A case study involving bebop jazz guitarist Jimmy Raney." PhD diss., University of Macquarie, Sydney, 2007.
- Jeff, Andy. *Jazz Harmony*. Tubingen: Advance Music, 1996.
- Larson, Steven. "Schenkerian Analysis of Modern Jazz." PhD diss., University of Michigan, 1987.
- Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Berkeley: Sher Music Company, 1995.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Company, 1995.
- Mehegan, John. *Contemporary Piano Styles: Jazz Improvisation 4*. New York: Watson-Guption Publications, 1965.
- M.Stroff, Stephen. *Ανακαλύπτοντας την Jazz*. Μετάφραση Γιάννης Περδικογιάννης. Αθήνα: Μέδουσα-Σέλας, 1996.
- Narmour, Eugene. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago, 1977.
- Owens, Thomas. *Bebop: The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press, 1995.

- Owens, Thomas. "Charlie Parker: Techniques of Improvisation Vol.1." PhD diss., University of California, 1974.
- Perlman, Alan and Greenblatt, Daniel. "Miles Davis Meets Noam Glomsky: Some Observations in Jazz Improvisation and Language Structure in The Sing in Music and Literature." Ed. Wendy Steiner, Αύγουστος, 1981.
- Pettinger, Petter. *Bill Evans: How My Heart Sings*. Yale: University of Yale Press, 1998.
- Ricker, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation: The Ramon Ricker jazz improvisation series*. Florida: Studio 224, 1976
- Ricker, Ramon. *Technique development in fourths for Jazz Improvisation: The Ramon Ricker jazz improvisation series*. Florida: Studio 224, 1976.
- Reilly, Jack. *The Harmony of Bill Evans volume 1*. Brooklyn: Unichrom LTD, 1992, 1993.
- Reilly, Jack. *The Harmony of Bill Evans volume 2*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2010.
- Shadwick, Keith. *Bill Evans: Everything happens to me - a musical biography*. London: Backbeat book, 2002.
- S. Meadows, Eddie. *Bebop to Cool: Context-Ideology and Musical Identity*. Λονδίνο: Praeger, 2003.
- Steinel, Mike. *Building a Jazz Vocabulary: A Resource for Learning Jazz Improvisation*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1995.
- Stewart, Milton. "Some characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style". *Jazz forschung /Jazz Research*, 1979.
- Tuttobene. *Bill Evans plays Standards: 8 solo transcription*. Laguna Niguel: Hal-Leonard Corporation, 1988.
- Wetzel, Pascal. *Bill Evans at Town Hall: Piano Transcriptions and Performance Notes*. New York: Ludlow Music, 2004.
- Wetzel, Pascal. *Bill Evans: Fake Book*. New York: Ludlow Music, 1996.
- Wetzel, Pascal. *The Artistry of Bill Evans*. U.S.A.: CPP/Belwin, 1989.
- W. Megill, David and O.W.Tanner, Paul. *Jazz Issues: A critical History*. Las Vegas: Brown and Benchmark, 1995.
- Ντέιβις Μάιλς και Τρουπ Κούνισι. Μάιλς: *Αυτοβιογραφία*. Μετάφραση Μαριλένα Μασσάρου. Αθήνα: Σέλας, 1991.
- Παπαγεωργίου, Δημήτρης. Σημειώσεις μαθήματος Στοιχεία Σύνθεσης: Τεχνικές Σύνθεσης του 20ου αιώνα. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2013.
- Τσίλτον, Τζων. *Ιστορία της Τζαζ*. Μετάφραση Άρης Γεωργίου. Αθήνα: Υποδομή, 1981.

## Διαδίκτυο

- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/57837/bebop> πρόσβαση στις 4/6/2014.
- "Bebop." Παρουσίαση γενικών χαρακτηριστικών. Βρέθηκε στο διαδίκτυο στη διεύθυνση <http://www.csub.edu/~jscully/teaching/documents/105lectures/8bebop1.pdf> πρόσβαση στις 19/3/2013 .
- "Cool Jazz." University of New York. Βρέθηκε στο διαδίκτυο στη διεύθυνση [http://www.oswego.edu/academics/colleges\\_and\\_departments/departments/music/classes/MUS\\_317/cool\\_hardbop.pdf](http://www.oswego.edu/academics/colleges_and_departments/departments/music/classes/MUS_317/cool_hardbop.pdf) πρόσβαση στις 31/3/2014.
- Charonitis, George. "*Information about Jazz & jazz Magazine.*" Βρέθηκε στο διαδίκτυο στη διεύθυνση <http://www.jazzntzaz.gr/info.html> πρόσβαση στις 01/3/2013.
- "Jazz and Popular Music in America." Miami-Dade Community College. Βρέθηκε στο διαδίκτυο στη διεύθυνση [http://faculty.mdc.edu/tmccormi/MUL2380\\_files/Bop,cool%20jazz,%20hard%20bop%20notes.pdf](http://faculty.mdc.edu/tmccormi/MUL2380_files/Bop,cool%20jazz,%20hard%20bop%20notes.pdf) πρόσβαση στις 31/3/14.
- Potter, Gary. "College Music Symposium Vol.32: Analyzing Improvised Jazz." Μελέτη που παρουσιάστηκε στο συμπόσιο του College Music Society, 1992. Βρέθηκε στο διαδίκτυο στη διεύθυνση <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40374206?uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104258845553> πρόσβαση στις 10/1/14.
- Rosenthal, David. "The Black Perspective in Music Vol.16, No.1: Hard bop and its critics, 1988." Βρέθηκε στο διαδίκτυο στη διεύθυνση <http://www.jstor.org/stable/1215124> πρόσβαση στις 21/3/14 .
- Βογιατζόγλου, Λητώ. Συνοπτική περιγραφή του βιβλίου του "Thomas Owens, Bebop: The music and its Players." Βρέθηκε στο διαδίκτυο στην διεύθυνση <http://www.mmb.org.gr/hip/B10423.htm> πρόσβαση στις 19/3/2013

## **Παράρτημα**

**1) Funny Man**

**2) Song for Helen**

**3) Very Early**

**4) Tiffany**

# FUNNY MAN

BILL EVANS

ALBUM: FURTHER CONVERSATION WITH MYSELF 1967

TRANSCRIBED BY PASCAL NETZEL (M.1-27), XENIA KONSTANTINOUDOU (M.28-133)

SLOW

The image displays a piano score for the piece "Funny Man" by Bill Evans. The score is written for piano and is in common time (C). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "SLOW". The score is divided into five systems, each containing three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The first system is labeled "PIANO" on the left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.



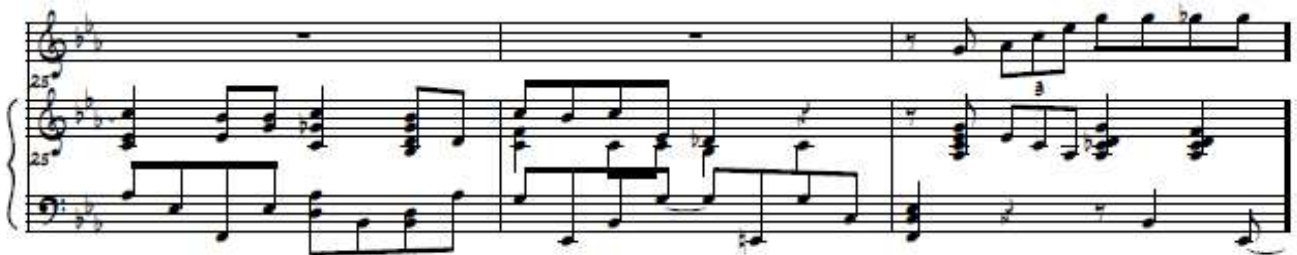
Musical notation system 1, measures 16-18. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef and chords in the treble clef.



Musical notation system 2, measures 19-21. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef and chords in the treble clef.



Musical notation system 3, measures 22-24. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef and chords in the treble clef.



Musical notation system 4, measures 25-27. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef and chords in the treble clef.



Musical notation system 5, measures 28-30. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef and chords in the treble clef.



Musical notation system 1, measures 31-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 33.



Musical notation system 2, measures 34-36. The piano accompaniment continues with a consistent bass line and chordal accompaniment. The vocal line features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 35.



Musical notation system 3, measures 37-39. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The vocal line has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 38.



Musical notation system 4, measures 40-42. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords. The vocal line features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 41.



Musical notation system 5, measures 43-45. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords. The vocal line features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 44.

Measures 46-48 of the score. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

Measures 49-51 of the score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a consistent bass line.

Measures 52-54 of the score. The vocal line has a melodic flourish. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand.

Measures 55-57 of the score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady bass line and chords.

Measures 58-60 of the score. The vocal line has a melodic flourish. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand.



First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The top staff contains a melodic line with several triplet markings. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff layout. The melodic line in the top staff continues with more triplet markings. The accompaniment in the grand staff features more complex chordal textures and rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The melodic line in the top staff shows further development with triplet markings. The grand staff accompaniment includes some more intricate chordal figures and rhythmic syncopation.

Fourth system of musical notation. The melodic line continues with triplet markings. The grand staff accompaniment features a mix of block chords and moving lines, maintaining the harmonic support.

Fifth system of musical notation, the final system on this page. The melodic line concludes with a triplet. The grand staff accompaniment provides a final harmonic setting for the system.

Musical notation for measures 70-71. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Trills are marked above the vocal line.

Musical notation for measures 72-73. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a consistent eighth-note bass line. The vocal line has a melodic contour with trills.

Musical notation for measures 74-75. The piano part maintains its rhythmic complexity with beamed sixteenth notes and a steady eighth-note bass line. The vocal line features trills and a descending melodic phrase.

Musical notation for measures 77-78. The piano accompaniment continues with its characteristic sixteenth-note texture and eighth-note bass line. The vocal line has trills and a melodic line.

Musical notation for measures 80-81. The piano part continues with its intricate sixteenth-note accompaniment and eighth-note bass line. The vocal line features trills and a melodic phrase.

Measures 83-85. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 83 features a treble clef with a melodic line containing triplets and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 84 continues the melodic line in the treble and adds a more active bass line. Measure 85 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns.

Measures 86-88. Measure 86 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 87 continues the melodic line in the treble and adds a more active bass line. Measure 88 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns.

Measures 89-91. Measure 89 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 90 continues the melodic line in the treble and adds a more active bass line. Measure 91 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns.

Measures 92-94. Measure 92 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 93 continues the melodic line in the treble and adds a more active bass line. Measure 94 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns.

Measures 95-97. Measure 95 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 96 continues the melodic line in the treble and adds a more active bass line. Measure 97 shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns.



Musical score system 1, measures 110-114. The system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

Musical score system 2, measures 115-119. The system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

Musical score system 3, measures 120-124. The system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

Musical score system 4, measures 125-129. The system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

Musical score system 5, measures 130-134. The system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

The first system of the musical score for 'Funny Man' consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It contains two measures of music, each starting with a measure rest. The middle and bottom staves are grouped together as a grand staff (treble and bass clefs). Both are marked with a '130' tempo indicator. The music features a complex piano accompaniment with triplets and slurs. The piano part includes several triplet markings over eighth notes in both hands.

The second system of the musical score for 'Funny Man' also consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff, which is mostly empty, with a '132' tempo indicator at the beginning. The middle and bottom staves are grouped together as a grand staff. The piano part continues with intricate rhythmic patterns, including triplets and slurs. The bass line features a prominent triplet pattern. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 1, measures 15-18. The system includes a Treble clef staff with a piano accompaniment, a Bass clef staff with a piano accompaniment, and two empty staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'.

Musical score system 2, measures 19-22. The system includes a Treble clef staff with a piano accompaniment, a Bass clef staff with a piano accompaniment, and two empty staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'.

Musical score system 3, measures 23-26. The system includes a Treble clef staff with a piano accompaniment, a Bass clef staff with a piano accompaniment, and two empty staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'.

Musical score system 4, measures 27-30. The system includes a Treble clef staff with a piano accompaniment, a Bass clef staff with a piano accompaniment, and two empty staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'.





Musical score system 1, measures 31-34. It features a vocal line in the upper staff with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a piano solo in the lower staff. The piano solo part includes a trill marked with a '3'.



Musical score system 2, measures 35-38. It features a vocal line in the upper staff with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a piano solo in the lower staff. The piano solo part includes a trill marked with a '3'.



Musical score system 3, measures 39-40. It features a vocal line in the upper staff with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a piano solo in the lower staff. The piano solo part includes a trill marked with a '3'.



Musical score system 4, measures 41-44. It features a vocal line in the upper staff with lyrics, a piano accompaniment in the middle staff, and a piano solo in the lower staff. The piano solo part includes a trill marked with a '3'.

SONG FOR HELEN- NEW CONVERSATIONS

4 Solo

42

RHODES

PIANO SOLO

This system contains the first two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music begins with a 42-measure rest. The melody in the top staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The Rhodes and Piano Solo parts are marked with rests.

46

RHODES

PIANO SOLO

This system contains the next two staves of music. The top staff begins with a 46-measure rest. The melody in the top staff features a series of chords: G4-B4, A4-G4, F4-G4, E4-F4, D4-E4, C4-D4, B3-C4, and A3-B3. The bass line continues with quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Rhodes and Piano Solo parts are marked with rests.

50

RHODES

PIANO SOLO

This system contains the next two staves of music. The top staff begins with a 50-measure rest. The melody in the top staff features a series of chords: G4-B4, A4-G4, F4-G4, E4-F4, D4-E4, C4-D4, B3-C4, and A3-B3. The bass line continues with quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Rhodes and Piano Solo parts are marked with rests.

54

RHODES

PIANO SOLO

This system contains the final two staves of music. The top staff begins with a 54-measure rest. The melody in the top staff features a series of chords: G4-B4, A4-G4, F4-G4, E4-F4, D4-E4, C4-D4, B3-C4, and A3-B3. The bass line continues with quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Rhodes and Piano Solo parts are marked with rests.



SONG FOR HELEN- NEW CONVERSATIONS

6

Musical score system 1, measures 73-76. Includes staves for RHODES and PIANO SOLO.

Musical score system 2, measures 77-80. Includes staves for RHODES and PIANO SOLO.

Musical score system 3, measures 81-84. Includes staves for RHODES and PIANO SOLO.

Musical score system 4, measures 85-88. Includes staves for RHODES and PIANO SOLO.

System 1: Measures 89-92. Features piano accompaniment in treble and bass clefs, and a RODEZ line in treble clef. Measure 90 includes a triplet in the RODEZ line.

System 2: Measures 93-96. Features piano accompaniment in treble and bass clefs, and a RODEZ line in treble clef. Measure 95 includes a triplet in the RODEZ line.

System 3: Measures 97-100. Features piano accompaniment in treble and bass clefs, and a RODEZ line in treble clef. Measure 97 includes a triplet in the RODEZ line.

System 4: Measures 101-104. Features piano accompaniment in treble and bass clefs, and a RODEZ line in treble clef. Measure 101 includes a triplet in the RODEZ line.

SONG FOR HELEN- MEN CONVERSATIONS

8

This musical score is for the piece "Song for Helen- Men Conversations". It is arranged for Piano Solo and Rhodes. The score is divided into four systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the Piano Solo, and the bottom two are for the Rhodes. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system starts at measure 105. The second system starts at measure 109. The third system starts at measure 111. The fourth system starts at measure 115. The Piano Solo part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The Rhodes part provides harmonic support with chords and melodic lines. The score concludes with a final chord in the Piano Solo part at measure 118.

The musical score is organized into five systems, each containing three staves. The top staff of each system is for Rhodes, and the bottom two are for Piano Solo. Measure numbers are placed at the beginning of the first staff of each system.

- System 1:** Rhodes (117), Piano Solo (117). The Rhodes part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano Solo part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- System 2:** Rhodes (123), Piano Solo (123). The Rhodes part continues with a similar melodic texture. The Piano Solo part includes a triplet of eighth notes.
- System 3:** Rhodes (127), Piano Solo (127). The Rhodes part has a more active melodic line. The Piano Solo part features a complex triplet of sixteenth notes.
- System 4:** Rhodes (131), Piano Solo (131). The Rhodes part has a more active melodic line. The Piano Solo part features a complex triplet of sixteenth notes.
- System 5:** Rhodes (137), Piano Solo (137). The Rhodes part has a more active melodic line. The Piano Solo part features a complex triplet of sixteenth notes.

SONG FOR HELEN- NEW CONVERSATIONS

10

This musical score is for the piece "Song for Helen- New Conversations". It is arranged for Rhodes and Piano Solo. The score is divided into five systems, each with a Rhodes part and a Piano Solo part. The measures are numbered as follows: 135, 137, 141, 143, and 145. The Rhodes parts feature melodic lines with various articulations such as accents and slurs. The Piano Solo parts provide harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score concludes with a final chord in measure 145.





Musical score system 1, measures 157-160. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves for Rhodes and Piano Solo. The Rhodes part is silent. The Piano Solo part features a complex texture with many beamed notes and chords in both hands.



Musical score system 2, measures 161-164. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves for Rhodes and Piano Solo. The Rhodes part is silent. The Piano Solo part features a complex texture with many beamed notes and chords in both hands.



Musical score system 3, measures 165-168. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves for Rhodes and Piano Solo. The Rhodes part is silent. The Piano Solo part features a complex texture with many beamed notes and chords in both hands.



Musical score system 4, measures 169-172. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves for Rhodes and Piano Solo. The Rhodes part is silent. The Piano Solo part features a complex texture with many beamed notes and chords in both hands.





Musical score system 1, measures 171-172. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'. The Rhodes part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 172. The piano solo part consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand.



Musical score system 2, measures 173-174. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'. The Rhodes part continues the melodic line. The piano solo part features a more active bass line with eighth notes.



Musical score system 3, measures 175-176. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'. The Rhodes part has a melodic line with a long note in measure 175. The piano solo part features a complex bass line with a long note in measure 175.



Musical score system 4, measures 177-178. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two staves labeled 'RHODES' and 'PIANO SOLO'. The Rhodes part features a melodic line with triplets in measure 178. The piano solo part consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand.

SONG FOR HELEN- NEW CONVERSATIONS

14

Musical score for measures 179-181. The system includes a grand staff with piano and harp parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The harp part consists of sustained chords. The piano solo part is a single line with a few notes.

Musical score for measures 182-184. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The harp part has some movement in measure 184. The piano solo part is mostly empty.

Musical score for measures 185-187. A melodic fragment is shown above the piano part. The piano part has a more active line with eighth notes. The harp part has sustained chords. The piano solo part is empty.

Musical score for measures 188-190. The piano part features a melodic line with eighth notes. The harp part has sustained chords. The piano solo part is empty.

192

RIODEZ

PIANO SOLO

This system contains measures 192 to 195. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part consists of a steady eighth-note bass line with chords. The vocal line has a melodic line with some rests. Below the piano part are two staves for 'RIODEZ' and 'PIANO SOLO', both of which are empty.

195

RIODEZ

PIANO SOLO

This system contains measures 195 to 198. The piano accompaniment continues with eighth notes and chords. The vocal line has a more active melodic line. Below the piano part are two staves for 'RIODEZ' and 'PIANO SOLO', both of which are empty.

199

RIODEZ

PIANO SOLO

This system contains measures 199 to 202. The piano accompaniment continues with eighth notes and chords. The vocal line has a melodic line with some rests. Below the piano part are two staves for 'RIODEZ' and 'PIANO SOLO', both of which are empty.

# TIFFANY

BILL EVANS

MEDIUM JAZZ WALTZ

ALBUM: CONSECRATION, VOL 2. 1980

TRANSCRIBED BY XENIA KONSTADINIDOU

1ST TIME: RUBATO ♩ = 120

PIANO

The first system of musical notation for 'Tiffany' is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The music begins with a whole rest in the treble staff and a quarter note in the bass staff. The first measure contains a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The second measure features a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The third measure has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure contains a half note chord in the treble and a quarter note in the bass.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The first measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

The third system of musical notation continues the piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The first measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

The fourth system of musical notation continues the piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The first measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

The fifth system of musical notation continues the piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The first measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a quarter note in the treble and a half note in the bass.

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 20 starts with a treble clef staff containing a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a single note G2. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 21 features a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 22 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 23 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. There are some 'x' marks above the treble clef staff in measures 22 and 23.

Musical notation for measures 24-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 25 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 26 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 27 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3.

Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 28 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 29 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 30 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 31 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3.

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 33 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 34 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 35 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3.

Musical notation for measures 36-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 36 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 37 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 38 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 39 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3.

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 40 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 41 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 42 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3. Measure 43 has a treble clef staff with a chord of G4, Bb4, and D5, and a bass clef staff with a chord of G2, Bb2, and D3.





Musical notation for measures 68-71. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 68 starts with a treble staff chord of F#4, Bb4, and D5, and a bass staff chord of F#2, Bb2, and D3. Measures 69-71 continue with various chords and melodic lines in both staves.

Musical notation for measures 72-75. The system consists of two staves. Measure 72 starts with a treble staff chord of F#4, Bb4, and D5, and a bass staff chord of F#2, Bb2, and D3. Measures 73-75 feature a treble staff melody with triplets and a bass staff accompaniment.

Musical notation for measures 76-79. The system consists of two staves. Measure 76 starts with a treble staff chord of F#4, Bb4, and D5, and a bass staff chord of F#2, Bb2, and D3. A vertical bar line is placed after measure 76, with the text "SOLO BREAK!" written above it. Measures 77-79 continue with a treble staff melody and a bass staff accompaniment.

Musical notation for measures 80-83. The system consists of two staves. Measure 80 starts with a treble staff chord of F#4, Bb4, and D5, and a bass staff chord of F#2, Bb2, and D3. The word "Solo" is written above the treble staff. Measures 81-83 continue with a treble staff melody and a bass staff accompaniment.

Musical notation for measures 84-87. The system consists of two staves. Measure 84 starts with a treble staff chord of F#4, Bb4, and D5, and a bass staff chord of F#2, Bb2, and D3. Measures 85-87 continue with a treble staff melody and a bass staff accompaniment.

Musical notation for measures 88-91. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 88 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef staff contains a sequence of chords: F#4-G4, F#4-G4-A4, F#4-G4-A4-B4, F#4-G4-A4-B4-C5. Measures 89-91 continue with similar melodic and harmonic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 91.

Musical notation for measures 92-95. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 92 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef staff contains a sequence of chords: F#4-G4, F#4-G4-A4, F#4-G4-A4-B4, F#4-G4-A4-B4-C5. Measures 93-95 continue with similar melodic and harmonic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 95.

Musical notation for measures 96-99. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 96 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef staff contains a sequence of chords: F#4-G4, F#4-G4-A4, F#4-G4-A4-B4, F#4-G4-A4-B4-C5. Measures 97-99 continue with similar melodic and harmonic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 99.

Musical notation for measures 100-103. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 100 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef staff contains a sequence of chords: F#4-G4, F#4-G4-A4, F#4-G4-A4-B4, F#4-G4-A4-B4-C5. Measures 101-103 continue with similar melodic and harmonic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 103.

Musical notation for measures 104-107. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 104 starts with a treble clef staff containing a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef staff contains a sequence of chords: F#4-G4, F#4-G4-A4, F#4-G4-A4-B4, F#4-G4-A4-B4-C5. Measures 105-107 continue with similar melodic and harmonic patterns, including a triplet of eighth notes in measure 107.

108

Musical notation for measures 108-111. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 108 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features chords and single notes. Measure 111 ends with a double bar line.

112

Musical notation for measures 112-115. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 112 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and single notes. Measure 115 ends with a double bar line.

116

Musical notation for measures 116-119. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 116 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features chords and single notes. Measure 119 ends with a double bar line.

120

Musical notation for measures 120-123. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 120 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes. The bass clef accompaniment features chords and single notes. Measure 123 ends with a double bar line.

124

Musical notation for measures 124-127. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 124 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and single notes. Measure 127 ends with a double bar line.

(8<sup>va</sup>)

Musical score for measures 128-131. The piece is in G major (one sharp). Measure 128 starts with a treble clef and a 3rd finger trill on G4. The bass line features a 3rd finger trill on G2. Measures 129-131 continue with melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass, including a 3rd finger trill on G4 in measure 131.

Musical score for measures 132-135. Measure 132 begins with a treble clef and a 3rd finger trill on G4. The bass line has a 3rd finger trill on G2. Measures 133-135 show a melodic line in the treble and a bass line with a 3rd finger trill on G2 in measure 135.

Musical score for measures 136-139. Measure 136 starts with a treble clef and a 3rd finger trill on G4. The bass line has a 3rd finger trill on G2. Measures 137-139 continue with melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass.

Musical score for measures 140-143. Measure 140 begins with a treble clef and a 3rd finger trill on G4. The bass line has a 3rd finger trill on G2. Measures 141-143 show a melodic line in the treble and a bass line with a 3rd finger trill on G2 in measure 143.

Musical score for measures 144-147. Measure 144 starts with a treble clef and a 3rd finger trill on G4. The bass line has a 3rd finger trill on G2. Measures 145-147 continue with melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass.

148

Musical notation for measures 148-152. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 148 starts with a treble clef and a bass clef. The music features chords and melodic lines in both hands.

153

Musical notation for measures 153-157. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 153 starts with a treble clef and a bass clef. The music features chords and melodic lines in both hands.

158

Musical notation for measures 158-162. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 158 starts with a treble clef and a bass clef. The music features chords and melodic lines in both hands.

163

Musical notation for measures 163-167. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 163 starts with a treble clef and a bass clef. The music features chords and melodic lines in both hands, including triplets.

168

Musical notation for measures 168-172. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 168 starts with a treble clef and a bass clef. The music features chords and melodic lines in both hands.

175

Musical notation for measures 175-178. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 175 features a complex chordal texture in the right hand with a descending eighth-note line in the left hand. Measures 176-178 continue with similar textures, including some sustained chords and moving lines.

178

Musical notation for measures 178-182. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 178 shows a change in texture with more sustained chords in the right hand. Measures 179-182 continue with similar textures, including some sustained chords and moving lines.

183

Musical notation for measures 183-187. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 183 features a complex chordal texture in the right hand with a descending eighth-note line in the left hand. Measures 184-187 continue with similar textures, including some sustained chords and moving lines.

188

Musical notation for measures 188-192. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 188 features a complex chordal texture in the right hand with a descending eighth-note line in the left hand. Measures 189-192 continue with similar textures, including some sustained chords and moving lines.

193

Musical notation for measures 193-197. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 193 features a complex chordal texture in the right hand with a descending eighth-note line in the left hand. Measures 194-197 continue with similar textures, including some sustained chords and moving lines. Triplet markings (3) are present in measures 195 and 196.

Musical score for measures 198-202. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 198 starts with a treble clef, a key signature change to one sharp, and a common time signature. The bass clef part begins with a key signature change to two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 203-207. The key signature changes to two sharps (F# and C#). Measure 203 features a treble clef with a key signature change to two sharps and a common time signature. The bass clef part continues with a key signature of two sharps. The melody in the treble clef includes a series of chords and eighth notes, with a key signature change to one sharp (F#) in measure 205. The bass clef part features a series of chords and eighth notes.

Musical score for measures 208-212. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 208 starts with a treble clef, a key signature change to one sharp, and a common time signature. The bass clef part continues with a key signature of one sharp. The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 213-217. The key signature changes to two sharps (F# and C#). Measure 213 starts with a treble clef, a key signature change to two sharps, and a common time signature. The bass clef part continues with a key signature of two sharps. The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 218-222. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 218 starts with a treble clef, a key signature change to one sharp, and a common time signature. The bass clef part continues with a key signature of one sharp. The melody in the treble clef features a series of chords and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 223-226. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 223 features a complex chordal texture in the right hand with a slur over the first two measures. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 224 continues the eighth-note accompaniment with a slur over the first two measures. Measure 225 shows a change in the right hand's texture. Measure 226 concludes the system with a final chord in the right hand and a half-note in the left hand.

Musical score for measures 227-230. Measure 227 features a melodic line in the right hand with a slur and a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 228 continues the melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. Measure 229 shows a change in the right hand's texture. Measure 230 concludes the system with a final chord in the right hand and a half-note in the left hand.

Musical score for measures 231-234. Measure 231 features a melodic line in the right hand with a slur. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 232 continues the melodic line with a slur. Measure 233 shows a change in the right hand's texture. Measure 234 concludes the system with a final chord in the right hand and a half-note in the left hand.

Musical score for measures 235-238. Measure 235 features a melodic line in the right hand with a slur. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 236 continues the melodic line with a slur. Measure 237 shows a change in the right hand's texture. Measure 238 concludes the system with a final chord in the right hand and a half-note in the left hand.

Musical score for measures 239-242. Measure 239 features a melodic line in the right hand with a slur. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 240 continues the melodic line with a slur. Measure 241 shows a change in the right hand's texture. Measure 242 concludes the system with a final chord in the right hand and a half-note in the left hand.



Musical notation for measures 242-245. The system consists of two staves. Measure 242 features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes. Measures 243-245 continue with complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Musical notation for measures 246-249. Measure 246 begins with a melodic line in the right hand and a bass line. Measures 247-249 show a progression of chords and melodic fragments in both staves.

Musical notation for measures 250-253. Measure 250 starts with a melodic line in the right hand and a bass line. Measures 251-253 continue with complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Musical notation for measures 254-257. Measure 254 features a melodic line in the right hand and a bass line. Measures 255-257 continue with complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Musical notation for measures 258-261. Measure 258 begins with a melodic line in the right hand and a bass line. Measures 259-261 show a progression of chords and melodic fragments in both staves, including triplet markings.

Musical score for measures 262-264. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 262 features a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a half note chord (G2, B2). Measure 263 continues with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) in the treble and a half note chord (B2, D3) in the bass. Measure 264 has a triplet of eighth notes (E5, F5, G5) in the treble and a half note chord (E2, G2) in the bass. A dynamic marking of *pp* is present in the bass clef of measure 264. A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* spans measures 262 and 264.

Musical score for measures 265-267. Measure 265 has a treble clef with a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) and a bass clef with a half note chord (G2, B2). Measure 266 features a treble clef with a half note chord (B4, D5) and a bass clef with a half note chord (B2, D3). Measure 267 has a treble clef with a half note chord (E5, G5) and a bass clef with a half note chord (E2, G2). A dynamic marking of *pp* is present in the bass clef of measure 265. A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* spans measures 265 and 267.

Musical score for measures 268-270. Measure 268 has a treble clef with a half note chord (G4, B4) and a bass clef with a half note chord (G2, B2). Measure 269 features a treble clef with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) and a bass clef with a half note chord (A2, C3). Measure 270 has a treble clef with a triplet of eighth notes (D5, E5, F5) and a bass clef with a half note chord (D2, F2). A dynamic marking of *pp* is present in the bass clef of measure 268. A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* spans measures 269 and 270.

# VERY EARLY

BILL EVANS

ALBUM: MOONBEAMS 1962

MEDIUM JAZZ WALTZ

TRANSCRIBED BY BRET EDSTROM (M.52-104)

XENIA KONSTADINIDOU (M.1-50,105-214)

PIANO

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time and D-flat major. 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.

Musical notation for measures 6-10. The melody continues with a long note in measure 7. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 7.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 is marked with a '11'. The right hand has a melodic phrase, and the left hand has a complex accompaniment with many accidentals.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 is marked with a '16'. There is a triplet of eighth notes in the right hand at the start of measure 16. The left hand accompaniment is dense with many accidentals.

Musical notation for measures 21-25. Measure 21 is marked with a '21'. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a complex accompaniment with many accidentals.

Musical notation system 1, measures 26-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 26 starts with a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B1, D2. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 27. Measure 28 has a treble staff chord of G#4, A#4, B4 and a bass staff chord of G#2, B#2, D#2. Measure 29 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 30 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2.

Musical notation system 2, measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 31 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 32 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 33 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 34 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 35 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2.

Musical notation system 3, measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 36 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 37 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 38 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 39 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 40 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2.

Musical notation system 4, measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 41 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 42 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 43 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 44 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 45 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2.

Musical notation system 5, measures 46-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 46 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 47 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 48 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 49 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 50 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2.

Musical notation system 6, measures 51-55. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 51 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 52 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 53 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 54 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2. Measure 55 has a treble staff chord of G4, A4, B4 and a bass staff chord of G2, B2, D2.

Musical notation for measures 56-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 61-65. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef continues with triplet markings. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 66-70. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features a triplet in measure 70. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 71-75. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features a triplet in measure 75. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 76-80. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 76 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features a triplet in measure 80. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

Musical notation for measures 81-85. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 81 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features a triplet in measure 85. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

VERY EARLY

Musical notation for measures 86-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 86 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 87-90 contain complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bass line features chords and triplets.

Musical notation for measures 91-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measures 91-95 continue the complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bass line features chords and triplets.

Musical notation for measures 96-100. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 96 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 96-100 contain complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bass line features chords and triplets.

Musical notation for measures 101-105. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measures 101-105 continue the complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bass line features chords and triplets.

SOLO BASS

Musical notation for measures 106-110. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 106 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 106-110 contain complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bass line features chords and triplets.

Musical score system 113, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical score system 118, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical score system 123, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Musical score system 128, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Musical score system 133, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Musical notation for measures 137-140. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 137 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5) and a half note (D5). The bass clef staff has a quarter note (G3) and a half note (B2). Measure 138 has a treble clef staff with a quarter note (C5), an eighth note (D5), and a quarter note (E5). The bass clef staff has a quarter note (A3) and a half note (C4). Measure 139 has a treble clef staff with a quarter note (F5), an eighth note (G5), and a quarter note (A5). The bass clef staff has a quarter note (D4) and a half note (F4). Measure 140 has a treble clef staff with a quarter note (B5), an eighth note (C6), and a quarter note (D6). The bass clef staff has a quarter note (G4) and a half note (B4).

Musical notation for measures 141-144. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 141 has a treble clef staff with a quarter note (E5), an eighth note (F5), and a quarter note (G5). The bass clef staff has a quarter note (A3) and a half note (C4). Measure 142 has a treble clef staff with a quarter note (A5), an eighth note (B5), and a quarter note (C6). The bass clef staff has a quarter note (D4) and a half note (F4). Measure 143 has a treble clef staff with a quarter note (D6), an eighth note (E6), and a quarter note (F6). The bass clef staff has a quarter note (G4) and a half note (B4). Measure 144 has a treble clef staff with a quarter note (G6), an eighth note (A6), and a quarter note (B6). The bass clef staff has a quarter note (C5) and a half note (E5).

Musical notation for measures 145-148. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 145 has a treble clef staff with a quarter note (C6), an eighth note (D6), and a quarter note (E6). The bass clef staff has a quarter note (F4) and a half note (A4). Measure 146 has a treble clef staff with a quarter note (F6), an eighth note (G6), and a quarter note (A6). The bass clef staff has a quarter note (B4) and a half note (D5). Measure 147 has a treble clef staff with a quarter note (B6), an eighth note (C7), and a quarter note (D7). The bass clef staff has a quarter note (E5) and a half note (G5). Measure 148 has a treble clef staff with a quarter note (E7), an eighth note (F7), and a quarter note (G7). The bass clef staff has a quarter note (A5) and a half note (C6).

Musical notation for measures 149-152. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 149 has a treble clef staff with a quarter note (A6), an eighth note (B6), and a quarter note (C7). The bass clef staff has a quarter note (D5) and a half note (F5). Measure 150 has a treble clef staff with a quarter note (D7), an eighth note (E7), and a quarter note (F7). The bass clef staff has a quarter note (G5) and a half note (A5). Measure 151 has a treble clef staff with a quarter note (F7), an eighth note (G7), and a quarter note (A7). The bass clef staff has a quarter note (B5) and a half note (D6). Measure 152 has a treble clef staff with a quarter note (A7), an eighth note (B7), and a quarter note (C8). The bass clef staff has a quarter note (E6) and a half note (G6).

Musical notation for measures 153-156. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 153 has a treble clef staff with a quarter note (D7), an eighth note (E7), and a quarter note (F7). The bass clef staff has a quarter note (A5) and a half note (C6). Measure 154 has a treble clef staff with a quarter note (F7), an eighth note (G7), and a quarter note (A7). The bass clef staff has a quarter note (B5) and a half note (D6). Measure 155 has a treble clef staff with a quarter note (A7), an eighth note (B7), and a quarter note (C8). The bass clef staff has a quarter note (E6) and a half note (G6). Measure 156 has a treble clef staff with a quarter note (D8), an eighth note (E8), and a quarter note (F8). The bass clef staff has a quarter note (A6) and a half note (C7).

Musical notation for measures 157-160. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 157 has a treble clef staff with a quarter note (F8), an eighth note (G8), and a quarter note (A8). The bass clef staff has a quarter note (B6) and a half note (D7). Measure 158 has a treble clef staff with a quarter note (A8), an eighth note (B8), and a quarter note (C9). The bass clef staff has a quarter note (E7) and a half note (G7). Measure 159 has a treble clef staff with a quarter note (D9), an eighth note (E9), and a quarter note (F9). The bass clef staff has a quarter note (A7) and a half note (C8). Measure 160 has a treble clef staff with a quarter note (F9), an eighth note (G9), and a quarter note (A9). The bass clef staff has a quarter note (B7) and a half note (D8).



161

165

170

175

180

184

Musical notation for measures 188-192. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 188 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex chords and melodic lines in both hands, with frequent chromaticism and accidentals.

Musical notation for measures 193-197. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 193 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music continues with complex chords and melodic lines, including a double bar line in measure 195.

Musical notation for measures 198-202. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 198 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music features complex chords and melodic lines, with triplets indicated by a '3' and a bracket in both hands.

Musical notation for measures 203-207. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 203 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music continues with complex chords and melodic lines.

Musical notation for measures 208-212. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 208 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music features complex chords and melodic lines, including a double bar line in measure 210.

Musical notation for measures 213-217. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 213 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex chords and melodic lines, with triplets indicated by a '3' and a bracket in both hands. A dashed line labeled '8va' is positioned above the treble staff in measure 215. The system concludes with a double bar line.