

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία με Θέμα:

"Μουσικός Αυτοσχεδιασμός: Εννοιολογική,

Εθνομουσικολογική

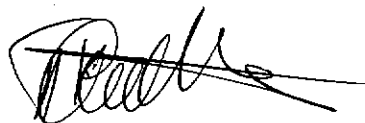
και Παιδαγωγική Προσέγγιση"

Τσουλάκη Μαρία

A.E.M.: 891

Επιβλέπων:

Κανελλόπουλος Παναγιώτης



Θεσσαλονίκη 2005

	1
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
A. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	5
1. Ορισμός - Φιλοσοφικές απόψεις - Κατηγορίες / Είδη	5
2. Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός	12
3. Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός και Σύνθεση	14
B. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΙΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΚΑΙ ΕΞΩΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	
I. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ	15
1. ΛΑΪΚΗ ΔΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ – ΦΛΑΜΕΝΚΟ	16
2. ΛΟΓΙΑ ΔΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	17
2.1. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ (9ος - 14ος αιώνας)	18
2.2. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (1400 - 1600)	21
2.2.1. Αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη	21
2.2.2. Αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών	23
2.2.3. Αυτοσχεδιασμός στην οργανική μουσική	25
2.3. ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ BAROQUE (1600-1750)	27
2.3.1. Αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών	28
2.3.2. Basso continuo	30
2.3.3. Αυτοσχεδιασμός στο εκκλησιαστικό όργανο	31
2.3.4. Καντέντσες	31

2.4. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1750 ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ	32
II. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΣΙΑΣ	36
1. ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΑΣΙΑ	37
1.1. ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΑΣΙΑ	37
1.2. ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΑΣΙΑ	37
1.2.1. Ηπειρωτική νοτιοανατολική Ασία	37
1.2.2. Ιάβα – Μπαλί	38
2. ΝΟΤΙΑ ΑΣΙΑ - ΙΝΔΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	43
2.1. Carnatic - Νότιες Ινδίες	44
2.2. Φωνητική και οργανική μουσική	45
2.3. Στοιχεία της Ινδικής μουσικής	47
3. ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ	50
3.1. Περσική μουσική	51
3.2. Αραβική μουσική	54
III. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗ	55
1. ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ JAZZ - BLUES - ΣΤΙΑ ΣΤΗ JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗ	58
2. ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟΝ JAZZ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ	62
2.1. Ατομικός και Συλλογικός αυτοσχεδιασμός	62
2.2. Αυτοσχεδιασμός και Φόρμα	63
2.3. Τεχνικές αυτοσχεδιασμού	64
2.4. Άλλοι σημαντικοί παράμετροι στον jazz αυτοσχεδιασμό	66
3. ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΗΣ JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	67
3.1. Louis Armstrong	67

3.2. Miles Davis	69
IV. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	70
Γ. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	76
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	86
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	87

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

"Η μουσική είναι καλή όταν μοιάζει σα να παίζεται από μόνη της, χωρίς διαδικασίες συνειδητές και ρυθμιστικές" (Chase στο Παπαδημητρίου, 1982).

Εδώ βρίσκεται και η ουσία ενός αυτοσχεδιασμού, της αυθόρμητης δηλαδή δημιουργίας μουσικής. Η επιτυχία του έγκειται στην ελευθερία κινήσεων τόσο μέσα σε ελεύθερα πλαίσια όσο και σε παραδοσιακά, στη μείξη διαφόρων μουσικών στιλ και παραδόσεων, στην έμπνευση, στην αυτοσυγκέντρωση, στον αυτοέλεγχο, αλλά και στην άμεση επικοινωνία (μουσικών και κοινού).

Στην εργασία που ακολουθεί γίνεται μια προσπάθεια να παρουσιαστεί ο αυτοσχεδιασμός μέσα από την προσέγγιση διαφόρων πτυχών του. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα εξετάζεται η έννοια και τα είδη του, στη δεύτερη αναλύεται η αυτοσχεδιαστική πρακτική σε ευρωπαϊκές και εξωευρωπαϊκές παραδόσεις καθώς και στη σύγχρονη μουσική. Η τελευταία ενότητα αναφέρεται γενικά στην παιδαγωγική εφαρμογή του αυτοσχεδιασμού, στο ρόλο του δασκάλου και στον τρόπο που τα παιδιά αντιλαμβάνονται, βιώνουν και εφαρμόζουν την αυθόρμητη δημιουργία στη μουσική πράξη.

A. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Σ' αυτό το κεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια να προσδιοριστεί η ευρύτερη έννοια του αυτοσχεδιασμού στη μουσική. Κι αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την παράθεση διαφόρων φιλοσοφικών απόψεων, στις οποίες αναδεικνύονται τα στοιχεία που ορίζουν τον αυτοσχεδιασμό. Επίσης εξετάζονται τα είδη του αυτοσχεδιασμού και δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό και στις διαφορές του με τη σύνθεση.

1. Ορισμός – Φιλοσοφικές απόψεις – Κατηγορίες / Είδη

Όπως υποδηλώνει και η σημασία της λέξης, ο αυτοσχεδιασμός έχει να κάνει με την αυθόρμητη δημιουργία μουσικής και τον "πηγαίο, παρορμητικό και απρόβλεπτο χαρακτήρα μουσικών πράξεων, γεγονός που αφορά την υποκειμενική αίσθηση του κάθε αυτοσχεδιαστή. Ωστόσο, από τεχνική άποψη ο αυτοσχεδιασμός αφορά την ταυτόχρονη σύνθεση και εκτέλεση της μουσικής" χωρίς προηγούμενη προετοιμασία (Γιάννου, 1994: 73). Είναι ένας δρόμος για περαιτέρω εξερεύνηση και αυτοέκφραση (Pressing, 1984: 64). Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός είναι ένας διάλογος, μία αμφίδρομη σχέση μεταξύ μουσικής, μουσικών και κοινού. Όση προσπάθεια κι αν γίνεται βέβαια για να προσδιοριστεί πλήρως η αυτοσχεδιαστική πρακτική, οι λεπτομερείς διαδικασίες της δημιουργικής εκτέλεσης παραμένουν ασαφείς και μυστηριώδεις.

Παρακάτω παρουσιάζονται ορισμένες φιλοσοφικές απόψεις που

εκφράστηκαν κατά καιρούς και βοηθούν στην απόκτηση μιας πιο σφαιρικής εικόνας της έννοιας του αυτοσχεδιασμού, αφού μέσα από αυτές αναδεικνύονται τα διαφοροποιητικά στοιχεία που τον ορίζουν.

«Η ικανότητα να οργανώσεις αυτοστιγμεί τον ήχο, τη σιωπή και το ρυθμό με το σύνολο της δημιουργικής σου νοημοσύνης».

Leo Smith

«Όταν η αυτοσυγκέντρωση και η εφαρμογή είναι άμεσα συνδεδεμένες η μια με την άλλη».

J. S. Petri

«Η διερεύνηση της ευκαιρίας».

Peter Riley

(Bailey, 1981: 35)

«Αυτοσχεδιασμός – η πιο προσιτή μουσική μορφή σ' όλους τους μουσικούς ανεξάρτητα από την προέλευσή τους. Άμεση επικοινωνία. Μέθοδος ελέγχου των ατομικών μας μέσων παραγωγής. Στην πραγματικότητα ο αυτοσχεδιασμός είναι η αρχή όλης της μουσικής».

Roger Kleier

«Η πρωταρχική φροντίδα του αυτοσχεδιασμού είναι η αλλαγή. Επομένως, η

φιλοσοφία που μπορεί να ταιριάζει στον αυτοσχεδιασμό είναι εκείνη που υποκινεί και / ή διατηρεί μια κατάσταση ρευστότητας».

Charlie Noyes

«Ο πετυχημένος αυτοσχεδιασμός δεν είναι μόνο ομοιογενής, αλλά είναι κι εκείνος στον οποίο τα ασυνείδητα συναισθήματα, οι ευαισθησίες και η προσωπικότητα αφήνονται να καθορίσουν τη μουσική και όχι οι υπολογισμένες σκέψεις μιας τεχνικής που «σπάει κόκαλα». Πάνω απ' όλα πρέπει να 'χει πλάκα».

David Pate

«Το ν' αυτοσχεδιάζεις είναι κάτι που οι άνθρωποι κάνουν φυσιολογικά. Όλοι μπορούν! Όλοι αντιδρούν αυθόρμητα, είτε με μουσικό τρόπο είτε με κάποιον άλλο. Όλοι ζουν. Πιστεύω στην υπερίσχυση της διαίσθησης πάνω στη λογική και στην ικανότητα του μουσικού αυτοσχεδιασμού να θεραπεύσει το κακό».

La Donna Smith

«Ο αυτοσχεδιασμός είναι η μόνη μορφή έκφρασης που μπορεί να ικανοποιήσει το συνθέτη που προτιμά να παίξει τη μουσική αντί να την καταγράψει στο χαρτί».

Patti Ellen Preiss

«Η φιλοσοφία μου για τον αυτοσχεδιασμό είναι η ίδια μ' αυτή που έχω για όλη τη μουσική – ο σωστός ήχος στη σωστή θέση στο σωστό χρόνο. Η η ποιότητα, η διάταξη και το συναίσθημα του ήχου και / ή της σιωπής».

George Cartwright

«Ο αυτοσχεδιασμός είναι για μένα ο πιο απλός τρόπος να κάνεις μουσική».

Gary Gomes

«Θεωρώ ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα χρήσιμο μέσο για την παραγωγή μιας μουσικής που δε θα μπορούσε να δημιουργηθεί με κανένα άλλο τρόπο, γιατί κάνει χρήση κι επωφελείται από τις συλλογικές ικανότητες (μορφικές, τεχνικές, συγκινησιακές, συνθετικές) των μουσικών και προκαλεί τις ασυνείδητες δυνάμεις τόσο των μουσικών όσο και των ακροατών».

Thomas Gaudynski

«Ο αυτοσχεδιασμός προχωράει μπροστά και κάνει αυτό που θέλεις εσύ να κάνεις όσο πιο άμεσα και καθαρά μπορείς – πάντα ευαίσθητος στις νέες πληροφορίες και διακυμάνσεις του περιβάλλοντός σου και κατευθύνοντάς σε στο να τις προσαρμόζεις».

David Lee

«Αυτοσχεδιασμός σημαίνει:

- 1 Να ριψοκινδυνεύεις.
- 2 Να αντικαθιστάς μια σειρά επίπλαστων κανόνων τεχνικής με άλλους που αναπτύσσουν προσωπική και συλλογική πειθαρχία!
- 3 Ισορροπία.
- 4 Να ανακαλύπτεις τα όρια και ταυτόχρονα τους τρόπους για να τα ξεπεράσεις.
- 5 Να απορρίπτεις την ιδέα του «έτοιμου προϊόντος».
- 6 Χωρίς κατάληξη, αλλά να ξέρεις πότε να σταματάς.
- 7 Να αναζητάς μια στενότερη σχέση με τους ανθρώπους που ακούν (κι όχι μόνο με το ακροατήριο).
- 8 Να εξηγείς το ακουστικό φάσμα που βρίσκεται μεταξύ μιας σκνίπας και του μετρό».

Fred Frith

«Η κλίση μου ν' αυτοσχεδιάζω

Η φιλοσοφία μου να παίζω καλά».

John Oswald

(Παπαδημητρίου, 1982)

Σ' αυτό το σημείο - κάνοντας ένα σύντομο σχολιασμό των παραπάνω - διαπιστώνουμε ότι οι διαφορετικές απόψεις που εκθέτονται συγκλίνουν μεταξύ τους και η καθεμία συμπληρώνει την άλλη. Μέσα από αυτές παρατηρεί κανείς

τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν έναν αυτοσχεδιασμό, τα οποία είναι: η αυτοσυγκέντρωση, η ταυτόχρονη οργάνωση του ήχου, της σιωπής και του ρυθμού, η ευαισθησία στις νέες πληροφορίες, η διαρκής αλλαγή, η ατομική και συλλογική πειθαρχία, η άμεση επικοινωνία, η ισορροπία, η εκμετάλλευση όχι μόνο των τεχνικών ικανοτήτων ενός μουσικού αλλά και του συναισθήματος και της προσωπικότητάς του πάνω στον αυτοσχεδιασμό και τέλος η ευχαρίστηση (απόλαυση) της στιγμής (Παπαδημητρίου, 1982).

Γενικά παρατηρείται ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι η αρχή όλης της μουσικής, ο πιο απλός τρόπος για να κάνει κανείς μουσική. Όλοι οι άνθρωποι μπορούν να αυτοσχεδιάσουν. Ο αυτοσχεδιασμός κάνει αυτό που θέλεις εσύ να κάνεις. Η προσωπικότητα του καθενός καθορίζει τη μουσική και όχι οι «τεχνικοί» κανόνες (Παπαδημητρίου, 1982).

“Δεν υπάρχει σχεδόν κανένα μουσικό είδος που να μην έχει επηρεαστεί ή που να μην προέρχεται από τον αυτοσχεδιασμό. Όλη η ιστορία της μουσικής εξέλιξης συνοδεύεται από εκδηλώσεις αυτής της παρόρμησης για αυτοσχεδιασμό” (Bailey, 1981: 25). Αλλά και πολλές φορές μουσικά είδη έχουν επηρεάσει τον αυτοσχεδιασμό, όπως για παράδειγμα η ευρωπαϊκή μουσική τη φόρμα του blues και της jazz (Small, 1983: 204). Αλλωστε ο αυτοσχεδιασμός (σαν μουσική πράξη) και η μουσική γενικότερα συνδέονται με μια σχέση αμφίδρομη: “καθένα γεννάει και γεννιέται από τ' άλλο με όποια μορφή, διάθεση, σχέση ή έκταση κι αν παρουσιάζονται” (Τραγόπουλος, 1982: 88).

«Ο αυτοσχεδιασμός είναι η πιο ευρέως εφαρμοζόμενη απ' όλες τις μουσικές δραστηριότητες κι εκείνη με τη λιγότερη αναγνώριση και κατανόηση. Συνέχεια αλλάζει, είναι πολύ ακαθόριστος για ακριβή ανάλυση και περιγραφή και γι' αυτό ουσιαστικά καθόλου ακαδημαϊκός». Αυτά αναφέρει ο Derek Bailey στην εισαγωγή του βιβλίου του για το μουσικό αυτοσχεδιασμό (Bailey, 1981: 25).

"Οι δύο κύριες μορφές του αυτοσχεδιασμού είναι ο «ιδιωματικός» και ο «μη-ιδιωματικός». Αυτούς τους όρους χρησιμοποιεί ο Bailey στο βιβλίο του (Bailey, 1981: 25). Ο ιδιωματικός εκφράζει κυρίως κάποιο ιδίωμα – όπως η jazz, το φλαμένκο, το μπαρόκ – και είναι ο πιο ευρέως διαδεδομένος. Ο μη-ιδιωματικός έχει να κάνει περισσότερο με τον «ελεύθερο» ή «απόλυτο» αυτοσχεδιασμό (Bailey, 1981: 25).

Επίσης, ανάλογα με το αν βασίζεται ή όχι σε κάποιο υλικό, ο αυτοσχεδιασμός χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: στο σχετικό ή περιορισμένο αυτοσχεδιασμό και στον «απόλυτο» ή «ελεύθερο». Ο πρώτος βασίζεται στην παραλλαγή κάποιου υλικού όπως μία δοσμένη μελωδία, μία σειρά από συγχορδίες ή μια φόρμα. Ο δεύτερος δεν έχει την έννοια του εντελώς καινούργιου ή της μουσικής αταξίας, αλλά έγκειται κυρίως στην ελευθερία επιλογής του υλικού από τον εκτελεστή (Pressing, 1984: 64).

Μία λανθάνουσα μορφή αυτοσχεδιασμού αποτελεί ο ερμηνευτικός αυτοσχεδιασμός όπου το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο έγκειται στην προσωπική ερμηνεία του κάθε εκτελεστή σε κάποιο γραμμένο κομμάτι, η οποία διαμορφώνεται μέσα απ' το "ηχόχρωμα, τις μικρορυθμικές αλλοιώσεις, την ένταση και το τέμπο" (Τραγόπουλος, 1982: 85).

Ο αυτοσχεδιασμός – όσον αφορά τον αριθμό των ατόμων που συμμετέχουν σ' αυτόν – χωρίζεται επίσης σε ατομικό (σόλο) και συλλογικό (ομαδικό) (Kernfeld, 1994: 554), οι οποίοι με τη σειρά τους αναφέρονται είτε σε φωνητικό είτε σε ενόργανο είτε σε συνδυασμό και των δύο.

2. Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός

Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός μπορεί να εκφραστεί και μέσα από άλλες ονομασίες όπως: «απόλυτος», «ανοιχτός» ή ελεύθερη μουσική γενικότερα (Bailey, 1981: 32). Πηγάζει από τη free jazz των αρχών του 1960 (Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane κ.ά.) και από την πειραματική και avant-garde μουσική ιδιαίτερα από το 1953 και μετά (από τον John Cage). Ενώ όμως προήλθε από Αμερικανούς, κυριάρχησε στην Ευρώπη (Ford, 1995: 103) ως "η φανερή διέξοδος στη δυσκαμψία και το φορμαλισμό" της μουσικής της εποχής (Bailey, 1981: 32). Ο απόλυτα ελεύθερος αυτοσχεδιασμός είναι αδύνατος, επειδή κανένας μουσικός δεν μπορεί να ξεφύγει από τις προηγούμενες εμπειρίες και γνώσεις του, όσο κι αν προσπαθεί να ελευθερωθεί απ' αυτές και ν' αναζητήσει νέες (Pressing, 1984: 64).

Οποιοδήποτε είδος αυτοσχεδιασμού και ιδιαίτερα ο ελεύθερος "απαιτεί μια μουσική δεξιότητα" (Bailey, 1981: 32), αρκεί ο αυτοσχεδιαστής να μην "αυτοεπιδεικνύεται και η υποτιθέμενη ελευθερία έκφρασής του να μη φυλακίζεται στη δεξιολογική του επανάληψη" (Τραγόπουλος, 1982: 86). Αντίθετα όμως με άλλες μορφές αυτοσχεδιασμού, "ο ελεύθερος κάνει για όλους - αρχάριους, παιδιά και μη - μουσικούς. Μπορεί να είναι εξαιρετικά

πολύπλοκος, αλλά και ενίοτε πολύ απλός και άμεσος" (Bailey, 1981: 32).

Υπάρχουν αρκετά σημαντικά στοιχεία που μπορούν να συνθέσουν έναν καλό ή όχι αυτοσχεδιασμό. Καταρχήν η επαφή του μουσικού με το όργανό του (ψυχική και σωματική) (Pressing, 1984: 64), οι κατάλληλες συνθήκες: "συναισθηματικές, ψυχολογικές, ακουστικές" (Bailey, 1981: 32) και σωματικές και γενικά η κατάλληλη ατμόσφαιρα, το "ταίριασμα δηλαδή της μουσικής με το χώρο και τις περιστάσεις" (Bailey, 1981: 33).

Σημαντική επίσης είναι η διαμόρφωση προσωπικής μουσικής γλώσσας για έναν αυτοσχεδιαστή - και όχι η υιοθέτηση ενός συγκεκριμένου στυλ -, η εξάσκηση, η οποία διαφοροποιείται από μουσικό σε μουσικό (Bailey, 1981: 34) και "ο βαθμός εμπιστοσύνης που έχει ο μουσικός στον εαυτό του" (Bailey, 1981: 30). Ένας καλός αυτοσχεδιαστής πρέπει να ξέρει πώς να ξεφεύγει από την παράδοση και να ελευθερώνεται (Bailey, 1981: 31), να μπορεί ν' ακούει, να περιμένει και να ξέρει πότε να σταματά όταν πρόκειται για ομαδικό αυτοσχεδιασμό, να χρησιμοποιεί σωστά την έννοια της σιωπής (Prevost, 1995: 123) και να μπορεί να συνδυάζει μουσικούς και εξωμουσικούς ήχους.

Τέλος, ένας απ' τους σημαντικότερους παράγοντες που επηρεάζουν τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό είναι το κοινό. Ανάλογα με την ψυχολογική προδιάθεση - καλή ή κακή - και το πόσο συμμετέχει - ενεργητικά ή παθητικά - το κοινό, προσδιορίζεται και η απόδοση και συνεπώς η επιτυχία ή αποτυχία του αυτοσχεδιαστή (Bailey, 1981: 30).

3. Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός και Σύνθεση

"Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός διαφέρει από τη μουσική που συνθέεται και γράφεται σε αρκετά σημεία. Καταρχήν στον αυτοσχεδιασμό δεν υπάρχει η έννοια του ολοκληρωμένου έργου τέχνης" (Small, 1983: 256) όπως στη σύνθεση. Οι ήχοι ανιχνεύονται, δεν προετοιμάζονται. Επίσης, "η γραμμένη μουσική είναι η περιγραφή του ταξιδιού εξερεύνησης που έχει ήδη τελειώσει, ενώ ο αυτοσχεδιασμός είναι το ίδιο το ταξίδι" (Small, 1983: 257) που βιώνεται μέσα από γοητευτικές και πρωτόγνωρες εμπειρίες.

Ακόμη, στη σύνθεση υπάρχει το χρονικό περιθώριο για αναθεώρηση όσων έχουν γραφτεί, ενώ στον αυτοσχεδιασμό ο εκτελεστής περιορίζεται από το χρόνο, αλλά και από το περιβάλλον και τις τεχνικές του δυνατότητες. Ο συνθέτης επιλέγει τις συνθήκες για να δημιουργήσει μουσική και μπορεί να γράψει κάτι εξαιρετικά δύσκολο δεξιοτεχνικά εφόσον δεν παίζει ο ίδιος τα έργα του (Τραγόπουλος, 1982: 88). Τέλος, ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός δεν αναφέρεται ή δε χτίζεται πάνω σε μία συγκεκριμένη φόρμα όπως γίνεται στη σύνθεση (Prevost, 1995: 109).

Ο Bailey στο βιβλίο του για το μουσικό αυτοσχεδιασμό παρουσιάζει δύο διαφορετικές απόψεις όσον αφορά τη συνεργασία μεταξύ συνθέτη και αυτοσχεδιαστή: μία θετική και μία αρνητική (Bailey, 1981: 31). Ωστόσο, ύστερα από συζήτηση με τον Anthony Pay (κλαρινετίστας στη Συμφονία του Λονδίνου), αναφέρει τα εξής λόγια του Pay όσον αφορά το συνδυασμό καταγραμμένης και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής: «Αν μπορείς να καταλάβεις τι θα πει να πειθαρχείς και να 'σαι ακριβής, να αυτοδεσμεύσαι και να 'χεις

σχέση με κάτι που είναι τελείως καταγραμμένο, και να είσαι όμως ικανός να ελευθερώνεσαι, να είσαι ικανός να βγεις έξω από τις απαγορεύσεις της σημειογραφίας και να κάνεις κάτι που είναι δικό σου και συναφές, τότε νομίζω ότι ίσως έχουμε την πιο σημαντική μορφή ταλέντου που θα μπορούσε να γίνει σ' ένα όργανο» (Bailey, 1981: 31).

B: Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΙΣ ΕΥΡΩΠΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΞΩΕΥΡΩΠΑΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

I. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ

Ο αυτοσχεδιασμός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της λαϊκής και λόγιας Δυτικής μουσικής (Pressing, 1984: 64). Παρακάτω εξετάζεται περιληπτικά ο αυτοσχεδιασμός και ο ρόλος του στη λαϊκή μουσική και ιδιαίτερα στο φλαμένκο, και πιο αναλυτικά στη λόγια Ευρωπαϊκή μουσική από τον 9^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα. Κι αυτό είναι εύλογο εξαιτίας του ότι "οι λόγιες μουσικές παραδόσεις έχουν θεσμοθετημένες εκπαιδευτικές διαδικασίες και περισσότερα διακριτά μουσικά είδη και μορφές, γεγονός που καθιστά την ανίχνευση αυτοσχεδιαστικών πρακτικών ευκολότερη σ' αυτές απ' ό,τι στις λαϊκές" (Γιάννου, 1994: 75).

1. ΛΑΪΚΗ ΔΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ - ΦΛΑΜΕΝΚΟ

Η αυθεντική σημασία του όρου «λαϊκή μουσική» είναι μουσική του λαού, η οποία μεταφέρεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση και από ανώνυμους συγγραφείς. Ο αυτοσχεδιασμός είχε γενικά έναν ευμετάβλητο ρόλο στη λαϊκή μουσική. "Πολλά είδη υπάρχουν σ' όλη την Ευρώπη, τη Βόρεια Αμερική, την Αυστραλία, τη Νέα Ζηλανδία κ.ά. Η Ευρώπη έχει πιο πλούσια κληρονομιά, η οποία περιλαμβάνει: το φλαμένκο, Σκωτσέζικες και Γιουγκοσλάβικες παραδόσεις γκάιντας, Ιρλανδέζικα λαϊκά τραγούδια, Σκανδιναβούς βιολιστές, Γιουγκοσλάβους επικούς τραγουδιστές, Ρώσικες και Βαλκανικές λαϊκές ορχήστρες, τυρολέζικα τραγούδια χωρίς λόγια στις Άλπεις και πλανόδιες τσιγγάνικες μπάντες" (Pressing, 1984: 65).

Ο αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική δεν είναι σχεδόν ποτέ ελεύθερος· χτίζεται σχεδόν πάντοτε γύρω από μία συγκεκριμένη μελωδία ή διαδοχή συγχορδιών, η οποία τις περισσότερες φορές είναι καθορισμένη από πιο πριν. Ωστόσο, σε κάποιες παραδόσεις – όπως εκείνες που συναντάμε στη Ρουμανία και την Ουγγαρία – η αρμονική πορεία αυτοσχεδιάζεται από έναν σολίστα και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας πρέπει να ακολουθήσουν και να απαντήσουν. Ή όπως στο φλαμένκο, όπου η συγχορδιακή ακολουθία είναι καθορισμένη, αλλά η διάρκεια κάθε συγχορδίας μεταβάλλεται έτσι ώστε να επιτρέπει στον κιθαρίστα να αυτοσχεδιάζει το δικό του γέμισμα από στολίδια και να συντονίζεται με τους χορευτές (Pressing, 1984: 65).

"Οι δύο βασικές πηγές του φλαμένκο είναι η μουσική της Ανδαλουσίας και η τσιγγάνικη μουσική. Η ανάμειξή τους ξεκίνησε από τον 15^ο αιώνα, αλλά το φλαμένκο έγινε γνωστό το 19^ο αιώνα σε μουσική μιας κλειστής κοινότητας που εξυπηρετούσε τις λειτουργίες της. Αργότερα – από το 1860 έως το 1910 – περνάει στα Café Cantantes και γίνεται γνωστό σ' όλο τον κόσμο σαν ένας

συνδυασμός μουσικής, χορού και τραγουδιού" (Bailey, 1981: 26). "Το φλαμένκο έχει απλή αρμονία και συγχορδίες συνηθισμένες όπως η τονική, η υποδεσπόζουσα και η δεσπόζουσα ή και συγχορδίες που βασίζονται στον φρύγιο τρόπο κ.ά." (Bailey, 1981: 27). Η κιθάρα αποτελεί το βασικό όργανο του φλαμένκο. Επομένως "ο κιθαρίστας έχει ένα συγκεκριμένο ρόλο: να βοηθάει τους χορευτές και τους τραγουδιστές" (Bailey, 1981: 26).

"Στο φλαμένκο συμβαίνει κάτι ανάλογο με την ινδική μουσική, αφού και τα δύο αποτελούν μορφές του ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού. Υπάρχουν δηλαδή πλαίσια μέσα στα οποία ο μουσικός μπορεί να κινηθεί σχετικά ελεύθερα για να δώσει την οριστική μορφή του κομματιού κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού του" (Bailey, 1981: 27).

Ο κιθαρίστας Paco Pena από την Cordoba, που θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους στο ιδίωμα αυτό, λέει στο βιβλίο του Derek Bailey για τον μουσικό αυτοσχεδιασμό τα εξής: «Μάθαμε αυτά που η κάθε γενιά μάθαινε από την προηγούμενη. Αφομοιώνουμε όμως τη μουσική με το δικό μας τρόπο, όπως έκαναν και πριν. Το φλαμένκο δεν είναι ένα μουσειακό κομμάτι, αλλά μια ζωντανή καλλιτεχνική μορφή που εξελίσσεται, επιτρέποντας έτσι και την προσωπική ερμηνεία των καλλιτεχνών» (Bailey, 1981: 27).

2. ΛΟΓΙΑ ΔΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται η θέση, ο ρόλος και οι μορφές του αυτοσχεδιασμού στη μουσική της Ευρώπης από τον 9^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα.

2.1. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ (9^{ος} – 14^{ος} αιώνας)

"Το αρχαιότερο πεδίο ανάπτυξης λόγιων μουσικών παραδόσεων στην Ευρώπη (μετά την πτώση του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού) ήταν η χριστιανική λατρευτική μουσική" (Γιάννου, 1994: 75). Ο Derek Bailey στο βιβλίο του για τον μουσικό αυτοσχεδιασμό αναφέρει: «οι τελετές των πρώτων χριστιανών συνοδεύονταν από θρησκευτική έκσταση η οποία εκδηλωνόταν με μία καθαρά συναισθηματική, αδέσμευτη και αυθόρμητη έκφραση». Από τότε έχουμε μαρτυρίες για τον καθοριστικό ρόλο του αυτοσχεδιασμού στην εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής (Bailey, 1981: 27).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αυθόρμητης έκφρασης είναι ο *jubilus*, "το μέλισμα δηλαδή της τελευταίας συλλαβής του αλληλούια στην πρώιμη χριστιανική λειτουργία" (Sadie, 1980: 32). "Η κωδικοποίηση λειτουργικών μελών και κειμένων στη χριστιανική λειτουργική μουσική διαμορφώθηκε και μέσα από αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Ο πρώτος αυτοσχεδιαζόμενος τρόπος που εμφανίζεται είναι το *organum* («ευρωπαϊκή πολυφωνία»), η συστηματική δηλαδή χρήση συνηχήσεων στη λειτουργική μουσική της Δυτικής Εκκλησίας" (Γιάννου, 1994: 75).

"Η πρώτη σαφής αναφορά του φαινομένου αυτού γίνεται στο ανώνυμο μουσικοθεωρητικό εγχειρίδιο *Musica Enchiriadis*, χρονολογούμενο στο τέλος του 9^{ου} αιώνα" (Γιάννου, 1994: 75), όπως επίσης και στο "*Scolia Enchiriadis*" (Sadie, 1980: 32). "Στο *Musica Enchiriadis* δίνονται και οι κανόνες του αυτοσχεδιασμού για *organum*, οι οποίοι είναι αρκετά απλοί αλλά και αυστηροί αντίστοιχα" (Γιάννου, 1994: 75). Το πρώιμο *organum* είναι βασικά ένα ντουμπλάρισμα κάτω από μια μελωδία ενός ύμνου σε παράλληλες τέταρτες ή πέμπτες, ξεκινώντας και τελειώνοντας οι φράσεις συχνά με πλάγια κίνηση σε ταυτοφωνία. Σταδιακά, αυτή η βασική τεχνική γινόταν πιο ελεύθερη και έδινε περισσότερα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό (Pressing, 1984: 65).

"Το μεγάλο χρονικό κενό ανάμεσα στην πρώτη μαρτυρία πολυφωνικής επεξεργασίας λειτουργικών μελών (9^{ος} αιώνας) και στις πρώτες πρακτικές πηγές πολυφωνίας που σώθηκαν (11^{ος} αιώνας), οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι τους δύο αυτούς αιώνες κυριάρχησε η αυτοσχεδιαστική πρακτική, καθιστώντας περιττή τη χρήση μουσικής σημειογραφίας" (Γιάννου, 1994: 76).

Κατά το δεύτερο μισό του 11^{ου} αιώνα η αντίθετη κίνηση των φωνών έγινε πιο κοινή στο organum. Στο τέλος του 11^{ου} αιώνα εισήχθησαν επίσης κι άλλα διαστήματα στο organum (τρίτες και έκτες), παρόλο που τα τέλεια διαστήματα κυριαρχούσαν στην Ευρώπη για μεγάλο χρονικό διάστημα. Οι τρίτες και οι έκτες προτιμήθηκαν πολύ νωρίτερα στην Αγγλία με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί το "gymel, ένα είδος ημιαυτοσχεδιαζόμενου organum σε παράλληλες τρίτες" (Pressing, 1984: 65).

Το 12^ο αιώνα αναπτύσσεται το μελισματικό organum. Εγκαταλείπεται ο περιορισμός νότα - προς - νότα της πρώιμης πρακτικής και η αυθεντική μελωδία του γρηγοριανού μέλους προεκτείνεται στη χαμηλότερη φωνή, επιτρέποντας έτσι στην ψηλότερη φωνή ή φωνές (καθώς το 12^ο αιώνα εμφανίζονται όχι μόνο δίφωνα αλλά και τρίφωνα organa) να τραγουδούν διανθισμένες φράσεις ποικίλης διάρκειας (σε αντίθεση με τη χαμηλότερη) (Pressing, 1984: 65).

Τον ίδιο αιώνα ξεκινά να χρησιμοποιείται και το μετρημένο organum (μετά από την καθιέρωση της χρήσης σταθερού κτύπου). Παλαιότερα ο ρυθμός ήταν πιο ελεύθερος ή βασιζόταν στη συλλαβική δομή του κειμένου. Μετρημένος ρυθμός εμφανίστηκε επίσης και στο discant: μια τρίφωνη αντιστικτική τεχνική, που έκανε χρήση του συστήματος των ρυθμικών τρόπων (έξι βασικά ρυθμικά σχήματα, τα οποία αποτελούσαν το πλαίσιο για αυτοσχεδιασμό και σύνθεση κατά το 12^ο και 13^ο αιώνα) (Pressing, 1984: 66).

Οι μουσικές φόρμες του 13^{ου} αιώνα – το discant, το organum (λιγότερο), ο conductus και το πολυφωνικό μοτέτο – δημιουργήθηκαν προσθέτοντας κάθε φορά μία γραμμή πάνω σε μία δοσμένη μελωδία (cantus firmus), συμφωνώντας κάθε μία απ' τις προστιθέμενες γραμμές μ' αυτή τη μελωδία αλλά όχι απαραίτητα μεταξύ τους. Η αμοιβαία σχέση των μερών ήταν η ίδια όπως ο αυτοσχεδιασμός δύο τραγουδιστών πάνω σ' ένα cantus firmus (Sadie, 1980: 32). Αυτή η τεχνική του cantus firmus παραμένει διαδεδομένη και στους επόμενους αιώνες (Pressing, 1984: 66). Το 14ο αιώνα αρχίζει να αναπτύσσεται ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας και στα ισορρυθμικά μοτέτα (Pressing, 1984: 66).

Ένας άλλος κοινός μηχανισμός για αυτοσχεδιασμό αυτήν την εποχή βρίσκεται σε χορευτικά κομμάτια, τα οποία χτίζονται συνήθως γύρω από μία βασική γραμμή basso (η οποία μπορεί επίσης να «χρωματιστεί») (Pressing, 1984: 66).

Απ' αυτήν την εποχή στη λόγια ευρωπαϊκή μουσική, ο αυτοσχεδιασμός εισχωρεί ξεκάθαρα στη σύνθεση, η οποία αποτελεί εφεξής και την πρωταρχική βάση για εκτέλεση. "Οι παλιές αυτοσχεδιαστικές πρακτικές εξακολουθούν να υπάρχουν, να εξελίσσονται, να διαφοροποιούνται από παράδοση σε παράδοση" (Γιάννου, 1994: 76) και να συνδυάζονται πλέον με τη σύνθεση.

Ανάμεσα στο 1430 και 1450 η αυτοσχεδιαστική μέθοδος πρωτοστάτησε σε σύνθετες όπως ο Guillaume Dufay και ο Gilles Binchois της επονομαζόμενης Βουργουνδικής Σχολής στην ηπειρωτική Ευρώπη. Οι συνθέσεις που προέκυπταν ονομάζονταν fauxbourdon, στις οποίες σημειώνονταν μόνο οι δύο εξωτερικές φωνές, ενώ οι ενδιάμεσες αφήνονταν στην επιδεξιότητα του αυτοσχεδιαστή (Pressing, 1984: 66). "Το αγγλικής προέλευσης, fauxbourdon - η σημαντικότερη και πιο γνωστή σήμερα αυτοσχεδιαστική πρακτική - είναι μια σειρά συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή με βαθύτερο φθόγγο αυτόν του

αποσπάσματος του λειτουργικού μέλους (cantus firmus)" (Γιάννου, 1994: 77).

2.2. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (1400 - 1600)

Τρεις βασικά αυτοσχεδιαστικές διαδικασίες συναντάμε την εποχή της Αναγέννησης, και ιδιαίτερα το 16^ο αιώνα: την αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη, το αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών και τον αυτοσχεδιασμό στην ενόργανη μουσική.

2.2.1. Αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη

"Ο πρώτος σαφής διαχωρισμός απ' τους θεωρητικούς της αντίστιξης μεταξύ αυτοσχεδιαζόμενης και γραπτής γίνεται το 1412 από τον Prodoscimus de Beldemandis στο *Tractatus de contrapucto* (οι σχετικοί όροι του γι' αυτά τα δύο είδη αντίστιξης είναι *contrapuctus vocalis* και *contrapuctus scriptus*)" (Γιάννου, 1994: 77).

Από τα τέλη του 15^{ου} και κυρίως το 16^ο αιώνα οι θεωρητικές πηγές και τα διάφορα εγχειρίδια αφιερώνουν ειδικά κεφάλαια στον αυτοσχεδιασμό και την τεχνική του. Έτσι "οι πρώτοι κανόνες αυτοσχεδιαζόμενης αντίστιξης εμφανίζονται στο *Liber de arte contrapucti* (1477) του Beldemantis και στο *Terminorum Musicae Diffinitionum* (1495) του Johannes Tinctoris. Στον Tinctoris η γραπτή αντίστιξη (σύνθεση) δηλώνεται με τον όρο *res facta*, ενώ η αυτοσχεδιαζόμενη με τον όρο *super librum cantare*. Ένας άλλος πιο διαδεδομένος όρος της εποχής αυτής για την αυτοσχεδιαζόμενη επίσης είναι ο όρος *sortisatio*. Ο Tinctoris αναφέρει ότι μπορεί να πραγματοποιηθεί *scripto* (γραπτός) ή *mente* (με το νου)" (Γιάννου, 1994: 78).

Στην αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη οι κανόνες που ακολουθούνται διαφέρουν απ' αυτούς της σύνθεσης ως προς την αυστηρότητα. Έτσι βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμά της είναι ότι "απαιτείται συμφωνία διαστημάτων των

πρόσθετων φωνών μόνο ως προς το *cantus firmus* (δεδομένο μέλος) και όχι μεταξύ τους" (Γιάννου, 1994: 78).

"Η πρακτική αυτοσχεδιαζόμενης αντίστιξης το 15^ο και 16^ο αιώνα περνάει όχι μόνο στις φωνές αλλά και στις εκτελέσεις με μουσικά όργανα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα *Fundamenta* (ενικός *Fundamentum* στα γερμανικά), τα οποία εμφανίστηκαν το 15^ο αιώνα, διαδόθηκαν ευρέως το 16^ο και περιέχουν οδηγίες αυτοσχεδιαζόμενης αντίστιξης για διάφορα μουσικά όργανα και ιδιαίτερα για το εκκλησιαστικό όργανο ή για άλλα πληκτροφόρα" (Γιάννου, 1994: 78).

Στα *Fundamenta* για εκκλησιαστικό όργανο μαρτυρείται η υψηλή αυτοσχεδιαστική τέχνη που αναπτύχθηκε εκείνη την εποχή σ' αυτό το όργανο, η οποία διατηρήθηκε μέχρι τις μέρες μας. Τότε απαιτούνταν από τους οργανίστες ο αυτοσχεδιασμός όχι μόνο σύμφωνα με τους κανόνες της *sortisatio* αλλά και της γραπτής αντίστιξης. "Το πιο γνωστό και παλαιό εγχειρίδιο για εκκλησιαστικό όργανο που διασώθηκε είναι το *Fundamentum organisandi* του τυφλού οργανίστα Konrad Paumann το 1452" (Γιάννου, 1994: 78).

Επιστρέφοντας στην εκτέλεση με φωνές, η τέχνη της αυτοσχεδιαζόμενης φωνητικής αντίστιξης διαδόθηκε ευρέως και έφτασε στο αποκορύφωμά της το 16^ο αιώνα κυρίως στις ιταλικές εκκλησίες (Sadie, 1980: 33). Το 1553 ο Vicente Lusitano με το έργο του *Introducione facilissima* παρέχει μια μεθοδολογία για το πώς μπορεί να αυτοσχεδιάσει κανείς πάνω σε ένα *cantus firmus* (Pressing, 1984: 67), "χρησιμοποιώντας παράλληλες πέμπτες, συγκοπτόμενες διαδοχές από τρίτες, πέμπτες, έκτες και συνδυασμό άλλων διαστημάτων" (Sadie, 1980: 33).

Το 1573 ο μεγάλος θεωρητικός και συνθέτης Gioseffo Zarlino στη δεύτερη έκδοση του έργου του *Instituti harmoniche*, δίνει οδηγίες για πιο σύνθετες

τεχνικές αυτοσχεδιαζόμενης αντίστιξης, όπως: "ο αυτοσχεδιασμός αυστηρά δίφωνων κανόνων πάνω σε *cantus firmus* ή τρίφωνων κανόνων χωρίς *cantus firmus*, αντίστροφη αντίστιξη και ένα τρίτο προστιθέμενο μέρος σε δίφωνες συνθέσεις" (Sadie, 1980: 33).

2.2.2. Αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών

"Η μουσική πρακτική ανέπτυξε από τον 16^ο αιώνα αρκετούς όρους για να περιγράψει το αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών, όπως: *coloration* στα γαλλικά (μελωδική διαδοχή τονικών υψών), *diminution* στα γερμανικά, γαλλικά, αγγλικά ή *division* στα αγγλικά (μείωση σε ελάχιστες ρυθμικές αξίες ανά μέρος του μέτρου), *breaking the melody* ή *breaking the ground* (17^{ος} αιώνας) στα αγγλικά, *passagio* στα ιταλικά κ.ά" (Γιάννου, 1994: 79).

Το στόλισμα μελωδιών σε μία ή περισσότερες φωνές αφορά και την οργανική αλλά και τη φωνητική μουσική. "Αυτή η τεχνική εφαρμοζόταν σ' όλα σχεδόν τα είδη φωνητικής μουσικής του 16^{ου} αιώνα, αλλά κυρίως στις φρόττολες οι οποίες σώζονταν σε δύο εκδοχές: απλή και στολισμένη" (Γιάννου, 1994: 79). Αρκετοί επιδέξιοι τραγουδιστές αυτής της περιόδου αυτοσχεδίαζαν επίσης λέξεις ταυτόχρονα με το διάνθισμα της μελωδίας, συνοδευόμενοι αρκετές φορές από λαούτο ή βιολί (Pressing, 1984: 67).

"Το αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών όμως αναπτύχθηκε κυρίως στην οργανική μουσική (από οργανικές μεταγραφές φωνητικών έργων μέχρι διάφορα θεωρητικά εγχειρίδια με πρακτικές οδηγίες αυτοσχεδιασμού μελωδικών στολισμάτων). Πρώτο γνωστό εγχειρίδιο, που ασχολείται όχι μόνο με φωνητικά μελωδικά στολίδια αλλά και με μελωδικά στολίδια σε έγχορδα ή πνευστά όργανα, είναι η *Fontegara* (Βενετία 1535) του *Sylvestro Ganassi*" (Γιάννου, 1994: 79, 80). Αυτή όμως η πρακτική πρέπει να εμφανίστηκε πιο νωρίς στην εξέλιξη της πολυφωνικής μουσικής αφού "δύο από τις παλαιότερες

γνωστές πηγές οργανικής μουσικής, ο *Κώδικας Robertsbridge* (Αγγλία, 1325 περίπου) και ο *Κώδικας της Faenza* (πρώτο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα), περιέχουν μεταγραφές μοτέτων και άλλων κομματιών για εκκλησιαστικό όργανο (ή γενικά για πληκτροφόρο) με αρκετά στολισμένες μελωδικές γραμμές" (Sadie, 1980: 34).

Στο αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών ακολουθούνταν τρεις γενικές διαδικασίες: α) όλα τα ποικίλματα αρχίζουν και τελειώνουν πάνω στην ίδια ποικιλμένη νότα. Αυτή η διαδικασία ήταν και η πιο ασφαλής γιατί διατηρούσε τον αυθεντικό αντιστικτικό χαρακτήρα ενός έργου, β) τα ποικίλματα ξεκινούν πάνω στην ποικιλμένη νότα και κινούνται προς την επόμενη βασική νότα βηματικά. Αυτή η διαδικασία ήταν σχεδόν ασφαλής, επειδή οι ανεπιθύμητες διαφωνίες ή παράλληλες πέμπτες που δημιουργούνται ήταν σύντομης διάρκειας, γ) τα ποικίλματα είναι ελεύθερα αγγίζοντας αρκετά συχνά τη βασική γραμμή αλλά όχι με συστηματικό τρόπο. Αυτή η μέθοδος ενέχει και τον μεγαλύτερο κίνδυνο αποτυχίας ή υπέρμετρης δημιουργικότητας. Συχνά χρησιμοποιεί γραμμικές τεχνικές όπως οι αλυσίδες μοτίβων που ενοποιούν τη βασική γραμμή (Pressing, 1984: 67).

Ορισμένοι σολίστες, όπως αυτοί που έπαιζαν μεταγραφές χορευτικής μουσικής, είχαν περισσότερη ελευθερία ως προς τα αυτοσχεδιαζόμενα μελωδικά στολίδια, σε αντίθεση με τις πολυφωνικές συνθέσεις (μαδριγάλι ή μοτέτο), όπου απαιτούνταν περισσότερη φροντίδα. Σ' αυτές τις συνθέσεις μόνο μία φωνή (πιο συχνά η *soprano*) διανθιζόταν, ενώ η γραμμή του *basso* είχε περισσότερους περιορισμούς στα ποικίλματα (Pressing, 1984: 67) έτσι ώστε "να μην ξεπερνά την έκταση του τενόρου και γενικά να κρατάει σταθερά τον υποστηρικτικό χαρακτήρα και τη συνολική δομή του έργου" (Sadie, 1980: 34).

"Το αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών διαμόρφωσε νέα χαρακτηριστικά

του μελωδισμού (δομή μελωδιών) κατά την εκτέλεση [μεγάλες ρυθμικές αξίες μετατρέπονται σε μικρότερες κυρίως στις οργανικές μεταγραφές]. Από το 17^ο αιώνα τα χαρακτηριστικά αυτά ενσωματώθηκαν στη σύνθεση διαμορφώνοντας το μελωδισμό μιας νέας εποχής" (Γιάννου, 1994: 80).

2.2.3. Αυτοσχεδιασμός στην οργανική μουσική.

Εκτός από την αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη και το αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών σε μουσικά όργανα, χαρακτηριστική μορφή οργανικού αυτοσχεδιασμού με βάση κάποιο δεδομένο μέλος ήταν ο αυτοσχεδιασμός με βάση τον tenor μιας bassadanza και ενός saltarello (Sadie, 1980: 33) – «είδη αυλικού χορού στην Ιταλία το 15^ο και 16^ο αιώνα – ο οποίος εκτελούνταν από περισσότερα όργανα» (Γιάννου, 1994: 80).

"Η σπουδαιότερη πηγή οργανικού αυτοσχεδιασμού μέχρι τα μέσα του 16^{ου} αιώνα είναι το εγχειρίδιο του Ισπανού Diego Ortiz *Tratado de glosas...*(1553), στο οποίο διακρίνονται τρία είδη οργανικού αυτοσχεδιασμού:

- 1) Οργανικός αυτοσχεδιασμός πάνω σε φωνητικά πολυφωνικά έργα.
- 2) Παραλλαγές πάνω σ' ένα επίμονα επαναλαμβανόμενο θέμα (παραλλαγές *ostinato* - ισπανικά *recercadas*, ιταλικά *recercate*), συμπεριλαμβανομένων και των παραλλαγών πάνω στον tenor μιας *bassadanza*" (Γιάννου, 1994: 80).

Η αυτοσχεδιαστική τεχνική των διαδοχικών παραλλαγών πάνω στο ίδιο θέμα, γνωστή ως θέμα και παραλλαγές, καταγράφεται από το 1500 και έπειτα. Τα χρησιμοποιούμενα θέματα ποίκιλλαν από κοσμικά τραγούδια μέχρι μελωδίες παρμένες απ' τη λειτουργία. Γενικά, οι παραλλαγές είτε ως αυτοσχεδιαζόμενες ή ως προϊόν σύνθεσης βασίζονται: α) "στη μελωδία, κρατώντας τη αναλλοίωτη και τροποποιώντας ο,τιδήποτε άλλο, β) στη συνοδεία, κρατώντας τη σταθερή και διανθίζοντας αρκετά τη μελωδία, γ) στη

γραμμή του basso (basso ostinato), παραλλάσσοντάς τη και παραβλέποντας τη δοσμένη μελωδία, δ) στην αρμονία (στις συγχορδίες). Η συγχορδία και γενικά η τονική αρμονία ανακαλύφθηκε το 16^ο αιώνα. Οπότε αυτή η τεχνική είναι μεταγενέστερη, ε) στο συνδυασμό των παραπάνω τεχνικών και στ) στην ελεύθερη απόδοση του θέματος" (Pressing, 1984: 68).

"Το θέμα και παραλλαγές ήταν εξαιρετικά δημοφιλές στα επονομαζόμενα «τέλεια» (πολυφωνικά) όργανα της εποχής (όπως το εκκλησιαστικό όργανο, το virginal κ.α.)" (Pressing, 1984: 68).

3) "Οι φαντασίες, που αυτοσχεδιάζονται απ' τον εκτελεστή ελεύθερα από τεχνική άποψη χωρίς διαρκή αναφορά σε ένα cantus firmus. Σε τέτοιας μορφής ελευθερία οδηγεί η αυτοσχεδιαστική τεχνική που περιγράφεται στα *Fundamenta*" (Γιάννου, 1994: 80, 81).

Η φαντασία χρονολογείται από το 1500. Αρχικά ήταν σε ελεύθερο στίλ, αργότερα όμως εξελίχθηκε σε μια αυστηρά αυτοσχεδιαζόμενη αντιστικτική φόρμα για τρεις ή τέσσερις φωνές, βασιζόμενη σ' ένα δοσμένο θέμα και δίνοντας έμφαση στη μίμηση. Αρκετά αργότερα επανήλθε στην αρχική της μορφή ως αποκλειστικά ελεύθερη φόρμα (Pressing, 1984: 67).

Όλες αυτές οι αυτοσχεδιαστικές τεχνικές οδήγησαν και στη διαμόρφωση διαφόρων άλλων νέων ειδών μουσικής σύνθεσης (εκτός από τη φαντασία) κυρίως για πληκτροφόρα όργανα (συνήθως εκκλησιαστικό) αλλά και για λαούτο (Sadie, 1980: 34). Αυτά τα νέα είδη είχαν ονομασίες όπως prelude (πρελούδιο), preamble, ricercar, impromptu, toccata (Pressing, 1984: 68) και "intonation [συνδεόταν λειτουργικά με το επόμενο κομμάτι για το οποίο έδινε τον τόνο, από εκεί και η ονομασία]" (Γιάννου, 1994: 81). Αυτά τα κομμάτια είχαν εισαγωγικό χαρακτήρα και χρησιμοποιούσαν ελεύθερη κίνηση, πολλά διανθίσματα, κλίμακες, αρπισμούς χωρίς να έχουν διαρκή συνοχή σε κάποιο ορισμένο μέτρο ή φόρμα. Αργότερα βέβαια που άρχισαν να χρησιμοποιούν

περισσότερους χρωματισμούς και πιο πολύπλοκες αρμονίες, οι αυτοσχεδιασμοί καταγράφονταν περισσότερο από πριν (Pressing, 1984: 68).

2.3. ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ BAROQUE (1600 - 1750)

Με την ανακάλυψη της έννοιας της συγχορδίας και της τονικής αρμονίας το 1600 (Small, 1983: 25), σηματοδοτείται η έναρξη μιας νέας εποχής για την εξέλιξη της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Πρόκειται για την εποχή Baroque (Μπαρόκ), στην οποία επικρατεί κατά κύριο λόγο "η μονωδική αρχή και το basso continuo" (Γιάννου, 1994: 82).

Παλαιότερα είδη του αυτοσχεδιασμού καλλιεργούνται και στη νέα εποχή, όπως το αυτοσχεδιαζόμενο στόλισμα μελωδιών και η αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη πάνω σ' ένα cantus firmus (τεχνική που περιθωριοποιήθηκε ήδη απ' τις αρχές του 17^{ου} αιώνα, παρόλο που στη Γαλλία και λιγότερο στην Ιταλία διατηρήθηκε μέχρι το 1800 περίπου) (Pressing, 1984: 68). Τα περισσότερα παλαιά είδη διατηρούνται και εξελίσσονται την περίοδο αυτή, αλλά δημιουργούνται παράλληλα και νέες μορφές αυτοσχεδιασμού όπως "το basso continuo, ο αυτοσχεδιασμός στο εκκλησιαστικό όργανο και οι καντέντσες" (Γιάννου, 1994: 82).

Αυτήν την περίοδο η αξία του αυτοσχεδιασμού φτάνει στο απόγειό της (Pressing, 1984: 68) αφού "σ' όλα τα στιλ του μπαρόκ και σ' όλες τις χώρες ο αυτοσχεδιασμός είναι παρών είτε για να διακοσμήσει και να συμπληρώσει είτε για να «αναπτύξει» την εκτέλεση" (Bailey, 1981: 27). Το τέλος αυτής της νέας εποχής σηματοδοτεί και την απαρχή της παρακμής του (αυτοσχεδιασμού) στη λόγια ευρωπαϊκή μουσική (Pressing, 1984: 68).

2.3.1. Αυτοσχεδιαζόμενο στολίσμα μελωδιών

Οι κανόνες του αυτοσχεδιαζόμενου στολίσματος μελωδιών το 17^ο και 18^ο αιώνα προσδιορίζονται από την εμφάνιση και επικράτηση του *stile recitativo* στη φωνητική μουσική αλλά και τις "απαιτήσεις της αρμονικής δομής (τονική αρμονία, *basso continuo*) στη φωνητική και οργανική μουσική" (Γιάννου, 1994: 83, 84).

Το *stile recitativo* - πριν από το διαχωρισμό του σε *aria* και *recitativo* στην όπερα - εμφανίστηκε αρχικά στην Ιταλία (Γιάννου, 1994: 83) και σήμαινε την "προσαρμογή της μελωδικής ροής στον γλωσσικό και νοηματικό τονισμό του ποιητικού κειμένου μέσα από τη χρήση παρεστιγμένων, σύντομων ή εκτεταμένων ποικιλμάτων πάνω, πριν ή μετά από χαρακτηριστικούς φθόγγους" (Γιάννου, 1994: 82).

"Μετά την επικράτηση της μονωδικής αρχής, ο μελωδισμός από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα κι έπειτα χρησιμοποιεί συστηματικά μικρές ρυθμικές αξίες που έχουν σκοπό όχι μόνο να «γεμίσουν» το μέτρο, αλλά και να τονίσουν μερικά συγκεκριμένα σημεία της μελωδίας" (Γιάννου, 1994: 82). Το συναίσθημα αρχίζει να κυριαρχεί επίσης στο τραγούδι με συνέπεια την τροποποίηση των μελωδικών γραμμών (Sadie, 1980: 35).

"Το αποκορύφωμα του μελωδικού αυτοσχεδιασμού στη φωνητική μουσική είναι η *aria da capo* της ναπολιτάνικης όπερας, όπου η επανάληψη (*da capo*) του τραγουδιού εξαρτάται αποκλειστικά από την ερμηνευτική και αυτοσχεδιαστική ικανότητα του τραγουδιστή" (Γιάννου, 1994: 84).

Όσον αφορά το μελωδικό αυτοσχεδιασμό στην οργανική μουσική - εκτός από τον αυτοσχεδιασμό κυρίως στο εκκλησιαστικό όργανο, αλλά και στις καντέντσες των κοντσέρτων (βλέπε παρακάτω) - "μια ιδιόμορφη περίπτωση αποτελούν τα «πρελούδια χωρίς μέτρο» για τσέμπαλο των Γάλλων συνθετών, όπου σολιστικά μέρη γράφονται χωρίς ρυθμικό προσδιορισμό. Ο ρυθμικός

αυτοσχεδιασμός αφορά όλο το κομμάτι (αφού ο συνθέτης το γράφει χωρίς διαστολές) και εξαρτάται αποκλειστικά από τον εκτελεστή" (Γιάννου, 1994: 84, 85).

Την εποχή αυτή διαμορφώθηκαν διάφορες τοπικές μουσικές παραδόσεις, όσον αφορά τα αυτοσχεδιαζόμενα στολίσματα, τόσο στη φωνητική όσο και στην οργανική μουσική (ιταλική, γαλλική, αγγλική παράδοση κ.α.) (Γιάννου, 1994: 84).

Σήμερα σώζονται μερικές απ' τις σημαντικότερες πρακτικές και θεωρητικές πηγές για τεχνικές αυτοσχεδιασμού στολισμάτων φωνητικής και οργανικής μουσικής. Όσον αφορά τη φωνητική μουσική πιο σημαντικές είναι: "η άρια του Ορφέα από την τρίτη πράξη της όπερας «Ορφέας» του Claudio Monteverdi (1609, Βενετία)" (Γιάννου, 1994: 84), "τα φωνητικά στολίδια που περιέχονται στο *Le nuore musiche* του Caccini (1601 / 2)" (Sadie, 1980: 35), "οι *Remarques curieuses sur l' art de bien chanter* (1668) του Bénigne de Bacilly, το *Syntagma musicum* (1614 -18) του Γερμανού Michael Praetorius που παραθέτει παραδείγματα ιταλικών τεχνικών αυτοσχεδιασμού μελωδικών στολισμάτων και πολλές άλλες" (Sadie, 1980: 36).

Άλλες αξιόλογες πηγές, που αφορούν την οργανική μουσική, είναι: "το *Traité de la viole* (1687) του Jean Rousseau, η μέθοδος του Francois Couperin για τα στολίδια στα πληκτροφόρα όργανα και ειδικότερα στο τσέμπαλο *L' art de toucher le clavecin* (1713), η έκδοση του Opus 5 του Arcangelo Corelli από τον εκδοτικό οίκο Roger του Amsterdam (αρχές 18^{ου} αιώνα) για τα στολίδια σε αργά μέρη (adagio) ιταλικών σονατών για βιολί και πολλά άλλα σημαντικά εγχειρίδια κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα" (Γιάννου, 1994: 84). Όλες οι παραπάνω πηγές αφορούν την απλή και στολισμένη εκδοχή μιας μελωδίας.

2.3.2. Basso continuo

Το basso continuo (συνεχές βάσιμο) είναι ένα νέο γνώρισμα που κυριαρχεί στη μουσική Baroque και το οποίο χαρακτηρίζεται από αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα τόσο στη συμπλήρωση του αρμονικού πλέγματος (σε ενάριθμο ή ανάριθμο basso) όσο και στη συγκρότηση του οργανικού συνόλου (Γιάννου, 1994: 85).

"Εμπνευστής του νέου αυτού είδους θεωρείται ο Ιταλός Viadana στις αρχές του 17^{ου} αιώνα" (Sadie, 1980: 36). Το basso continuo ως προς την εκτέλεσή του αφορά κυρίως τα πληκτροφόρα όργανα και ιδιαίτερα το τσέμπαλο και το εκκλησιαστικό όργανο. "Όσον αφορά τη συμπλήρωση του αρμονικού πλέγματος διαμορφώθηκαν ορισμένες τεχνικές όπως η τρίφωνη ή τετράφωνη, η ομόφωνη συγχορδιακή υφή και η αντιστικτική - μιμητική υφή" (Γιάννου, 1994: 85).

"Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα τμήματα έργων, όπου το basso continuo δε συνοδεύει ούτε συμπληρώνει τις άλλες φωνές, αλλά αποτελεί τη μοναδική φωνή)" (Γιάννου, 1994: 85) και η εκτέλεσή του αφήνεται στην αυτοσχεδιαστική δεξιότητα του εκτελεστή. "Αυτό το είδος φτάνει στο αποκορύφωμά του με την εμφάνιση των *partimenti* της ναπολιτάνικης σχολής για τσέμπαλο ή εκκλησιαστικό όργανο. Ήταν μέρη αριθμημένου μπάσου πάνω στα οποία ο εκτελεστής είχε την ευχέρεια να αυτοσχεδιάσει αυτοτελή κομμάτια (τοκκάτες, φούγκες κ.α) (Γιάννου, 1994: 85) συμπληρώνοντας και την αρμονία κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Προς το τέλος του Baroque τα *partimenti* χρησιμοποιούνταν ως παιδαγωγικές ασκήσεις αρμονίας στα ωδεία. "Γνωστές είναι οι συλλογές του Fenarolli" (Γιάννου, 1994: 85), του "Greco, του Saratelli" και άλλων (Sadie, 1980: 43).

2.3.3. Αυτοσχεδιασμός στο εκκλησιαστικό όργανο

Το πιο γνωστό ήδη από τον 15^ο αιώνα είδος αυτοσχεδιασμού, το οποίο το 17^ο αιώνα γνώρισε περαιτέρω ανάπτυξη, ήταν ο αυτοσχεδιασμός στο εκκλησιαστικό όργανο. "Αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα οι επεξεργασίες χορικών (πρελούδια, φούγκες, ελεύθερες φαντασίες με βάση το θέμα του χορικού). Υψηλά δείγματα αυτής της παράδοσης αποτελούν οι καταγραμμένοι αυτοσχεδιασμοί του J.S.Bach" και ιδιαίτερα οι φαντασίες, τα πρελούδιά του (Γιάννου, 1994: 86) αλλά και "η φούγκα που υπάρχει στο έργο του «Μουσική Προσφορά» (1747) η οποία βασίζεται σε ένα βασιλικό θέμα" (Arnold, 1983: 903).

"Άλλα είδη αυτοσχεδιασμού που αναπτύχθηκαν στο εκκλησιαστικό όργανο ήταν η σακόνα, η πασακάλια κ.α., τα οποία ήταν αυτοσχεδιασμός σε διάφορες μορφές *ostinato* με βάση ένα *basso*. Την εποχή του Baroque οι αυτοσχεδιαστικές απαιτήσεις και τα κριτήρια επιλογής των υποψηφίων στις μεγάλες εκκλησίες είχαν φτάσει σε αρκετά υψηλό επίπεδο" (Γιάννου, 1994: 86).

2.3.4. Καντέντσες

Η καντέντσα αποτελεί ένα ιδιαίτερο παράδειγμα ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (Sadie, 1980: 40). Το 17^ο και 18^ο αιώνα χαρακτηριστικές είναι "οι καντέντσες στα κοντσέρτα και τις άριες. Στην *aria da capo* η καντέντσα αποτελεί αυτοσχεδιαζόμενο μελισματικό τμήμα κατά την επανάληψη του πρώτου μέρους της άριας" (Γιάννου, 1994: 86). Διάσημος για την ικανότητά του να αυτοσχεδιάζει καντέντσες στις άριες ντα κάμπο ήταν "ο τραγουδιστής *castrato* Farinelli στην Ιταλία" (Sadie, 1980:40).

"Οι καντέντσες στα κοντσέρτα, από σύντομες αρχικά, εξελίχθηκαν το 18^ο αιώνα σε εκτενή κομμάτια (σπουδές, καπρίτσια κ.ά.) που απήχαν κατά πολύ

από το θεματικό υλικό του έργου. Από αρκετά νωρίς άρχισαν να γράφονται με γνωστότερο παράδειγμα τη μεγάλη καντέντσα του τσέμπαλου στο πρώτο μέρος του πέμπτου Βραδεμβούργιου κοντσέρτου του Bach" (Γιάννου, 1994: 86).

2.4. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1750 ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ

Όλα τα είδη αυτοσχεδιασμού που προαναφέρθηκαν εξελίχθηκαν και διατηρήθηκαν μέχρι τα τέλη περίπου του 18^{ου} αιώνα (Γιάννου, 1994: 87). Το αυτοσχεδιαζόμενο στολισμα μελωδιών καλλιεργήθηκε κυρίως στην Ιταλία (αλλά και στη Γαλλία και Γερμανία). Κάθε εκτελεστής αυτήν την εποχή – οργανίστας ή τραγουδιστής – είχε αναπτύξει το δικό του ιδιαίτερο τρόπο διανθίσματος μιας μελωδίας, όπως για παράδειγμα "ο βιολιστής Tartini και ο τραγουδιστής Luigi Marchesi στην Ιταλία" (Sadie, 1980: 43).

Κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα αρκετά διδακτικά εγχειρίδια δίνουν οδηγίες για το στολισμα των μελωδιών, με σημαντικότερα αυτά των: "Tartini, Mancini, Mozart, C.P.E. Bach (στον πρόλογο των «Σονατών με αλλαγμένες επαναλήψεις» το 1760), και Hiller (στους δέκα κανόνες του στο όγδοο κεφάλαιο ενός έργου του το 1780 για τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό στολισμάτων)" (Sadie, 1980: 43 - 45).

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι από τον καιρό που άρχισαν να ενσωματώνονται τα μελωδικά στολίδια στη σύνθεση, (ήδη από τον Bach και πιο πριν) "άρχισε να περιορίζεται όλο και περισσότερο και ο αυτοσχεδιαζόμενος στολισμός μελωδιών" (Γιάννου, 1994: 87), ο οποίος βαθμιαία εξαφανίστηκε από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα (Γιάννου, 1994: 87) με μόνη σχεδόν εξαίρεση τη διατήρηση και άνθισή του στην Ιταλική όπερα του 19^{ου} αιώνα και κυρίως στο Rossini (Sadie, 1980: 48).

Την ίδια χρονική περίοδο εξαφανίστηκε σιγά - σιγά και η πρακτική του basso continuo και ο αυτοσχεδιασμός στις καντέντσες των κοντσέρτων και έτσι οι αυτοσχεδιαστικές συνήθειες σε συνθέσεις και εκτελέσεις περιορίζονται κατά πολύ ήδη την εποχή της Σχολής τη Βιέννης (τέλη 18^{ου} αιώνα), αλλά και αργότερα (Γιάννου, 1994: 87).

Κατά κύριο λόγο οι αυτοσχεδιασμοί αυτήν την εποχή καταγράφονται με κάθε λεπτομέρεια ή προετοιμάζονται από πριν, περιορίζοντας αρκετά την ελευθερία των εκτελεστών. Έτσι συναντάμε ως επί το πλείστον στα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven αυστηρά ελεγχόμενους αυτοσχεδιασμούς τόσο στις ενόργανες συνθέσεις όσο και στις όπερες (Sadie, 1980: 46, 47). "Από το τέλος του 18^{ου} αιώνα λοιπόν και εφεξής ο αυτοσχεδιασμός έπαψε να αποτελεί πια υποχρεωτικό στοιχείο της μουσικής πρακτικής και εκτέλεσης και κατέληξε να γίνει πεδίο επίδειξης ατομικής δεξιότητας στην εκτέλεση μουσικών οργάνων" και κυρίως στα πληκτροφόρα όργανα (Γιάννου, 1994: 88).

"Συνθέτες όπως ο Bach, ο Mozart, ο Cherny, ο Beethoven, ο Chopin, ο Mendelshonn και ιδιαίτερα ο Liszt θαυμάζονταν από τους συγχρόνους τους όχι μόνο για τις συνθέσεις τους αλλά και για την εξαιρετική ικανότητά τους στην αυτοσχεδιαστική τέχνη", (Γιάννου, 1994: 88) αυτοσχεδιάζοντας όχι πάντα μόνοι τους αλλά και σε ζευγάρια και στο εκκλησιαστικό όργανο και σε συνδυασμό με άλλα όργανα (Sadie, 1980: 50).

"Κυριότερες μορφές εκδήλωσης της αυτοσχεδιαστικής δεξιότητας των εκτελεστών αποτελούσαν από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι φαντασίες, οι παραλλαγές (πάνω σε θέματα από όπερες κυρίως)" (Γιάννου, 1980: 88), όπως επίσης οι φούγκες και ιδιαίτερα τα πρελούδια και οι καντέντσες (Sadie, 1980: 49, 50).

Τα αυτοσχεδιαζόμενα πρελούδια πριν από την εκτέλεσή μιας σύνθεσης συνέχισαν να ευδοκιμούν μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Αναρίθμητες συλλογές και έργα με γραμμένα πρελούδια και οδηγίες για τη σωστή δημιουργία τους δημοσιεύτηκαν από γνωστούς συνθέτες, δεξιότεχνες και μουσικοπαιδαγωγούς της εποχής. Πιο σημαντικά απ' αυτά ήταν: "το *Traité d' harmonie du pianiste...* (1849) του Kalkbrenner, τα *Chopin Preludes* (1839), το *Méthode simple pour apprendre à préluder...*(1802) του Grétry" (Sadie, 1980: 50), "το *Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte* (1830) του Czerny" (Goertzen, 1998: 243) και τέλος η συλλογή πρελουδίων της Clara Schumann - συζύγου του Robert Schumann - η οποία περιέχεται στο αυτόγραφο 9 του Βερολίνου και χωρίζεται σε δύο ομάδες. Η πρώτη ομάδα αποτελείται από επτά πρελούδια, τα οποία αναφέρονται ως ασκήσεις και η δεύτερη από έντεκα, τα οποία αναφέρονται ως εισαγωγές (Goertzen, 1998: 243, 244).

Η αυτοσχεδιαστική τεχνική των πρελουδίων άρχισε να φθίνει σιγά-σιγά προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, πιθανόν εξαιτίας της αύξησης της επισημότητας στις δημόσιες συναυλίες (Sadie, 1980: 50). Οι καντέντσες συνέχισαν να χρησιμοποιούνται τόσο στη φωνητική όσο και στην οργανική μουσική (όχι τόσο στα κοντσέρτα) μέχρι το 1850 περίπου, "είτε ως *fermatas* - στολίσματα δηλαδή της τελικής συγχορδίας της καντέντσας - είτε ως κανονικές καντέντσες, αυτοσχεδιαστικά τμήματα πάνω στη συγχορδία της δεσπόζουσας στο τέλος ενός κομματιού." (Sadie, 1980: 49). Ενώ, όπως προαναφέρθηκε, οι καντέντσες στα κοντσέρτα άρχισαν να εκλείπουν απ' τις αρχές ήδη του 19^{ου} αιώνα (Γιάννου, 1994: 87), ωστόσο ένα "από τα τελευταία χαρακτηριστικά παραδείγματα ελεύθερα αυτοσχεδιαζόμενης καντέντσας αποτελεί η καντέντσα στο κοντσέρτο για βιολί του Brahms (1879)" (Scholes, 1970: 510).

Εκτός από τους τραγουδιστές (που ανικαθιστούσαν τις καντέντσες των

συνθετών), "αργότερα μέσα στο 19^ο αιώνα αρκετοί μουσικοί ορχήστρας στα πνευστά προσάρμοζαν τα μέρη τους κατά την εκτέλεση σε πιο βολικές περιοχές έκτασης, γεγονός που προκαλούσε τη δυσαρέσκεια τόσο των συνθετών (οι οποίοι δεν επέτρεπαν την παραμικρή αλλαγή στα έργα τους) όσο και των διευθυντών ορχήστρας" (Γιάννου, 1994: 88).

Ο αυτοσχεδιασμός την εποχή του ρομαντισμού (19^{ος} αιώνας) μέχρι και το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα – με την επικράτηση της ατομικής δεξιοτεχνίας έναντι της μουσικής πρακτικής – υποβαθμίστηκε και περιθωριοποιήθηκε σε σχέση με τη σύνθεση. Διατηρήθηκε όμως - αρκετά περιορισμένος βέβαια - μέχρι και τον 20^ο αιώνα από τους "οργανίστες όπως ο συνθέτης Anton Bruckner και κυρίως τους Γάλλους όπως ο Camille Saint - Saëns, ο Franck, ο Marcel Dupré κ.ά" (Γιάννου, 1994: 89). Οι διάσημοι αυτοί οργανίστες συνήθιζαν να αυτοσχεδιάσουν πρελούδια και φούγκες πάνω σε θέματα που τους έδινε το κοινό. "Υστερος συνεχιστής αυτής της παράδοσης ήταν και ο Olivier Messiaen, ο οποίος ενέταξε τις πρωτοποριακές τάσεις της μουσικής του 20^{ου} αιώνα στον αυτοσχεδιασμό του εκκλησιαστικού οργάνου" (Γιάννου, 1994: 90).

Ο αυτοσχεδιασμός ξαναεμφανίστηκε ως σημαντικό στοιχείο της εκτέλεσης στην ευρωπαϊκή μουσική μετά τη δεκαετία του 1950, χάρη στις πρωτοποριακές τάσεις της τότε μουσικής, στην επιρροή από τις ανατολικές χώρες και στο συνδυασμό ευρωπαϊκών και αφρικανικών μουσικών στοιχείων (Arnold, 1983: 903).

II. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΣΙΑΣ

Η πρακτική του αυτοσχεδιασμού και οι τεχνικές του παίζουν σημαντικό ρόλο στη μουσική της Ασίας και ποικίλουν στις διάφορες μουσικές παραδόσεις. Ο αυτοσχεδιασμός γενικά στην Ασιατική μουσική απαιτεί φαντασία μέσα στα όρια ενός πλαισίου με συγκεκριμένα μουσικά στοιχεία (υποχρεωτικά, προαιρετικά ή απαγορευτικά). Η σωστή διαχείριση των προαιρετικών μουσικών στοιχείων καθορίζει και την αξία ενός μουσικού. Ο Ασιάτης μουσικός ξοδεύει συνήθως πολλά χρόνια αποστηθίζοντας και απορροφώντας παραδοσιακά μοντέλα πριν αυτοσχεδιάσει και η τελική του απόδοση μπορεί να περιλαμβάνει κομμάτια συντεθειμένα από πριν. Μπορεί επίσης να αφηθεί στη φυσική του παρόρμηση, χωρίς προμελέτη, αλλά και αυτή καθοδηγείται συνήθως από κάποιο υποβόσκον σχήμα ανάπτυξης (Sadie, 1980: 52).

Όλες οι φόρμες της παραδοσιακά αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής έχουν υποχρεωτικά χαρακτηριστικά, στα οποία πρέπει να γίνεται αναφορά προκειμένου να διατηρηθεί το παραδοσιακό μοντέλο. Ανάλογα λοιπόν με την πυκνότητα αυτών των χαρακτηριστικών καθορίζεται και το περιθώριο για λιγότερο ή περισσότερο αυτοσχεδιασμό (Sadie, 1980: 52).

Παρακάτω εξετάζεται ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην ανατολική, νοτιοανατολική και νότια Ασία καθώς και στη Μέση Ανατολή.

1. ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΑΣΙΑ

1.1. ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΑΣΙΑ

Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής της Ανατολικής Ασίας χαρακτηρίζεται από μια πληθώρα υποχρεωτικών στοιχείων, αφήνοντας έτσι περιθώριο για ελάχιστο ή καθόλου αυτοσχεδιασμό. Παρόλο που οι κύριες παραδόσεις της Κίνας, της Ιαπωνίας και της Κορέας δίνουν έμφαση σε συνθετικές μορφές, στην Κίνα εξασκείται ίσως λίγο περισσότερο η τεχνική του αυτοσχεδιασμού (Sadie, 1980: 52).

Στην Κορέα υπάρχει μια "οργανική φόρμα, το sanjo, το οποίο χαρακτηρίζεται από σόλο αυτοσχεδιασμό πάνω στο Kayakeum (δωδεκάχορδο zither)" (Sadie, 1980: 52). Στην Ιαπωνική μουσική χρησιμοποιείται σε κάποιες περιστάσεις ο αυτοσχεδιασμός, όπως για παράδειγμα στη "nagauta (ένα είδος που χρησιμοποιείται στο θέατρο Kabuki), στην οποία τα sanju (μερικώς αυτοσχεδιαζόμενα οργανικά ιντερλούδια) παίζονται στο shamisen την ώρα που ο ηθοποιός αλλάζει κοστούμι" (Sadie, 1980: 52).

1.2. ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΑΣΙΑ

1.2.1. Ηπειρωτική νοτιοανατολική Ασία

Χαρακτηριστικό στοιχείο της ηπειρωτικής νοτιοανατολικής Ασίας είναι η ορχηστρική Μουσική. "Τα σύνολα pi phat και mahori στην Ταϊλάνδη, στο Λάος και στην Καμπότζη καθώς και το σύνολο hsaing - waing στην Βιρμανία, χρησιμοποιούν διαστρωματική πολυφωνία (παρόμοια με εκείνη της Ιάβας και του

Μπαλί)" (Sadie, 1980: 53). Ο αυτοσχεδιασμός γύρω από μια κεντρική μελωδία επικρατεί σε διάφορους βαθμούς. Η μουσική του Βιετνάμ είναι περισσότερο μια προέκταση της Κινέζικης μουσικής (με περιορισμένο δηλαδή αυτοσχεδιασμό) (Sadie, 1980: 53).

Επίσης είναι αρκετά συνηθισμένο σε αυτήν την περιοχή να παίζονται μειωμένες εκδοχές της μουσικής μεγαλύτερων ορχηστρικών συνόλων από μικρότερα σύνολα. "Στη Βιρμανία για παράδειγμα, τα παραδοσιακά τραγούδια μπορεί να συνοδεύονται μόνο από ένα μελωδικό όργανο, όπως το saung - gauk (τοξωτή άρπα) και από όργανα που κρατούν το χρόνο, όπως τα wa (clappers - γλωσσίδα καμπάνας) και τα si (καμπανάκια χεριού)" (Sadie, 1980: 53). Ο αρπιστής αυτοσχεδιάζει το μεγαλύτερο μέρος της συνοδείας ακολουθώντας πρόχειρα το περίγραμμα της μελωδίας, παρεκκλίνοντας όμως κάποιες φορές από αυτή αρκετά, έτσι ώστε να δημιουργεί αντίστιξη. Περιορίζεται ωστόσο από το τραγούδι, τον τρόπο και το μέτρο.

Τα τραγούδια της Βιρμανίας συνήθως δεν έχουν επαναλήψεις. Έτσι αυτός που συνοδεύει πρέπει να διατηρεί την ενότητα κάνοντας αναφορά σε μοτίβα που εμφανίστηκαν πιο πριν στο τραγούδι. Για να αναγνωριστεί η αξία του πρέπει επίσης να εισάγει νέα μοτίβα έτσι ώστε να διαφοροποιείται ο κάθε στίχος ή στροφή του τραγουδιού (Sadie, 1980: 53).

1.2.2. Ιάβα- Μπαλί

Στη μουσική της Ιάβας - του μεγαλύτερου δηλαδή νησιού της Ινδονησίας - ο αυτοσχεδιασμός μαθαίνεται αρχικά στα απλά όργανα, όπως οι διάφοροι τύποι

των gong προχωρώντας έπειτα στην οικογένεια οργάνων saron τα οποία παίζουν τις κυρίαρχες μελωδίες. Αργότερα ο μαθητευόμενος μπορεί να μάθει μερικά από τα πιο βασικά σχήματα στα κρουστά και έπειτα τα όργανα της οικογένειας barong, τα οποία χρησιμοποιούνται για να διακοσμήσουν την κύρια μελωδία και για να εκτελούν απλούς αυτοσχεδιασμούς. Μπορεί επίσης να μελετά τα πιο πολύπλοκα αυτοσχεδιαστικά όργανα, όπως το gambang, το rebab και η οικογένεια gender. Με αυτόν τον τρόπο τα υποχρεωτικά χαρακτηριστικά της μουσικής της Ιάβας απορροφώνται βαθιά προτού ο μαθητευόμενος αρχίσει να σκέφτεται να αυτοσχεδιάσει (Sadie, 1980: 56).

Τα βασικότερα και πιο γνωστά μουσικά σύνολα της Ιάβας όπως και του Μπαλί είναι "τα gamelan, οι ζωντανές δηλαδή ορχήστρες που συνόδευαν τις τελετές κάθε χωριού" (Small, 1983: 65). "Το gamelan της Ιάβας μπορεί να αποτελείται από τριάντα περίπου εκτελεστές μαζί με δώδεκα άνδρες και τρεις γυναίκες τραγουδιστές. Όλοι μαζί έχουν μια έκταση έξι οκτάβων και μπορούν να παράγουν περισσότερες από εικοσιπέντε διαφορετικές ρυθμομελωδικές γραμμές, οι μισές και παραπάνω από τις οποίες αφορούν τον αυτοσχεδιασμό" (Sadie, 1980: 53).

Αυτή η ορχήστρα "παράγει λεπτεπίλεπτους και σύνθετους ήχους, που βασίζονται στην ταυτόχρονη παραλλαγή πάνω σε ένα απλό και αργό θέμα", το οποίο αποτελεί και την κύρια μελωδία (Small, 1983: 67). Η κύρια μελωδία λοιπόν αποτελεί τη βάση για αυτοσχεδιασμό και παίζεται από το saron (Sadie, 1980: 53), "ένα μπρούτζινο μεταλλόφωνο με κουρδίζόμενο ηχείο από bamboo" (Small, 1983: 67).

Άλλα όργανα που απαρτίζουν την ορχήστρα gamelan είναι: α) "τα μπρούτζινα gong, κουρδιζόμενα και μη, τα οποία τονίζουν με χτυπήματα τις μουσικές φράσεις, β) τα κύμβαλα, γ) τα τύμπανα δύο όψεων που χτυπιούνται με τα χέρια και που το ένα παίζεται από τον αρχηγό της ομάδας κρατώντας σταθερό το ρυθμό" (Small, 1983: 67), δ) "το gambang (ξυλόφωνο), ε) το celempung (zither), στ) τα φλάουτα (suling, συνήθως ένα ή δύο) τα οποία ντουμπλάρουν το βασικό θέμα, ζ) τα μικρότερα μεταλλόφωνα (gender - barung και gender - ranepus), τα οποία ντουμπλάρουν μία ή δύο οκτάβες ψηλότερα το βασικό θέμα παίζοντας όμως ιδιαίτερα πολύπλοκες παραλλαγές του γεμάτες ποικίλματα και τέλος η) το rebab (είδος δίχορδου μυτερού βιολιού), το οποίο έχει και τον κύριο αυτοσχεδιαστικό ρόλο στην ορχήστρα και παίζεται από τον αρχηγό του gamelan" (Sadie, 1980: 53).

Εκτός από τους περιορισμούς της μελωδίας και του τρόπου (patet) ο κάθε εκτελεστής διαθέτει περιορισμένο και καθορισμένο χώρο για τους αυτοσχεδιασμούς του σε κάθε κομμάτι. Στο ρυθμό γίνονται πολύ μικρές παραλλαγές οι οποίες αναπληρώνονται σχεδόν αμέσως (Sadie, 1980: 53).

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι "ο αυτοσχεδιασμός για τους κατοίκους της Ιάβας αποτελεί μια κατεξοχήν συλλογική τέχνη" (Small, 1983: 72) και για αυτό το λόγο χαρακτηριστικό στοιχείο του gamelan είναι ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός. Ενώ η μουσική της Ιάβας δεν είναι στην πραγματικότητα αυτοσχεδιαστική ωστόσο οι μουσικοί της αυτοσχεδιάζουν (Nettl, 1998: 17). Ο αυτοσχεδιασμός όμως αυτός δεν έχει να κάνει με την ατομική δεξιότητα του κάθε εκτελεστή, αλλά με τη συλλογική και κοινωνική του ικανότητα να ενσωματώνει κάθε τμήμα

στο σύνολο με μικρές μόνο αλλαγές (Small, 1983: 73).

Παρόλο που σε κάθε gamelan γίνονται πολλές πρόβες τα κομμάτια εξελίσσονται διαρκώς (Small, 19:69). "Οι ερμηνευτές ενδιαφέρονται περισσότερο για την ολοκλήρωση τους μέσα από τη διαδικασία της δημιουργίας και λιγότερο για το τελειωμένο αποτέλεσμα" (Small, 1983: 74).

Όλα τα παραπάνω ισχύουν και για το Μπαλί, μόνο που ο αυτοσχεδιασμός εκεί περιορίζεται σε λίγα όργανα και όχι σχεδόν σε όλη την ορχήστρα όπως στη Ιάβα (Sadie, 1980: 53). "Το Μπαλί (ένα μικρό πυκνοκατοικημένο νησί ανατολικά της Ιάβας) διαθέτει μια από τις πλουσιότερες καλλιτεχνικές παραδόσεις όλης της ανθρωπότητας" (Small, 1983: 64, 65).

"Το παραδοσιακό τελετουργικό σύνολο gamelan gong, που χρησιμοποιείται σε όλες τις εορταστικές και επίσημες εκδηλώσεις του Μπαλί, αποτελείται από σαράντα περίπου μουσικούς. Οι περισσότεροι παίζουν μεταλλόφωνα με έκταση μιας οκτάβας (Saron, gegogam κ.α.), τα οποία δεν επιτρέπεται να αυτοσχεδιάζουν, αλλά έχουν ως αποκλειστική λειτουργία να παίζουν μια βασική σταθερή μελωδία ή συγκεκριμένες βασικές νότες της μελωδίας" (Sadie, 1980: 53).

Το gamelan gong περιλαμβάνει επίσης ένα σολίστα που παίζει το "trompong (μία σειρά από καμπάνες), το οποίο εισάγει το ορχηστρικό κομμάτι με ένα μερικώς αυτοσχεδιαζόμενο σόλο, συμπληρώνει επίσης τη βασική μελωδία και συνδέει τα διάφορα μέρη του κομματιού" (Sadie, 1980: 53). Ο εκτελεστής trompong χρησιμοποιεί τεχνικές όπως το παίξιμο εκτός χρόνου παράγοντας συγκοπτόμενους αντιχρονισμούς, καθώς επίσης και την τεχνική του να

αποφεύγει, να περιμένει ή να ακολουθεί τις νότες του βασικού θέματος. Οι αυτοσχεδιασμοί στο trompong καλύπτουν έκταση δύο οκτάβων, ενώ αντίθετα η μελωδία περιορίζεται σε μια οκτάβα (Sadie, 1980: 53).

"Στη Μπαλινέζικη ορχήστρα επίσης κάποιος αυτοσχεδιασμός πραγματοποιείται και από τους δύο εκτελεστές του *reyong* (τέσσερα *gong*, τοποθετημένα οριζόντια, κουρδισμένα σε τέσσερις από τις νότες του τρόπου-πρώτος εκτελεστής *g' #* στο αριστερό και *α'* στο δεξί χέρι, δεύτερος εκτελεστής: *d'* στο αριστερό και *ε'* στο δεξί χέρι)" (Sadie, 1980: 53). Οι μουσικοί παράγουν συναρμολογούμενους ρυθμούς και συνεχή στολίσματα, ενώ παράλληλα διατηρούν τη σχέση τους με τη βασική μελωδία. Ο αυτοσχεδιασμός στο *reyong* είναι περίπλοκος επειδή οι υποχρεωτικοί φθόγγοι του βασικού θέματος μπορεί να εναλλάσσονται μέσα στα πλαίσια της έκτασης των δύο οργανοπαικτών (Sadie, 1980: 53).

"Η μουσική στο Μπαλί βασίζεται σε γενικές γραμμές σε μια ή δύο πεντατονικές κλίμακες. Η πρώτη λέγεται *slendro* (διαίρεση οκτάβας σε πέντε διαστήματα) και η δεύτερη *pelog* (αντιστοιχεί στις ακόλουθες νότες της Δυτικής Μουσικής: C #, D, E, G #, A). Η χρησιμοποίηση της δεύτερης κλίμακας έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών διαφωνιών, πράγμα που αρέσει στους μουσικούς, οι οποίοι κουρδίζουν τα ψηλά όργανά τους σε αυτήν με σκοπό να ηχούν κάπως παράφωνα" (Small, 1983: 67, 68).

Μερικά άλλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μουσική του Μπαλί και τη ζωή γενικότερα των κατοίκων του είναι: α) η αντίληψή τους για το χρόνο όχι μόνο στη μουσική αλλά και στις κοινωνικές τους συνήθειες δεν είναι γραμμική, αλλά

κυκλική, β) απουσιάζει η έννοια της κορύφωσης (αρμονικών εντάσεων) , γ) δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα σε επαγγελματία και ερασιτέχνη, νέο ή ηλικιωμένο, δ) η εκπαίδευση των μαθητευομένων δε γίνεται σε σχολεία αλλά μέσα στο ίδιο το gamelan, ε) το κοινό κατέχει ενεργό ρόλο τόσο στις μακροχρόνιες πρόβες όσο και στις παραστάσεις των gamelan σχολιάζοντας εύστοχα τον τρόπο με τον οποίο παίζουν ή τραγουδούν οι ερμηνευτές, στ) οι συνθέσεις δεν καταγράφονται αλλά μεταφέρονται παραλλαγμένες από τη μια κοινότητα στην άλλη και ξαναδημιουργούνται αποκτώντας έτσι μια αίσθηση συνέχειας σε σχέση με το παρελθόν και τέλος, ζ) η λειτουργία όλων των σπιλ μουσικής στο Μπαλί είναι να προσφέρουν ένα υπόστρωμα, μια «μουσική κατάσταση» πάνω στην οποία βασίζονται οι χοροί και οι τελετές (Small, 1983: 68 - 77).

2. ΝΟΤΙΑ ΑΣΙΑ - ΙΝΔΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Οι κύριες μουσικές παραδόσεις της νότιας Ασίας είναι δύο: Η μουσική παράδοση της βόρειας Ινδίας, του Πακιστάν και του Μπαγκλαντές και η μουσική παράδοση της νότιας Ινδίας (Sadie, 1980: 53). "Οι δύο βασικές μορφές της Ινδικής μουσικής, η Hindustani (Βόρειες Ινδίες) και η Carnatic (Νότιες Ινδίες) χρησιμοποιούν τον αυτοσχεδιασμό, ο οποίος παίζει πιο σημαντικό ρόλο στη Hindustani" (Bailey, 1981: 25). Ο αυτοσχεδιασμός στην Ινδική μουσική, όπως προαναφέρθηκε είναι ιδιωματικός. Ολόκληρη η μουσική βασίζεται σε αυτόν μέσα όμως σε αυστηρά καθορισμένα πλαίσια με λεπτομερείς κανόνες. "Σε αυτήν τη χώρα η μουσική έχει κατεξοχήν θρησκευτική σημασία. Γι' αυτό όλες οι

θεωρητικές και συστηματικές μέθοδοι μουσικής έχουν να κάνουν με θρησκευτικές οδηγίες και τελετουργίες" (Bailey, 1981: 25).

"Η πολύπλοκη και μακρόχρονη σχέση καθηγητή και μαθητή στην Ινδική μουσική είχε ως συνέπεια την ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας για πρώτη φορά, η οποία αναγνωρίζει ορισμένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του αυτοσχεδιασμού" (Bailey, 1981: 26).

Παρακάτω εξετάζονται περιληπτικά η φόρμα Carnatic της νότιας Ινδίας, η φωνητική και οργανική (κυρίως στα κρουστά) μουσική της Ινδίας και τα βασικότερα στοιχεία της αυτής της μουσικής.

2.1. Carnatic - Νότιες Ινδίες

Στη μουσική Carnatic κυριαρχεί η μεγάλη φόρμα ragam - tanam - pallavi, η οποία προχωράει σταδιακά από γενικότερα σε πιο περιοριστικά μοντέλα. Στο ragam (alapa ή alarana – βλέπε παρακάτω) υπάρχει η raga (Nettl, 1998: 13): "ένας ειδικός δηλαδή τρόπος διάταξης των διαστημάτων πάνω στον οποίο δομείται ο αυτοσχεδιασμός του εκτελεστή" (βλέπε παρακάτω) (Small, 1983: 63). Το tanam (βλέπε παρακάτω) απαιτεί περίπου τα ίδια πράγματα με το ragam, στα οποία προστίθεται επιπλέον ένας χαρακτηριστικός μη μετρικός ρυθμός. Το niraval (βλέπε παρακάτω) βασίζεται επίσης στα τονικά χαρακτηριστικά της raga, περιλαμβάνοντας κι ένα θέμα από κάποια σύνθεση (pallavi) το οποίο υπόκειται σε μια σειρά από παραλλαγές. Στο Karana swaram (βλέπε παρακάτω) ο μουσικός χρησιμοποιεί τα τονικά χαρακτηριστικά της raga, κάποιο θεματικό υλικό από μια σύνθεση και ένα χαρακτηριστικό πολύ γρήγορο πέρασμα staccato (Nettl,

1998: 13, 14).

Καθώς κινούνται και προχωρούν μέσα στη φόρμα *ragam - tanam - pallavi* οι εκτελεστές έχουν όλο και λιγότερες επιλογές, αφού το μοντέλο πάνω στο οποίο αυτοσχεδιάζουν γίνεται πιο συγκεκριμένο (Nettl, 1998: 14).

2.2. Φωνητική και οργανική μουσική

Στη φωνητική αλλά και στην οργανική μουσική της Ινδίας ακολουθείται το ίδιο σχήμα: σύνθεση, αυτοσχεδιασμός, επιστροφή στη σύνθεση (Sadie, 1980: 54).

"Υπάρχουν δύο είδη αυτοσχεδιασμού που χρησιμοποιούνται στη φωνητική μουσική: α) το *niraval* στη νότια Ινδία (*bol - tan* στη βόρεια), στο οποίο οι λέξεις του συντεθειμένου τραγουδιού τοποθετούνται σε αυτοσχεδιαζόμενες μελωδικές γραμμές και β) το *karlana swaran* ή *svara* στη νότια Ινδία (*sargam tan* στη βόρεια) που περιέχει τους φθόγγους *sa, ri, ga, ma, pa, dha* και *ni* οι οποίοι διαβάζονται όπως ακριβώς τραγουδιούνται" (Sadie, 1980: 54).

"Στη βόρεια Ινδία υπάρχει η φόρμα τραγουδιού *khayal*, η οποία περιλαμβάνει συνήθως πολύ γρήγορα αυτοσχεδιαζόμενους βοκαλισμούς (τρόπους τραγουδίσματος) πάνω στο φωνήεν *a* και οι οποίοι έχουν την ονομασία *akar tan*" (Sadie, 1980: 54). Στη φόρμα τραγουδιού (κλασικού) *bada khayal*, που συναντάμε επίσης στη βόρεια Ινδία, δε χρειάζεται να τραγουδηθεί ολόκληρη ούτε μια στροφή της σύνθεσης (Sadie, 1980: 54).

Όσον αφορά την οργανική μουσική, πιο συνήθης είναι ο αυτοσχεδιασμός στα κρουστά (σόλο ή σε σύνολα). "Τα τύμπανα που χρησιμοποιούνται

συχνότερα είναι το mrdangam (νότια Ινδία) και το ζευγάρι τύμπανων με την ονομασία tabla (βόρεια Ινδία) παράγοντας μια ποικιλία από ήχους που εκφράζονται από μνημονικές συλλαβές" (Sadie, 1980: 54).

"Οι αυτοσχεδιασμοί σε αυτά τα όργανα όμως περιορίζονται από το tala" (Sadie, 1980: 54) (αίσθημα χρόνου – βλέπε παρακάτω). Σε μια σειρά από αυτοσχεδιασμούς μπορεί να χρησιμοποιούνται μόνο συγκεκριμένες συλλαβές, χτύποι και ρυθμικοί σχηματισμοί, έτσι ώστε να διατηρείται μια συνέχεια. Ο μουσικός ξεκινώντας από κάποιο σχήμα μπορεί να αλλάξει τη σειρά των συλλαβών, να επαναλάβει ή να παραλείψει μερικές, να διαφοροποιήσει το tempo, να εισάγει παύσεις, αλλά δεν μπορεί να εισάγει συλλαβές που δεν υπάρχουν στο αρχικό σχήμα (Sadie, 1980: 54).

Εκτός όμως από τα κρουστά, αυτοσχεδιασμός υφίσταται και στα έγχορδα όργανα στην Ινδική μουσική. "Οι αυτοσχεδιασμοί συχνά καταλήγουν να επιστρέφουν στη σύνθεση είτε στον πρώτο χτύπο του tala (το sam) είτε λίγο πριν τον χτύπο πάνω στον οποίο ξεκινά η σύνθεση. Αυτό χαρακτηρίζει και τους αυτοσχεδιασμούς στο sitar (έγχορδο όργανο) στη βόρεια Ινδία" (Sadie, 1980: 54).

Συνήθως "ο αυτοσχεδιασμός πριν την επιστροφή στη σύνθεση καταλήγει σε ένα ρυθμικό σχήμα επαναλαμβανόμενο τρεις φορές (tihat)", έτσι ώστε να εξασφαλίζεται η όσο το δυνατόν ομαλότερη επιστροφή (Sadie, 1980: 54).

2.3. Στοιχεία της Ινδικής μουσικής

Χαρακτηριστικά της μουσικής της νότιας Ασίας είναι οι μονόφωνες μελωδικές γραμμές - φωνητικές ή οργανικές - που συνήθως συνοδεύονται από κάποιο κρουστό. Χαρακτηριστική επίσης είναι και η ετεροφωνία καθώς ο σολίστας μπορεί να συνοδεύεται συχνά από έναν ή περισσότερους οργανοπαίκτες, οι οποίοι παίζουν ομόφωνα όταν εκείνος παίζει ένα συγκεκριμένο μουσικό τμήμα, ενώ όταν αυτοσχεδιάζει μιμούνται τις φράσεις του όσο το δυνατόν πιο πιστά. Τα υποχρεωτικά χαρακτηριστικά στην Ινδική μουσική είναι πολύ λιγότερα από ότι στη Μέση Ανατολή, αν και κάποια από αυτά είναι αρκετά λεπτά και απαιτούν εντατική εκπαίδευση προτού απορροφηθούν από το μουσικό (Sadie, 1980: 53).

Τα σημαντικότερα στοιχεία της ινδικής μουσικής είναι: η raga, η alapa (alapana ή ragam) το tanam, το niraval, το Kalpana svara, το tala (Sadie, 1980: 54), "το sruti (σρούτι) και το laya (λάγια)" (Bailey, 1981: 26).

"Η raga είναι ειδικός τρόπος διάταξης των διαστημάτων και προσφέρει το πλαίσιο τόσο για σύνθεση όσο και για αυτοσχεδιασμό. Η κάθε μια ταιριάζει σε ειδικές μόνο χρονικές στιγμές ή εποχές και δεν πρέπει να χρησιμοποιείται σε διαφορετικές περιστάσεις" (Small, 1983: 63). "Χαρακτηρίζεται από μουσική κίνηση ή πρόοδο, η οποία επιτυγχάνεται με χαρακτηριστικές φράσεις στην υψηλότερη tessitura μαζί με μεγαλύτερη ένταση, με περισσότερα υποχρεωτικά στολίδια και αυξανόμενη δεξιοτεχνία για να καταλήξει τελικά σε ένα γρήγορα κατέβασμα και συνεπώς σε χαλάρωση της έντασης" (Nettl, 1998: 13). Όλες οι

μουσικές φόρμες (όπως *alapa*, *tanam*, *niraval* κ.α.) βασίζονται στα τονικά χαρακτηριστικά της *raga* (Nettl, 1998: 14).

Η *raga* περιλαμβάνει μερικά κύρια θέματα που μπορούν να επεκταθούν και να επεξεργαστούν (στο *alapa* αναπτύσσονται με λεπτομέρεια) και τα οποία προέρχονται από τη διδασκαλία της απλοποιημένης εκδοχής μιας *raga* ενός μουσικού στους μαθητές του. Η ακριβής σκιαγράφηση ενός κυρίου θέματος είναι κάπως υποκειμενική αφού οι εκδοχές διαφέρουν από δάσκαλο σε δάσκαλο και από περίπτωση σε περίπτωση. "Μεγάλο μέρος του αυτοσχεδιασμού στην Ινδία αφορά την επεξεργασία και παραλλαγή μερικών τέτοιων πυρηνικών σχημάτων, η οποία στη *raga* της βόρειας Ινδίας ονομάζεται *darbari*" (Sadie, 1980: 54).

Οι παραδοσιακές μέθοδοι διδασκαλίας δε δίνουν έμφαση στα χαρακτηριστικά και στη δομή μιας *raga*. Οι δάσκαλοι ζητούν από τους μαθητές να μιμούνται τις φράσεις που τους παίζουν, να αποστηθίζουν μεγάλα μέρη σε κάθε *raga* έτσι ώστε να αποκτήσουν βαθμιαία (έπειτα από πολλές ακροάσεις) το "αίσθημα" της και να αρχίσουν να δημιουργούν δικές τους φράσεις μέσα σε αυτήν. Ενσωματώνουν δηλαδή σιγά - σιγά τα χαρακτηριστικά της μετά από πολύ εξάσκηση με τον Γκουρού, τα απορροφούν και τα εφαρμόζουν ασυνείδητα στο παίξιμο τους. "Δεν μαθαίνουν δηλαδή μια *raga* σε σχέση με το τονικό της περιεχόμενο αλλά κάτι πολύ πιο αφηρημένο, το "αίσθημά" της" (Bailey, 1981: 26).

"Το αρχικό αυτοσχεδιαζόμενο τμήμα στη φόρμα *ragam - tanam - pallavi* λέγεται *alapa* ή *alapana*" (Sadie, 1980: 54) (ή *ragam*). Οι περιορισμοί και τα υποχρεωτικά χαρακτηριστικά είναι λιγότερα από άλλα τμήματα. Ο ρυθμός και το

μέτρο των αυτοσχεδιαζόμενων φράσεων πρέπει να είναι ακανόνιστα. Εδώ ο μουσικός, εκτός από τα τροπικά ζητήματα της raga, πρέπει να ακολουθήσει και κάποιες κατευθυντήριες γραμμές. Πρέπει δηλαδή να ξεκινήσει τον αυτοσχεδιασμό του από χαμηλά και να επεκτείνει σταδιακά την τονική έκταση μέχρι τα επιτρεπτά όρια της raga. Οι φράσεις επίσης πρέπει να ξεκινούν απλά και αργά και σταδιακά να αναπτύσσονται όσον αφορά το βηματισμό και την πολυπλοκότητα. Ο μουσικός επιτρέπεται να δείξει κάποια ελευθερία, πρέπει όμως να τηρήσει συνολικά τα αποδεκτά μοντέλα (Sadie, 1980: 54).

"Το alara ακολουθείται από ένα ρυθμικό αλλά χωρίς μέτρο αυτοσχεδιαζόμενο τμήμα: το tanam στη νότια Ινδία (jod ή jhala στην οργανική μουσική της βόρειας Ινδίας και nom - tom στη φωνητική)" (Sadie, 1980: 54). Το tanam χαρακτηρίζεται από έναν τακτικό κάπως παλμό, ο οποίος στα έγχορδα παράγεται από τα drone strings(που λειτουργούν ως έγχορδα ισοκράτες) και στη φωνητική μουσική από την τακτική χρησιμοποίηση συλλαβών χωρίς σημασία. "Το tanam και το jod είναι πιο συλλαβικά, ενώ το alara είναι σε μεγάλο βαθμό μελισματικό" (Sadie, 1980: 54). Τα tanam ξεκινούν συνήθως από τη μεσαία περιοχή και σταδιακά επεκτείνουν την έκτασή τους ενώ παράλληλα αυξάνουν το tempo και την πολυπλοκότητα των αυτοσχεδιαζόμενων φράσεων (Sadie, 1980: 54).

Το τελευταίο τμήμα μιας κλασικής εκτέλεσης χαρακτηρίζεται από την tala (χρονικό μέτρημα, χρονικός κύκλος). Αυτό το τμήμα εισάγεται πάντα από μια σύνθεση και συνοδεύεται από έναν κρουστό. Οι συνθέσεις μπορούν να αρχίζουν σε οποιοδήποτε σημείο μέσα στην tala και ποικίλουν πολύ όσον αφορά το μήκος

(με μακρύτερες και πιο χαρακτηριστικές εκείνες στη νότια Ινδία). Η tala μαζί με τη σύνθεση επηρεάζουν τη φύση και το μήκος των αυτοσχεδιασμών παρόλο που ο σολίστας δεν χρειάζεται να ακολουθήσει το κυρίαρχο τμήμα της tala. Οι αυτοσχεδιασμοί ξεκινούν σε οποιοδήποτε σημείο του χρονικού κύκλου και καταλήγουν επιστρέφοντας στη σύνθεση, η οποία διατηρεί βέβαια συνεχώς τη σχέση της με την tala (Sadie, 1980: 54).

Άλλα στοιχεία της ινδικής μουσικής είναι το laya και το sruti. "Το laya είναι «το αίσθημα» του ρυθμού στον ιδιωματικό αυτοσχεδιασμό που αντιτίθεται στο αυστηρό μέτρο του χρόνου (κάτι ανάλογο με το swing της jazz)" (Bailey, 1981: 26). "Τα srutis είναι το σύστημα διαίρεσης της οκτάβας σε 26 φθόγγους που χρησιμοποιείται από τους παραδοσιακούς μουσικούς της Ινδίας και στο οποίο τα διαστήματα δεν ακολουθούν τη συμμετρία της συγκερασμένης κλίμακας" (Small, 1983: 63).

3. ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

Η μουσική της Μέσης Ανατολής περιλαμβάνει αρκετές Ισλαμικές μουσικές παραδόσεις, όπως η Τουρκική, η Περσική και η Αραβική (Sadie, 1980: 54). Ο αυτοσχεδιασμός σ' αυτές τις χώρες χαίρει υψηλού γοήτρου και εκτίμησης και χαρακτηρίζεται από ελευθερία και μη προβλεψιμότητα, σε αντίθεση με τη Δυτική μουσική όπου εκτιμάται περισσότερο η σύνθεση και συνεπώς η πειθαρχία και η προβλεψιμότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι μουσικοί να μην αντιμετωπίζονται ως επαγγελματίες, αλλά ως μαθητευόμενοι ερασιτέχνες

(Nettl, 1998: 8).

Η μουσική σ' αυτήν την περιοχή έχει κάποιες ομοιότητες με τη μουσική στη Νότια Ασία, όπως οι ομοφωνικές ή ετεροφωνικές εκτελέσεις μικρών συνόλων με τη συνοδεία ενός κρουστού οργάνου, χωρίς όμως να λείπουν και τα μεγαλύτερα σύνολα που παίζουν σουίτες (*nawba*), στα ορχηστρικά τμήματα των οποίων παρεμβάλλονται οργανικά σόλο και φωνητικά ρεσιτατίβα από την κλασική ποίηση (Sadie, 1980: 54, 55).

Τροπικές φόρμες – ανάλογες με τη *raga* της Νότιας Ασίας – πάνω στις οποίες δομείται η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός υπάρχουν και στη Μέση Ανατολή, όπως το Περσικό *dastgāh* και το Αραβικό και Τουρκικό *maqām*. Επίσης, όπως και στη Νότια Ασία, συναντάμε δύο τομείς στη μουσική αυτής της περιοχής: το μη - μετρικό *taqsīm* στην Αραβική και *ānāz* στην Περσική μουσική και μετρικές μορφές όπως το *tasnif*, το *renge*, το *beste* και το *bashraf* που συνοδεύονται συχνά από κρουστά. Η ανάπτυξη του *taqsīm* (και του *ānāz*) βασίζεται – όπως και η *ālāra* – στη σταδιακή επέκταση της τονικής έκτασης (Sadie, 1980: 55).

3.1. Περσική μουσική

Στην Περσία η αυτοσχεδιαζόμενη μουσική προτιμάται πολύ περισσότερο από τη γραμμένη, με ιδιαίτερη εκτίμηση στα είδη που στερούνται μετρικής και ρυθμικής δομής. Αρκετά διαδεδομένος είναι ο μη - μετρικός φωνητικός αυτοσχεδιασμός (the singing of the Qur'an: η μουσική απαγγελία του Κορανίου). Εκτιμάται περισσότερο η μουσική με ηθοπλαστικές λέξεις από την

ορχηστρική (που είναι μόνο για διασκέδαση) και η μουσική που εκτελείται σε ιερά, ακαδημαϊκά ή τελετουργικά πλαίσια από εκείνη που εκτελείται σε ανεπίσημα και «λάγνα» περιβάλλοντα (Nettl, 1998: 7, 8).

Στην Περσική μουσική η επέκταση της τονικής έκτασης διατυπώνεται στο *dastgāh* (τρόπος, αντίστοιχο της *raga*), το οποίο συντίθεται από μια σειρά από καθαρά αναπτυξιακά στάδια (τα *gusheh - hā*), με το καθένα απ' αυτά να εστιάζει σε μία συγκεκριμένη νότα ή νότες του *dastgāh*. Το παραδοσιακό ρεπερτόριο αυτών των σταδίων μπορεί να περιλαμβάνει και μετατονισμούς της πατρικής κλίμακας *dastgāh*. Στην εκτέλεσή της ένας μουσικός επεξεργάζεται με λεπτομέρεια τα διάφορα στάδια διαδοχικά. "Ένα πλήρες στάδιο εξέλιξης μπορεί να περιλαμβάνει έναν εισαγωγικό αυτοσχεδιασμό σε ελεύθερο χρόνο (*darāmad*), ένα ή περισσότερα μετρικά κομμάτια (όπως *zarbi*, *reng*, *kereshmeh*, *tasnif* κ.ά. με συνοδεία κρουστών), ένα φωνητικό μελισματικό τμήμα (*tahrir*) και μία χαρακτηριστική καντέντσα (*forūd*)" (Sadie, 1980: 55).

Περισσότερο αυτοσχεδιασμό συναντάμε στο μη-μετρικό *ānāz* και στο *tasnif*. Το *ānāz* είναι κυρίως φωνητικό είδος για την απόδοση της κλασικής Περσικής ποίησης. Παρόλο που δεν μετράται, υπάρχει ωστόσο μια φανερή σχέση ανάμεσα στις μακρές και βραχείες συλλαβές του στίχου και στη διάρκεια των φθόγγων της αυτοσχεδιαζόμενης μελωδικής γραμμής. Την υποβόσκουσα μετρική δομή αυτών των ποιημάτων τείνουν επίσης να συμπληρώσουν και ορχηστρικές τους αποδόσεις. Έτσι προστίθεται ένας ακόμη περιορισμός στο *ānāz*, εκτός από το *dastgāh* και το *gusheh* (Sadie, 1980: 55).

Όπως στη νότια Ασία έτσι και στη Μέση Ανατολή, οι τεχνικές του αυτοσχεδιασμού δε μαθαίνονται άμεσα. Ο κάθε δάσκαλος έχει τη δική του μέθοδο εκμάθησης για τα στάδια ανάπτυξης του *ānāz* στην Περσία και του *taqsīm* αντίστοιχα στην Αραβία. Στην Περσική μουσική αυτή η διδακτική εκδοχή ονομάζεται *radif*. Ο μαθητής αναμένεται να απομνημονεύσει πάνω - κάτω με ακρίβεια αυτές τις εκδοχές, που μπορεί να είναι και περισσότερες από μία σε κάθε στάδιο. Έτσι, μαζί και με την έκθεσή του σε αυτοσχεδιαζόμενες παραλλαγές του δασκάλου του και άλλων, ο μαθητής σταδιακά ανακαλύπτει νέες πιθανότητες παράφρασης των παραδοσιακών υλικών (Sadie, 1980: 55).

Το *radif* λειτουργεί ως το βασικό σώμα παιδαγωγικού υλικού και ως οδηγός για αυτοσχεδιαστικές τεχνικές, σχήματα και για τη συνολική δομή των εκτελέσεων. Αποτελεί σημείο εκκίνησης για τον αυτοσχεδιασμό συνολικά, αλλά τα ατομικά συστατικά του παρέχουν καθοδήγηση για διάφορα είδη αυτοσχεδιασμού (Nettl, 1998: 14).

Το *radif* χρησιμοποιείται ως μοντέλο με αρκετούς τρόπους: 1) με μικρές παραλλαγές στο θεματικό υλικό, όπως τα αυτοσχεδιαζόμενα στολίδια στο μπαρόκ, 2) διατηρώντας την ευρεία έννοια της δομής του, εκτελώντας όμως ένα είδος φαντασίας πάνω σ' έναν τρόπο ή στο *dastgāh*, όπως στις αυτοσχεδιαζόμενες καντέντσες κοντσέρτων στη Δύση, και 3) χρησιμοποιώντας μια τεχνική που λέγεται *morakab-khani* («με τον τρόπο του συνθέτη - τραγουδιστή ή του τραγουδιστή - δημιουργού»), η οποία αποτελείται από μετατονίσεις ανάμεσα στις *dastgahs*, από την τοποθέτηση υλικών που συνήθως δε συνδυάζονται και από τη χρήση συστατικών του *radif*,

παραβιάζοντας όμως την κανονικότητά τους (Nettl, 1998: 14).

3.2. Αραβική μουσική

"Η Αραβική μουσική, με τις μεταμορφωτικές συναισθηματικές της δυνάμεις, συνδέθηκε ιστορικά και με τη μυστικιστική υπερβατικότητα και με τη γήινη φιληδονία" (Racy, 1998: 99). Μια παραδοσιακή πλευρά της λαϊκής Αραβικής μουσικής αποτελεί το σύγχρονο tarab στίλ του Μεσανατολικού κόσμου και της Αιγύπτου, το οποίο δίνει έμφαση στις ζωντανές μουσικές εκτελέσεις, στις αυτοστιγμεί τροπικές συνθέσεις και βλέπει τη μουσική σαν μία εκστατική εμπειρία, στην οποία υπάρχει άμεση και ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ εκτελεστή και ακροατή / κοινού (Racy, 1998: 97).

Η ολοκληρωμένη μορφή μιας tarab εκτέλεσης βασίζεται σε τρεις σχετικούς παράγοντες: α) στις συνθετικές τεχνικές με συναισθηματικό νόημα, τις οποίες μοιράζονται οι συμμετέχοντες κατά τη διαδικασία tarab, β) στην ικανότητα του tarab καλλιτέχνη που διαθέτει «ψυχή» και μπορεί να φτάσει την εκτέλεσή του στο σωστό εκστατικό επίπεδο, και γ) στη μουσική διάθεση και ευαισθησία του ακροατή (Racy, 1998: 103).

Ο αυτοσχεδιασμός στην Αραβική μουσική αφορά δύο επίπεδα: 1) "το τροπικό, το οποίο περιλαμβάνει μη-μετρικά, σολιστικά κυρίως είδη, όπως το taqsīm, το layālī και το αυτοσχεδιαζόμενο qasīdah (πραγματοποιούνται μέσα στα πλαίσια του maqam)" (Racy, 1998: 104) και 2) "το ερμηνευτικό, το οποίο χαρακτηρίζεται από την ικανότητα του μουσικού να ξαναερμηνεύει, να τροποποιεί, να αλλάζει και να διακοσμεί τα ήδη υπάρχοντα έργα" (Racy, 1998: 106).

Το taqsīm αποτελεί την πρωταρχική ορχηστρική μη-μετρική αυτοσχεδιαστική φόρμα της Αραβικής μουσικής. Καταρχήν υπάρχουν οι τόνοι του maqam (στο taqsīm), απ' το οποίο ο εκτελεστής αντλεί στοιχεία κατά βούληση. Μοτίβα τριών μέχρι πέντε τόνων σχετίζονται επίσης με το maqam και πρέπει να εμφανίζονται τουλάχιστον περιστασιακά. Πέρα απ' αυτό, υπάρχουν και διαφορετικές εκτελέσεις σ' ένα taqsīm που χαρακτηρίζονται συνήθως απ' το μήκος τους. Τα πιο μεγάλα τμήματα περιλαμβάνουν μετατροπές σε δευτερεύοντα maqams, ενώ τα μικρότερα στηρίζουν το κύριο maqam και τέλος τα ακόμη πιο μικρά έχουν χαλαρωτικό χαρακτήρα αφού απελευθερώνουν τη δημιουργική ένταση (Nettl, 1998: 15).

III. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η jazz μουσική προσέδωσε μοναδικό χρώμα στην αμερικανική μουσική (Headington, 1993: 205) από το 1910 και πέρα (Small, 1983: 27) και συνεισέφερε περισσότερο από κάθε άλλη λαϊκή μουσική στην "αναζωογόνηση του αυτοσχεδιασμού στη Δυτική μουσική του 20^{ου} αιώνα. Αυτή η μουσική υπενθύμισε στους Ευρωπαίους ότι η δημιουργία και η εκτέλεση της μουσικής δεν αποτελούν απαραίτητα ξεχωριστές δραστηριότητες και ότι με τον ενόργανο αυτοσχεδιασμό μπορούν να επιτευχθούν τα υψηλότερα επίπεδα μουσικής έκφρασης" (Bailey, 1981: 29).

Όπως όλες σχεδόν οι λαϊκές μουσικές, η jazz κατατάσσεται στις αυτοσχεδιαζόμενες τέχνες αποτελώντας μορφή του ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού και γι' αυτό οι συνθέτες της είναι ως επί το πλείστον οργανίστες ή τραγουδιστές. "Ο αυτοσχεδιασμός εδώ έχει μελωδικό χαρακτήρα όπως στις κλασικές παραλλαγές" (Headington, 1993: 206).

Ο αυτοσχεδιασμός λοιπόν με τα στοιχεία της έκπληξης, του αυθορμητισμού, του πειραματισμού, της ανακάλυψης και της δημιουργίας, αποτελεί το πρωταρχικό στοιχείο της jazz μουσικής. Σε όλα τα στίλ της υπάρχει περιθώριο για περισσότερο ή λιγότερο. Είτε υπάρχει ένα μικρό τμήμα κατά τη διάρκεια του οποίου αυτοσχεδιάζει ο σολίστας πάνω από μια συνοδεία, είτε μια σειρά από ρεφραίν πάνω στα οποία αυτοσχεδιάζουν διαφορετικοί σολίστες, είτε αυτοσχεδιάζεται ολόκληρο το κομμάτι μετά την εμφάνιση του θέματος, είτε υπάρχει περισσότερη ελευθερία χωρίς να χρησιμοποιείται κάποιο προκαθορισμένο πλαίσιο (Kernfeld, 1994: 554).

Το γεγονός ότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στη jazz, γενικότερα δεν σημαίνει ότι όλα τα είδη της τον εμπεριέχουν. Αρκετά κομμάτια που έχουν χαρακτηριστεί ως κλασικά αποτελούν εξολοκλήρου γραμμένες συνθέσεις, όπως για παράδειγμα συνθέσεις του Duke Ellington που συνδυάζουν στοιχεία jazz και λόγιας Δυτικής μουσικής αλλά και το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής για big bands (μεγάλες μπάντες) (Kernfeld, 1994: 554).

Τα παραδοσιακά σύνολα της jazz αρχικά αποτελούνταν από μια τρομπέτα, ένα κλαρινέτο και ένα banjo (μπάντζο) ή ένα πιάνο και ήταν πάντα

μικρά. Οι μεγάλες ορχήστρες που ακολούθησαν αργότερα την εποχή του swing (σουίνγκ) ήταν απλά μια παραλλαγή του αυθεντικού ύφους (Headington, 1993: 207). Αργότερα βέβαια επέστρεψε πάλι σε μικρότερα σύνολα με τη χρησιμοποίηση βέβαια των ίδιων αλλά και άλλων πιο σύγχρονων οργάνων (Τερζάκης, 1990: 56).

Κάτι που χαρακτηρίζει τη jazz και αποτελεί την ουσία αυτού του είδους μουσικής είναι "η ικανότητα του μουσικού να αυτοσχεδιάζει απεριόριστα πάνω σε ένα θέμα (δανεισμένο συνήθως από την «ελαφρά» πολιτιστική παραγωγή, συμβολίζει την απόδραση από το «λευκό θεσμό»), στη συνέχεια να το αποδομεί και να δημιουργεί μια ιδιαίτερη επικοινωνία με τους άλλους μουσικούς, θέτοντας έτσι με τελετουργικό τρόπο ως προτεραιότητα το ίδιο το μουσικό συμβάν και όχι το μουσικό αποτέλεσμα" (Τερζάκης, 1990: 56).

Από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και κυρίως από τη δεκαετία του '60 η jazz άρχισε να παρουσιάζει σημεία εξάντλησης, να τυποποιείται να μην είναι πια αυτοσχεδιαζόμενη και έφτασε στο σημείο "από ζωντανή, ανεξάρτητη, ερευνητική μουσική που ήταν να γίνει μια βολική υπενθύμιση των περασμένων" (Bailey, 1981: 29).

Επειδή ο αυτοσχεδιασμός είναι από τη φύση του φευγαλέος, το μόνο μέσο για τη διατήρηση και μελέτη της jazz είναι οι ηχογραφήσεις. Από το συνεχές άκουσμα και τη μελέτη των ηχογραφημένων εκτελέσεων μπορούν βέβαια να προκύψουν κάποιες παρατηρήσεις για τον αυτοσχεδιασμό, δεν μπορεί ωστόσο να εξεταστεί σε όλο της το φάσμα η μουσική αυτή και φυσικά να αναπαραχθεί ή να αναβιώσει με το σωστό τρόπο (Kernfeld, 1994: 554).

Παρακάτω εξετάζονται περιληπτικά η γένεση της jazz, το blues, τα είδη της, τα βασικότερα χαρακτηριστικά της και οι σημαντικότεροι εκπρόσωποί της.

1. ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ JAZZ / BLUES - ΣΤΙΑ ΣΤΗ JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗ

Στη διαμόρφωση του ιδιώματος της jazz συνεργάστηκαν πολλές επιδράσεις, όπως: "η Λατινοαμερικανική χορευτική μουσική, τα Γερμανικά στρατιωτικά εμβατήρια" και γενικά η Ευρωπαϊκή μουσική (Small, 1983: 206). Το σημαντικότερο όμως ρόλο μέσα σε αυτήν την πολιτιστική χοάνη έπαιξε η μουσική των μαύρων της Δυτικής Αφρικής (Τερζάκης, 1990: 54), που πουλήθηκαν σαν σκλάβοι στην Αμερική και δούλευαν στις φυτείες (Headington, 1993: 205).

"Η πλούσια αυτή παράδοση, που εκφραζόταν μέσα από τις λαϊκές γιορτές και τις μαγικο-θρησκευτικές τελετουργίες, κατάφερε να διασώσει ορισμένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της: ρυθμικό πλούτο, λαϊκό περιεχόμενο και ομαδική δομή που στηρίζεται στο σχήμα κλήση - απόκριση (call and response pattern)" (Τερζάκης, 1990: 54).

Έτσι μερικούς αιώνες αργότερα με την επιρροή και της ευρωπαϊκής πολυφωνίας γεννήθηκαν μέσα στο έδαφος των Ηνωμένων Πολιτειών νέα είδη της αφροαμερικανικής μουσικής, όπως: "το gospel, το spiritual, το minstrel, το περίφημο blues, το ragtime και οι πρώτες big bands στη Νέα Ορλεάνη" (Τερζάκης, 1990: 54, 55).

"Το 1910 λοιπόν ξεπήδησε μέσα από τη σύγκρουση αφρικανικής και Ευρωπαϊκής μουσικής το πιο δυναμικό μουσικό στυλ στην Αμερική, αρχίζοντας να

προκαλεί και να αμφισβητεί τους μέχρι τότε δυτικούς τρόπους δημιουργίας, ακρόασης και εκτέλεσης της μουσικής" (Small, 1983: 27). Οι Νέγροι στην Αμερική ήταν αποκλεισμένοι από την οικονομική, πολιτική και πολιτιστική ζωή των πόλεων και αντιμετώπιζονταν ως ημιεξόριστοι πολίτες δεύτερης κατηγορίας (Headington, 1993: 205).

Σημαντικό στοιχείο για τη μουσική των Νέγρων της Αμερικής αποτελεί το blues, "ένα είδος τραγουδιού θλίψης χωρίς θρησκευτικό χαρακτήρα που γεννήθηκε μετά το 1850 στις νότιες ΗΠΑ. Κατάγεται από τα τραγούδια εργασίας ή τα spiritual (αργόσυρτες μελωδίες που συνόδευαν την εργασία ή τις θρησκευτικές συγκεντρώσεις των σκλάβων του Νότου). Το πλούσιο αυτό φωνητικό ρεπερτόριο με επιρροές από την Κεντρική Αφρική συγχωνεύτηκε με τη μουσική των λευκών της Αμερικής κι έτσι στις αρχές του 1900 το blues σταθεροποιήθηκε" (Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής, 1985: 534).

Το blues δεν ασχολείται με θέματα που αφορούν φυλετικές διακρίσεις και οικονομική εξαθλίωση, αλλά " τα λόγια του χαρακτηρίζονται από μελαγχολία και ερωτισμό χωρίς όμως συναισθηματισμό και με αρκετή δόση ειρωνείας και χιούμορ" (Small, 1983: 203). Το συγκινησιακό στοιχείο χαρακτηρίζει επίσης και τη jazz (Headington, 1993: 205).

"Το blues αποτελείται από ρυθμικά δίστιχα, όπου το πρώτο επαναλαμβάνεται. Μουσικά, αποτελείται από δωδεκάμετρα χωρισμένα σε τρεις προτάσεις με τέσσερα μέτρα η καθεμιά και ακολουθεί την απλή αρμονική διαδοχή I - IV - I - V - (IV) - I, στην οποία εναλλάσσονται δύο μέτρα τραγούδι και δύο οργανικός αυτοσχεδιασμός. Αν και βασίζεται σε ευρωπαϊκές αρμονικές

διαδοχές, η μουσική του δεν ακολουθεί πιστά την τονική αρμονία" (Small, 1983: 203, 204) χρησιμοποιώντας "«blue» νότες, όπως τρίτη και έβδομη ελαττωμένη για να προσδώσουν «ελάσσονα» χαρακτήρα και εκφραστικότητα σε μια μείζονα κλίμακα" (Headington, 1993: 207) και επίσης προτιμώντας όργανα όπως "η κιθάρα με πένα, η οποία προσφέρει μικρές τονικές παραμορφώσεις" (Small, 1983: 204). Το δωδεκάμετρο και οι «blue» νότες διατηρήθηκαν και στη jazz.

"Το blues ήταν και παρέμεινε μια κατεξοχήν λαϊκή τέχνη και επηρέασε περισσότερο από ότι η jazz σημαντικά μουσικά ρεύματα του 20^{ου} αιώνα όπως το rock' n' roll και οι διάδοχοί του το '60 και το '70" (Small, 1983: 208). Σημαντικοί συνθέτες του ήταν ο Williams και ο Duke Ellington (και συνθέτης της jazz). Αξιόλογη ερμηνεύτριά του ήταν η Bessie Smith. (Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής, 1985: 534).

Η ιστορία της jazz χωρίζεται σε διάφορα στιλ ή περιόδους. "Στη δεκαετία του '10 και του '20 κυριαρχεί το στιλ της Νέας Ορλεάνης και των big bands, το οποίο εκθειάζει την πολυφωνία. Στη δεκαετία '20 – '30 δεσπόζει το στιλ Chicago (λευκή μορφή του στιλ Νέας Ορλεάνης) που χαρακτηρίζεται από πιο τολμηρές πολυφωνίες. Το '30 - '40 εμφανίζεται το στιλ swing που αντιπροσωπεύει την πιο εμπορική εκδοχή της νέγκρικης ορχηστρικής jazz, της «λευκής jazz», και που χαρακτηρίζεται από πολύπλοκη αρμονία και επεξεργασμένες ενορχηστρώσεις που παίζονται από γραμμένη παρτιτούρα" (Ε.Π.Μ., 1985: 852).

"Το 1945 εμφανίζεται το bebop, που προήλθε κυρίως από μαύρους μουσικούς και αποτελούσε επανάσταση ενάντια στο κοινότυπο swing. Η αρμονία υποχώρησε οι διαδοχές των συγχορδιών δεν ακολουθούνταν πιστά, ο ρυθμός

απόκτησε πάλι κυρίαρχη θέση, οι ορχήστρες ήταν πιο μικρές και άρχισε να τονίζεται ιδιαίτερα ο σολιστικός χαρακτήρας της jazz" (Ε.Π.Μ., 1985: 853).

"Μέχρι την εποχή του bebop η jazz μουσική ήταν χορευτική. Από εκεί και έπειτα μετατράπηκε σε τυπική μουσική κονσέρτου. Στο Βop που συναντάμε στα τέλη του '40 εκφράζεται και πάλι η κοινωνική επανάσταση των μαύρων και έτσι η τονική αρμονία εξαφανίζεται εντελώς. Το '50 εμφανίζεται επίσης η cool jazz σα λευκή απάντηση στη νέγκρικη bebop. Επίσης την ίδια δεκαετία εμφανίζεται στην Καλιφόρνια πάλι από λευκούς μουσικούς η west - coast jazz, με επιστροφή σε μερικές φόρμες swing, αλλά με bebop χαρακτήρα" (Ε.Π.Μ., 1985: 853).

"Το '60 κυριαρχεί το hard bop με στοιχεία bebop και west - coast jazz, αλλά με καθαρά νέγκρικες αναφορές. Το '60 – '70 εμφανίζεται η free jazz σαν έκφραση διαμαρτυρίας ως προς το φυλετικό πρόβλημα, απελευθερωμένη τελείως από τα μέχρι τότε σχήματα. Το '80 υπάρχει μια αναβίωση του bebop με την ονομασία mainstream jazz, σε αντίθεση με τη free jazz. Από εκεί και έπειτα η jazz επηρεάζει και εμπλέκεται και με άλλα είδη μουσικής προκύπτοντας έτσι π.χ. η jazz - rock, η jazz- fusion, η latin - jazz κ.α." (Ε.Π.Μ., 1985: 854).

"Από την εποχή του bebop που η jazz άρχισε να εγκαταλείπει την τονική αρμονία και προσανατολίστηκε στην ετεροφωνική ατονικότητα, έπαψε πλέον να αποτελεί μια κατεξοχήν λαϊκή τέχνη και έγινε ένα είδος έντεχνης μουσικής που απευθύνεται περισσότερο σε ειδήμονες" (Small, 1983: 208).

2. ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟΝ JAZZ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

2.1. Ατομικός και συλλογικός αυτοσχεδιασμός

Η πιο συνηθισμένη φόρμα της jazz εκτέλεσης είναι το σόλο παίξιμο. Η λέξη «σόλο» είναι συνώνυμη του αυτοσχεδιασμού σε αυτή τη μουσική. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι όλα τα σόλο αυτοσχεδιάζονται και ότι όλοι οι αυτοσχεδιασμοί παίζονται από σολίστες. "Ένα σόλο αποτελείται από ένα μουσικό τμήμα ή από μια σειρά από τέτοια τμήματα κατά τη διάρκεια των οποίων ο εκτελεστής αυτοσχεδιάζει κυρίως πάνω στις αρμονίες του θέματος, ενώ κάποιιοι ή όλοι οι υπόλοιποι μουσικοί τον συνοδεύουν" (Kernfeld, 1994: 554).

Ο αυτοσχεδιασμός στη συνοδεία καθορίζεται ανάλογα με την αυστηρότητα του πλαισίου πάνω στο οποίο βασίζεται. Ο όρος «συλλογικός» αυτοσχεδιασμός, σχετίζεται και με την έννοια του σολίστα αλλά και με τη συνοδεία (Kernfeld, 1994: 554). Εφαρμόζεται συνήθως σε συνθήκες όπου "κάποια ή όλα τα μέλη ενός γκρουπ αυτοσχεδιάζουν ταυτόχρονα με ισότιμη κατανομή βάρους το καθένα, όπως για παράδειγμα στη jazz της Νέας Ορλεάνης και σε σχετικά στίλ, αλλά και στη free jazz (όπου δεν αποκλείεται η παρουσία ενός σολίστα, αλλά κατανέμεται ισόνομα ο αυτοσχεδιασμός ανάμεσα στα άλλα μέλη του συνόλου)" (Kernfeld, 1994: 555).

2.2. Αυτοσχεδιασμός και φόρμα

"Η φόρμα που χρησιμοποιείται συνήθως ως βάση για τον αυτοσχεδιασμό στη jazz είναι του popular τραγουδιού ή του blues, ή ακόμα και ενός καινούργιου τραγουδιού. Η πλειονότητα των κομματιών αφορούν δηλαδή παραλλαγές πάνω σε ένα ήδη υπάρχον θέμα που έχει τη μορφή α α b α" (Kernfeld, 1994: 555).

Η ελευθερία με την οποία αντιμετωπίζεται κάθε κομμάτι ποικίλει από το ένα στο άλλο(κομμάτι) και από σιλ σε σιλ. Η μεγάλη διάδοση αυτής της φόρμας έγκειται στο γεγονός ότι προσφέρει ένα σχήμα μέσα στο οποίο μπορούν να εξερευνηθούν οι αυτοσχεδιαστικές ικανότητες. Η αξία ενός αυτοσχεδιαστή λοιπόν μπορεί να εκτιμηθεί από την ποικιλία των πιθανοτήτων εξερεύνησης ενός μόνο θέματος το οποίο χρησιμοποιεί επανειλημμένα ως βάση για εκτέλεση (Kernfeld, 1994: 555).

Η εντελώς αυθόρμητη δημιουργία νέων δομών - ανεξάρτητων από κάποιο πλαίσιο - είναι σπάνια ακόμη και στη free jazz, η οποία δίνει την εντύπωση ότι οι μουσικοί ακολουθούν την έμπνευση και την επινοητικότητα τους αντιδρώντας μεταξύ τους μόνο στη στιγμή. Μπορεί όμως κι αυτή - όπως και άλλα σιλ - να βασίζεται σε κάποια θέματα ή - αν δεν υπάρχουν - σε κάποια προκαθορισμένα σχήματα όπως για παράδειγμα η σειρά με την οποία θα παίξουν οι μουσικοί, τα σήματα που θα κάνουν για συνεννόηση κ.α. (Kernfeld, 1994: 555).

2.3. Τεχνικές αυτοσχεδιασμού

"Παρόλο που ποτέ δύο αυτοσχεδιασμοί δεν είναι ποτέ ακριβώς ίδιοι στη jazz, ωστόσο υπάρχουν σε αυτούς ορισμένες κοινές τεχνικές" (Kernfeld, 1994: 555). "Καταρχήν συναντάμε το μελωδικό αυτοσχεδιασμό (paraphrase improvisation), τη μελωδική δηλαδή παράφραση, τη στολισμένη παραλλαγή μιας μελωδίας ενός θέματος ή κάποιου μέρους του, έτσι ώστε να παραμένει αναγνωρίσιμη έστω και μόνο από το περίγραμμά της" (Kernfeld, 1994: 556). Ο στολισμός μιας μελωδίας στη jazz είναι μια αρκετά πολύπλοκη αλλά συνάμα και εφευρετική διαδικασία. Μπορεί επίσης να παραλλαχθεί ή να στολιστεί σε μικρότερο βαθμό και η αρμονική δομή πάνω στην οποία στηρίζεται κυρίως το θέμα, αν και συνήθως παραμένει η ίδια (Kernfeld, 1994: 557). "Το μελωδικό αυτοσχεδιασμό τον συναντάμε κυρίως στην πρώιμη jazz, στο swing, στη jazz rock και γενικότερα σε οποιοδήποτε στιλ βασίζεται σε μπαλάντες" (Kernfeld, 1994: 556).

"Μια άλλη τεχνική που συναντάμε είναι αυτή του αυτοσχεδιασμού που βασίζεται πάνω σε φόρμουλες (formulaic improvisation), ο οποίος χαρακτηρίζεται από το χτίσιμο νέου υλικού από ένα ποικίλο σώμα αποσπασματικών ιδεών (είτε ως απάντηση στο θέμα ή ανεξάρτητα, όπως στη free jazz)" (Kernfeld, 1994: 556). Αυτό το είδος είναι και το συνηθέστερο. Η ουσία του βρίσκεται στο γεγονός ότι μπορεί να κρύψει έντεχνα την παρουσία των δομικών στοιχείων ενός κομματιού, χρησιμοποιώντας βέβαια συγκρατημένο αυτοσχεδιασμό έτσι ώστε να μην καλύπτονται εντελώς. Ο μεγαλύτερος αυτοσχεδιαστής αυτού του είδους ήταν ο Charlie Parker (Kernfeld, 1994: 558).

"Μια ακόμη σημαντική τεχνική είναι αυτή του μοτιβικού αυτοσχεδιασμού (motivic improvisation) η οποία χαρακτηρίζεται επίσης από το χτίσιμο νέου υλικού μέσα από την ανάπτυξη ενός μόνο ή μερικών αποσπασματικών υλικών (πάλι σε απάντηση ως προς το θέμα ή ανεξάρτητα)" (Kernfeld, 1994: 556). "Οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες ένα μοτίβο αναπτύσσεται ή παραλλάσσεται είναι: ο στολισμός, η μεταφορά, η ρυθμική μετατόπιση, η σμίκρυνση η μεγέθυνση και η αναστροφή. Η ουσία εδώ αντίθετα με τον formulaic improvisation, έγκειται στην αποφυγή παραλλαγών που κρύβουν το μοτίβο και όχι στη συγκάλυψή του" (Kernfeld, 1994: 559). Μερικοί από τους σημαντικότερους αυτοσχεδιαστές της μοτιβικής τεχνικής ήταν ο Benny Carter, ο Count Basie και ο Thelonious Monk. Πριν από το 1950 ο μοτιβικός αυτοσχεδιασμός ήταν λιγότερο συνηθισμένος από τα άλλα είδη. Αργότερα όμως τα νέα στιλ που εμφανίστηκαν παρείχαν ένα πιο κατάλληλο πλαίσιο για την άνθιση αυτής της τεχνικής (Kernfeld, 1994: 560).

"Υπάρχει επίσης ο τροπικός αυτοσχεδιασμός (modal improvisation), που έχει να κάνει περισσότερο με τα τονικά ύψη και τις τροπικές κλίμακες και όχι τόσο με τον τρόπο που τοποθετούνται μέσα σε ένα κομμάτι" (Kernfeld, 1994: 561). Το καθοριστικό χαρακτηριστικό του είναι ότι εξερευνά τις μελωδικές και αρμονικές δυνατότητες μιας σειράς τονικών υψών που συχνά αντιστοιχούν σε κάποιους εκκλησιαστικούς τρόπους ή σε μη διατονικές κλίμακες της παραδοσιακής μουσικής. Αυτό το είδος, ενώ δεν επηρεάζει τις άλλες αυτοσχεδιαστικές τεχνικές, επιδρά ωστόσο σημαντικά στο χαρακτήρα της μουσικής, στην οποία προσδίδει μια αρκετά ξεχωριστά ταυτότητα (Kernfeld, 1994: 561).

"Δεν πρέπει να συγχέουμε τον τροπικό αυτοσχεδιασμό με την τροπική τζαζ (modal jazz), ένα στυλ στο οποίο οι αυτοσχεδιαστές διαλέγουν συνήθως τονικά ύψη που έχουν μια χαλαρή, ελεύθερη και χρωματικά πολύπλοκη σχέση με τους τρόπους. Αυτό το είδος το συναντάμε κυρίως στη jazz - rock ή σε άλλες συγχωνεύσεις της jazz, όπου ο σολίστας αναμένεται να αυτοσχεδιάσει σε στενή σχέση με τα τονικά ύψη και τους τρόπους που χρησιμοποιούνται σε κάθε κομμάτι" (Kernfeld, 1994: 561).

Τέλος μπορεί να υφίσταται και συνδυασμός ενός ή περισσότερων από τις παραπάνω τεχνικές (ιδιαίτερα των τριών πρώτων). Χαρακτηριστικό συνδυασμό μοτιβικού αυτοσχεδιασμού και αυτοσχεδιασμού πάνω σε φόρμουλες - που στη συνέχεια υπόκειται και σε μελωδική παράφραση - αποτελούν οι αυτοσχεδιασμοί του Louis Armstrong και του Miles Davis (βλέπε παρακάτω) (Kernfeld, 1994: 561).

2.4. Άλλοι σημαντικοί παράμετροι στον jazz αυτοσχεδιασμό

Καταρχήν, σημαντικό ρόλο στον αυτοσχεδιασμό παίζει η επικοινωνία του αυτοσχεδιαστή με το κοινό, το οποίο ανάλογα με τον τρόπο που ανταποκρίνεται στο παίξιμο, με τη διάθεσή του και με το πόσο ενεργά συμμετέχει σε αυτό που ακούει, καθορίζει και την ψυχολογία του εκτελεστή και κατά συνέπεια τον τρόπο με τον οποίο αυτοσχεδιάζει (Smith, 1998: 269).

Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας είναι η επικοινωνία με τους υπόλοιπους μουσικούς, χρησιμοποιώντας είτε τη γλώσσα του σώματος (δηλαδή: ομιλία, φυσική και οπτική επαφή) είτε έχοντας γρήγορα μουσικά αντανακλαστικά (Smith, 1998: 273).

Τέλος, "καθοριστικό ρόλο σε έναν επιτυχημένο αυτοσχεδιασμό παίζουν το ρίσκο της μουσικής στιγμής, η επανάληψη και ο φόβος της αποτυχίας. Πολλοί αυτοσχεδιαστές ακροβατούσαν σε αυτά τα όρια (Charlie Parker και Louis Armstrong), παρόλο που υπήρχε και σε αυτούς ορισμένες φορές ο κίνδυνος της απώλειας του ελέγχου της έμπνευσης και της δημιουργικότητας εάν παρασύρονταν από τη μουσική στιγμή" (Kernfeld, 1994: 562).

3. ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΗΣ JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ορισμένοι απ' τους σημαντικότερους αυτοσχεδιαστές της jazz χρονολογικά είναι: ο King Oliver, ο Duke Ellington, ο Louis Armstrong, ο Morton, ο Dodds, ο Kind Orie, ο Bennie Goodman, ο Count Basie, ο Coleman Hawkins, ο Lester Young, ο Hodges, ο Bennie Carter, ο Eldridge, ο Thelonious Monk, ο Dizzy Gillespy, ο Charlie Parker, ο Miles Davis, ο John Coltrane, ο George Russell, ο Albert Ayler, ο Ornette Coleman, ο Eric Dolphie, ο Charles Mingus, και πάρα πολλοί άλλοι (Ε.Π.Μ., 1985: 852 - 854).

Παρακάτω εξετάζεται περιληπτικά ο αυτοσχεδιασμός στον Louis Armstrong και τον Miles Davis, που υπήρξαν δύο απ' τους σημαντικότερους αυτοσχεδιαστές του ιδιώματος αυτού.

3.1. Louis Armstrong

Ο Louis Armstrong υπήρξε απ' τους σημαντικότερους jazz τρομπετίστες και μουσικούς γενικότερα και έπαιξε τον πιο καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία του κυρίαρχου jazz στιλ στη δεκαετία του '30. Επηρεάστηκε αρκετά από τον Joe Oliver, αλλά και από τη γυναίκα του Lil (Gushee, 1998: 291 - 295). Εμπνεόταν στη δημιουργία των μελωδιών του από δημοφιλείς και «αυθεντικούς» σκοπούς

των μουσικών της Νέας Ορλεάνης, άλλες φορές τροποποιώντας απλά το πρωτότυπο και άλλες παραλλάσσοντάς το εντελώς ακολουθώντας μόνο μια αρμονική διαδοχή (Gushee, 1998: 298). Οι αυτοσχεδιασμοί του δεν περιοριζόταν σε μια απλή μελωδική παράφραση αλλά επεκτεινόταν και στις συγχορδίες. Χαρακτηρίζονται από ποικιλία συγχορδιών, δυνατό και εκφραστικό vibrato, εξέχουσα χρήση της παύσης, επέκταση του τέλους μιας φράσης και γενικότερα από τολμηρή μουσική φαντασία (Gushee, 1998: 300 , 301).

Μετά την επιστροφή του απ' τη Νέα Υόρκη στο Σικάγο δημιούργησε αρχικά τους Hot Five και αργότερα τους Hot Seven, οι ηχογραφήσεις των οποίων θεωρούνταν ως οι σημαντικότερες όσον αφορά την αυτοσχεδιαζόμενη μουσική του 20^{ου} αιώνα (1927-33) (Gushee, 1998: 303).

Τα σόλο του Armstrong έχουν κάποιες παρόμοιες δομικές αρχές: "τετράμετρες φράσεις, στενή σχέση τονικών υψών - μελωδικού περιγράμματος ανάμεσα στις φράσεις ξεκινώντας από ψηλά, κατεβαίνοντας κι ανεβαίνοντας ξανά, διαδοχικά τονισμένα τονικά ύψη σε μια κατιούσα κλίμακα κ.ά" (Gushee, 1998: 307).

Από το 1929 κι έπειτα προσαρμόστηκε σ' ένα διαφορετικό είδος τραγουδιού, πιο εμπορικό και περιορίστηκε στη μελωδική παραλλαγή και στη δημιουργία όχι σύνθετων, αλλά απλών και αναγνωρίσιμων μοτίβων. "Χρησιμοποιούσε μια τεχνική των «συγγενικών ρεφραίν», όπου έπαιζε δύο μέτρα, μετά δύο σχετικά και μετά τέσσερα σχετικά με τα πρώτα τέσσερα και ούτω καθεξής" (Gushee, 1998: 319).

Μετά το 1935 το παίξιμο του ήταν λιγότερο θεαματικό και ευφάνταστο και παρόλα αυτά έχαιρε ακόμη της εκτίμησης και απήχησης του κοινού όσο κανείς άλλος (Gushee, 1998: 323). Συνεισέφερε περισσότερο από οποιονδήποτε στην κατεύθυνση που πήρε η jazz από τις big bands μέχρι τη διαμόρφωση του swing (Gushee, 1998: 324). Ο πιανίστας Art Hodes αναφέρει: «Η jazz δεν υπήρξε ποτέ

επίδειξη ενός ανθρώπου. Αλλά αν έπρεπε να ψηφίσω για έναν αντιπρόσωπό της, αυτός θα ήταν ο Louis Armstrong» («Roses for Satchmo», 1970: 16 στο Gushee, 1998: 291). Επηρέασε πολλούς μουσικούς, αλλά και την εξέλιξη της jazz και της αυτοσχεδιαστικής μουσικής γενικότερα.

3.2. Miles Davis

Ο Miles Davis επίσης, από το 1949 μέχρι το θάνατό του το 1992, υπήρξε ένας απ' τους σημαντικότερους καινοτόμους εκτελεστές και αυτοσχεδιαστές του jazz ιδιώματος που επηρέασε τις επόμενες γενιές. Τα κομμάτια του χαρακτηρίζονται από ασάφεια, αλλά και λεπτότητα. Δεν τα έγραφε ολόκληρα γιατί ήθελε να έχει ένα μουσικό αποτέλεσμα που να βγαίνει μέσα από τη διαδικασία της δημιουργίας και όχι του προσχεδιασμένου υλικού. "Πίστευε ότι ο μουσικός πρέπει να χρησιμοποιεί τη φαντασία του, να είναι πιο δημιουργικός, να τολμά και τότε θα είναι πιο ελεύθερος και θα σκέφτεται διαφορετικά ώστε να δημιουργήσει «σπουδαία μουσική»" (Smith, 1998: 261).

Από το 1967 παίζει με το κουιντέτο που περιλάμβανε τον σαξοφωνίστα Shorter, τον πιανίστα Hancock, τον μπασίστα Carter και τον ντράμερ Williams και το οποίο κινούνταν σε τροπικό ρεπερτόριο, οι ρυθμικές, δυναμικές και υφολογικές αντιπαραθέσεις ήταν διάχυτες στο παίξιμό τους και παρόλο που δεν προετοίμαζαν τα κομμάτια, ωστόσο είχαν μία συνοχή σαν να ήταν γραμμένα. Μεταξύ τους είχαν φυσική και μουσική επαφή και σχολίαζαν ό,τι συνέβαινε στο κάθε κομμάτι (Smith, 1998: 264 , 265).

Ο Davis δημιούργησε ένα είδος «τελετουργικού χώρου» κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού του, στον οποίο ακόμη και οι χειρονομίες είχαν συμβολικό χαρακτήρα. Η «αίσθηση του πιθανού» που διακατέχει τα έργα του (Smith, 1998: 285) μας βοηθάει γενικότερα να "νιώσουμε αρμονικά σε σχέση με τους άλλους, αλλά και με τον κόσμο" (Small, 1988: 483 στο Smith, 1998: 285).

IV. Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Όπως προαναφέρθηκε, "ο αυτοσχεδιασμός έκανε την επανεμφάνισή του ως πρωταρχικό στοιχείο της μουσικής εκτέλεσης στην πρωτοποριακή μουσική της Ευρώπης από τη δεκαετία '50 κι έπειτα" (Γιάννου, 1994: 90). Την ίδια περίοδο άρχισε να αναπτύσσεται στην Αμερική μια αυθεντική μουσική παράδοση, αποδεσμευμένη σχεδόν από τα Ευρωπαϊκά πλαίσια όπου στηριζόταν μέχρι τότε (Small, 1983: 215). Από τότε "άρχισε να επιτρέπεται ο αυτοσχεδιασμός σε μερικούς τομείς της γραμμένης μουσικής" (Bailey, 1981: 30) κι από τη δεκαετία '60 κι έπειτα διευρύνθηκε σ' ολόκληρη σχεδόν τη σύγχρονη μουσική. Στην Ευρώπη – απ' τις αρχές ήδη του 20^{ου} αιώνα – συνθέτες όπως "ο Debussy, ο Stravinsky, ο Schoenberg, ο Webern" (Small, 1983: 27) και πολλοί άλλοι, άρχισαν να εξερευνούν νέες "μουσικές περιοχές" πέρα απ' τους νόμους της "παράδοσης της τονικότητας" (Small, 1983: 27).

Ο Stravinsky γράφει σ' ένα βιβλίο του: «Ο,τιδήποτε μειώνει τον περιορισμό μειώνει τη δύναμη. Όσο περισσότερους περιορισμούς θέτει κάποιος, τόσο περισσότερο ελευθερώνει τον εαυτό του από τις αλυσίδες που δεσμεύουν το πνεύμα» (Stravinsky, 1956: 65 στο Ford, 1995: 105).

"Ο Schoenberg ανέπτυξε στις αρχές του 1920 τη δωδεκαφθογγική τεχνική" (Small, 1983: 170), την οποία χρησιμοποίησε και ο ύστερος Stravinsky. Ο μαθητής του, ο Webern, ενώ ασπάστηκε το δωδεκαφθογγισμό, οδηγήθηκε σε μια πιο «ελεύθερη» ατονικότητα στα έργα του (Small, 1983: 176). Ο Webern,

όπως και ο Stravinsky, πίστευε στην ελευθερία κάτω από περιορισμούς στη μουσική. Σ' ένα γράμμα του αναφέρει: «Τα πάντα έγιναν πιο αυστηρά, και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ακόμη πιο ελεύθερα επίσης. Δηλαδή: κινούμαι με απόλυτη ελευθερία πάνω στη βάση ενός ατέλειωτου κανόνα σε αναστροφή» (Webern, 1978: 50 στο Ford, 1995: 105).

Οι οπαδοί του Webern (Boulez, Stockhausen κ.ά.) ανήκαν στη λεγόμενη «Σχολή του Darmstadt» και παρόλο που προσπάθησαν να αποτινάξουν την κλασική παράδοση μέσα από τον «απόλυτο σειραϊσμό» στην πιο ακραία του μορφή" (Small, 1983: 180), δεν κατάφεραν τελικά να ξεφύγουν απ' αυτήν. Ο Boulez σ' ένα άρθρο του 1958 αναφέρει τον όρο «τυχαίο» (Small, 1983: 180) και ότι κατέληξε να "θέσει ακόμα και το τυχαίο κάτω από συνειδητό έλεγχο" (Small, 1983:181). Εκείνη την εποχή ήταν και "το ξεκίνημα της λεγόμενης «μουσικής του τυχαίου»" (chance music) (Bailey, 1981: 30).

Ο Karlheinz Stockhausen προτιμά περισσότερο τον όρο «διαισθητική μουσική» παρά «αυτοσχεδιασμός». Στα έργα του κάνει χρήση όχι μόνο συμβατικών αλλά και ηλεκτρονικών οργάνων (Arnold, 1983: 903). "Προσπαθεί πάντα να αναμειγνύει ελεύθερα κομμάτια με συνθέσεις σε μία συναυλία και υποστηρίζει ότι πρέπει να υπάρχει περισσότερη σιωπή παρά παίξιμο στη μουσική. Χαρακτηριστικό είναι το έργο του Ylem, όπου η διάρκεια των αυτοσχεδιασμών είναι ελεγμένη με ακρίβεια. Έχει κάπως μυστικιστικούς τρόπους επικοινωνίας με τους μουσικούς του" (Bailey, 1981: 31), στους οποίους αργότερα επέτρεπε να διαλέγουν τη σειρά συγκεκριμένων γεγονότων, αφού – επηρεασμένος από τον επαναστάτη John Cage – άρχισε να

χαλαρώνει τις παρτιτούρες του. Η συλλογή του *Aus den sieben Tagen* [No 26] το 1968 (15 συνθέσεις "διαισθητικής μουσικής" για μουσικά σύνολα ή με φωνές όπου υποδεικνύεται) (Morton and Collins, 1992: 886), ήταν από τις πρώτες μη συμβατικές συνθέσεις που έδωσαν αφορμή για ελεύθερο αυτοσχεδιασμό (Ford, 1995: 103). Μία ακόμη συλλογή του Stockhausen για "διαισθητική μουσική" είναι η *Für Kommende Zeiten* [No 33] (15 συνθέσεις για μεγάλα ή μικρά μουσικά σύνολα), η οποία εκδόθηκε το 1968 - 70 (Morton and Collins, 1992: 886).

Στην Αμερική, παρόλο που στις αρχές του 20^{ου} αιώνα συνθέτες όπως ο Charles Ives και ο Henry Cowell έδειξαν τη διάθεση για απελευθέρωση από τις αρμονικές προκαταλήψεις και για ηχητικό πειραματισμό, ωστόσο από τους λίγους συνθέτες που το κατόρθωσαν ήταν ο John Cage (αν και πολύ αργότερα στη ζωή του) (Small, 1983: 214, 215).

Ο Cage υπήρξε ένας απ' τους πρώτους Αμερικανούς συνθέτες που στράφηκαν στον αυτοσχεδιασμό από τις αρχές της δεκαετίας του '50. (Μέσα σ' αυτούς συγκαταλέγεται και ο συνθέτης Earle Brown) (Bailey, 1981: 30). "Τότε ξεκίνησε και η λεγόμενη «μουσική του τυχαίου» (chance music). Ο Cage αποφάσιζε τη σειρά των μουσικών «γεγονότων» σ' ένα έργο ρίχνοντας «κορώνα-γράμματα» μ' ένα νόμισμα" (Bailey, 1981: 30). Το 1953 - τη χρονιά που ο Cage έγραψε το εικονοκλαστικό κομμάτι σιωπής 4'33'' - χρονολογείται η πειραματική avant-garde μουσική, η οποία αποτέλεσε και μία απ' τις σημαντικότερες πηγές του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού στη σύγχρονη μουσική (Ford, 1995: 103).

Σε μια ομιλία του το 1937 στο Σιάτλ διακήρυξε τα πιστεύω του για το μέλλον της μουσικής, την οποία όρισε ως «οργάνωση του ήχου» (Cage, 1937 στο Παπαδημητρίου, 1982) Οι ήχοι για εκείνον – συμπεριλαμβανομένων και των θορύβων – είχαν τέσσερις διαστάσεις (τονικό ύψος, ένταση, χροιά και διάρκεια), ενώ η σιωπή είχε μόνο μία (διάρκεια) (Small, 1983: 215). "Προσπαθούσε να επινοήσει τέτοιες συνθετικές μεθόδους ώστε να μη γνωρίζει τι επρόκειτο να συμβεί" (Small, 1983: 217) και γι' αυτό "άφηνε τους ήχους «να είναι απλώς ο εαυτός τους» χωρίς καμία εξωτερική οργάνωση" (Small, 1983: 216). Σ' αυτό το πιστεύω του μάλλον οφείλεται και η "συχνή άρνησή του να δίνει τελική μορφή στα έργα του" (Small, 1983: 218). Έκανε χρήση σύγχρονων πειραματικών μεθόδων, αλλά και ηλεκτρονικών οργάνων στη μουσική του. Θεωρούσε την τέχνη ως κοινωνική και όχι ως ατομική διαδικασία και γι' αυτό "σε πολλά απ' τα τελευταία έργα του προτείνει μια βασική δομή κι αφήνει τον εκτελεστή να συμπληρώσει το καθαυτό ηχητικό υλικό μόνος του, με όποιο τρόπο νομίζει" (Small, 1983: 218).

Από τον Cage λοιπόν κι έπειτα η Αμερικανική μουσική σκηνή εμφανίζεται πολύ πιο ζωντανή από την αντίστοιχη Ευρωπαϊκή. Το κύριο ενδιαφέρον των συνθετών στρέφεται πλέον στην εξερεύνηση της εσωτερικής φύσης των ήχων και στην προβολή τους μέσα στο χρόνο. Σημαντικότεροι απ' αυτούς είναι ο Morton Feldman και ιδιαίτερα ο La Monte Young και άλλοι (όπως ο Steve Reich, ο Terry Riley, ο Harry Partch κ.λ.π.) (Small, 1983: 20 - 25).

Σε μια συζήτηση μεταξύ τους, ο Feldman και ο Young εκθέτουν τις απόψεις για τον αυτοσχεδιασμό, τη σύνθεση, το ρυθμό και την έννοια του χρόνου

γενικότερα. Ο Feldman δεν αποδέχεται τον όρο «αυτοσχεδιασμός» και πιστεύει ότι είναι απλώς μια μορφή παραλλαγής, που πηγάζει από το εκάστοτε μουσικό υλικό, μια μορφή σύνθεσης δηλαδή. Ο Young συμφωνεί ως ένα σημείο με την άποψή του περί σύνθεσης, αλλά διαφοροποιεί τον αυτοσχεδιασμό απ' τη σύνθεση επειδή μερικές φορές παίζει πράγματα που δεν είχε ξαναπαίξει και δε βασίζεται πάντα σε κάποιο υλικό. Για τον Young, ο αυτοσχεδιασμός είναι σαν να συνθέτει σε κάπως πιο «διαισθητικό επίπεδο». Πιστεύει ότι ο συνδυασμός και των δύο δίνει το πλαίσιο για τη δημιουργία μουσικής. Ο τρόπος που αυτοσχεδιάζει είναι ο εξής: η κάθε νότα που παίζει καθορίζει την επόμενη. Συμφωνούν στο ότι ακολουθούν και οι δύο την ίδια διαδικασία: παίζουν, ακούν, δοκιμάζουν. Ο Feldman όμως πιστεύει περισσότερο στη "δύναμη" της σύνθεσης και γι' αυτό την ασπάζεται. Ο Young, μετά από πολλή εξάσκηση στο να κινείται εκτός ρυθμού, υιοθέτησε τελικά στη μουσική του τις κρατημένες νότες. Τέλος, πιστεύει ότι για να νιώσει κάποιος πραγματικά ελεύθερος πρέπει να κατέχει καλά τις προηγούμενες τεχνολογίες (Feldman & Young, 1998: 6 - 11).

Από τη δεκαετία του '60 άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα γκρουπ ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, στα οποία συμμετείχαν Αμερικανοί αλλά και Ευρωπαίοι μουσικοί. Το πιο γνωστό απ' αυτά ήταν το *AMM*, το οποίο αναπτύχθηκε το 1965 απ' την jazz μπάντα του Mike Westbrook και που μετά την είσοδο την ίδια χρονιά του κλασικού συνθέτη Cornelius Cardew άρχισε να εγκαταλείπει την jazz πλευρά και να στρέφεται περισσότερο στην «κλασική» μέσα από ηλεκτρονικά μέσα (Ford, 1995: 103).

Ο σαξοφωνίστας του γκρουπ, ο Lou Gare, αναφέρει: «Υποθέτω πως είσαι ελεύθερος όταν είσαι απόλυτα αφοσιωμένος σε κάτι. Είναι αυτό το είδος ελευθερίας. Δεν είναι η ελευθερία να κάνεις οτιδήποτε σου αρέσει. Είναι η ελευθερία να κάνεις ό,τι θέλει η μουσική. Κι ό,τι αρέσει στη μουσική τυχαίνει να είναι αυτό που αρέσει και σε σένα επίσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο είσαι απόλυτα ελεύθερος» (Q. in Richards 1992: 64f στο Ford, 1995: 105). Το γκρουπ οδηγήθηκε σ' ένα είδος αναρχισμού, όπου ο καθένας έπαιζε ό,τι ήθελε, πάντα όμως κάτω από ένα «συλλογικό πνεύμα» ακούγοντας ο ένας τον άλλον, είτε όταν έπαιζαν ταυτόχρονα, είτε όταν σταματούσε κάποιος για ν' ανακαλύψει κάτι καινούργιο (Ford, 1995: 106).

Άλλο ένα γκρουπ ήταν αυτό του "Joseph Holbrooke, που εμφανίστηκε από το 1963 ως το 1966. Ενώ στην αρχή έπαιζε κι αυτό jazz, απ' το 1965 έπαιζε τελείως αυτοσχεδιαζόμενα κομμάτια. Μπάσο έπαιζε ο Gavin Bryars, κρουστά ο Tony Oxley και κιθάρα ο Derek Bailey" (Bailey, 1981: 32).

Ένα ακόμη γκρουπ, "από το 1968 μέχρι το 1971, ήταν το *The Music Improvisation Company*, το οποίο αποτελείτο από τον Evan Parker στα σαξόφωνα, τον Hugh Davies στα live electronics (ζωντανά ηλεκτρονικά), τον Jamie Muir στα κρουστά, τον Derek Bailey στην κιθάρα και από το 1971 την Christine Jeffrey στα φωνητικά. Ενώ όλα ήταν ελεύθερα και αυτοσχεδιαζόμενα, οι μουσικοί αισθάνονταν ενωμένοι σε σύνολο και κατά διαστήματα κάποιος κυριαρχούσε και γινόταν «αρχηγός» χωρίς όμως προσunenνόηση, αλλά απλά επειδή προτιμώνταν οι δικές του ιδέες" (Bailey, 1981: 33).

Τέλος, ένας Έλληνας συνθέτης και τραγουδιστής, ο Δημήτρης Στράτος, "ασχολήθηκε με την πειραματική μουσική και εμβάθυνε περισσότερο στην έρευνα για τη χρήση της φωνής" (Παπαδημητρίου, 1982: 20) ως μουσικού οργάνου. Συμμετείχε σε έργα του Cage και άλλων συνθετών και "από το 1972 δίνει ζωή σ' ένα συγκρότημα προοδευτικής μουσικής, τους Area" (Παπαδημητρίου, 1982: 20), με το οποίο συνεργάζεται και τα επόμενα χρόνια μέχρι το θάνατό του (1979) ηχογραφώντας δίσκους του Cage και άλλων και "εγκαινιάζοντας μια νέα αλυσίδα σύγχρονης μουσικής" (Παπαδημητρίου, 1982: 20).

Γ. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί το κλειδί που μπορεί να ξεκλειδώσει τις πόρτες της μουσικής δημιουργίας στο μέλλον. Με την αλλαγή ως βασικό στοιχείο της ύπαρξής μας, η μουσική εκπαίδευση θα έπρεπε να ξεκινά δίνοντας προτεραιότητα περισσότερο και πρώτα απ' όλα στην έννοια της δημιουργικότητας παρά στη μεθοδολογία, την παράδοση και τις τεχνικές (Smith, XX: 4, 5).

Το σημερινό σύστημα διαπαιδαγώγησης, παρόλο που τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει αρκετές καλοπροαίρετες προσπάθειες εκσυγχρονισμού, παραμένει τυποποιημένο και περιορισμένο στις συμβάσεις της δυτικής κοινωνίας. Η γνώση είναι αποκομμένη από την εμπειρία, η ατομικότητα των παιδιών συνθλίβεται κάτω από τον στόχο της ομοιομορφίας. Δίνεται περισσότερο έμφαση στη μελλοντική δεξιότητα και όχι στην ευχαρίστηση της στιγμής, στη χαρά της

δημιουργίας και στην εμπειρία του παρόντος. Τα σημερινά παιδιά αντιμετωπίζονται σαν «προϊόντα» και όχι σαν ολοκληρωμένες και αυτόνομες προσωπικότητες. Τα νεανικά μυαλά θεωρούνται αδρανή, παθητικά υλικά που πλάθονται εύκολα, διαμορφώνονται και καλλιεργούνται και αυτόν το ρόλο του «διαφωτιστή» καλούνται να παίξουν οι δάσκαλοι (Small, 1983: 265 - 293). Ο κόσμος των ενηλίκων αντιμετωπίζει το παιδί ως «ανώριμο ενήλικα», στον οποίο η γνώση πρέπει να είναι «ευκολότερη» (Basic, 1989: 61).

Ο αυτοσχεδιασμός, εξαιτίας του αυθόρμητου, «παιδικού» στοιχείου που χαρακτηρίζει την έκφρασή του, μπορεί να αφομοιωθεί από τα παιδιά – αν λειτουργήσει σαν πρωταρχικό εκπαιδευτικό μέλημα – καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη μεθοδολογία ή παραδοσιακή τεχνική (Basic, 1989: 57). Μέσα απ' αυτόν το παιδί "καταφέρνει να περισώσει τη φαντασία του καθ' εαυτήν και ως ενήλικος" (Basic, 1989: 58). Δε χρειάζεται «ευκολότερες» ασκήσεις, τεχνικές και «προοδευτική» ανάπτυξη του ρυθμού για να μπορεί να παίξει μουσική (Basic, 1989: 59). Η πλούσια εναλλαγή ρυθμικών σχέσεων και οι πιο «δύσκολες» ασκήσεις υπάρχουν και είναι αυτονόητα στα παιδιά, αφού "αποτελούν αυθόρμητο αυτοσχεδιασμό της φαντασίας τους στο παιχνίδι" (Basic, 1989: 60). "Το βασικό σημείο εκκίνησης για την εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού στην εκπαίδευση πρέπει να είναι: «Τα παιδιά τα μπορούν όλα!» Δεν τα μπορούν όμως μόνο τους." (Basic, 1989: 61). Κι εδώ υπεισέρχεται ο ρόλος του δασκάλου στη σωστή μουσική διαπαιδαγώγησή τους.

Καταρχήν ένας δάσκαλος πρέπει να συμπεριφέρεται σαν ίσος στα παιδιά, να τους δίνει το δικαίωμα της ελεύθερης επιλογής των περιεχομένων, αλλά και των μεθόδων μάθησης. Να παραδέχεται την έμφυτη δημιουργικότητα των νέων μυαλών και να την καλλιεργεί έτσι ώστε να βρίσκει τις δικές της λύσεις (Small, 1983: 267, 304). Να έχει σαν κεντρικό στόχο το παιδί και όχι τον εαυτό του (Sawyer, March 2004: 18). Θα πρέπει επίσης "να εκφράζει το θαυμασμό του

προς τα παιδιά μέσα απ' τον τρόπο που ακούει τη μουσική τους, αλλά και τις σκέψεις τους γι' αυτήν, δίνοντάς τους έτσι την αίσθηση της αφοσίωσης σ' αυτό που του προσφέρουν" (Κανελλόπουλος, 2004: 7). Να τους μαθαίνει ν' αγαπάνε και να σέβονται τη μουσική και το πόσο σημαντικό είναι ν' ακούνε την ώρα που παίζουν «σαν να εξαρτάται η ζωή τους απ' αυτό» (Ford, 1995: 107).

Πρέπει επίσης ο δάσκαλος να έχει το ρόλο του συντονιστή που δεν επιβάλλει τις γνώσεις του και δεν ορίζει συγκεκριμένους "στόχους" απ' την αρχή του μαθήματος, αλλά δείχνει απλά κάποιες κατευθυντήριες γραμμές στα παιδιά συμμετέχοντας κι ο ίδιος στη μουσική δημιουργία. Η απόλυτη ελευθερία βέβαια δεν είναι θεμιτή. Το ιδανικότερο θα ήταν να συνδυάζεται η δημιουργική πράξη με τις παραδοσιακές τεχνικές, τις σύγχρονες μεθόδους αλλά και τη μελέτη διαφόρων μουσικών στιλ και πολιτισμών (Small, 1983: 265 - 293) και να αποφεύγεται η διδασκαλία μίας μόνο προσέγγισης στη μουσική, απ' την οποία θα είναι αρκετά δύσκολο να αποδεσμευτούν στη μετέπειτα μουσική τους πορεία (Paynter, 1992 στο Κανελλόπουλος, 2004: 1).

Σημαντικό είναι επίσης να βλέπει τη μουσική ως μορφή επικοινωνίας με τα παιδιά και όχι σαν ένα ακουστικό φαινόμενο ή μία μουσική δραστηριότητα μέσα σε ιστορικά πλαίσια ή στα στενά πλαίσια ενός μαθήματος. Αντίθετα, καλό θα ήταν να προάγει και να ενισχύει την εκφραστική ευχέρεια των παιδιών πάνω στη μουσική έναντι της θεωρητικής γνώσης (Swanwick, 1996: 20). Να προσπαθεί να δημιουργεί συνεχώς κίνητρα στο μαθητή για να ενισχύσει το ενδιαφέρον και τη δημιουργικότητά του (Small, 1983: 303). Πρέπει επίσης ο δάσκαλος να τον ενθαρρύνει, να τον επιβραβεύει, τονώνοντας έτσι την αυτοπεποίθησή του και να προσπαθεί να του μεταδώσει εμπιστοσύνη, έτσι ώστε να δοκιμάσει να κάνει κάτι πριν ακόμη μάθει να το κάνει (Bailey, 1981: 34). Σκοπός του δασκάλου γενικά είναι να δημιουργήσει την κατάλληλη "ατμόσφαιρα", τον κατάλληλο "χώρο" στο παιδί για να μπορέσει να κινηθεί ελεύθερα και

δημιουργικά μες στην τάξη (Goldstaub, 1996: 46).

Εξίσου σημαντική για τον αυτοσχεδιασμό μέσα στην τάξη είναι και η συζήτηση, η κρίση ή η αξιολόγηση που τον ακολουθεί. Κι εδώ ο δάσκαλος πρέπει να έχει το ρόλο του συντονιστή, του καθοδηγητή και να συμμετέχει κι ο ίδιος (Sawyer, June 2004: 189, 194), θέτοντας καίρια ερωτήματα σε κάθε παιδί για “τον τρόπο με τον οποίο έχει συλλάβει το ίδιο τη δραστηριότητά του” (Kanellopoulos, 2004: 6) και για τον τρόπο με τον οποίο οι άλλοι την αντιλαμβάνονται. Έτσι “δίνεται η ευκαιρία στο παιδί να εκφράσει τη δική του άποψη” και να καταλάβει ότι είναι αποδεκτή και από τους υπόλοιπους (Κανελλόπουλος, 2004: 6).

Ολοκληρώνοντας την εξέταση του ρόλου του δασκάλου στον παιδικό αυτοσχεδιασμό και στην παιδαγωγική διαδικασία γενικότερα, παραθέτουμε ένα απόσπασμα από μία συζήτηση του Derek Bailey με τον Ολλανδό ντράμερ Han Benninck για τη διδασκαλία του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού στην τάξη, το οποίο βρίσκεται στο βιβλίο του Bailey για τον μουσικό αυτοσχεδιασμό: «Προσπαθούμε να τους δώσουμε μια ευρύτερη κλίμακα του αυτοσχεδιασμού – τόσο ευρεία όσο η καθημερινή ζωή. Τους λέμε να κάνουν μουσική από τη δική τους προϊστορία κι όχι κάποιου άλλου. Να μάθουν ποιοι είναι» (Bailey, 1981: 34).

Ο Kratus (όπως και αρκετοί άλλοι κατά καιρούς), σε ένα άρθρο του για τη διδασκαλία του μουσικού αυτοσχεδιασμού, ανέπτυξε ένα εκπαιδευτικό μοντέλο αυτοσχεδιασμού το οποίο περιλαμβάνει επτά διαδοχικά επίπεδα που συμβαδίζουν με τη σταδιακή μουσική ανάπτυξη του παιδιού από την πρώιμη σχολική ηλικία μέχρι και την ανώτερη εκπαίδευση (Kratus, 1996: 27).

Αρχικά, σαν πρώτο αυτοσχεδιαστικό επίπεδο ορίζει την εξερεύνηση. Εδώ τα παιδιά αρχίζουν να εξοικειώνονται με τη μουσική και να εξερευνούν τους ήχους και τις δυνατότητές τους. Ανακαλύπτουν τις χροιές και τη δυναμική ενός οργάνου, χωρίς όμως να μπορούν να ελέγξουν ακόμη το σώμα τους σε σχέση με

το όργανο. Ωστόσο σ' αυτό το στάδιο τα παιδιά μπορούν να χειριστούν καλύτερα τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς, επειδή έχουν περισσότερες εμπειρίες όσον αφορά τη χρήση της φωνής τους στην καθημερινή ζωή (Kratus, 1996: 30, 31).

Στο δεύτερο επίπεδο, στον αυτοσχεδιασμό που προσανατολίζεται στη διαδικασία δηλαδή, το παιδί αρχίζει να χειρίζεται πλέον το όργανο και να συνδέει τις κινήσεις του με τους παραγόμενους ήχους. Ο δάσκαλος επισημαίνει πιο συνεκτικά σχήματα στους αυτοσχεδιασμούς των παιδιών κι έτσι ο μαθητής αρχίζει να κατανοεί πόσο σημαντικές είναι οι σχέσεις ανάμεσα στα σχήματα. Απ' αυτό το στάδιο ξεκινάει ο πραγματικός αυτοσχεδιασμός. Τα παιδιά αυτοσχεδιάζουν μεταξύ τους και με τους δασκάλους είτε ταυτόχρονα ή εναλλάξ και μαθαίνουν σιγά-σιγά την κοινωνική αξία της μουσικής (Kratus, 1996: 32, 33).

Το τρίτο επίπεδο αναφέρεται ως αυτοσχεδιασμός που προσανατολίζεται περισσότερο στο προϊόν, στη μουσική που παράγεται. Ο μαθητής γνωρίζει καλύτερα τη μουσική σε σχέση με το περιβάλλον και αρχίζει να δομεί τους αυτοσχεδιασμούς του και να τους μοιράζεται με άλλους. Ο δάσκαλος μαθαίνει στο παιδί ορισμένα χαρακτηριστικά της τονικότητας, του μέτρου, του σταθερού παλμού, των φράσεων ακόμη και αναφορές σε κάποια στιλιστικά χαρακτηριστικά, χωρίς βέβαια να αποκτούν ακόμη κάποια σταθερή δομή στους αυτοσχεδιασμούς τους. Ο μαθητής παίζει περισσότερο σε ομάδες και έτσι αποκτά εμπειρία και μεγαλύτερη ευχέρεια στο χειρισμό του οργάνου ή της φωνής του (Kratus, 1996: 33, 34).

Το τέταρτο στάδιο ονομάζεται «ρέων» αυτοσχεδιασμός, όπου η τεχνική εκτέλεση του μαθητή είναι πιο αυτόματη και χαλαρωμένη απ' τα προηγούμενα στάδια, με περισσότερη ευλυγισία όσον αφορά το χειρισμό της δομής, της τονικότητας κλπ και συνεπώς με μεγαλύτερη αυτοσχεδιαστική επιδεξιότητα. Εδώ ο δάσκαλος δίνει έμφαση στη σωστή επιλογή τεχνικής εκτέλεσης στον αυτοσχεδιασμό και δίνει ευκαιρίες στον μαθητή να σολάρει πάνω σε μια ποικιλία

από συγχορδίες, μέτρα, τονικά κέντρα κ.λ.π. Το παιδί παίζει με περισσότερη ευχέρεια και αρχίζει να ενδιαφέρεται για το πώς θα δομήσει τον αυτοσχεδιασμό του σ' ένα μουσικά ικανοποιητικό σύνολο (Kratus, 1996: 34).

Το επόμενο στάδιο, το πέμπτο, είναι ο δομικός αυτοσχεδιασμός. Ο μαθητής χρησιμοποιεί πλέον μια ποικιλία από στρατηγικές για να σχηματίσει τη συνολική δομή ενός αυτοσχεδιασμού. Εδώ ο δάσκαλος καλείται να εισάγει τους μαθητές σε διαφορετικές μουσικές και εξωμουσικές ιδέες και να αναλύσει τις εκτελέσεις άλλων μουσικών έτσι ώστε να χρησιμεύσουν ως πολύτιμα οργανωτικά πρότυπα (Kratus, 1996: 34, 35).

Στο έκτο επίπεδο, τον στιλιστικό αυτοσχεδιασμό, το παιδί μαθαίνει να εκτελεί με επιδεξιότητα σε ένα ή περισσότερα μουσικά στιλ. Ο δάσκαλος βοηθάει το μαθητή να αναπτύξει ένα ρεπερτόριο συγκεκριμένων ρυθμικών, μελωδικών σχημάτων και αρμονικών χαρακτηριστικών που αντιστοιχούν σε κάποιο στιλ. Πέρα από τη στενή παρατήρηση των μοντέλων και τη μίμηση, ο μαθητής αρχίζει να διαμορφώνει και την προσωπική φωνή του μέσα στο στιλ (Kratus, 1996: 35, 36).

Τέλος, το έβδομο επίπεδο αντιστοιχεί στον προσωπικό αυτοσχεδιασμό, τον οποίο πολύ λίγοι μουσικοί κατέχουν. Εδώ ο δάσκαλος δεν μπορεί να θέσει περιορισμούς ή όρια για το πώς θα αναπτύξει ο μαθητής ένα καινούριο προσωπικό στιλ. Μπορεί μόνο να τον ενθαρρύνει να εντρυφήσει σε πολλά διαφορετικά στιλ, έτσι ώστε να αποκτήσει μια πιο σφαιρική εικόνα και να δημιουργήσει κάτι νέο (Kratus, 1996: 36). Οι μαθητές δεν μπορούν να μεταπηδήσουν από το ένα επίπεδο στο άλλο, μπορούν όμως να επανέρχονται σε κάποια απ' αυτά κατά τη διάρκεια της προόδου τους (Kratus, 1996: 36).

Πέρα όμως από το ρόλο του δασκάλου και τα διάφορα εκπαιδευτικά μοντέλα που αφορούν τον αυτοσχεδιασμό, κρίνεται ιδιαίτερος σημαντικό να εξετασθεί και ο τρόπος με τον οποίο τα παιδιά κατανοούν, βιώνουν, νιώθουν τη μουσική δημιουργία και συζητούν γι' αυτήν. Η *αντικειμενοποίηση* (το πώς βιώνουν δηλαδή τον αυτοσχεδιασμό ως αυθόρμητη αλλά οριοθετημένη μουσική πράξη-επιτέλεση), η *στοχαστικότητα* (ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσουν τη μουσική τους σκέψη), η *συλλογική προθετικότητα* (η κοινή αντίληψή τους για τη μουσική δημιουργία) και ο *λεκτικός στοχασμός* (η συζήτηση και αναζήτηση) ως τρόπος μουσικής πράξης αποτελούν τις βασικότερες ιδιότητες της ενασχόλησης των παιδιών με την αυτοσχεδιαστική μουσική αλλά και της αντίληψής τους γι' αυτήν (Kanellopoulos, 2000).

Είναι αξιοθαύμαστος ο τρόπος με τον οποίο βιώνουν τα παιδιά τον αυτοσχεδιασμό, όταν δημιουργηθεί το κατάλληλο περιβάλλον. Καταρχήν, συμμετέχουν ενεργά, θερμά, συνειδητά και με ιδιαίτερη προσήλωση στην αυτοσχεδιαστική διαδικασία (Κανελλόπουλος, 2004: 1) και "προσπαθούν έντονα να επιτύχουν την αδιάλειπτη συνέχειά της" (Κανελλόπουλος, 2004: 2). Οριοθετούν κάθε μουσική τους προσπάθεια και "εισβάλλουν" στη μουσική δημιουργία (απελευθερώνοντας τη φαντασία τους και υπερβαίνοντας τον εαυτό τους) για να αναζητήσουν δρόμους έτσι ώστε να εξακολουθεί να υφίσταται η μουσική (Κανελλόπουλος, 2004: 2, 3).

Κάθε κομμάτι που αυτοσχεδιάζεται υπάρχει για τα παιδιά μόνο τη στιγμή της δημιουργίας του. Βιώνουν τον αυτοσχεδιασμό όχι ως διαδικασία εξερεύνησης πριν από τη μουσική δημιουργία, αλλά ως την ίδια τη μουσική δημιουργία. Αντιλαμβάνονται τη μουσική εμπειρία του αυτοσχεδιασμού σαν μία συνεχή "γιορτή" (Κανελλόπουλος, 2004: 2, 3), ένα συναρπαστικό ταξίδι στον άγνωστο κόσμο της μουσικής. Το παιδί, όταν παίζει, δεν ενδιαφέρεται τόσο για το τελειωμένο αποτέλεσμα και την επιβράβευση, όσο για τη διαδικασία της

επινόησης και για την ευχαρίστηση της κάθε στιγμής (Small, 1983: 289).

Βασική προϋπόθεση για την ανάπτυξη της στοχαστικότητας στη μουσική δημιουργία των παιδιών αποτελεί ο αυτοκαθορισμός: "η συνειδητοποίηση δηλαδή ότι ο αυτοσχεδιασμός προέρχεται από τα ίδια, ότι είναι οι δημιουργοί της μουσικής που παίζουν και οι μοναδικοί υπεύθυνοι για το τί θα επακολουθήσει και ότι αντιλαμβάνονται τη διαφορά ανάμεσα στη δική τους μουσική δημιουργία και στην προϋπάρχουσα μουσική" (Κανελλόπουλος, 2004: 4).

"Τα παιδιά, αν και εντοπίζουν κάποια δομικά στοιχεία στη μουσική τους, δεν έχουν ωστόσο ως στόχο τη δημιουργία δομής στα κομμάτια τους" (Κανελλόπουλος, 2004: 4) (η οποία προκύπτει τελικά καθώς προχωράει και ολοκληρώνεται ο αυτοσχεδιασμός). Συνειδητοποιούν λοιπόν ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι κάτι που προκύπτει και δεν προκαθορίζεται (Κανελλόπουλος, 2004: 4). Μέσα από την ευκαιρία που τους δίνεται να δημιουργήσουν αρχίζουν να αποκτούν σιγά-σιγά τη δική τους μουσική "ταυτότητα", να αυτοκαθορίζονται.

Μια ακόμη βασική προϋπόθεση για την καλλιέργεια μουσικής σκέψης στα παιδιά αποτελεί ο "συνδυασμός" ήχων και οργάνων. Μέσω αυτού προσηλώνονται στη δημιουργία τους, ακονίζουν την ακοή τους και αντιδρούν σε ό,τι γίνεται τριγύρω τους. Έτσι κατανοούν τον αυτοσχεδιασμό ως αποτέλεσμα της μουσικής τους σκέψης και ως δρόμο για να εξακολουθήσει να υπάρχει η μουσική (Κανελλόπουλος, 2004: 4).

Η ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού των παιδιών μέσα στα πλαίσια της ομάδας (μουσική επικοινωνία, έναρξη και κλείσιμο ενός κομματιού, χρήση της σιωπής, συνεργασία), τα βοηθά να διαμορφώσουν μια κοινή αντίληψη για την ενασχόλησή τους με τη μουσική δημιουργία και να την αναγνωρίσουν ως αυθόρμητη μουσική πράξη, δηλαδή ως αυτοσχεδιασμό. Είτε παίζουν μαζί είτε μόνα τους μπροστά σε μια ομάδα, οι προθέσεις τους είναι κοινές

(Κανελλόπουλος, 2004: 5): να συνεχίσει να υπάρχει η μουσική.

Η συλλογική αυτή προθετικότητα των παιδιών δεν έχει να κάνει μόνο με την ιδιότητα του μουσικού ως αυτοσχεδιαστή, αλλά και με του μουσικού ως ακροατή. Το παιδί - ακροατής εντάσσεται στη μουσική που παίζουν οι υπόλοιποι μουσικοί - αυτοσχεδιαστές και όταν παίρνει τη θέση τους ακούει προσεκτικά και τη μουσική που παίζει το ίδιο (Κανελλόπουλος, 2004: 5). Η παρουσία του κοινού, που μπορεί μερικές φορές στους ενήλικες να λειτουργεί σαν ανασταλτικός παράγοντας στη δημιουργία, στα παιδιά αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του κάθε αυτοσχέδιου μουσικού κομματιού. Τα παιδιά - σε αντίθεση με τους περισσότερους ενήλικες, οι οποίοι περιορίζονται από τις τεχνικές τους δυνατότητες και τη μουσική τους παράδοση - δε ντρέπονται να "εκθέσουν" τον εαυτό τους στο κοινό, αλλά αναζητούν τις αντιδράσεις του και επικοινωνούν μαζί του.

Μέσα λοιπόν από τη συνεχή αυτή αλληλεπίδραση προσδίδεται ιδιαίτερο νόημα στον αυτοσχεδιασμό και γίνονται αντιληπτές οι προθέσεις του καθενός ξεχωριστά, που τελικά καταλήγουν να είναι κοινές. Η "δεκτικότητα, η ευαισθησία και η ανοιχτότητα" (Κανελλόπουλος, 2004: 5) με την οποία αντιμετωπίζουν τα παιδιά κάθε μουσικό κομμάτι που εξελίσσεται (είτε ως μουσικοί είτε ως ακροατές), τα καθιστά όχι μόνο ενεργητικούς παράγοντες της καλλιτεχνικής διεργασίας, αλλά και δέκτες της (Κανελλόπουλος, 2004: 6).

Μέσα από τη συζήτηση τα παιδιά εξακολουθούν να "ζουν" τον αυτοσχεδιασμό που προηγήθηκε. Ο εγκωμιαστικός αλλά και κριτικός (και όχι επικριτικός) διάλογος μετά από κάθε δημιουργία αποτελεί αφετηρία για περαιτέρω στοχασμό και αποτυπώνεται στη συνείδησή τους σαν κάτι μοναδικό. Η συλλογική κρίση μιας μουσικής δημιουργίας καλλιεργεί τον ατομικό στοχασμό. Μέσα από τα σχόλια και την αξιολόγησή της λοιπόν τα παιδιά αντιλαμβάνονται τον αυτοσχεδιασμό ως τρόπο ανάπτυξης μουσικών σκέψεων και προθέσεων (Κανελλόπουλος, 2004: 6).

Κλείνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι “ο αυτοσχεδιασμός μαθαίνεται, δε διδάσκεται” (Κανελλόπουλος, 2004: 7). Και αυτό επιτυγχάνεται μέσα απ' τη διαρκή και παθιασμένη ενασχόληση των παιδιών μ' αυτόν, την προσεκτική παρακολούθηση του αυτοσχεδιασμού των άλλων (Κανελλόπουλος, 2004: 7) και τέλος μέσα από την επικοινωνιακή συζήτηση που προκύπτει έπειτα από κάθε μουσική δημιουργία. Έτσι “τα παιδιά αντιλαμβάνονται ότι η πράξη του αυτοσχεδιασμού αποτελεί και τον μοναδικό τρόπο για να μάθουν να αυτοσχεδιάζουν” (Κανελλόπουλος, 2004: 7).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σ' αυτήν την εργασία έγινε μια προσπάθεια να προσδιοριστεί η έννοια του αυτοσχεδιασμού και η αυτοσχεδιαστική διαδικασία γενικότερα μέσα από την εξέταση διαφόρων μουσικών παραδόσεων, αλλά και μέσα από τον τρόπο που βλέπουν τα παιδιά την αυθόρμητη δημιουργία μουσικής.

Διαπιστώνουμε λοιπόν τα εξής: ο αυτοσχεδιασμός, όποια μορφή και να πάρει (ελεύθερος, περιορισμένος, ατομικός, συλλογικός κ.λ.π.), διατηρεί σχεδόν πάντα ορισμένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά του όπως για παράδειγμα η αυτοσυγκέντρωση, ο αυτοέλεγχος, η ατομική και συλλογική πειθαρχία και η άμεση επικοινωνία.

Ακόμη, η αυθόρμητη δημιουργία είναι η βάση της μουσικής εκτέλεσης και γι' αυτό πρέπει να αποτελεί και πρωταρχικό στόχο της μουσικής εκπαίδευσης. Μέσα από μια σωστή παιδαγωγική προσέγγιση, η οποία προσανατολίζεται περισσότερο στο ίδιο το παιδί και στην προσπάθεια ενθάρρυνσης και "μύησής" του στη μουσική δημιουργία, καλλιεργείται η προσωπικότητα των νέων και ανοίγονται οι δρόμοι για τη μουσική δημιουργία στο μέλλον.

Η μουσική και οι ήχοι γενικότερα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής ενός ανθρώπου. "Δεν υπάρχει πουθενά κενός χώρος ή κενός χρόνος. Μέχρι να πεθάνω θα υπάρχουν ήχοι. Και μετά το θάνατό μου θα συνεχίσουν να υπάρχουν. Δεν πρέπει να φοβάται κανείς για το μέλλον μουσικής" (Cage, 1957 στο Παπαδημητρίου, 1982).

Βιβλιογραφία

- Γιάννου Δ. (1994). *Θέματα Μουσικολογίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, IV: 73 - 90.
- Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής (1985). Αθήνα: Αλκυών, (τόμος V): 534.
- Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής (1985). Αθήνα: Αλκυών, (τόμος VII): 852 - 854.
- Κανελλόπουλος Π. (2004). Παρατηρήσεις επάνω στον αυτοσχεδιασμό των παιδιών. Σημειώσεις στο μάθημα *Προσεγγίσεις στην Παιδαγωγική του μουσικού αυτοσχεδιασμού*, 1 – 7.
- Kanellopoulos, P. (2000B). *Children's Understandings of Their Musical Improvisations*. (Unpublished PhD thesis, Reading University, UK).
- Παπαδημητρίου Σ. (μτφρ.) (1981). Το βιβλίο του Ντέρεκ Μπαίηλυ για τον μουσικό αυτοσχεδιασμό. *Συν και Πλην*, 2: 24-35.
- Παπαδημητρίου Σ. (1982). Βιογραφικά: Demetrio Stratos. *Συν και Πλην*, 3: 20.
- Παπαδημητρίου Σ. (επιμ.) (1982). Ποια είναι η Φιλοσοφία σας για τον αυτοσχεδιασμό; *Συν και Πλην*, 4.
- Παπαδημητρίου Σ. (μτφρ.) (1982). John Cage. Το μέλλον της μουσικής: ένα Πιστεύω (1937). *Συν και Πλην*, 4.
- Τερζάκης Φ. (1990). *Σημειώσεις για μίαν ανθρωπολογία της μουσικής*. Αθήνα: Πρίσμα, V: 52 - 60.
- Τραγόπουλος Ν. (1982). Για την ελευθερία στον αυτοσχεδιασμό. *Συν και Πλην*, 3: 85 - 88.
- Λήμμα " Improvisation " στο Arnold, D. (1983). *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, (vol. I): 903.
- Basic, E (1989). Ο αυτοσχεδιασμός ως δημιουργικό μήνυμα. Στο W. Stumme (επιμ.), *Ο Αυτοσχεδιασμός*. Αθήνα: Νάσος, 56 - 77.
- Feldman, M. & Young, L.M. (1998). The limits of composition. *Resonance*, 7(1): 6 - 11.
- Ford, C.(1995). Free Collective Improvisation in Higher Education. *British Journal of Music Education*, 12: 103 - 112.

- Goertzen, V.W. (1998). Setting the Stage: Clara Schumann's Preludes. Στο B. Nettl & M. Russell (επιμ.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The university of Chicago Press, 237 - 258.
- Goldstaub, P. (1996). Opening the door to Classroom Improvisation. *Music Educators Journal*, 45 - 51.
- Gushee, L. (1998). The Improvisation of Louis Armstrong. Στο B. Nettl & M. Russell (επιμ.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 291 - 333.
- Headington, C. (1993). *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Αθήνα: Gutenberg, τομ. II (16): 203 - 224.
- Λήμμα "Improvisation" στο Kernfeld, B. (1994). *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan Press Limited, New York: St Martin's Press, (vol II): 554 - 562.
- Kratus, J. (1996). A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. *International Journal of Music Education*, 26: 27 - 38.
- Morton, B. & Collins, P. (1992). *Contemporary Composers*. Chicago & London: St. James Press, 884 - 889.
- Nettl, B (1998). Introduction: An Art Neglected in Scholarship. Στο B. Nettl & M. Russell (επιμ.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1 - 19.
- Pressing, J. (1984). Part 1: The History of Classical Improvisation. A Thousand years of Fluid Performance Traditions. *Keyboard*, 5: 64 - 68.
- Prévost, E. (1995). *No sound is innocent: AMM and The Practice of Self - Invention. Meta - Musical Narratives. Essays*. Essex: Copula.
- Racy, A.J. (1998). Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music. Στο B. Nettl & M. Russell (επιμ.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 95 - 111.

- Λήμμα "Improvisation" στο Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, (vol. IX): 31-56.
- Sawyer, R. K. (2004). Creative Teaching: Collaborative Discussion as Disciplined Improvisation. *Educational Researcher*. 33(2): 12 - 20.
- Sawyer, R.K. (2004). Improvised Lessons: Collaborative discussion in the constructivist classroom. *Teaching Education*. Washington University, USA: Carfax Publishing, 15(2): 189 - 201.
- Λήμμα "Improvisation" στο Scholes, P.A. (1970). *The Oxford Companion to Music*. Edited by J. O. Ward. Oxford: Oxford University Press(Tenth Edition), 509 - 512.
- Small, C. (1983). *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Smith, C. (1998). A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance. Στο B. Nettl & M. Russell (επιμ.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 261 - 286.
- Smith, L.D.(XX). Improvisation in Childhood Music Training and Techniques for Creative Music Making. *Improvisor: The International Journal on free improvisation*, 1 - 14 (από Internet).
- Swanwick, K. (1996). Music Education liberated from new praxis. *International Journal of Music Education*, 28: 16 - 24.