

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ
“ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΗ”

ΕΞΗΓΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ

ΓΕΔΙΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΘΕΜΑ: ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΤΣΙΚΟΥΡΙΔΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2019

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....σελ. 4
Εισαγωγή.....σελ. 5
Κεφάλαιο 1ο.....σελ. 8
Κεφάλαιο 2ο.....σελ. 9
Κεφάλαιο 3ο.....σελ. 12
Κεφάλαιο 4ο.....σελ. 13
Κεφάλαιο 5ο.....σελ. 15
Κεφάλαιο 6ο.....σελ. 16
Κεφάλαιο 7ο.....σελ. 17
Κεφάλαιο 8ο.....σελ. 18
Παράρτημα.....σελ.19
Βιβλιογραφία.....σελ. 27

Πρόλογος

Η πρώτη εικόνα που μου έρχεται ασυναίσθητα στο μυαλό αν προσπαθήσω να φανταστώ τι είναι μουσική, είναι ένας μουσικός, φανερά ελεύθερος να αυτοσχεδιάζει. Μετά ξανασκέφτομαι όλα αυτά τα μικρο-μεγαλοπροβλήματα των μουσικών, το πως νιώθουμε ότι πρέπει να υπηρετούμε αυτό που κάνουμε και η εικόνα θολώνει. Πόσο ελεύθεροι είμαστε τελικά για να παίξουμε μουσική; Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Θύμιο Ατζακά γιατί σε ένα μάθημα μου θύμησε ότι η μουσική δεν είναι μόνο δουλειά, τον Στέργιο Λούστα γιατί εκτός ότι μου “έδωσε στο πιάτο” κάτι πολύ δυσνόητο ως τότε για μένα, μου έδωσε να καταλάβω με παραδείγματα πως τη μουσική πρέπει να την προσεγγίζεις με αφέλεια. Τους αγαπημένους μου καθηγητές από την προπτυχιακή φοιτητική εποχή Μάρκο Σκούλιο και Ευγένιο Βούλγαρη που με “μύησαν” στην τροπική ανάλυση και ως εκ θαύματος βρέθηκαν και στις μεταπτυχιακές μου σπουδές να μου δώσουν τα φώτα τους. Την Ελένη Καλλιμοπούλου για τις τόσο ενδιαφέρουσες αναλύσεις σε εθνομουσικολογικά ζητήματα, τον Σωκράτη Σινόπουλο για το ενδιαφέρον του ως προς την επίλυση διαφόρων προβλημάτων καθ’ όλη την διάρκεια των σπουδών μου, καθώς και τον Κυριάκο Παπαδόπουλο γιατί με έφερε κοντά σε μια γλώσσα της μουσικής, την οποία αγνούσα. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον Λευτέρη Τσικουρίδη, ο οποίος έκανε αυτή μου την επιστροφή στην “ιδιοτελή” μελέτη ένα μαγικό ταξίδι.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω κάποιους αγαπημένους μου φίλους και κάποιους δικούς μου, οι οποίοι συμμερίστηκαν την αγωνία μου και δώσαν όλη τους την ενέργεια για να γίνει πραγματικότητα η συναυλία. Ο Σταύρος Κουσκουρίδας, ο Χρήστος Δασκαλόπουλος, ο Φίλιππος Ρέτσιος, ο Κώστας Ζεμπίλας, ο Μαρίνος Τρανουδάκης, ο Φοίβος Αποστολίδης, ο Θωμάς Κωστούλας, ο Χρήστος Γκαΐλας και ο Νίκος Γύρας ετοιμάστηκαν μαζί με εμένα για την συναυλία, με τον Φίλιππο Ρέτσιο να βοηθά και με το ταλέντο του στη φωτογραφία. Η Βάσω Γεδίκη και ο Δημήτρης Ντεϊρμεντζίδης επιμελήθηκαν την αφίσα και ο Μάκης Αβραμίδης επιμελήθηκε την βιντεοληψία. Τέλος ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου που με στήριξε με την υπομονή τους και την αγάπη τους σε αυτό το τόσο ωραίο ταξίδι γνώσης.

Εισαγωγή

Στα πλαίσια της εκπόνησης του εξηγητικού κειμένου, το οποίο θα συνοδεύσει το ρεσιτάλ θα αναλυθούν κάποια βασικά ζητήματα που αφορούν στο θέμα “αυτοσχεδιασμός στο μπουζούκι”. Ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα ζήτημα το οποίο απασχολεί από πολύ νωρίς κάθε μουσικό στη σταδιοδρομία του όσον αφορά στη συνειδητοποίηση της αμεσότητας σε επίπεδο έκφρασης. Σαφώς το μονοπάτι της τεχνικής είναι μακρύ και δύσβατο, προϋπόθεση απαραίτητη για μια ολοκληρωμένη εκδοχή έκφρασης, όπως άπειρα και τα ερεθίσματα - εντυπώσεις που αποκτά στην πορεία του ο καθένας, σαν δέκτης της μουσικής, μα ο στόχος που στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι η έκφρασή μέσα από τον αυτοσχεδιασμό νομίζω απλοποιεί τις δυσκολίες και στη συνέχεια τις καθιστά προκλήσεις για έναν τόσο “ακριβό” σκοπό. Έτσι μπορούμε να διακρίνουμε τα διαφορετικά στάδια ενός μουσικού “εκπαιδευόμενου” στον αυτοσχεδιασμό, από τις δοκιμές στις παραλλαγές της φρασεολογίας του γνωστού του ρεπερτορίου, την μελέτη του σε έμπειρους δεξιότεχνες σε επίπεδο φρασεολογίας - τεχνικής, αισθαντικότητας και αισθητικής, και τέλος τη βαθύτερη αναζήτηση όσον αφορά στην τροπικότητα, στον ρυθμό και στην ερμηνεία. Αυτά τα στάδια αρκετές φορές, ώστε να μην επιβεβαιωθεί κανόνας, περιπλέκονται, βλέπουμε μεταπηδήσεις από το ένα στο άλλο και άλλες φορές πιο σπάνια εκλείπει κάποιο από αυτά. Έτσι στην προσπάθεια να διατυπωθεί μία μέθοδος για τον αυτοσχεδιασμό, με κάθε επιφύλαξη, οδηγούμαστε σε δυο βασικές συνιστώσες: αφενός στο ρεπερτόριο, στην εκμάθησή του και κατ’ επέκταση στην διάκριση του φρασεολογίου που προκύπτει και αφετέρου στην τροπικότητα, δηλαδή μετά από ανάλυση του ρεπερτορίου, στις ιδιαίτερες σχέσεις που δημιουργούνται κατά τις αλλαγές των τονικών κέντρων, αλληλοδιαδοχής διαστημάτων στις φράσεις και ερμηνείας αυτών.

Στην περίπτωση της συγκεκριμένης εργασίας, κατά την προετοιμασία για το ρεσιτάλ ο στόχος είναι να χρησιμοποιηθούν όλα τα γνωστά εργαλεία του υποφαινόμενου όπως τροπικότητα, ρυθμικά σχήματα, υφολογικά στοιχεία, ενορχήστρωση κ.α. για να παρουσιαστεί η τεχνική και η δεξιότητά του στον αυτοσχεδιασμό. Η δομή - πρόγραμμα του ρεσιτάλ θα είναι μια σειρά από ανεξάρτητους και εξαρτημένους από τραγούδια - ορχηστρικά αυτοσχεδιασμούς οι οποίοι θα παρουσιάζονται αυτοτελώς ή και σε σύνδεση μεταξύ τους, με κριτήριο την αισθητική του προσέγγιση στην επιμέλεια ενός προγράμματος μιας συναυλίας. Αρχικά υπήρχε σαν πρώτη σκέψη το εγχείρημα του αυτοτελή αυτοσχεδιασμού καθ’ όλη τη διάρκεια του διαθέσιμου χρόνου, σχέδιο το οποίο αντικαταστάθηκε από την επιλογή της διάκρισης και χρήσης κάποιων μοντέλων αυτοσχεδιασμού, τα οποία παρατηρούμε να συνδέονται με τραγούδια και ορχηστρικά. Αν θεωρηθούν τα παραπάνω στοιχεία σαν φόρμες, βλέπουμε ιστορικά ότι λειτούργησαν και λειτουργούν ως σήμερα στερεότυπα με τον αυτοσχεδιασμό. Όσο εξελισσόταν η οργάνωση του υλικού για το ρεσιτάλ, αποδείχθηκε ότι ήταν αρκετά ενδιαφέρουσα η προσέγγιση του αυτοσχεδιασμού μέσα από στερεότυπες φόρμες μιας και στην μουσική μας παράδοση (ρεπερτόριο μπουζουκιού) ο αυτοσχεδιασμός λειτουργεί σχεδόν αλληλένδετα με κάποιο τραγούδι - ορχηστρικό. Από την άλλη δεν υπήρχε ενδιαφέρον για περαιτέρω ανάλυση σε αυτές τις μορφές, με σκοπό να παρατεθούν όλες οι περιπτώσεις παρά μόνο να χρησιμοποιηθούν κάποιες κύριες - βασικές για τις ανάγκες της παρουσίασης των αυτοσχεδιασμών. Σε κάθε περίπτωση ευλογο ήταν να αποφευχθεί να γίνει ένας διαχωρισμός σε επίπεδο τροπικότητας, μιας και ούτως ή άλλως το βασικό πεδίο στον αυτοσχεδιασμό είναι η τροπικότητα, με τη διαφορά ότι θα ήταν δεσμευτικό στο ενδεχόμενο μιας νέας ιδέας “εκτός σχεδίου” - χωρίς προετοιμασία που μπορεί να συνέβαινε κατά την επιτέλεση. Παρ’ όλα αυτά σε δευτερο χρόνο θεωρήθηκε οφέλιμο ως προς τον αναγνώστη να σκιαγραφηθεί το “μελωδικό σενάριο”, όπως και άλλα τεχνικά

χαρακτηριστικά (ειδικότερα στους δυο αυτοτελείς αυτοσχεδιασμούς), δίνοντας κάποια ορόσημα τροπικότητας στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού.

Σαν πρώτο κομμάτι - αυτοσχεδιασμός, χωρίς να τεθεί σε επίπεδο φόρμας, θα χρησιμοποιηθεί κάποιος χρόνος για αυτοσχεδιασμό χωρίς συνοδεία. Θεωρείται η συγκεκριμένη ενότητα η πιο σημαντική από άποψη ελευθερίας επιλογών μιας και λειτουργεί έξω από οποιοδήποτε στερεότυπο φόρμας από αυτά που ακολουθούν. Τροπικά σχεδιάζεται μια ανάπτυξη η οποία να είναι όσο το δυνατόν πολύπλοκη, με σημείο αναφοράς την συγγενή μετάβαση από τρόπο σε τρόπο στο ίδιο τονικό κέντρο. Σαν δευτερο κομμάτι-αυτοσχεδιασμός είναι η πρώτη οικεία περίπτωση μοντέλου που θα χρησιμοποιηθεί, ο αυτοσχεδιασμός σε μια αρμονική αλυσίδα με ένα ρυθμικό μοτίβο π.χ. Im - VI - V σε ρυθμό I Π - I - I. Ένα μοντέλο που έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον για εισαγωγή κάποιου προγράμματος ή και με αυτοτέλεια. Το επόμενο μοντέλο είναι πιο σπάνιο. Είναι τραγούδι το οποίο αντί για ενδιάμεση εισαγωγή στη φόρμα του συναντάμε αυτοσχεδιασμό. Η διάρκειά του είναι κατά προσέγγιση ίδια με αυτήν της εισαγωγής μιας και αντιλαμβανόμαστε την “πίεση” του δισκογραφικού χρόνου από την Λιλή την σκανταλιάρα του Παναγιώτη Τούντα ως το άσπρο περιστέρι του Μάνου Χατζιδάκι. Άλλη περίπτωση είναι εισαγωγικός αυτοσχεδιασμός σε ένα τραγούδι, ο οποίος προετοιμάζει τροπικά και σε επίπεδο φρασεολογίας πολλές φορές τον ακροατή για αυτό που θα ακολουθήσει. Επόμενο μοντέλο είναι σε οργανικά χασαποσέρβικα να συναντούμε μετά τον κύκλο όλων των θεμάτων έναν άρυθμο αυτοσχεδιασμό, του οποίου το κλείσιμο ακολουθεί ή το αρχικό θέμα ή κάποιο καταληκτικό, πολλές φορές σε τρίηχα ή εξάηχα, λόγω του ότι το tempo συνήθως ζωηρεύει. Το έκτο κομμάτι - φόρμα θα είναι ένα τραγούδι στο οποίο αφού παιχτούν τα θέματά του ως έχουν, κατά την εξέλιξή του θα παρουσιάζεται αυτοσχεδιαστικά η φρασεολογία του. Ο συγκεκριμένος τρόπος εκτέλεσης είναι πολύ συνηθισμένος από δεξιότεχνες, λόγω του ότι τα μελωδικά μοτίβα πολλές φορές είναι απλά και όμοια, έτσι με αυτόν τον τρόπο αποσκοπούν στο να αναδείξουν την φαντασία και την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα. Τέλος θα χρησιμοποιηθεί στο τελευταίο μοντέλο ένα μπουζούκι με περντέδες, με το οποίο αρχικά θα παρουσιαστεί αυτοσχεδιασμός χωρίς συνοδεία (περίπτωση όμοια με την αρχική με ένα επιπλέον χαρακτηριστικό στην τροπικότητα, τα μαλακά διαστήματα που επιτρέπουν οι περντέδες) και έπειτα θα παιχθεί ένα οργανικό τσιφτετέλι. Στο τέλος του οργανικού θα υπάρχει αυτοσχεδιασμός πάνω σε ένα μελωδικό μοτίβο το οποίο προϋπάρχει σαν θέμα στη φόρμα του κομματιού.

Για την πραγματοποίηση του ρεσιτάλ, εκτός από την μελέτη στον αυτοσχεδιασμό, που θα αναλυθεί με περισσότερες λεπτομέρειες σε επόμενα κεφάλαια, επιβλήθηκε η εργασία σε μια σειρά από πράγματα που αφορούσαν στο ρεπερτόριο που θα χρησιμοποιούνταν. Αρχικά η επιλογή των κομματιών τα οποία αφενός θα είχαν τροπικό ενδιαφέρον αφετέρου θα εξυπηρετούσαν στην διαφορετικότητα του τρόπου που εμφανιζόταν ο αυτοσχεδιασμός σε σχέση με τη φόρμα τους. Το επόμενο στάδιο ήταν η οργανολογική ανάλυση, η οποία καθόρισε τη σύνθεση της ορχήστρας. Λόγω του ότι η επετέλεση κατέχει το κεντρικό σημείο του ενδιαφέροντος δεν θεωρήθηκε πρόβλημα το ότι από κομμάτι σε κομμάτι άλλαζε η σύνθεση της ορχήστρας π.χ. από μια ζυγιά μπουζούκι - κιθάρα σε ένα σύνολο με μπάσο, κιθάρα, τύμπανα, συμφωνικά κρουστά, παραδοσιακά κρουστά, βιολί, φλάουτο, φωνή, πιάνο και μπουζούκι. Βέβαια ήταν σημαντικό ζήτημα όσον αφορά στην οργάνωση της ορχήστρας μιας και στο σύνολο τα όργανα που θα χρησιμοποιούνταν ξεπερνούσαν τα δεκαπέντε (πιάνο, μπάσο, κιθάρα ακουστική, κιθάρα ηλεκτρική, τύμπανα, τυμπάνια, μεταλλόφωνο, req, δύο νταούλια, darbuka, bongos, άλλα κρουστά, βιολί, β' μπουζούκι, φλάουτο, φλογέρα). Ευνόητο είναι ότι η οργάνωση μιας τόσο μεγάλης ορχήστρας θα δημιουργούσε διάφορα προβλήματα, τα οποία θα δαπανούσαν ενέργεια και χρόνο από το κυρίως ζητούμενο. Έτσι σαν μόνη αναδύουσα λύση, μιας και υπήρχε εμμονή ενορχηστρωτικά αλλά και αισθητικά από άποψη ηχοχρωμάτων και χροιάς, ήταν η

ομαδοποίηση κάποιων οργάνων ανα μουσικό π.χ. ο πνευστός θα έπαιζε φλάουτο και φλογέρα όπως και ο βιολιστής θα έπαιζε β' μπουζούκι, οι κρουστοί ανάλογα με την ενορχήστρωση θα μοιράζονταν τα κρουστά και ο κιθαρίστας θα έπαιζε ακουστική και ηλεκτρική κιθάρα. Προφανώς στην περίπτωση του πνευστού και των εγχόρδων σε κανένα κομμάτι δεν θα χρειαζόταν και οι δύο ρόλοι ταυτόχρονα, σε αντίθεση με τους κρουστούς που υπήρχαν κομμάτια που θα χρειαστεί να εξυπηρετηθούν πάνω από δύο ρόλοι π.χ. τυμπάνια - μεταλλόφωνο - τρίγωνο - shaker.

Μετά την οργανολογική ανάλυση και την σύνθεση της ορχήστρας ακολούθησε η καταγραφή των κομματιών για λόγους αρχικά πρακτικούς, δηλαδή για την ευκολότερη έκβαση των δοκιμών και έπειτα σαν συμπληρωματικά στοιχεία στη σύνθεση του εξηγητικού κειμένου. Παράλληλα με την καταγραφή διαφαίνονταν ξεκάθαρα όλα τα προβλήματα της ενορχήστρωσης μιας και υπήρχε μια ιεραρχία σε ζητήματα αισθητικής προσέγγισης, τα οποία εν τέλει θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στην αίσθηση που θα άφηνε η τελική παράσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ομάδα των κρουστών στο τελευταίο οργανικό κομμάτι, μια σύνθεση από ένα Αιγυπτιακό τραγούδι της δεκαετίας του '70 -Akhod Habibi- και ένα θέμα του γράφωντα, όπου η ενορχήστρωση χαρακτηρίζεται από τον τρόπο που αλληλοσυμπληρώνονται τα ρυθμικά σχήματα μεταξύ των οργάνων και σε επίπεδο χροιάς (έχουμε το βαθύ dum από μια darbuca με δέρμα, τις ψηλές συχνότητες των bongos, καθώς και τα χαρακτηριστικά ζίλια από το req) και σε επίπεδο σύνθεσης του ρυθμικού σχήματος (όπου το req λειτουργεί συμπληρωματικά στις άρσεις στην darbuca και στα bongos). Επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ενορχήστρωση στο "Άσπρο περιστέρι" στο οποίο σαν εκτέλεση αναφοράς είχα μια απλοποιημένη εκδοχή της ενορχήστρωσης που είχε κάνει ο Κώστας Γανωσέλης για κάποιες παραστάσεις του Γιώργου Νταλάρα με την Φιλαρμονική του Ισραήλ¹, που αναπόφευκτα έπρεπε να αντικατασταθούν τα κόρνα από το φλάουτο και το βιολί όπως και οι πολυφωνικές φράσεις από την ομάδα των φλάουτων από μία φωνή στο φλάουτο και δύο στο βιολί.

Τέλος υπήρχε και ένα σύνολο πρακτικών ζητημάτων κατά τις δοκιμές λόγω των διαφορετικών τόπων διαμονής των μουσικών (μια ομάδα στην Αθήνα, μια ομάδα στο Βόλο και μία στη Θεσσαλονίκη) όπου κατά τις συναντήσεις με κάποια ομάδα έπρεπε να είχαν ξεκαθαριστεί όλοι οι ρόλοι ώστε κατά την ενορχήστρωση να υπονοούνται αυτοί που λείπουν.

Όσον αφορά στην ορολογία που χρησιμοποιείται οι λατινικοί αριθμοί συμβολίζουν τις βαθμίδες της αρχικής τροπικότητας από την τονική, οι αράβικοι τις βαθμίδες σε δευτερεύουσα τροπικότητα και τα λατινικά γράμματα τις νότες. Οι τροπικές δομές αναλύονται στην βιβλιογραφία. Παρακάτω ακολουθούν σε κάθε κεφάλαιο ξεχωριστά οι αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών και κάποια στοιχεία για τα κομμάτια με τα οποία συνδέονται.

¹ "George Dalaras & The Israel Philharmonic Orchestra" - ©1999 EMI Music Greece

Κεφάλαιο 1ο

Ο πρώτος αυτοσχεδιασμός που θα παρουσιαστεί θα είναι αυτοτελής και θα εκτελεστεί με τρίχορδο μπουζούκι σε κούρδισμα D - A - D. Η τροπικότητα του θα εξελιχθεί αρχικά σε D μείζονα, όπου θα παρατεθούν τα χαρακτηριστικά της. Εκτός από την “οριζόντια” μελωδική ανάπτυξη θα αναλυθούν και “κάθετα” οι τριάδες που σχηματίζονται αρμονικά από την πρώτη ως την έβδομη βαθμίδα π.χ. I (D F# A) - II^m (E G B) - III^m (F# A C#) - IV (G B D) - V (A C# E) - VI^m (B D F#) - VII^{dim} (C# E G) με παρουσία σε αρκετές περιπτώσεις της μεγάλης έβδομης (I^{maj7}), της μικρής έβδομης (V⁷), της έκτης (II^{m6}) κ.α.

Σε δευτερη φάση θα υπάρξει μετάβαση σταδιακά στην τροπικότητα του D σεγκιά με εσκεμμένη χρήση της VII^b (C) είτε σαν αποτέλεσμα διατονικής συμπεριφοράς, είτε ελκτικά για την απόδοση του κέντρου βάρους της μελωδίας στην V (A). Χαρακτηριστική επίσης είναι η έλξη της IV από την V αποδίδοντας της τον ρόλο του προσαγωγέα IV[#] στην V (G# στο A), όπως και η έλξη της II από την III πάλι σε ρόλο προσαγωγέα II[#] στην III (E# στο F#) όπου αντικαθιστάται ο ρόλος της τονικής I (D) από την III (F#) για την απόδοση του σεγκιά. Στην περίπτωση της II[#] και IV[#] ενδύκνεται η χρήση ντιμινοβίτας με λύση πάντα στην επόμενη βαθμίδα (III και V αντίστοιχα). Αναμενόμενες εντελείς στάσεις είναι στην IV (G) και στην V (A) με προφανή την διάθεση για πτώση.

Κομβικό συναισθηματικά φαντάζει το σημείο που το D σεγκιά θα μετατραπεί σε D χουζάμ με την χαρακτηριστική αλλοίωση στο άνω 4χορδο όπου από διατονικό (ραστ 4χορδο στην V) μετατρέπεται σε χρωματικό (χιτζάζ 4χορδο στην V). Ακολούθως θα παρατεθούν και οι προεκτάσεις αυτού όπως το 5χορδο νικρίζ στην IV (G) και το 4χορδο χιτζάζ στην VII (C#).

Αποσκοπώντας η επόμενη “τροπική σκηνή” να είναι το D νιαβέντ - μινόρε αρμονικό, εξυπηρετεί η ανάπτυξη του 5χορδου χιτζάζ στην V (A) όπου παγιώνεται η “μινόριζουσα” αίσθηση αρχικά στην οκτάβα με το E - F (άνω II και άνω III) και μετά την πτώση, καθοδικά αποκαλύπτοντας την προειρημένη διάθεση με E και F φυσικό. Σε μινόρε τροπικότητα πια, εκτός από την “οριζόντια” μελωδική ανάπτυξη, θα αναλυθούν, όπως και στην ματζόρε εκδοχή, “κάθετα” οι τριάδες που σχηματίζονται αρμονικά από την πρώτη ως την έβδομη βαθμίδα π.χ. I^m (D F A) - II^{dim} (E G B^b) - III (F A C) - IV^m (G B^b D) - V (A C# E) - VI (B^b D F) - VII^{dim} (C# E G) με παρουσία σε αρκετές περιπτώσεις της της μικρής έβδομης (V⁷), της έκτης (IV^{m6}) κ.α.

Κεφάλαιο 2ο

Ο δεύτερος αυτοσχεδιασμός θα εκτελεστεί με τρίχορδο μπουζούκι σε κούρδισμα D - A - D με συνοδεία ακουστικής κιθάρας. Το συγκεκριμένο μοντέλο είναι το αρχαιότερο δισκογραφικά, μιας και ήταν το πρώτο κομμάτι που ηχογραφήθηκε με μπουζούκι στην Αμερική το 1932 από τον Ιωάννη Χαλικιά (Τζακ Γκρέγκορ) και τον Σοφοκλή Μικελίδη στην κιθάρα². Έχει λειτουργήσει πάρα πολύ σε εισαγωγή από πρόγραμμα για ένα μπουζούκι και μια κιθάρα. Η λιτή ενορχήστρωσή του, με την κιθάρα να κρατά μια αρμονική αλυσίδα πάνω σε ένα ρυθμικό κύκλο, αλλάζοντας τονικά κέντρα σύμφωνα με την μελωδική πορεία του αυτοσχεδιασμού του μπουζουκιού, έγινε στερεότυπο αυτοσχεδιασμού³. Το σημαντικότερο στοιχείο αυτού του μοντέλου, σε διαφορά με τα υπόλοιπα, είναι ότι αν και υπάρχει συνοδεία, ο αυτοσκοπός είναι το ταξίμι - αυτοσχεδιασμός, χωρίς να υπάρχει η αίσθηση της αναμονής της μεταφοράς του κεντρικού ρόλου στο τραγούδι ή ορχηστρικό μετά το τέλος του.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση ο ρυθμικός κύκλος θα είναι ο παρακάτω:



Συνηθίζεται να τηρείται μια απλή αρμονική αλυσίδα, η οποία έχει πτωτικό χαρακτήρα για να εξυπηρετεί την επανάληψη, εδώ θα είναι η παρακάτω:



Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια ατμόσφαιρα παλμού όπου εκεί το μπουζούκι αυτοσχεδιάζοντας δίνει την αίσθηση της ανεξαρτησίας από αυτόν τον παλμό, τηρώντας τον ρυθμό των μελωδικών φράσεων, και κατά βούληση τον χρησιμοποιεί στις καταλήξεις κυρίως των μελωδικών θεματικών του, για να “επιδείξει” πάλι εκ νέου αυτή την ανεξαρτησία σε ένα νέο τονικό κέντρο είτε στο ίδιο τονικό κέντρο αλλά σε ένα νέο μελωδικό σενάριο. Καθώς αλλάζει το τονικό κέντρο αλλάζει και η αρμονική αλυσίδα. Είτε απλοποιείται, τηρώντας τον ρυθμικό κύκλο μόνο μία συγχορδία, δίνοντάς μας την αίσθηση ότι η αλλαγή τονικού κέντρου είναι παροδική, είτε συμβαίνει μια νέα αρμονική αλυσίδα, πάντα πτωτική και ανάλογα με την τροπικότητα της μελωδίας, όπου και μας δίνει την αίσθηση μιας πιο μακράς παραμονής στην νέα μας τροπικότητα - τονικό κέντρο. Είναι δεδομένο όσον αφορά στην απλότητα της αρμονικής αλυσίδας ότι τίθεται και ζήτημα αισθητικής προσέγγισης μιας και όσο πιο σύνθετη είναι τόσο πιο “πυκνό” θα είναι το

² “Το μινόρε του τεκέ”,

https://www.youtube.com/watch?v=maW3d_jmS1s

³Μία χαρακτηριστική ηχογράφηση είναι αυτή του Μανόλη Πάππου στο “ταξίμι μινόρε” στον δίσκο The Greek Folk Instruments – Μπουζούκι - Τζουράς - Μπαγλαμάς / Bouzouki - Tzouras - Baglamas Label: FM Records – FM 686 Series: The Greek Folk Instruments – Vol.9.

<https://www.youtube.com/watch?v=tYaBnOhZjfk>

γενικό αποτέλεσμα, με κίνδυνο να αποσπά την προσοχή του ακροατή από τον αυτοσχεδιασμό, όπως και το ενδεχόμενο να μην παίξει αυτά που θα έπαιζε ο αυτοσχεδιαστής μιας και δεν θα έχει τον ανάλογο “χώρο”.

Όσον αφορά στο τροπικό σενάριο, η μελωδία θα εξελιχθεί αρχικά σε D νεβεσέρ - νιαβέντ αναλύοντας τα χαρακτηριστικά του με έντονη την παρουσία της IV[#] (G[#]). Είναι σημαντικό να αναφέρουμε την ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης περίπτωσης. Εμμένοντας στην IV[#] δημιουργείται ένα συναίσθημα φόρτισης, το οποίο συνδέεται άμεσα με την εναρμόνιση αυτής της βαθμίδας, όπου δεν είναι άλλη από την αλλοίωση της τονικής συγχορδίας σε I^{dim}. Επομένως η λύση αυτής της έντασης έρχεται με την βηματική μετάβαση της IV[#] στην V (G[#] στο A) με εναρμόνιση I^{dim} σε Im. Το παράδοξο της αρμονικής ερμηνείας είναι ότι αν και IV βαθμίδα (IV[#]) στην σκάλα, καθίσταται V κατά την εναρμόνισή της με την I^{dim}, η οποία λύνεται πάλι σαν V στην Im.

Επόμενη σκηνή τροπικότητας θα είναι η πιο διαδεδομένη στην αλλαγή τονικού κέντρου στο νιαβέντ. Μετά από αλλοίωση της “μινόρε” αίσθησης στην τονική και ανάλυση της νέας πλέον τονικής συγχορδίας I⁷ (D⁷) και μεταβαίνοντας παροδικά στην τροπικότητα του D χιτζάζ, λύνουμε αρμονικά σε IVm (Gm) με 5χορδο μινόρε ή νικρίζ (ανάλογα με τη χρήση της 4ης βαθμίδας του 5χορδου C ή C[#]) στο νέο τονικό μας κέντρο G.

Ακολουθεί μετάβαση στην τροπικότητα του F ραστ (III) με ανάλυση α: της διατονικής συμπεριφοράς της 7ης βαθμίδας (E-Eb), β: των έλξεων της 5ης βαθμίδας C (B και Eb) και της 3ης βαθμίδας A (G[#] και Bb). Πολύ χαρακτηριστική κίνηση σε αυτό το τονικό κέντρο είναι η χρήση της 4ης αυξημένης (B) όπου και δομείται ντιμιουίτα, η οποία λύνεται στην 5η (C). Σε αυτό το σημείο συμβαίνει να μεταβαίνουμε συγγενώς, έστω και παροδικά, σε μουστεάρ στο ίδιο τονικό κέντρο (F), θεωρώντας πια το B (4η) χαρακτηριστικό της νέας μας τροπικότητας.

Μεταβαίνοντας βηματικά από το C στο C[#] περνάμε στην τροπικότητα του A χιτζάζ, αναδεικνύοντας την σημαντικότητα του ρόλου της V για την πτώση μας στο αρχικό τονικό μας κέντρο D νιαβέντ - νεβεσέρ. Μια λιγότερο αναμενόμενη αλλαγή είναι η μετάβαση από D νιαβέντ σε F πειραιώτικο με έντονη την παρουσία ξανά της 4ης αυξημένης (B) με κέντρο βάρους της μελωδίας την 5η βαθμίδα (C). Θα υπάρξει ανάλυση της τροπικότητας του πειραιώτικου δείχνοντας τα χρωματικά του στοιχεία με την ιδιαίτερη φρασεολογία του.

Μένοντας στην 5η του (C) και με την ίδια φρασεολογία, αλλάζουμε βάση πηγαίνοντας στο A σαμπά, δημιουργώντας έτσι μια πιο “βαριά” ατμόσφαιρα, όπου το C πια έχει τον ρόλο της 3ης βαθμίδας στο νέο τονικό μας κέντρο. Μπορούμε να παρατηρήσουμε σε αυτό το σημείο ότι η σημαντικότητα της 5ης βαθμίδας στον F πειραιώτικο είναι ισοβαρής με την σημαντικότητα της 3ης βαθμίδας του A σαμπά, όπως επίσης με το ίδιο φρασεολόγιο στην ίδια νότα (C στην περίπτωσή μας), αλλάζοντας τονικό κέντρο (από F σε A), αλλάζουμε τροπικότητα. Συνεχίζοντας θα αναλυθεί η τροπική συμπεριφορά του σαμπά με έμφαση στην 4η ελαττωμένη καθώς και στο υποκείμενο (του A) 5χορδο ραστ στο D. Μια πολύ χαρακτηριστική αλλαγή τονικού κέντρου στο σαμπά είναι η μεταφορά στην 6η βαθμίδα (από A στο F) όπου συμβαίνει να μεταβαίνουμε στην τροπικότητα του F νεβεσέρ έχοντας την επιλογή να το αναλύσουμε.

Σαν συγγενή μετάβαση, στο ίδιο τονικό κέντρο μεταπηδούμε στο F νικρίζ, έχοντας όμως την διάθεση να λειτουργήσουμε στην τροπικότητα του D καρσιγάρ, έτσι δημιουργώντας όλους τους συσχετισμούς περί της V (A), ελαττώνοντάς τη για F νικρίζ, αυξάνοντάς τη πάλι στο A για 5χορδο ουσάκ - χουσεϊνί στο D, ελαττώνοντάς τη για G χιτζάζ, περνάμε σε μια ιδιαίτερη στάση του D καρσιγάρ, αυτή στην VI του (Bb). Με αυτόν τον τρόπο δίνουμε

μια “αίσθηση φωτός” στην προηγούμενη “στρεσογόνα” κατάσταση που δημιουργήθηκε από την πλοκή των χιτζάζ ουσάκ νικρίζ, με σημαντικότερο παράγοντα ότι πλέον λειτουργούμε σε 4χορδο ματζόρε - τσαργκιά. Εκεί πια, αποσκοπώντας να επιστρέψουμε στην αρχική μας τροπικότητα, αυτή του D μινόρε αρμονικό - νιαβέντ, θεωρούμε το Bb ματζόρε - τσαργκιά σαν διαφορετικό τονικό κέντρο στο D μινόρε αρμονικό - νιαβέντ, έτσι μεταφερόμαστε στο τονικό κέντρο A (V) λειτουργώντας σε περιβάλλον χιτζάζ, για να έρθει πτωτικά η λύση σε D νιαβέντ.

Κεφάλαιο 3ο

Ο τρίτος αυτοσχεδιασμός θα εκτελεστεί με τρίχορδο μπουζούκι σε κούρδισμα D - A - D. Λόγω της φύσης της φόρμας είναι αλληλένδετος με τραγούδι, στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι το “Άσπρο περιστέρι” σε μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και στίχους του Νίκου Γκάτσου. Η πρώτη εκτέλεση είναι από τη Δήμητρα Γαλάνη στο δίσκο “Της γης το χρυσάφι” το έτος 1971⁴. Σε αυτού του είδους τη φόρμα συναντούμε σολίστες οι οποίοι καλούνται από τους συνθέτες ή τους ενορχηστρωτές για να καλύψουν το μέρος της εισαγωγής με αυτοσχεδιασμό. Αυτό συμβαίνει σχεδόν πάντα με συνοδεία της ορχήστρας ένρυθμα είτε σε ένα τονικό κέντρο πάνω σε κάποιο μελωδικό μοτίβο (Άσπρο περιστέρι⁵, Η Λιλή η σκανταλιέρα⁶ κ.α.), είτε πάνω σε μία αρμονική αλυσίδα (Δώσε μου το χέρι σου⁷ κ.α.). Προφανώς ο Κώστας Παπαδόπουλος στα τραγούδια “Άσπρο περιστέρι” και “Δώσε μου το χέρι σου” όπως και ο Δημήτρης Σέμσης στο τραγούδι “Λιλή η σκανταλιέρα” εξυπηρέτησαν με το παραπάνω τον ρόλο τους.

Όσον αφορά στην σύνθεση της ορχήστρας, λόγω του ότι επιλέχθηκε μια απλοποιημένη εκδοχή της ενορχήστρωσης του Κώστα Γανωσέλη για την φιλαρμονική του Ισραήλ με τραγουδιστή τον Γιώργο Νταλάρα, θα παίξουν τα όργανα: φλάουτο, βιολί, κιθάρα ακουστική, πιάνο, μπάσο, bongos, τυμπάνια, μεταλλόφωνο, άλλα κρουστά, τύμπανα και μπουζούκι. Το τραγούδι θα εκτελεστεί σε Cη συνεπώς και ο αυτοσχεδιασμός. Η τροπικότητα του αυτοσχεδιασμού θα εξελιχθεί διατονικά σε C μινόρε φυσικό χωρίς αλλαγή τονικού κέντρου μιας και είναι η πρώτη περίπτωση από τις δυο που αναφέρθηκαν παραπάνω. Κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού θα υπάρχει το παρακάτω μελωδικό μοτίβο σε κυκλική επανάληψη.



Σημαντικό ζήτημα στην ενορχήστρωση ήταν αυτή η κατά κάποιο τρόπο απλοποίηση που έπρεπε να γίνει ώστε να προσαρμοστούν κάποια μουσικά θέματα στην σύνθεση της δικής μας ορχήστρας. Έτσι οι ομάδες πνευστών (κόρνα, φλάουτα, και φράσεις με όλες τις ομάδες από τα χάλκινα πνευστά) “παραχώρησαν” τον μελωδικό τους ρόλο στο φλάουτο, στο βιολί και στο πιάνο. Επίσης κάποια contra canto δεν ήταν λειτουργικά, λόγω του ότι για να ερμηνευτούν αξιοπρεπώς χρειαζόταν ομάδα από βιολιά και βιόλες, μιας και αισθητικά οι απαιτήσεις της ενορχήστρωσης αφορούσαν στον όγκο του αποτελέσματος με μεγάλες νότες είτε με γρήγορες φράσεις που αναδείκνυαν με αυτόν τον τρόπο τις ανάλογες δυναμικές.

⁴ <https://www.manoshadjidakis.com/th-s-ghs-to-xrusafi/>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=w4DzKzspzX0>

⁶ μουσική-στίχοι: Παναγιώτης Τούντας, πρώτη εκτέλεση Ρόζα Εσκενάζυ 1931

<https://www.youtube.com/watch?v=3gzCu1Pkr7c>

⁷ μουσική: Σταύρος Κουγιουμτζής, στίχοι: Σώτια Τσώτου, δίσκος: “Να τανε το 21” έτος 1970

Κεφάλαιο 4ο

Η συγκεκριμένη φόρμα είναι η συνηθέστερη που αφορά στον αυτοσχεδιασμό στο μπουζούκι και είναι ο εισαγωγικός αυτοσχεδιασμός σε κάποιο τραγούδι ή ορχηστρικό. Εδώ παρατηρούνται διάφορες περιπτώσεις εξέλιξης. Οι συνηθέστερες είναι είτε να εκτελεστεί αυτοσχεδιασμός ο οποίος θα προΐδεάσει τον ακροατή για την τροπικότητα και τη φρασεολογία που θα ακολουθήσει στο τραγούδι, είτε ο σολίστας να ενεργήσει κατά το δοκούν επιδεικνύοντας στην τεχνική του, την αισθαντικότητά του και την φαντασία του. Όλες οι εκδοχές έχουν την ίδια τροπικότητα με το τραγούδι που έπεται, εκτός ελαχίστων περιπτώσεων που το τονικό κέντρο του αυτοσχεδιασμού λειτουργεί πτωτικά με την τονικότητα του κομματιού π.χ. αυτοσχεδιασμός σε D χιτζάζ και τραγούδι σε G νιαβέντ.

Ένα ζήτημα ακόμα είναι ότι λόγω της ηχογράφησης, ο χρόνος που έχει στη διάθεσή του ο αυτοσχεδιαστής είναι περιορισμένος, συνήθως λιγότερο από μισό λεπτό έως περίπου ένα, γεγονός το οποίο έχει αντίκτυπο στην έκφρασή του. Πολλές φορές παρατηρούμε την νευρική και την αγωνία του εκτελεστή στο να αποδώσει το επιθυμητό κατ' αυτόν, με αποτέλεσμα βέβαια αντίθετο με την ατμόσφαιρα και την αίσθηση του κομματιού που ακολουθεί. Άλλες φορές παρατηρούμε την ανησυχία του εκτελεστή να είναι συνεπής σε ένα προσχεδιασμένο τροπικό σενάριο, το οποίο σε συνδιασμό με την πίεση του χρόνου καταλήγει περισσότερο σε μία επιγραμματική αναφορά τροπικότητας παρά σε μια έκραση συναισθημάτων ή μουσικών ιδεών. Βέβαια είναι σημεία αναφοράς πια για όλους τους μπουζουξήδες, οι περιπτώσεις των αυτοσχεδιαστών που λειτούργησαν πρώτα απ' όλα συναισθηματικά, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα την επίδειξη τεχνικής και γνώσεων, που σε τελική ανάλυση για να συμβεί η έκφραση κάποιου συναισθήματος ή μιας μουσικής ιδέας - άποψης, η τεχνική και η γνώση είναι σίγουρα σε υψηλό επίπεδο. Όλα αυτά τα ζητήματα προσέγγισης του αυτοσχεδιασμού πριν από ένα κομμάτι, αποκτούν υπόσταση όταν αντιπαρατίθεται στη συνείδηση του αυτοσχεδιαστή ο χαρακτήρας του αυτοσχεδιασμού, που προϋποθέτει ελευθερία για την έκφραση, με τον περιορισμένο χρόνο που διαθέτει ώστε αμέσως μετά να ξεκινήσει το τραγούδι. Και εδώ συμβαίνει η σύγχυση στο υποσυνείδητο του εκτελεστή, όπου αναμετράται η σημαντικότητα της έκφρασής του μέσω του αυτοσχεδιασμού, με την σημαντικότητα της εκτέλεσης ενός τραγουδιού. Η απορρέουσα ενέργεια και πληροφορία από την μια περίπτωση και από την άλλη.

Στην περίπτωση που θα εξετάσουμε ο αυτοσχεδιασμός θα εκτελεστεί με τρίχορδο μπουζούκι σε κούρδισμα D - A - D. Το κομμάτι που θα ακολουθήσει θα είναι το "Κάποιος χτύπησε την πόρτα" σε μουσική του Σταύρου Κουγιουμτζή και στίχους του Λευτέρη Παπαδόπουλου, από τον δίσκο "Στα ψηλά τα παραθύρια" έτος 1975⁸. Η σύνθεση της ορχήστρας θα είναι δυο μπουζούκια, φλάουτο, κιθάρα ακουστική, πιάνο, μπάσο, κρουστά και τύμπανα. Κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού δεν θα υπάρχει συνοδεία. Το τραγούδι κινείται στην τροπικότητα του χιτζάζ συνεπώς στην ίδια τροπικότητα θα κινηθεί και ο αυτοσχεδιασμός. Τα τονικά κέντρα που θα σταθεί η μελωδία είναι η I (D) με 4-5χορδο χιτζάζ (με το υποκείμενο 5χορδο ραστ στην IV (G) κάτω από την τονική), η IV (G) με 5χορδο μινόρε και 5χορδο ραστ και η VII (C) με 5χορδο νικρίζ, για να επιστρέψει τελικώς στην τονική. Χαρακτηριστική επίσης είναι η διατονική συμπεριφορά της VI (Bb και

⁸ <https://www.discogs.com/composition/c22d5357-d748-4e08-9a10-649779d31db7-Κάποιος-Χτύπησε-Την-Πόρτα>

B) κατά την άνωδο προς την VII (C) καθώς και η έλξη της από την VII όταν γίνεται η τελευταία γίνεται τονικό κέντρο.

Αξιοσημείωτη είναι η αλλαγή στην τροπικότητα του άνω 4χορδου μέσα στο κομμάτι όπου ενώ στην εισαγωγή και σε όλο το κουπλέ λειτουργεί το 5χορδο ραστ στην IV (G) και το 4χορδο ουσάκ στην V (A)⁹, στην είσοδο για το ρεφρέν καθώς και στο ρεφρέν συμβαίνει 4χορδο χιτζάζ στην V (A). Σε αυτό το σημείο δεν περνά απαρατήρητη και η εναρμόνιση της VII[#] (C[#]) με A, όπου το E δεν εμφανίζεται πουθενά στην μελωδία παρά μόνο στην συγχορδία, για να ερμηνευτεί σαν μια πτώση A - D¹⁰.

⁹ Παρατηρείται το φαινόμενο της διπλής βάσης, δηλαδή ενώ τροπικά βλέπουμε μια εντελή στάση στο A με 4χορδο ουσάκ, το τονικό μας κέντρο (και συνεπώς η εναρμόνιση) είναι D, δίνοντάς μας την αίσθηση της στάσης στην V του 5χορδου χιτζάζ στην τονική.

¹⁰ Στην περίπτωση του D χιτζασκιάρ, όπου χρειάζεται να εναρμονιστεί το C[#] θεωρείται συνήθως σαν 7η της II, άρα εναρμονίζεται με Eb⁷.

Κεφάλαιο 5ο

Ο πέμπτος αυτοσχεδιασμός θα εκτελεστεί με τετράχορδο μπουζούκι σε κούρδισμα C - F - A - D. Θα συμβεί στη μέση του ορχηστρικού “Αλέγκρο Μπουζούκι” του Γιώργου Ζαμπέτα, από τον δίσκο “Μπουζούκι αγάπη μου” έτος κυκλοφορίας 1964¹¹. Συνηθίζεται στα οργανικά χασαποσέρβικα μετά την έκθεση όλων των θεμάτων ή μετά από δύο κύκλους όλων των θεμάτων να συμβαίνει αυτοσχεδιασμός άρυθμος ενώ συνεχίζει απρόσκοπτα η συνοδεία. Πολλές φορές με το πέρας του αυτοσχεδιασμού ο παλμός ζωηρεύει είτε παίζοντας το αρχικό θέμα είτε παρουσιάζεται νέο θέμα σε τρίηχα ή εξάηχα, το οποίο κάνει ακόμα πιο έντονη την αίσθηση ότι οδηγούμαστε “πανηγυρικά” προς το κλείσιμο του κομματιού.

Η τροπικότητα του αυτοσχεδιασμού θα είναι σε χιτζάζ περιβάλλον, όπως και το ορχηστρικό, κάνοντας τις πιο συνηθισμένες αλλαγές τονικού κέντρου. Το πρώτο τονικό κέντρο θα είναι η I (F) όπου κινούμαστε στο αρχικό μας περιβάλλον χιτζάζ, το δεύτερο είναι η IV (Bb) όπου μεταβαίνουμε σε περιβάλλον μινόρε και το τρίτο και τελευταίο, πριν επιστρέψουμε στο τροπικό περιβάλλον της τονικής μας, είναι υποτονική (κάτω VII) Eb όπου θα κινηθούμε σε περιβάλλον νικρίζ. Υφολογικά, λόγω του ότι η πρώτη εκτέλεση είναι του Γιώργου Ζαμπέτα, θα φανεί ενός τύπου επιρροή μιας και με το αισθαντικό του παίξιμο δημιούργησε σχολή, όπως επίσης και με κάποιες στερεότυπες πια φράσεις που παραπέμπουν άμεσα στο παίξιμό του. Αξιοπρόσεκτος είναι ο τρόπος που παίζουν τα τύμπανα που αντί για κλασικό χασαποσέρβικο παίζουν swing.

Η σύνθεση της ορχήστρας θα είναι δύο μπουζούκια, κιθάρα ακουστική, πιάνο, μπάσο, τύμπανα και κρουστά.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Fw1fhrNiurI>

Κεφάλαιο 6ο

Η συγκεκριμένη φόρμα ξεφεύγει από τα όρια ενός αυτοσχεδιασμού (αρχή - τέλος) και λειτουργεί με τα χαρακτηριστικά του καθ' όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης του κομματιού. Εμφανίζεται λιγότερες φορές στη δισκογραφία και περισσότερες στην επιτέλεση σε παράσταση, γλέντι ή μελέτη. Αφορά στον αυτοσχεδιασμό της φρασεολογίας του κομματιού και δομείται προοδευτικά. Αφού παρουσιαστούν τα θέματα της εισαγωγής - τραγουδιού αρχίζει από τον δεύτερο κύκλο το μπουζούκι και παίζει πιο αυτοσχεδιαστικά τις φράσεις με αποκορύφωμα την τελευταία στροφή του τραγουδιού όπου μπορεί να παιχτούν φράσεις που να μην θυμίζουν τις αρχικές. Ευνόητο είναι ότι επαφίεται στην καλαισθησία του κάθε σολίστα αυτού του τύπου η ιδιόμορφη ενορχήστρωση. Μπορεί να χαρακτηριστεί και ως ενορχήστρωση σε πραγματικό χρόνο - ενορχήστρωση κατά την επιτέλεση.

Το κομμάτι που θα χρησιμοποιηθεί για αυτού του είδους την προσέγγιση στον αυτοσχεδιασμό θα είναι το “Αντιλαλούν οι φυλακές” του Μάρκου Βαμβακάρη, το οποίο ηχογραφήθηκε πρώτη φορά το 1936¹². Η συγκεκριμένη εκτέλεση διαφέρει αρκετά από τις επόμενες σε στίχους, τροπικότητα - μελωδικές φράσεις και δομή¹³. Άξιο αναφοράς είναι ότι ενώ στην πρώτη εκτέλεση παίζεται μινόρε στην τονική, σε μετέπειτα ηχογράφιση, με τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, στην τονική παρατηρείται ουσάκ. Στην τελευταία ηχογράφιση από τον Γιώργο Νταλάρα παρατηρούμε πάλι μινόρε στην τονική με παραλλαγμένες κάποιες φράσεις. Όσον αφορά στην τροπικότητα του μινόρε, διαστηματικά είναι ξεκάθαρο και σε επίπεδο εναρμόνισης. Όσον αφορά στην τροπικότητα του ουσάκ, λόγω ότι εκτελείται από μπουζούκι και δεν υπάρχουν διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου ώστε να μπορεί να ακουστεί το μαλακό διάστημα του, η II θα μετακινείται ανάλογα με τη φορά της μελωδίας ώστε να μπορέσει να αποδώσει την τροπικότητα του. Συνεπώς και η εναρμόνιση θα είναι ανάλογη, με την II βαθμίδα να εναρμονίζεται με VII και η IIb βαθμίδα με VIIm.

Στην παράσταση θα εκτελεστεί από τρίχορδο μπουζούκι σε κούρδισμα D - A - D, στην ουσάκ εκδοχή. Η τροπικότητά κινείται και στην εισαγωγή και στο τραγούδι σε δύο τονικά κέντρα. Αν θεωρήσουμε δεδομένο ότι η τονικότητα του κομματιού είναι Am, η εισαγωγή του εξελίσσεται αρχικά σε 5χορδο ματζόρε στην III (C) κάτω από την τονική και έπειτα σε 3χορδο ουσάκ στην τονική A. Το τραγούδι ξεκινά με 4χορδο ραστ στην υποτονική (G) για να δεσπώσει η μελωδία στην III (C). Η επόμενη αλλαγή τονικού κέντρου είναι στην τονική με 3χορδο ουσάκ. Η σύνθεση της ορχήστρας είναι μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα ακουστική, πιάνο, μπάσο, δύο νταούλια και κρουστά.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=bxcpVcYdYsw>

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=_oAkL32KF-Q

<https://www.youtube.com/watch?v=2pyAgiwDGgU>

Κεφάλαιο 7ο

Ο έβδομος αυτοσχεδιασμός που θα παρουσιαστεί θα είναι αυτοτελής, χωρίς συνοδεία και θα εκτελεστεί με δίχορδο μπουζούκι με περντέδες σε κούρδισμα A - D. Συνεπώς θα υπάρξει διαφορά με τις προηγούμενες εκδοχές προσέγγισης της τροπικότητας μιας και δύναται να αποδοθούν μαλακά διαστήματα. Είναι σημαντικό να αναφερθούν κάποια τεχνικά ζητήματα όσον αφορά στο συγκεκριμένο μπουζούκι. Λόγω του ότι έχει δύο χορδές, η κάτω (ψηλότερη συχνοτικά) κατά τον αυτοσχεδιασμό χρησιμοποιείται κυρίως για να παίζεται η μελωδία και η πάνω (χαμηλότερη συχνοτικά) για να δίνει το τονικό κέντρο (με τη λογική του ισοκράτη). Αρκετά δεσμευτικό αν επικεντρωθούμε σε ένα “οριζόντιο” παίξιμο¹⁴, για να εξυπηρετηθεί και ο ρόλος του ίσου στην άλλη χορδή. Από την άλλη, λόγω αυτής της ιδιαιτερότητας έχει αναπτυχθεί μια φρασεολογία και ένας τρόπος παιξίματος όπου στριζεται πια στο ανοιχτό παίξιμο - τονοδότη - ισοκράτη.

Αρχικά ο αυτοσχεδιασμός θα κινηθεί τροπικά σε ουσάκ περιβάλλον στην I (A), αναδεικνύοντας τα τροπικά του χαρακτηριστικά, καθώς και τα τονικά του κέντρα που είθισται να δεσπώνει η μελωδία. Συνεπώς η πρώτη αλλαγή τονικού κέντρου θα γίνει στην IV (D) με ανάπτυξη σε 3χορδο μπουσελίκ. Από εκεί διατονικά, βαθμίδα βαθμίδα, θα γίνει η επιστροφή στην τονική.

Η επόμενη μελωδική σκηνή θα είναι στο ίδιο τονικό κέντρο (A) στην τροπικότητα του νεβεσέρ, αντικαθιστώντας έτσι και τις δύο διατονικές τροπικές δομές (4χορδο ουσάκ στο A και 5χορδο ραστ στο D) με δύο χρωματικές (5χορδο νικρίζ στο A και 4χορδο χιτζάζ στο E). Αφού παρουσιαστούν τα τροπικά του χαρακτηριστικά η μελωδία θα επιστρέψει στην τροπικότητα του ουσάκ στο ίδιο τονικό κέντρο.

Από τη μελωδική μας πορεία δεν θα μπορούσε να λείψει και η κλασική αλλαγή στο τονικό κέντρο D με 4χορδο χιτζάζ, για να επιστρέψει σε ουσάκ περιβάλλον στην I (A) αντικαθιστώντας τη 2η του χιτζάζ (Eb) με τη 5η του ουσάκ (E)¹⁵.

¹⁴ Παίξιμο στην μια χορδή

¹⁵ Κίνηση αναφοράς για το καρσιγάρ η οποία είθισται να χρησιμοποιείται σαν μετατροπία στο ουσάκ.

Κεφάλαιο 8ο

Η τελευταία φόρμα που θα παρουσιαστεί θα αφορά στον αυτοσχεδιασμό ενδιάμεσω ενός οργανικού κομματιού σε ρυθμό τσιφτετέλι. Συνηθίζεται σε οργανικά τσιφτετέλια, κυρίως σε γλέντια, αφού παρουσιαστούν όλα τα θέματα του κομματιού να εκτελείται αυτοσχεδιασμός πάνω σε ένα μελωδικό μοτίβο. Αυτό το μελωδικό μοτίβο, αφενός κάνει αισθητή την παρουσία του παλμού, αφετέρου συνθέτει μια ατμόσφαιρα η οποία αναδεικνύει την μελωδία του αυτοσχεδιασμού. Ένα σημαντικό στοιχείο για αυτή την ατμόσφαιρα είναι το γεγονός ότι ενώ συμμετέχει όλη η ορχήστρα, το μελωδικό μοτίβο εκτελείται σε ασθενή δυναμική (*piano*) με αποτέλεσμα να μετακινείται το κέντρο βάρους της προσοχής στον αυτοσχεδιαστή. Ένα χαρακτηριστικό αυτού του τρόπου είναι η ρυθμικότητα της μελωδίας του αυτοσχεδιασμού να “εμπαίζει” τον παλμό του μελωδικού μοτίβου, άλλοτε όντας συνεπής σε αυτόν και άλλοτε όχι.

Το οργανικό είναι μια σύνθεση θεμάτων από το Αιγυπτιακό τραγούδι “Akhod Habibi”¹⁶ και κάποια θέματα του υποφαινόμενου. Ο αυτοσχεδιασμός θα εκτελεστεί με δίχορδο μπουζούκι με περντέδες σε κούρδισμα A - D. Η σύνθεση της ορχήστρας είναι μπουζούκι, φλογέρα, βιολί, πιάνο, μπάσο, κιθάρα ηλεκτρική, darbuqa, bongos και req. Η τροπικότητα του αυτοσχεδιασμού, όπως και του οργανικού, θα είναι σε ουσάκ σε τόνο A. Θα αναλυθούν τα τροπικά χαρακτηριστικά του ουσάκ καθώς θα γίνουν και οι συνηθισμένες αλλαγές τονικών κέντρων στην IV (D) και στην VII (G). Στο τέλος του αυτοσχεδιασμού παίζεται και από το μπουζούκι το υποβόσκον μελωδικό μοτίβο με φανερό την διάθεση για τον επίλογο του οργανικού.

¹⁶ Στίχοι: Magdi Nagib, Μουσική: Mohamed Sultan, πρώτη εκτέλεση: Fayza Ahmed, δίσκος 45 rpm Fayza Ahmed - Akhod Habibi SONO CAIRO SC 2203 France/Egypt, ελλιπή στοιχεία όσον αφορά στο έτος κυκλοφορίας.

Παράρτημα

Παρακάτω παρατίθενται οι οδηγοί που χρησιμοποιήθηκαν στις δοκιμές.

Άσπρο περιστέρι

Στίχοι: Ν. Γκάτσος

Μουσική: Μ. Χατζιδάκις

Tutti

Shaker
Bass pizz.
ff

7 *VERSE*

Cm Cm
Vocal
Violin+Flute
Violin+Flute
mp
Guitar added
Piano
Piano
simile

15 *E^b D^b B^o G⁷ Cm Cm*

Flute+Glockenspiel
Flute+Glockenspiel

23 *E^b D^b Bdim G⁷ Cm*

Violin
Violin+Flute

28 *REFRAIN Cm Gm*

Flute+Violin

34 *Cm Cm Cm/B^b A^bΔ Gm*

Violin+Flute
p

40 Cm

Flute+Glockenspiel

47 Cm

Bass pizz.

51 Tutti

ff *mp*

55 Cm Pizz.+Glockenspiel

Guitar added

Shaker

Tutti

ff

58

Κάποιος χτύπησε την πόρτα

Στίχοι: Α. Παπαδόπουλος

Μουσική: Στ. Κουγιουμτζής

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat and one sharp (B-flat and F-sharp), and a 9/4 time signature. It consists of nine staves of music. The first staff shows a melodic line with a '6' below it. The subsequent staves (1-9) are guitar accompaniment, each with a '6' below it. Chord symbols are placed above the notes: D, Cm, G, Gm, Eb, and A. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Αλέγκρο μπουζούκι

Ζαμπέτας Γιώργος

F G \flat F B \flat m E \flat m F

5 F G \flat F B \flat m E \flat m F

9 F G \flat F B \flat m E \flat m F

13 F G \flat F B \flat m E \flat m 1. F 2. F

18 E \flat m F

22 E \flat m F

26 E \flat m B \flat m

30 F E \flat m 1. F 2. F

34 Ταξιμι μέχρι να ολοκληρωθεί η αρμονική αλυσίδα F

3 3 3 3 3 3 3 3

Αντιλαλούν οι φυλακές

Μάρκος Βαμβακάρης

1 C G C

2 C G C

3 C G Gm Am C Gm Am

4 C G Gm Am C Gm Am

5 G C G C G C G C

7 C G Gm Am C Gm Am $\text{\textcircled{O}}$ $\text{\textcircled{S}}$ X2

9 $\text{\textcircled{O}}$ 3 rit.....

Akhod Habibi theme

Διασκευή: Γεδίκης Κώστας



5 **8** Am G⁵ Am C C G⁵ C Am
pp (εκτός της 1ης)

9 Am G⁵ Am C C G⁵ C Am
6

13 Dm F
f

17 G⁵ D⁵ G⁵ D⁵ Am Dm G⁵ G⁵ Am

21 Tutti
p

25 **D.S.**

29 *pp*

33

Λούπα για το ταξίμι μέχρι να παιχτεί και από μένα (mezzo piano),
accel. στην τελευταία επανάληψη (mezzo forte).

37 Am G⁵ Am Am G⁵ Am
f

41 D⁵ G⁵ Am Dm G⁵ Am

45 Am Am G⁵ Am Am Am G⁵ Am

49 D⁵ G⁵ G⁵ Am Dm Am G⁵ Am

53 Am G⁵ F Am

57 Am F G⁵ Am

61 Am/F F/D Dm/B \flat G(sus4) A(sus4)

πιάνο+μπουζούκι
f

βιολί+φλογέρα
mf

65 Am/F F/D Dm/B \flat G(sus4) A(sus4)

rit.

Βιβλιογραφία

- Ezgi, dr. Suphi (1933), *Nazarî ve Ameli Turk Musikisi*. Istanbul: Istanbul Conservatory Publications.
- Ozkan, Ismail Hakki (1998), *TURK MUSIKISI NAZARIYATI ve USULERI: Kudum Velveleleri*. Instabul: Otuken (1η έκδοση 1984).
- Kutlug, Yakup Fikret (2000), *Turk Musikisinde Makamlar*. Istanbul: YKY.
- Aüntεμίρ, Μουράτ (2012), *Το Τούρκικο Μακάμ* (Μετάφραση, Επιμέλεια: Σοφία Κομποτιάτη), Αθήνα: Fagotto
- Τουμά, Χαμπίμπ Χασάν (2006), *Η μουσική των Άραβων*. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.
- Κηλτζανίδης, Παναγιώτης (1991), *Μεθοδική Διδασκαλία Ελληνικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη: Βασίλης Ρηγόπουλος (1η έκδοση 1881, Κωνσταντινούπολη).
- Εκ Μαδύτου, Χρύσανθος (2003), *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Αθήνα: Κουλτούρα (1η έκδοση 1832, Τεργέστη: Michele Weis).
- Βούλγαρης, Βαντάρακης, Ευγένιος, Βασίλης (2006), *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και Πειραιιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Αθήνα: ΤΛΠΜ Τ.Ε.Ι. Ηπείρου-Fagotto.
- Σκούλιος, Μάρκος (2009) “Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικάτροπικά συστήματα” στο *Μουσική (και) Θεωρία, Τετράδιο 5*, Άρτα: Εκδόσεις ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου
- Ανδρίκος, Νίκος (2010), “Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του” στο *Μουσική (και) Θεωρία, Τετράδιο 5*, Άρτα: Εκδόσεις ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου
- Ανδρίκος, Νίκος (2018), *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι*, Αθήνα: Τόπος
- Μαυροειδής, Μάριος Δ. (1999), *Οι Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
- Τσιαμούλης, Έρευνείδης, Χρίστος, Παύλος (1998), *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος – 20ος αι.)*. Αθήνα: Δόμος.
- Τσιαμούλης, Χρήστος (2010), *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας
- Πρωτοφάλτου, Κωνσταντίνου (), *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα (1η έκδοση, Εκ του Γένους Πατριαρχική Τυπογραφία, Κωνσταντινούπολη, 1843).
- Κωνσταντίνου, Γεώργιος Ν. (2003), *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής. Τόμος Α΄*, Αθήνα: _.

Φλούδας, Γιώργος (2009), *Οι κλίμακες (δρόμοι) κατά το συγκερασμένο και ασυγκέραστο σύστημα*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Μυστάκιδης, Δημήτρης (2004), *Το λαούτο*. Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.

Μιχαλάκης, Μανώλης (2002), *Λαϊκοί μουσικοί ορίζοντες*. Αθήνα: Ζοζέφ.

Μιχαλάκης, Μανώλης (2014), *Λαϊκοί Συνδιασμοί και Ταξίμια*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.