



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΟΥ ΣΤΥΛ ΤΟΥ AARON PARKS ΜΕΣΩ  
ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΕΚΤΕΛΕΣΩΝ ΤΟΥ “ALL THE THINGS YOU ARE”.**

**ΠΡΟΦΙΛ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: ΥΒΡΙΔΙΚΟ**

**ΓΡΑΦΩΝ: ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΑΣΙΑΣ**

**A.M.: 23008**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΛΑΪΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**

**ΙΟΥΝΙΟΣ 2023**

## ***Ευχαριστίες***

*Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Αθανάσιο Λάιο αρχικά για την ευκαιρία που μου έδωσε να συγγράψω μια διπλωματική εργασία με θέμα την τζαζ αλλά και για την καθοδήγηση που μου προσέφερε δίνοντάς μου τις κατάλληλες συμβουλές για την ολοκλήρωσή της.*

*Σε αυτό το σημείο θα ήθελα επίσης να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον καθηγητή κ. Αθανάσιο Ζέρβα που με τα μαθήματά του Τζαζ Αρμονία & Αυτοσχεδιασμός και Ειδικά Θέματα Μουσικής Δημιουργίας που παρακολούθησα κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού μου συνέβαλαν στην εξέλιξή μου ως μουσικός.*

*Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους φίλους μου για την διαρκή υποστήριξή τους σε όλο το διάστημα των σπουδών μου.*

*«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάσθηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».*

### **Λέξεις-κλειδιά**

Μουσική / Music, Τζαζ / Jazz, Τζαζ Μουσικολογία / Jazz Musicology, Αυτοσχεδιαστικές Τεχνικές / Improvisational Techniques, Τζαζ Πιάνο / Jazz Piano, All The Things You Are / All The Things You Are, Άαρον Πάρκς / Aaron Parks

Copyright © Λεάνδρος Σταύρος Πασιάς. 2023.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση αυτής της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητα και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

## Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	3
Περίληψη	4
Abstract	5
Εισαγωγή	6
Ιστορικό Υπόβαθρο	8
1.1 Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Aaron Parks	8
1.2 Ερευνητικός στόχος	9
1.3 Μεθοδολογία	10
2. Στοιχεία All the things you Are	12
2.1 Πληροφορίες για το κομμάτι	12
2.2 Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση	13
3. Σύγκριση των εκτελέσεων	15
3.1. Πληροφορίες για την 1 <sup>η</sup> εκτέλεση	15
3.1.1. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού	15
3.2. Πληροφορίες για την 2 <sup>η</sup> εκτέλεση	29
3.2.1. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού	30
4. Επίλογος	42
4.1 Συμπεράσματα	42
4.2 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	44
Βιβλιογραφία	45
Παράρτημα	48
1. Συνέντευξη	48
2. Πίνακας εικόνων	56
3. Πλήρης καταγραφή αυτοσχεδιασμού εκτέλεσης 2000	58
4. Πλήρης καταγραφή αυτοσχεδιασμού εκτέλεσης 2022	69

## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία αφορά την εξέλιξη και ανάπτυξη του αυτοσχεδιαστικού ύφους του Aaron Parks στα είκοσι χρόνια καριέρας του μέσω της συγκριτικής ανάλυσης των διαφόρων εκτελέσεών του στο γνωστό jazz standard *All The Things You Are* αλλά και την καταγραφή της προσωπικής του αντίληψης. Η εργασία αρχικά παρουσιάζει την ιστορική επισκόπηση του μουσικού βίου του Aaron Parks και την έκθεση ιστορικών και μουσικολογικών στοιχείων για το *All The Things You Are*. Στην συνέχεια παρουσιάζεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση των εκτελέσεων και εκτίθενται ξεχωριστά στοιχεία από την καθεμία ταυτόχρονα με την παράθεση σχολιασμών των ευρημάτων από τον ίδιο τον Aaron Parks σε συνέντευξη μαζί του. Τέλος, στα συμπεράσματα γίνεται μια σύνοψη και διάφορες προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.

## Abstract

This master's thesis deals with the evolution and development of Aaron Parks' improvisational style in his twenty-year career through the comparative analysis of his various recordings of the well-known jazz standard *All The Things You Are* as well as the recording of his personal perception. The paper first presents a historical overview of Aaron Parks' musical life and the exposition of historical and musicological evidence for *All The Things You Are*. The methodology used to analyze the performances is then presented, and individual elements from each are presented along with commentary on the findings by Aaron Parks following an interview. Finally, the conclusions provide a summary and various suggestions for further research.

## Εισαγωγή

Στην έντεχνη μουσική της Δύσης, φαίνεται να υπάρχει διαφορά μεταξύ των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και του αυτοσχεδιασμού ως μουσικές έννοιες. Αυτοσχεδιαστικές πρακτικές εμφανίζονται σε πολλά μουσικά στυλ, από τις φούγκες και τις καντέτζες στα κοντσέρτα μέχρι τα πρελούδια. Η πραγματική έννοια όμως του αυτοσχεδιασμού περιλαμβάνει τους όρους ελευθερία και αυθορμητισμό. Στη δυτική μουσική μπορεί κανείς να συναντήσει τον αυτοσχεδιασμό από στυλ με αρκετά αυστηρά μουσικά πλαίσια έως και σε τελείως ελεύθερα στυλ με απουσία κανόνων.<sup>1</sup> Αυτά τα δύο είδη αυτοσχεδιασμού ονομάζονται ιδιοματικός και ελεύθερος αντίστοιχα.<sup>2</sup>

Ο τζαζ αυτοσχεδιασμός είναι μια μορφή ιδιοματικού αυτοσχεδιασμού. Εμπεριέχει δηλαδή τα μουσικά χαρακτηριστικά της τζαζ και ενσωματώνει τους κανόνες και το ύφος που διέπουν το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα.<sup>3</sup> Το πιο σημαντικό στοιχείο ενός καλού τζαζ μουσικού είναι να μπορεί να κρατήσει ολόκληρο τον αυτοσχεδιασμό του ως μια ενότητα με συνοχή και δυναμικές. Ένας καλός αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζεται από το αμείωτο ενδιαφέρον που προκαλεί στον ακροατή και την έλλειψη φράσεων ρουτίνας που δεν προσφέρουν κάποιο μουσικό νόημα.<sup>4</sup>

Πώς το πετυχαίνει όμως αυτό; Αυτοσχεδιάζοντας αποκλειστικά στη στιγμή; Αυτό αποτελεί μια ψευδαίσθηση, που δημιουργείται από τις φαινομενικά άπειρες δυνατότητες που μπορεί να έχει ένας αυτοσχεδιαστής για να κατευθύνει τους αυτοσχεδιασμούς του. Στην πραγματικότητα τον κύριο ρόλο έχουν οι μη μεταβλητοί παράγοντες όπως η ήδη υπάρχουσα γνώση, η αντιληπτική ικανότητα, η αναφορά και η εμπειρία του αυτοσχεδιαστή.<sup>5</sup> Οι συγκεκριμένοι παράγοντες δέχονται συνεχείς αξιολογήσεις και αποτελούν αντικείμενο προβληματισμού για τον αυτοσχεδιαστή καθώς επιδιώκει μια εξέλιξη μέσα στο πέρας του χρόνου.<sup>6</sup> Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί άλλωστε μια ζωντανή διεργασία η οποία επιτελείται μια δεδομένη στιγμή και επηρεάζεται από μεταβλητές συνθήκες, όπως η διάδραση μεταξύ των μουσικών, μεταξύ του αυτοσχεδιαστή και του κοινού ή ακόμη και μεταξύ του αυτοσχεδιαστή και του οργάνου. Συχνά ο αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζεται ως «σύνθεση σε

---

<sup>1</sup> Bruno Nettl, "An Art Neglected in Scholarship," in *The Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, ed. Bruno Nettl and Melinda Russell (Chicago: The University of Chicago Press, 1998), 10.

<sup>2</sup> Δήμητρα Μαρία Παύλου, "Η εξελικτική πορεία της πρακτικής του μουσικού ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και ο ρόλος του στη ζωή δέκα μουσικών που δραστηριοποιούνται στον ελλαδικό χώρο του σήμερα" (Bachelor Thesis, University of Macedonia, 2022), 12-13.

<sup>3</sup> ο.π., 12.

<sup>4</sup> Kjell Bäckman και Palle Dahlstedt, "A Generative Representation for the Evolution of Jazz Solos," *Applications of Evolutionary Computing Lecture Notes in Computer Science*, vol. 4974 (Spring 2008): 1.

<sup>5</sup> Eric Clarke, "Generative principles in music performance," in the *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*, ed. John Sloboda (Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 1988), 1-26.

<sup>6</sup> Philip Johnson Laird, "How Jazz Musicians Improvise," *Music Perception*, Vol. 19, no. 3, (Spring 2002): 415-442.

πραγματικό χρόνο» παρόλο που μπορεί να αποτελεί και έναν αρκετά γενικό όρο. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ της ήδη γραμμένης μουσικής επιτέλεσης με την στιγμιαία μουσική επιτέλεση βρίσκεται στην ταχύτητα με την οποία αυτές οι δύο συμβαίνουν.<sup>7</sup>

Η τζαζ αποτέλεσε τη σημαντικότερη κινητήριο δύναμη για την εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού στη δυτική μουσική κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>8</sup> Ο αυτοσχεδιασμός στη τζαζ είναι και αυτός από μόνος του ένας παράγοντας που μεταβάλλεται συνεχώς από τη στιγμή που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1920 μέχρι και σήμερα. Ξεκίνησε ως παραλλαγή της κύριας μελωδίας και συνέχισε ως μια πιο αυτόνομη δήλωση με χρήση διάφορων κλιμάκων και αρμονιών που δεν χρειαζόταν αναφορά στη μελωδία αλλά παρέμεναν στα πλαίσια της δοσμένης τονικότητας. Πλέον τις τελευταίες δεκαετίες οι τάσεις αυτοσχεδιασμού διαμορφώνονται σε μελωδικές, αρμονικές και ρυθμικές τεχνικές που ξεφεύγουν από τον χαρακτήρα του εκάστοτε κομματιού, προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να δημιουργήσουν νέους ήχους πιέζοντας τα ήδη υπάρχοντα αυτοσχεδιαστικά όρια.<sup>9</sup>

Η παρούσα διπλωματική εργασία, με θέμα την εξέλιξη του αυτοσχεδιαστικού στυλ του Aaron Parks μέσω της συγκριτικής ανάλυσης των δύο εκτελέσεών του στο *All The Things You Are* που απέχουν μεταξύ τους δύο δεκαετίες, έχει ως στόχο να αναδείξει την εξελικτική πορεία και τις μεταβολές του αυτοσχεδιαστικού του στυλ κατά τη διάρκεια της καριέρας του καθώς και την παρουσίαση του τρόπου σκέψης και φιλοσοφίας που τον διακατέχουν.

---

<sup>7</sup> Σάκης Λάιος, *Sangita Kiran: Ιστορία, θεωρία και πράξη της hindustani λόγιας μουσικής* (Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, 2021), 292-293.

<sup>8</sup> Derek Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music* (Massachusetts: Da Capo Press, 1992), 48.

<sup>9</sup> Ryan Johnson, "Comparing Traditional and Modern Trends in Jazz Improvisation" (Master Thesis, Stephen F. Austin State University, 2020) 1-2.



## Ιστορικό Υπόβαθρο

### 1.1 Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Aaron Parks

Ο Aaron Parks γεννήθηκε στις 7 Οκτωβρίου του 1983<sup>10</sup> στην California αλλά μεγάλωσε στο Seattle των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής.<sup>11</sup> Σε ηλικία δέκα ετών ξεκίνησε μαθήματα πιάνου<sup>12</sup> και σύντομα στην εφηβεία του υπήρξε ενεργό μέλος της πλούσιας μουσικής σκηνής του Seattle. Ως ένα «παιδί θαύμα» και σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων ετών, έγινε δεκτός στο University of Washington σε ένα πρόγραμμα πρώιμης εισαγωγής.<sup>13</sup> Εκεί σπούδασε σε τρεις κατευθύνσεις, αυτές της μουσικής, μαθηματικών και της πληροφορικής.<sup>14</sup> Το 2000 και ύστερα από προτροπή της τζαζ πιανίστα Joanne Brackeen μετακόμισε στη Νέα Υόρκη όπου έγινε δεκτός στο Manhattan School of Music για σπουδές πάνω στο τζαζ πιάνο υπό την καθοδήγηση του Kenny Barron.<sup>15</sup> Κατά τη διάρκεια των σπουδών του εκεί, κέρδισε αρκετά βραδεία, μεταξύ αυτών την ανακήρυξή του ως 2001 Cole Porter Fellow of the American Pianists Association.<sup>16</sup>

Η πρώτη του μεγάλη συνεργασία ήρθε στα 18 του χρόνια όταν τον κάλεσε ο τρομπετίστας Terence Blanchard να συμμετέχει στο σχήμα του. Μαζί ηχογράφησαν τέσσερις δίσκους, τους *Bounce* (2003), *Flow* (2005), το soundtrack για την ταινία του Spike Lee *Inside Man* (2006) και *A Tale of God's Will (A Requiem for Katrina)* (2007) στο οποίο απονεμήθηκε βραβείο Grammy.<sup>17</sup> Όλοι οι δίσκοι, εκτός του soundtrack για την ταινία *Inside Man*, κυκλοφόρησαν από την θρυλική δισκογραφική εταιρία της τζαζ, Blue Note.<sup>18</sup> Το 2009 ξεκίνησε μία άλλη σπουδαία συνεργασία με τους Joshua Redman, Matt Penman και Eric Harland που δημιούργησαν το σχήμα “James Farm Quartet”. Ηχογράφησαν δύο δίσκους, τους *James Farm* (2011) και *City Folk* (2014) που κυκλοφόρησαν από τη δισκογραφική εταιρία Nonesuch Records.<sup>19</sup>

---

<sup>10</sup> Aaron Parks, “AllAboutJazz Biography”, biography of Aaron Parks, *AllAboutJazz*, τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.allaboutjazz.com/musicians/aaron-parks/>.

<sup>11</sup> Aaron Parks, “Conversation with Aaron Parks,” interview by Don Glanden, *UArts Masterclass Series*, UArts, September 13, 2019, video, 59:01, <https://www.youtube.com/watch?v=IDVTLMaCMGw>.

<sup>12</sup> Aaron Parks, “Aaron Parks on Piano Jazz,” interview by Marian McPartland, *Piano Jazz*, NPR, 2001, audio, 57:46, <https://www.npr.org/2016/07/08/485228786/aaron-parks-on-piano-jazz>.

<sup>13</sup> Aaron Parks, “Aaron Parks: Rising to the Challenge,” interview by R.J. DeLuke, *Interview*, *AllAboutJazz*, June 21, 2017, <https://www.allaboutjazz.com/aaron-parks-rising-to-the-challenge-aaron-parks-by-rj-deluke>.

<sup>14</sup> Aaron Parks, “Conversation with Aaron Parks”.

<sup>15</sup> Aaron Parks, “Biography,” Last.fm, τελευταία πρόσβαση 17 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.last.fm/music/Aaron+Parks/+wiki>.

<sup>16</sup> Aaron Parks, “Bio,” τελευταία πρόσβαση 14 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.aaronparks.com/bio>.

<sup>17</sup> Aaron Parks, “AllMusic Biography”, biography of Aaron Parks, by Matt Collar, *AllMusic*, τελευταία πρόσβαση 17 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.allmusic.com/artist/aaron-parks-mn000865933/biography?1668417961457>.

<sup>18</sup> Aaron Parks, “AllAboutJazz Biography”.

<sup>19</sup> James Farm, “AllMusic Biography”, biography of James Farm, by Matt Collar, *AllMusic*, τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.allmusic.com/artist/james-farm-mn0002672809/biography>.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες έχει συνεργαστεί με σπουδαίους μουσικούς όπως οι Kurt Rosenwinkel, Christian Scott, Kendrick Scott, Gretchen Parlato, Ambrose Akinmusire,<sup>20</sup> Lionel Loueke, Mike Moreno, Ben Street, Lage Lund, John Patitucci, Mark Turner<sup>21</sup> και Billy Hart.<sup>22</sup> Στη δισκογραφία του περιλαμβάνονται 14 προσωπικοί δίσκοι.<sup>23</sup> Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο δίσκος *Invisible Cinema* (2008) που κυκλοφόρησε από την Blue Note καθώς και οι δύο δίσκοι του στην δισκογραφική εταιρία ECM, *Arborescence* (2013) και *Find the Way* (2017).<sup>24</sup> Άξιοι αναφοράς είναι οι δύο πρώτοι του δίσκοι *The Promise* (1999) και *First Romance* (2000) που ηχογραφήθηκαν κατά τη διάρκεια της εφηβείας του.<sup>25</sup>

Είναι αποδέκτης διθυραμβικών κριτικών όπως από την εφημερίδα “The Guardian” που τον χαρακτήρισε ως ένα ανερχόμενο ταλέντο με ανεξάρτητο μουσικό όραμα,<sup>26</sup> η “New York Times” ως έναν καλλιτέχνη που βρίσκεται ένα βήμα μπροστά από τους υπόλοιπους<sup>27</sup> ενώ το BBC τον αποκάλεσε δεξιοτέχνη της μελωδίας και πρωτοπόρο συνθέτη.<sup>28</sup>

## 1.2 Ερευνητικός στόχος

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αρχικό σκοπό τη μελέτη της εξέλιξης του αυτοσχεδιαστικού στυλ ενός μουσικού της τζαζ και συγκεκριμένα του Αμερικανού πιανίστα, Aaron Parks. Ειδικότερα, την εξέλιξη του αυτοσχεδιαστικού του στυλ μέσω της σύγκρισης δύο εκτελέσεων του στο *All The Things You Are* που απέχουν μεταξύ τους δύο δεκαετίες με τελικό σκοπό την παράθεση των ομοιοτήτων και διαφορών μεταξύ τους. Τελικό της πόνημα είναι, μέσω της μελέτης αυτής και της συνέντευξης με τον ίδιο τον μουσικό, ο συγγραφέας της παρούσας έρευνας να παρουσιάσει στο κοινό τη δική του εκτέλεση του *All The Things You Are* ενσωματώνοντας τους τρόπους με τους οποίους το στυλ του Aaron Parks έχει επηρεάσει το παίξιμό του διαμορφώνοντας το

---

<sup>20</sup> Aaron Parks, “AllMusic Biography”.

<sup>21</sup> Aaron Parks, “Biography”.

<sup>22</sup> Aaron Parks, interview by R.J. DeLuke.

<sup>23</sup> “Aaron Parks Discography”, *Jazz Music Archives*, τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/aaron-parks>.

<sup>24</sup> Aaron Parks, “AllMusic Biography”.

<sup>25</sup> “Aaron Parks Discography”, *Jazz Disco*, τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.jazzdisco.org/aaron-parks/discography/>.

<sup>26</sup> Aaron Parks, “Aaron Parks: Invisible Cinema,” review of *Invisible Cinema*, by John Fordham, *The Guardian*, November 28, 2008, <https://www.theguardian.com/music/2008/nov/28/aaron-parks-invisible-cinema>.

<sup>27</sup> Aaron Parks, “A Friendly Vibe, Made Up of Shared Sensibilities and Common Repertory,” review of Aaron Parks, by Ben Ratliff, *New York Times*, May 30, 2008, <https://www.nytimes.com/2008/05/30/arts/music/30park.html>.

<sup>28</sup> Aaron Parks, “Aaron Parks: Invisible Cinema Review,” review of *Invisible Cinema*, by Michael Quinn, *BBC*, 2008, <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/xwzf/>

δικό του αυτοσχεδιαστικό ύφος. Οι ακουστικές καταγραφές των αυτοσχεδιασμών του Aaron Parks στο *All The Things You Are* πραγματοποιήθηκαν από τους δίσκους *First Romance* (2000) και *Volume One* (2022). Τελικό εκπαιδευτικό στόχο της εργασίας αποτελεί η ανάδειξη του μουσικού ύφους του Aaron Parks με σκοπό τη μελέτη του από μουσικούς που ενδιαφέρονται για το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της τζαζ και επιθυμούν να διευρύνουν τις αυτοσχεδιαστικές τους τεχνικές.

### 1.3 Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία της παρούσας εργασίας βασίζεται κυρίως στη μεθοδολογία που αναπτύχθηκε κατά τη διπλωματική εργασία για την απόκτηση του προπτυχιακού τίτλου του συγγραφέα.<sup>29</sup> Από εκεί αντλήθηκαν τα εξής στοιχεία:

- Καταγραφή ενός αριθμού κάτω από έναν φθόγγο, στα σημεία που κρίνεται χρήσιμη η επισήμανση της θέσης του φθόγγου αυτού στη συγχορδία/κλίμακα.
- Ρυθμική αναγωγή και κατασκευή γραφημάτων για την παρουσίαση μακροδομικών μελωδικών και αρμονικών κινήσεων.
- Άντληση θεωρητικού υποβάθρου για αυτοσχεδιαστικές και συνοδευτικές τεχνικές από τα εξής βιβλία: 1) *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*,<sup>30</sup> 2) *Ready, Aim, Improvise!: Exploring the Basics of Jazz Improvisation*,<sup>31</sup> 3) *How to Comp: A Study in Jazz Accompaniment*,<sup>32</sup> 4) *The Jazz Piano Book*,<sup>33</sup> 5) *The Jazz Theory Book*,<sup>34</sup> 6) *Jazz Keyboard Harmony: A Practical Method For All Musicians*,<sup>35</sup> 7) *Jazz Keyboard*<sup>36</sup> και 8) *Jazz Chord Progressions*.<sup>37</sup>

---

<sup>29</sup> Λέανδρος Πασιάς, “Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης κομματιών από το album *The Art of Conversation* (2014)” (Master Thesis, Aristotle University of Thessaloniki, 2021) 33-54.

<sup>30</sup> Hal Crook, *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (California: Advance Music, 1991).

<sup>31</sup> Hal Crook, *Ready, Aim, Improvise: Exploring the Basics of Jazz Improvisation* (California.: Advance Music, 1999).

<sup>32</sup> Hal Crook, *How To Comp: A Study In Jazz Accompaniment* (California: Advance Music, 1995).

<sup>33</sup> Mark Levine, *The Jazz Piano Book* (Petaluma: Sher Music, 1989).

<sup>34</sup> Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (Petaluma: Sher Music, 1995).

<sup>35</sup> Phil DeGreg, *Jazz Keyboard Harmony* (New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1994).

<sup>36</sup> Noah Baerman, *Jazz Keyboard* (California: Alfred Music, 1996).

<sup>37</sup> Bill Boyd, *Jazz Chord Progressions* (Milwaukee: HAL LEONARD CORPORATION, 1997).

- Κατασκευή πινάκων της μουσικής γλώσσας του Aaron Parks που θα παρουσιάζουν τα κυριότερα μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν και πώς αυτά εξελίχθηκαν διαχρονικά.

## 2. Στοιχεία All the things you Are

### 2.1 Πληροφορίες για το κομμάτι

Το τραγούδι “All The Things You Are” αποτελεί μια σύνθεση του Jerome Kern στην οποία στίχους έγραψε ο Oscar Hammerstein II.<sup>38</sup> Η πρώτη εμφάνιση του τραγουδιού έγινε το 1939 στο μιούζικαλ *Very Warm For May* του Broadway, το οποίο όμως δεν σημείωσε μεγάλη επιτυχία και σταμάτησε μετά από επτά εβδομάδες παραστάσεων.<sup>39</sup> Παρά την αποτυχία του μιούζικαλ, το τραγούδι ηχογραφήθηκε την ίδια χρονιά από την Mildred Bailey και τις swing ορχήστρες των Artie Shaw και Tim Dorsey. Λέγεται ότι σε μία συζήτηση με έναν φίλο του, ο Kern είχε αμφιβολίες αν το κομμάτι θα γίνει επιτυχία λόγω της πολυπλοκότητάς του, αλλά λίγες στιγμές αργότερα άκουσαν έναν περαστικό να σφυρίζει τη μελωδία του τραγουδιού.<sup>40</sup>

Μετά τις εκτελέσεις από τις big band στις αρχές του 1940, το τραγούδι ήρθε ξανά στο προσκήνιο με την εκτέλεση των Dizzy Gillespie και Charlie Parker το 1945 και από τότε μέχρι σήμερα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του τζαζ ρεπερτορίου καθώς έχει προσαρμοστεί σε διάφορα στυλ της τζαζ που έχουν δημιουργηθεί.<sup>41</sup> Το “All The Things You Are” ανήκει στην κατηγορία των κομματιών του American Songbook με τις περισσότερες ηχογραφήσεις, συγκεκριμένα 817, μεταξύ αυτών: μιούζικαλ, big bands, bebop και μοντέρνες ενορχηστρώσεις.<sup>42</sup> Αν και ο Jerome Kern ήταν κάθετα αντίθετος με την ελευθερία των μουσικών της τζαζ που παίζανε τα κομμάτια του,<sup>43</sup> το “All The Things You Are” είναι από τα πιο αγαπητά τζαζ κομμάτια και αποτελεί βασικό μέρος των jam sessions, του επιβεβλημένου ακαδημαϊκού ρεπερτορίου των τζαζ πανεπιστημίων<sup>44</sup> και κάθε είδους τζαζ συναυλιών σε όλο τον κόσμο<sup>45</sup> με αποτέλεσμα να κρατηθεί ζωντανή η κληρονομιά του εδώ και σχεδόν έναν αιώνα.<sup>46</sup>

---

<sup>38</sup> Rodney Franks, “Stories of Standards: “All the Things You Are”,” τελευταία πρόσβαση 28 Νοεμβρίου, 2022, <https://www.kuvo.org/stories-of-standards-all-the-things-you-are/>.

<sup>39</sup> Ted Gioia, *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire* (New York: Oxford University Press, 2012), 16.

<sup>40</sup> Matt Fripp, “All The Things You Are,” τελευταία πρόσβαση 28 Νοεμβρίου, 2022, <https://jazzfuel.com/all-the-things-you-are/>.

<sup>41</sup> Gioia, *The Jazz Standards*, 16-17.

<sup>42</sup> Fripp, “All The Things You Are.”

<sup>43</sup> Gioia, *The Jazz Standards*, 16.

<sup>44</sup> Fripp, “All The Things You Are.”

<sup>45</sup> Gioia, *The Jazz Standards*, 17.

<sup>46</sup> ο.π. 16.

2.2 Παρουσίαση της μελωδίας του κομματιού μαζί με αρμονική ανάλυση

# All The Things You Are

Jerome Kern

**A** F m7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Ab: vi ii V I

Dbmaj7 G7 Cmaj7

IV C: V I

**A1** Cm7 F m7 Bb7 Ebmaj7

Eb: vi ii V I

Abmaj7 D7 Gmaj7

VI G: V I

**B** Am7 D7 Gmaj7

ii V I

F#m7 B7 Emaj7 C7alt

E: ii V I Ab: V->vi

**A2** F m7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

vi ii V I

Dbmaj7 Dbm7 Cm7 B°

IV iv iii biii

Bbm7 Eb7 Abmaj7 G7 C7

ii V I V-----> V->vi

Εικόνα 1: Μελωδία All The Things You Are μαζί με αρμονική ανάλυση

Το All The Things You Are έχει 36μετρη φόρμα σε μορφή AABA αλλά πιο σωστά θα ήταν να χαρακτηριστεί ως AA<sub>1</sub>BA<sub>2</sub> καθώς υπάρχουν διαφορές μεταξύ των A. Τα χαρακτηριστικά της αρμονίας του κομματιού που εμφανίζονται συχνά είναι ο κύκλος πεμπτών, η τρίτονη αντικατάσταση και οι μετατροπίες. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός ότι η τονικοποίηση της τονικότητας (Ab major) δεν ακούγεται παρά μόνο στο τελευταίο τετράμετρο έπειτα από την ακολουθία ii-V. Αυτό το μουσικό φαινόμενο ο συνθέτης Stephen Sondheim το είχε χαρακτηρίσει ως πιθανότατα το μοναδικό κομμάτι που συμβαίνει.<sup>47</sup>

Όσον αφορά τη μελωδία, αυτή δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όπως η αρμονία. Έχει νότες μεγάλης διάρκειας ή επαναλαμβανόμενες. Είναι όμως μια μελωδία με ισχυρό σκεπτικό, εύκολη στην απομνημόνευση και δεν επηρεάζεται από τις συνεχόμενες μετατροπίες. Στα δύο πρώτα A ακολουθεί κυρίως ένα μοτίβο με διαστήματα τετάρτης που η καθεμία αποτελεί την 3<sup>η</sup> κάθε συγχορδίας. Η μόνη διαφορά είναι ότι η ίδια κίνηση στο A<sub>1</sub> μεταφέρεται μια καθαρή τέταρτη κάτω. Το B ακολουθεί ένα ανιόν μοτίβο με αξίες τετάρτων, συνήθως με αρπισματικό χαρακτήρα και δύο μισά στη συνέχεια που το πρώτο έχει ρόλο καθυστέρησης 4-3 στις ελάσσονες συγχορδίες. Το A<sub>2</sub> έχει 4 επιπλέον μέτρα κάνοντάς το 12μετρο αντί για 8μετρο, δημιουργώντας έτσι συνολικά μια 36μετρη φόρμα αντί για 32μετρη που είναι το συνηθισμένο στα jazz standards.

---

<sup>47</sup> Stephen Sondheim, "Stephen Sondheim on Piano Jazz," interview by Marian McPartland, *Piano Jazz*, NPR, February 23, 1994, audio, 56:36, <https://www.npr.org/2011/12/30/144485557/stephen-sondheim-on-piano-jazz>.

### 3. Σύγκριση των εκτελέσεων

Παρακάτω ακολουθεί η σύγκριση των δύο εκτελέσεων με την παράθεση βασικών πληροφοριών για την καθεμία από αυτές και τον σχολιασμό του μουσικού υλικού. Οι πλήρεις καταγραφές των δύο αυτοσχεδιασμών βρίσκονται στο παράρτημα, ενώ στο συγκεκριμένο κομμάτι της εργασίας εμφανίζονται μόνο επιλεγμένα αποσπάσματα προς σχολιασμό τα οποία αποτελούν και τη βάση της σύγκρισης.

#### 3.1. Πληροφορίες για την 1<sup>η</sup> εκτέλεση

Η πρώτη εκτέλεση του *All The Things You Are* που ηχογράφησε ο Aaron Parks βρίσκεται στον δεύτερο προσωπικό του δίσκο *First Romance* που κυκλοφόρησε το 2000 από την δισκογραφική εταιρία Keynote. Ο δίσκος αποτελείται μόνο από διασκευές πάνω σε γνωστά jazz τραγούδια και μαζί του παίζουν οι Evan Flory-Barnes και Larry Holloway κοντραμπάσο και οι Eric Peters και Julian MacDonough ντραμς.<sup>48</sup>

Ο αυτοσχεδιασμός του Aarons Parks διαρκεί 5 κύκλους της φόρμας και το τέμπο του κομματιού είναι στα 186 bpm.

##### 3.1.1. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού

- Χρήση μοτίβου στην αρχή του solo μ.1-6. Επαναχρησιμοποίηση του στα μ.134-136. Χαρακτηριστικό του ότι το φθογικό υλικό είναι συγχορδιακοί φθόγγοι και ρυθμικό χαρακτηριστικό οι συγκοπές.

---

<sup>48</sup> Discogs, "Aaron Parks – First Romance," τελευταία πρόσβαση 15 Απριλίου, 2023, <https://www.discogs.com/release/22433524-Aaron-Parks-First-Romance>



Fm9                      Bbm9                      Eb9  
 4  
 Abmaj7                      Dbmaj7                      Dm11                      G13

Εικόνα 2: μ.1-6

134  
 Bbm9                      Eb9                      Abmaj7                      Dbmaj7

Εικόνα 3: μ. 134-136

- Εκτεταμένη χρήση του λύδιου τρόπου πάνω από μείζονες συγχορδίες. Η συγκεκριμένη προσέγγιση χρησιμοποιήθηκε αρκετά στο παρελθόν από τον Aaron Parks, καθώς, όπως ο ίδιος λέει, δεν αντιλαμβάνονταν την αρμονία οριζόντια αλλά κάθετα. Δεν σκεφτόταν την τονικότητα του κομματιού αλλά το ηχόχρωμα που θέλει να δώσει σε κάθε συγχορδία ανεξάρτητα από τον ρόλο της ως βαθμίδα στην αρμονία του κομματιού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιεί συνήθως στις μείζονες τον λύδιο τρόπο και στις ελάσσονες τον δώριο τρόπο (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

7 Cmaj7

Musical score for measures 7-8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is in 3/4 time. Measure 7: Treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note A-flat, and a quarter note G. Bass clef has a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Measure 8: Treble clef has a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, and a quarter note C. Bass clef has a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A-flat.

Εικόνα 4: μ. 7-8

13 Abmaj7

Musical score for measures 13-14. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is in 3/4 time. Measure 13: Treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Bass clef has a quarter rest, followed by a quarter note E, a quarter note D, and a quarter note C. Measure 14: Treble clef has a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A-flat. Bass clef has a quarter note C, a quarter note B-flat, a quarter note A-flat, and a quarter note G.

Εικόνα 5: μ. 13

43 Cmaj7

Musical score for measures 43-44. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is in 3/4 time. Measure 43: Treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Bass clef has a quarter rest, followed by a quarter note E, a quarter note D, and a quarter note C. Measure 44: Treble clef has a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A-flat. Bass clef has a quarter note C, a quarter note B-flat, a quarter note A-flat, and a quarter note G.

Εικόνα 6: μ. 43

55 Gmaj7

Musical score for measures 55-56. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is in 3/4 time. Measure 55: Treble clef has a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. Bass clef has a quarter rest, followed by a quarter note E, a quarter note D, and a quarter note C. Measure 56: Treble clef has a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A-flat. Bass clef has a quarter note C, a quarter note B-flat, a quarter note A-flat, and a quarter note G.

Εικόνα 7: μ. 55-56

59 E maj7

Εικόνα 8: μ. 59

79 C maj 9#11

Εικόνα 9: μ. 79-80

115 C maj7 (8va)

Εικόνα 10: μ. 115-116

121 A♭maj7

Εικόνα 11: μ. 121

163 G maj7 8<sup>να</sup>

Εικόνα 12: μ. 163

- Ένα άλλο χαρακτηριστικό που παρατηρείται είναι η κατάληξη στην 3<sup>η</sup> της συγχορδίας στον 1<sup>ο</sup> χρόνο του μέτρου, συνήθως στην Fm, έπειτα από μία συνεχόμενη κίνηση ογδόων στην C7. Αυτή η κατάληξη έχει μια σαφή αναφορά στην μελωδία του κομματιού που αποτελείται κυρίως από τις 3<sup>ες</sup> των συγχορδιών, όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως.

9 C9sus Fm(add9)

Εικόνα 13: μ. 9-10

60 C7#9 Fm9

Εικόνα 14: μ. 60-61

Εικόνα 15: μ. 96-97

Εικόνα 16: μ. 132-133

- Χρήση τρίτονης αντικατάστασης στην αρμονική ακολουθία Bb7-Ebmaj7 → Bm7-E7-Am7. Αντικαθιστά δηλαδή την Bb7 με την E7 και την Ebmaj7 με την Am7. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί μια νέα πτώση V-i στην Am7, προσθέτοντας και την ii (Bm) πριν την E7 για να ολοκληρωθεί η πτώση ως ii-V-i.

Εικόνα 17: μ. 45-48

Εικόνα 18: μ. 82-85

- Κατά τη διάρκεια των τρίτονων αντικαταστάσεων, προκύπτουν και κάποιες παρόμοιες μελωδικές κινήσεις πάνω από τη σύνδεση Bm7-E7. Συγκεκριμένα η κίνηση των φθόγγων Ρε-Φα#-Μι-Ρε-Σι.

Εικόνα 19: μ. 47

Εικόνα 20: μ. 83

- Κάτι ανάλογο εμφανίζεται και στη D7 όπου κάνει χρήση της Fm πεντατονικής κλίμακας, συγκεκριμένα τους φθόγγους Φα – Λαβ – Σιβ – Ντο. Στο αριστερό χέρι συνοδεύει αυτήν την κίνηση με την εναλλαγή δύο συγκεκριμένων voicings, όπως φαίνεται παρακάτω.

Εικόνα 21: μ. 18

Εικόνα 22: μ. 53

Εικόνα 23: μ. 90

- Αυτοσχεδιασμός με ρυθμικά ή/και φθογικά μοτίβα. Ο Aaron Parks θεωρεί τη χρήση των μοτίβων ως κάτι πολύ σημαντικό διότι δίνει τη δυνατότητα στον ακροατή να αντιληφθεί καλύτερα τη μουσική και αποτελεί ένα εύκολα αναγνωρίσιμο μουσικό «στήριγμα». Η απουσία μοτίβων και η συνεχόμενη εναλλαγή μουσικών «ιδεών» για μεγάλο χρονικό διάστημα ίσως κάνει τον αυτοσχεδιασμό ασυνάρτητο και ακατανόητο, όπως συμβαίνει άλλωστε και στον προφορικό λόγο (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks). Παρακάτω παρατίθενται μοτίβα που εμφανίστηκαν στον αυτοσχεδιασμό του.

10 F m(add 9) B♭13 E♭maj7 A♭maj7

Εικόνα 24: μ. 10-13

33 B♭m9 E♭9 A♭maj7

Εικόνα 25: μ. 33-35

37 F m9 B♭m9 E♭13

40 A♭maj7 D♭maj7 Dm11 G 13

Εικόνα 26: μ. 37-42



100

A $\flat$ maj7      D $\flat$ maj7      D $\flat$ m6      Cm9      Bdim7

Εικόνα 27: μ. 100-104

124

A m9      D7      G maj7

128

F#7sus47      B7sus47      E maj7

Εικόνα 28: μ. 124-131

153

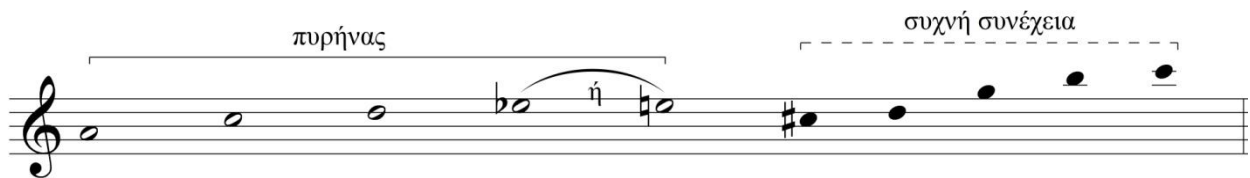
Cm9 (8va)      Fm9      B $\flat$ 13

156

E $\flat$ maj7 (8va)      A $\flat$ maj7      A m9      D7

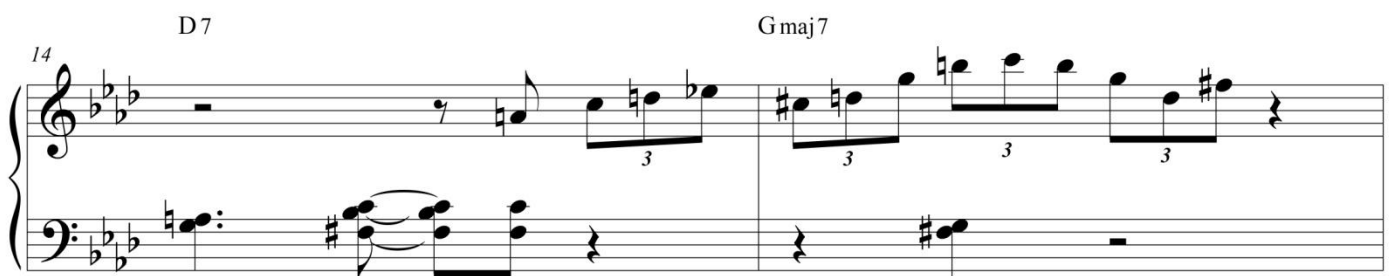
Εικόνα 29: μ. 153-158

- Ίσως το πιο χαρακτηριστικό μοτίβο που κυριαρχεί στον αυτοσχεδιασμό του είναι το συγκεκριμένο μελωδικό μοτίβο πάνω από τη σύνδεση Am7-D7-Gmaj7. Χαρακτηριστικό ότι ο πυρήνας των φθόγγων του είναι οι νότες A-C-D-(E ή Eb), όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 30: πυρήνας μοτίβου

Παραλλαγές του εμφανίζονται συχνά, συνολικά 7 φορές όπως φαίνεται στα παρακάτω παραδείγματα.



Εικόνα 31: μ. 14-15



Εικόνα 32: μ. 16-18

50 Am7 D7 Gmaj7

Musical score for measures 50-51. Measure 50 features Am7 and D7 chords. Measure 51 features Gmaj7 and a triplet in the right hand.

Εικόνα 33: μ. 50-51

53 Am11 D7

Musical score for measures 53-54. Measure 53 features Am11 and D7 chords. Measure 54 features D7 and a triplet in the right hand.

Εικόνα 34: μ. 53-54

86 D7 Gmaj7

Musical score for measures 86-87. Measure 86 features D7 and Gmaj7 chords. Measure 87 features Gmaj7 and a triplet in the right hand.

Εικόνα 35: μ. 86-87

89 Am9 D7

Musical score for measures 89-90. Measure 89 features Am9 and D7 chords. Measure 90 features D7 and triplets in both hands.

Εικόνα 36: μ. 89-90

124

Am9 D7

Εικόνα 37: μ. 124-126

- Ένα άλλο μοτίβο που εμφανίζεται συχνά είναι το παρακάτω φθογικό σχήμα που αποτελείται από 4 νότες και μεταφέρεται μέσα στην κλίμακα. Χαρακτηριστικό του, ότι οι πρώτες 3 νότες έχουν κατιούσα φορά, σχεδόν βηματική, και ακολουθεί ανιόν πήδημα 4<sup>ης</sup> ή 5<sup>ης</sup>.

83

Bm7<sup>8va</sup> E7 Am9 Abmaj7

Εικόνα 38: μ. 83-85

91

Gmaj7

Εικόνα 39: μ. 91-92

151

Cmaj7<sup>(8va)</sup>

Εικόνα 40: μ. 151-152

- Το σύνολο των αρμονικών συνηγήσεων(=voicings) στο αριστερό χέρι είναι 411. Από αυτές οι 45 είναι τονισμένες θέσεις, όλες οι υπόλοιπες τονισμένες άρσεις. Από τις τονισμένες άρσεις, οι 130 βρίσκονται στο 4+ του μέτρου. Επίσης από τις 176 αλλαγές συγχορδιών, οι 125 ήταν αρμονικές προηγήσεις. Σε αυτό το στυλ παιχνιδιού του αριστερού χεριού επηρεάστηκε από την bebop εποχή και συγκεκριμένα από τους πιανίστες Bud Powell και Horace Silver (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

## Voicings

The image displays eight staves of musical notation in bass clef, illustrating various voicings for different chords. Each staff shows a sequence of chords and their corresponding voicings, with the chord name labeled above the notes. The chords and voicings are as follows:

- Staff 1: Fm7, Bbm7
- Staff 2: Eb7, Abmaj7
- Staff 3: Dbmaj7, Dm7, G7
- Staff 4: Cmaj7, Cm7, Bb7
- Staff 5: Ebmaj7, Am7, D7
- Staff 6: Gmaj7, F#m7, B7
- Staff 7: Emaj7, Gm7b5, C7
- Staff 8: Dbm6, Bdim7, Bm7, E7

Εικόνα 41: Εκδοχές voicings που χρησιμοποιήθηκαν για κάθε συγχορδία

### 3.2. Πληροφορίες για την 2<sup>η</sup> εκτέλεση

Η δεύτερη εκτέλεση του *All The Things You Are* που ηχογράφησε βρίσκεται στον πιο πρόσφατο προσωπικό του δίσκο *Volume One* που κυκλοφόρησε στις 3 Μαρτίου του 2022. Ο συγκεκριμένος δίσκος δεν κυκλοφόρησε από κάποια δισκογραφική αλλά με προσωπική κυκλοφορία του ίδιου του Aaron Parks στη διαδικτυακή πλατφόρμα του *Bandcamp*. Μαζί του παίζουν δύο καλοί του φίλοι, ο Matt Brewer στο κοντραμπάσο και ο Eric Harland στη ντραμς. Τον ηχογράφησαν τον Αύγουστο του 2021 έπειτα από μια μακρά περίοδο εγκλεισμού λόγω της πανδημίας του κορονοϊού και στόχος τους ήταν να μην έχουν κανένα προσχέδιο στο τι θα παίξουν και με ποιο τρόπο, απλώς να παίξουν. Ο δίσκος αποτελείται από κάποιες προσωπικές συνθέσεις των μελών αλλά και από μερικές διασκευές πάνω σε γνωστά jazz τραγούδια.<sup>49</sup>

Σύμφωνα με τον Will Layman η «αβίαστη» αίσθηση που προκαλεί η προσέγγιση του τριό είναι αποκαλυπτική. Ο Parks κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού του παίζει κάποιες «έντονες» και «τραχείς» συγχορδίες στο αριστερό του χέρι σε συνδυασμό με το πάντα μελωδικό δεξί του χέρι. Έχει μια αίσθηση απροβάριστου αλλά το αποτέλεσμα είναι έντεχνο.<sup>50</sup>

Ο Stephen Graham παρατηρεί ότι η εκτέλεσή τους στο *All The Things You Are* ακούγεται μοντέρνα και επίκαιρη, ενώ ταυτόχρονα έχει τις ρίζες της στο παρελθόν της τζαζ. Ειδικά ο Aaron Parks φαίνεται ότι μπορεί να ελέγξει μουσικά τα πάντα.<sup>51</sup>

Ο αυτοσχεδιασμός του Aaron Parks διαρκεί 4 κύκλους της φόρμας και το τέμπο του κομματιού είναι στα 198 bpm.

---

<sup>49</sup> Bandcamp, "Aaron Parks - Volume One," τελευταία πρόσβαση 15 Απριλίου, 2023, <https://aaronparks.bandcamp.com/album/volume-one>

<sup>50</sup> Will Layman, "Aaron Parks, Matt Brewer, and Eric Harland Conjure Form From Thin Air on 'Volume One'," *PopMatters*, April 19, 2022. <https://www.popmatters.com/aaron-parks-matt-brewer-volume-one>

<sup>51</sup> Stephen Graham, "Aaron Parks, Matt Brewer, Eric Harland, Volume One," *Marlbank*, March 4, 2022. <https://www.marlbank.net/posts/aaron-parks-matt-brewer-eric-harland-volume-one>

### 3.2.1. Μουσικό υλικό του αυτοσχεδιασμού

- Χρήση μοτίβου στην αρχή του solo μ.1-5. Επαναχρησιμοποίηση του στα μ.92-97. Χαρακτηριστικό του τα κατιόντα διαστήματα 5<sup>ης</sup> και 6<sup>ης</sup>. Ο Aaron Parks αναφέρει ότι σκέφτεται τα μοτίβα ως χαρακτήρες σε μία ιστορία: «Εδώ έχουμε ένα νέο μοτίβο, πώς θα αντιδράσει μέσα στην αρμονική και ρυθμική εξέλιξη του κομματιού; Πώς θα μεταμορφωθεί και επανεμφανισθεί σε ένα άλλο σημείο μέσα στο κομμάτι; Τι καινούριο θα μας δείξει;» (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

F m7      Bbm7      Eb7      Abmaj7      Dbmaj7

Εικόνα 42: μ. 1-5

92      Gmaj7      F#m7b5      B7

95      Emaj7      Gm7b5      C7      Fm7

Εικόνα 43: μ. 92-97

- Χρήση μοτίβου στα μέτρα 9-12 και 37-39. Συνήθως αποτελείται από δύο κτύπους σε κάθε μέτρο με τον πρώτο να τοποθετείται τις περισσότερες φορές στον πρώτο χρόνο του μέτρου και τον δεύτερο στον τρίτο χρόνο ή ένα όγδοο πριν από αυτόν. Επίσης, χαρακτηριστικό είναι και το ρυθμικό υλικό καθώς ο πρώτος κτύπος αποτελείται από μισά ή τέταρτα παρεστιγμένα ενώ ο δεύτερος από τέταρτα ή όγδοα αντίστοιχα.

Εικόνα 44: μ. 9-12

Εικόνα 45: μ. 37-39

- Χρήση τρίτονης αντικατάστασης κυρίως στην αρμονική ακολουθία Bb7-Ebmaj7 → E7-A7. Παρατηρείται η χρήση τρίτονης αντικατάστασης στο ίδιο σημείο στην αρμονία όπως και στην προηγούμενη εκτέλεση με τη διαφορά ότι δεν προσθέτει την Bm7 πριν την E7 και επίσης τοποθετεί την A7 στην θέση της Ebmaj7 αντί για την Am7 που έκανε στην πρώτη εκτέλεση.



9 Cm7 Fm7 (Bb7) E7 (Ebmaj7) A7

Εικόνα 46: μ. 9-12

32 (Bo) Bm7 3 Bbm7 (Eb7) A7 Abmaj7

Εικόνα 47: μ. 32-35

46 Fm7 (Bb7) E7 Ebmaj7 Abmaj7

Εικόνα 48: μ. 46-49

62 Bbm7 (Eb7) A7 Abmaj7

Εικόνα 49: μ. 62-64

74 Bbm7 (Eb7) A7 Abmaj7

Εικόνα 50: μ. 74-76

111 (Eb7) A7 Abmaj7 Dbmaj7 3

Εικόνα 51: μ. 111-113

119 (Bb7) E7 Ebmaj7 Abmaj7 3

Εικόνα 52: μ. 119-121

- Χρήση F# αρπίσματος/κλίμακας πάνω από την Gmaj7, ένα από τα παραδείγματα που αντιπροσωπεύουν το αυτοσχεδιαστικό ύφος του Aaron Parks. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να εξηγηθεί με ποικίλους τρόπους, είτε ως λύδιος με #2, είτε ως μια G° με μεγάλη έβδομη. Και οι δύο περιπτώσεις περιλαμβάνουν την τρίφωνη συγχορδία της F#. Όπως δήλωσε, του αρέσει να αυτοσχεδιάζει με σχήματα νοτών που δημιουργούν μία άλλη συγχορδία πάνω από τη δοσμένη της αρμονίας, καθώς είναι κάτι που του δίνει έμπνευση. Τέλος, για να έχει ακόμα περισσότερες φθογγικές επιλογές μπορεί να επεκτείνει τη σκέψη του και πέρα από την

τρίφωνη συγχορδία της F# και να σκεφτεί την F#<sup>maj7</sup> ή F#<sup>7sus</sup>, κάτι που φαίνεται στο δεύτερο παράδειγμα παρακάτω (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

Musical notation for Example 53, measures 14-16. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The notation shows a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: Am7 (measures 14-15), D7 (measure 15), and Gmaj7 (measures 15-16). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef has mostly rests.

Εικόνα 53: μ. 14-16

Musical notation for Example 54, measures 55-56. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The notation shows a treble and bass clef. A Gmaj7 chord is indicated above the staff, spanning measures 55 and 56. The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef has mostly rests.

Εικόνα 54: μ. 55-56

- Χρήση Abm/G#m αρπίσματος πάνω από τη G7. Η συγκεκριμένη επιλογή προκύπτει από τη G altered κλίμακα καθώς εκεί εμπεριέχονται οι φθόγγοι της Abm/G#m συγχορδίας.

Musical notation for Example 55, measures 6-7. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The notation shows a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: Dm7 (measure 6), G7 (measures 6-7), and Cmaj7 (measure 7). The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef has mostly rests.

Εικόνα 55: μ. 6-7

42 Dm7 G7 Cm7

Εικόνα 56: μ. 42-44

114 Dm7 G7 Cm7

Εικόνα 57: μ. 114-116

- Αντικατάσταση της  $B_0$  με τη  $Bm7$ . Η επιλογή εδώ βασίζεται στο ότι θέλει να προσδώσει ένα κατιόν χρωματικό «γλίστρημα» στη δομή μια ελάσσονας συγχορδίας με μικρή 7<sup>η</sup> που ξεκινάει από την  $Cm7$  και μέσω της  $Bm7$  καταλήγει στην  $Bbm7$ .

31 Cm7 (Bo) Bm7 Bbm7

Εικόνα 58: μ. 31-33

67 Cm7 (Bo) Bm7 Bbm7 3

Εικόνα 59: μ. 67-69

103 Cm7 (Bo) Bm7 3 3 3 Bbm7 3

Εικόνα 60: μ. 103-105

- Χρήση συγκεκριμένου μελωδικού μοτίβου (άρπισμα της Bm6) πάνω από την Bm7 και κατάληξη συνήθως στην 4<sup>η</sup> της Bbm7 στο επόμενο μέτρο.

68 Bm7 Bbm7 3

Εικόνα 61: μ. 68-69

32 Bm7 3 Bbm7

Εικόνα 62: μ. 32-33

104 Bm7 3 3 3 Bbm7

Εικόνα 63: μ. 104-105

- Συχνή επανάληψη φθόγγου και κυρίως σε άρσεις. Είναι κάτι που χαρακτηρίζει το αυτοσχεδιαστικό στυλ του Aaron Parks και εμφανίζεται καθαρά και σε αυτόν τον αυτοσχεδιασμό.

17 Am7 D7 Gmaj7

21 F#m7b5 B7 Emaj7 C7

Εικόνα 64: μ. 17-24

35 Abmaj7 G7 C7 Fm7

Εικόνα 65: μ. 35-37

80 Cm7 Fm7 Bb7

84 Ebmaj7 Abmaj7 Am7 D7 Gmaj7

Εικόνα 66: μ. 80-87

- Εμφάνιση μακροδομικής σκέψης κατά τη διάρκεια μεγάλων φράσεων στον αυτοσχεδιασμό του, κυρίως με βηματική και κατιούσα κίνηση. Αυτό το ενδιαφέρον στοιχείο εμφανίζεται στην πρόσφατη εκτέλεση ως μια αβίαστη μελωδική ροή στον αυτοσχεδιασμό του πάνω από τις αρμονικές ακολουθίες, σε αντίθεση με την παλαιότερη εκτέλεση όπου η προσέγγιση της αρμονίας γίνεται περισσότερο «κάθεται», από μέτρο σε μέτρο. Επομένως γίνεται φανερό πως η σκέψη είναι πλέον περισσότερο μακροδομική και επικεντρώνεται στη συνολική εικόνα της αρμονίας και όχι στις μεμονωμένες εναλλαγές συγχορδιών (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

Εικόνα 67: μ. 71-73

Εικόνα 68: μ. 107-109



- Χρήση μοτίβου αρπίσματος τετράφωνης συγχορδίας σε ρυθμική μεγέθυνση.

Εικόνα 69: μ. 53-54

Εικόνα 70: μ. 123-125

Το συγκεκριμένο μοτίβο το χρησιμοποίησε και στην πρώτη εκτέλεση

Εικόνα 71: μ. 6-8 από την εκτέλεση του 2000

- Σύνολο αρμονικών συνηγήσεων(=voicings) στο αριστερό χέρι 127. Από αυτές 48 τονισμένες θέσεις, όλες οι υπόλοιπες τονισμένες άρσεις. Από τις τονισμένες άρσεις, οι 21 βρίσκονται στο 4+ του μέτρου. Επίσης από τις 128 αλλαγές συγχορδιών, μόνο οι 11 ήταν αρμονικές προηγήσεις.

## Voicings

The image displays 11 rows of musical notation, each representing a different chord voicing. The notation is in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The chords and their voicings are as follows:

- Row 1: F m7, Bbm7
- Row 2: Eb7, Abmaj7, Dbmaj7
- Row 3: Dm7, G7, Cmaj7, Cm7, Bb7, E7, Ebmaj7
- Row 4: A7
- Row 5: Am7, D7
- Row 6: Gmaj7, F#m7b5, B7
- Row 7: Emaj7, C7, Dbm6, Bm7

Εικόνα 72: Εκδοχές voicings που χρησιμοποιήθηκαν για κάθε συγχορδία

## 4. Επίλογος

### 4.1 Συμπεράσματα

Από τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών του Aaron Parks στις δύο εκτελέσεις του *All The Things You Are* συγκεντρώθηκαν τα σημαντικότερα μελωδικά και αρμονικά στοιχεία του αυτοσχεδιαστικού του ύφους. Μέσω της σύγκρισης των δύο εκτελέσεων αναδεικνύεται η διαχρονική εξέλιξη του αυτοσχεδιαστικού του στυλ, καθώς παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες αλλά και σημαντικές διαφορές.

Όσον αφορά στα στοιχεία που παρουσιάζουν ομοιότητες, η εκτεταμένη χρήση μοτίβων, μελωδικών, ρυθμικών και αρμονικών, καθ' όλη τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών του, κυρίως στην αρχή των σόλο, αποτελεί χαρακτηριστικό και των δύο εκτελέσεων. Τα μοτίβα κυριαρχούν και πολλές φορές επαναλαμβάνονται, χωρίς όμως αυτό να συμβαίνει προσχεδιασμένα, αλλά προκύπτει ως αβίαστο αποτέλεσμα της πολύχρονης προσωπικής του μελέτης. Και ο ίδιος, ακούγοντας και συγκρίνοντας ηχογραφήσεις του που απέχουν μεταξύ τους χρονικά παρατηρεί τη συνάφεια στο θεματικό υλικό που χρησιμοποιεί, το οποίο όμως αξιοποιείται πλέον με διαφορετικούς τρόπους και περισσότερη αυτοσχεδιαστική ωριμότητα (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

Επίσης, παρατηρείται η χρήση αρπισμάτων σε ρυθμική μεγέθυνση και η επανάληψη παρόμοιων μελωδικών φράσεων πάνω από συγκεκριμένες αρμονικές ακολουθίες στο κομμάτι. Μία ακόμη ομοιότητα εντοπίζεται στην επιλογή τρίτονης αντικατάστασης στην αρμονική ακολουθία Bb7-Ebmaj7. Τέλος, στο αριστερό χέρι, το μοναδικό κοινό σημείο που παρατηρείται είναι η χρήση των λεγόμενων Monk Voicings (=cluster voicings).

Αναφορικά με τις διαφορές, η σημαντικότερη βρίσκεται στη συνοδεία του αριστερού χεριού (comping). Στην εκτέλεση του 2000 σε 5 κύκλους αυτοσχεδιασμού χρησιμοποιεί 411 voicings, ενώ σε αυτή του 2022 σε 4 κύκλους αυτοσχεδιασμού χρησιμοποιεί 127 voicings. Επίσης, στην παλιά εκτέλεση εντοπίζονται συνέχεια τονισμένες άρσεις στο αριστερό χέρι ενώ στη νεότερη υπάρχει μεγαλύτερη ισορροπία μεταξύ άρσεων και θέσεων. Πλέον προτιμά να αφήνει χώρο στο αριστερό χέρι χωρίς να αισθάνεται την ανάγκη να δηλώνει συνεχώς την αρμονία, ενώ παρατηρείται και μεγαλύτερη ποικιλία στα voicings που χρησιμοποιεί για την κάθε συγχορδία (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

Συνολικά, η αυτοσχεδιαστική προσέγγιση, παρά τις ομοιότητες που παρατηρούνται, παράγει ένα αρκετά διαφορετικό τελικό αποτέλεσμα. Με βάση τα *τρία στάδια μεταμόρφωσης* του Νίτσε, στην

πρώιμη εκτέλεση ο ίδιος ο Parks τοποθετεί τον εαυτό του στο στάδιο της «καμήλας», όπου προσπαθεί ακόμη να μάθει τους κανόνες της τζαζ, γι' αυτό και ο ήχος του είναι πιο παραδοσιακός (traditional), ενώ στην πρόσφατη ηχογράφιση που βρίσκεται στο στάδιο του «παιδιού» είναι πιο εμφανής η εκδήλωση του δικού του προσωπικού ύφους (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με τον Aaron Parks).

Παρακάτω, στον πίνακα 1 παρουσιάζεται η σύγκριση των αποτελεσμάτων που προέκυψαν μετά τις αναλύσεις των δύο εκτελέσεων:

Εκτέλεση του 2000	Εκτέλεση του 2022
Πιο δραστήριο αριστερό χέρι, με πυκνή υφή και διαρκή σχολιασμό	Πιο επιλεκτικό αριστερό χέρι, με περισσότερο «χώρο»
Κάθετη θέαση της αρμονίας, ανεξάρτητα της τονικότητας, στη βάση της ποιότητας της κάθε συγχορδίας	Οριζόντια θέαση της αρμονίας, στόχος η συνολική εικόνα της τονικότητας του κομματιού
Συγκεκριμένη σχέση συγχορδίας με κλίμακα που επιλέγεται (π.χ. ματζόρε - Λύδιος, μινόρε - Δόριος)	Αυτοσχεδιασμός κυρίως με ηχητικά «χρώματα» και περισσότερη ανεξαρτησία σε σχέση με την δομή κάθε συγχορδίας
Επιρροές bebop όπως Bud Powell και Horace Silver	Επιρροές modal, avant-garde και postbop όπως Herbie Hancock, Paul Bley και Danilo Perez
Ρυθμικό υλικό του comping κυρίως στις άρσεις	Ρυθμικό υλικό του comping με μεγαλύτερη ισορροπία θέσης-άρσης
Στάδιο «Καμήλας»	Στάδιο «Παιδιού»

Πίνακας 1: Σύγκριση αποτελεσμάτων των δύο εκτελέσεων

Η μελέτη των αυτοσχεδιασμών επιβεβαίωσε τις αρχικές υποθέσεις του συντάκτη όσον αφορά στην εξέλιξη του αυτοσχεδιαστικού στυλ του Aaron Parks. Η ακουστική καταγραφή και η συγκριτική ανάλυση των δύο εκτελέσεων αποτύπωσε και γραπτά τις εμφανείς στην ακρόαση διαφορές του τρόπου προσέγγισης του πιανίστα διαχρονικά. Ο αναλυτής επηρεάζεται άμεσα από μια τέτοια έρευνα και μελετώντας τον τρόπο σκέψης ενός διακεκριμένου αυτοσχεδιαστή αποκομίζει γνώσεις που μπορεί να ενσωματώσει για την εξέλιξη του δικού του παιξίματος. Συγκρίνοντας τον εαυτό του με αυτόν, μπορεί να επιβεβαιώσει ή να απορρίψει στοιχεία της δικής του αυτοσχεδιαστικής προσέγγισης. Πιο συγκεκριμένα, ένα σημαντικό στοιχείο που αποκόμισε ο μελετητής είναι η σημασία στην εκτενέστερη αξιοποίηση του θεματικού υλικού που προκύπτει

αβίαστα τη στιγμή του αυτοσχεδιασμού, χωρίς να υπάρχει διαρκώς η ανάγκη εισαγωγής νέων μοτιβικών ιδεών. Παράλληλα, πέρα από τα τεχνικά στοιχεία του αυτοσχεδιασμού παρατηρείται και μια φιλοσοφική διάσταση στον τρόπο προσέγγισης της μουσικής, όπως για παράδειγμα ο παραλληλισμός της αυτοσχεδιαστικής εξέλιξης με τα στάδια μεταμόρφωσης του Νίτσε. Επομένως, ο συντάκτης καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πέραν της κατάκτησης των βασικών τεχνικών γνώσεων του τζαζ αυτοσχεδιασμού που θεωρούνται δεδομένες για κάθε επαγγελματία τζαζ εκτελεστή, το επόμενο στάδιο στην εξέλιξή του είναι η ενσωμάτωση τέτοιων φιλοσοφικών ιδεών στον τρόπο εκτέλεσης, γεγονός που θα τον εξελίξει από έναν απλό εφαρμοστή των κανόνων της τζαζ σε έναν αυτοσχεδιαστή με προσωπική καλλιτεχνική σφραγίδα.

#### *4.2 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα*

Ο Aaron Parks αποτελεί έναν καλλιτέχνη με πλούσια δισκογραφική καριέρα η οποία εμπλουτίζεται συνεχώς λόγω της έντονης δραστηριότητας του και το νεαρό της ηλικίας του. Επίσης, όπως ειπώθηκε παραπάνω, είναι εμφανής η εξελικτική του πορεία μέσα σε αυτήν, γεγονός που την καθιστά ως ένα ενδιαφέρον ερευνητικό αντικείμενο μουσικολογικής μελέτης. Η ανάλυση ενός συγκεκριμένου κομματιού που θα φανερώνει την εξέλιξη του Aaron Parks μέσα στα επόμενα χρόνια θα μπορούσε να διευρύνει την παρούσα μελέτη. Μια μελλοντική έρευνα θα μπορούσε επίσης να επικεντρωθεί στην ανάλυση ενός μεγαλύτερου όγκου αυτοσχεδιασμών του, ώστε να ανακαλυφθούν ακόμα περισσότερα χαρακτηριστικά του μουσικού του ύφους ή ακόμα να συγκριθούν με αυτοσχεδιασμούς άλλων πιανιστών. Η παρούσα εργασία, που επικεντρώθηκε στην ανάλυση και αποσαφήνιση του αυτοσχεδιαστικού ύφους και πιανιστικού στυλ του Aaron Parks, μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για πιθανές μελλοντικές έρευνες πάνω στον Aaron Parks ή κάποιον άλλον πιανίστα της jazz.

## Βιβλιογραφία

- Bäckman, Kjell και Palle Dahlstedt. “A Generative Representation for the Evolution of Jazz Solos.” *Applications of Evolutionary Computing Lecture Notes in Computer Science*, vol. 4974 (Spring 2008): 1. DOI:10.1007/978-3-540-78761-7\_40
- Baerman, Noah. *Jazz Keyboard*. California: Alfred Music, 1996.
- Boyd, Bill. *Jazz Chord Progressions*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.
- Clarke, Eric. “Generative principles in music performance.” In the *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*, edited by John Sloboda, 1-26. Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 1988.
- Crook, Hal. *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. California: Advance Music, 1991.
- Crook, Hal. *How To Comp: A Study In Jazz Accompaniment*. California: Advance Music, 1995.
- Crook, Hal. *Ready, Aim, Improvise: Exploring the Basics of Jazz Improvisation*. California: Advance Music, 1999.
- DeGreg, Phil. *Jazz Keyboard Harmony*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1994.
- Farm, James. “AllMusic Biography.” Biography of James Farm, by Matt Collar. *AllMusic*. Τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022. <https://www.allmusic.com/artist/james-farm-mn0002672809/biography>.
- Franks, Rodney. “Stories of Standards: “All the Things You Are”.” *Kuvo*. Τελευταία πρόσβαση 28 Νοεμβρίου, 2022. <https://www.kuvo.org/stories-of-standards-all-the-things-you-are/>.
- Fripp, Matt. “All The Things You Are.” *Jazzfuel*. Τελευταία πρόσβαση 28 Νοεμβρίου, 2022. <https://jazzfuel.com/all-the-things-you-are/>.
- Gioia, Ted. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Graham, Stephen. Aaron Parks, Matt Brewer, Eric Harland, Volume One.” *Marlbank*, March 4, 2022. <https://www.marlbank.net/posts/aaron-parks-matt-brewer-eric-harland-volume-one>.
- Johnson, Ryan. “Comparing Traditional and Modern Trends in Jazz Improvisation.” Master Thesis, Stephen F. Austin State University, 2020.
- Layman, Will. “Aaron Parks, Matt Brewer, and Eric Harland Conjure Form From Thin Air on ‘Volume One’.” *PopMatters*, April 19, 2022. <https://www.popmatters.com/aaron-parks-matt-brewer-volume-one>.
- Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music, 1989.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995.
- Nettl, Bruno. “An Art Neglected in Scholarship.” In *The Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, edited by Bruno Nettle and Melinda Russell, 10. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Parks, Aaron. "Aaron Parks Discography." *Jazz Disco*. Τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022. <https://www.jazzdisco.org/aaron-parks/discography/>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks Discography." *Jazz Music Archives*. Τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022. <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/aaron-parks>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks: Invisible Cinema." Review of *Invisible Cinema*, by John Fordham. *The Guardian*, November 28, 2008. <https://www.theguardian.com/music/2008/nov/28/aaron-parks-invisible-cinema>.

Parks, Aaron. "AllMusic Biography." Biography of Aaron Parks, by Matt Collar. *AllMusic*. Τελευταία πρόσβαση 17 Νοεμβρίου, 2022. <https://www.allmusic.com/artist/aaron-parks-mn0000865933/biography?1668417961457>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks: Invisible Cinema Review." Review of *Invisible Cinema*, by Michael Quinn. *BBC*, 2008. <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/xwzf/>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks on Piano Jazz." Interview by Marian McPartland. *Piano Jazz*, NPR, 2001. Audio, 57:46. <https://www.npr.org/2016/07/08/485228786/aaron-parks-on-piano-jazz>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks – First Romance." *Discogs*. Τελευταία πρόσβαση 15 Απριλίου, 2023. <https://www.discogs.com/release/22433524-Aaron-Parks-First-Romance>.

Parks, Aaron. "A Friendly Vibe, Made Up of Shared Sensibilities and Common Repertory." Review of Aaron Parks, by Ben Ratliff. *New York Times*, May 30, 2008. <https://www.nytimes.com/2008/05/30/arts/music/30park.html>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks - Volume One." *Bandcamp*. Τελευταία πρόσβαση 15 Απριλίου, 2023. <https://aaronparks.bandcamp.com/album/volume-one>.

Parks, Aaron. "Aaron Parks: Rising to the Challenge." Interview by R.J. DeLuke. *Interview*, AllAboutJazz, June 21, 2017. <https://www.allaboutjazz.com/aaron-parks-rising-to-the-challenge-aaron-parks-by-rj-deluke>.

Parks, Aaron. "AllAboutJazz Biography." Biography of Aaron Parks. *AllAboutJazz*. Τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2022. <https://www.allaboutjazz.com/musicians/aaron-parks/>.

Parks, Aaron. "Conversation with Aaron Parks." Interview by Don Glanden. *UArts Masterclass Series*, UArts, September 13, 2019. Video, 59:01. <https://www.youtube.com/watch?v=IDVTLMaCMGw>.

Parks, Aaron. “Bio.” *Aaron Parks*. Τελευταία πρόσβαση 14 Νοεμβρίου, 2022.  
<https://www.aaronparks.com/bio>.

Parks, Aaron. “Biography.” Last.fm. Τελευταία πρόσβαση 17 Νοεμβρίου, 2022.  
<https://www.last.fm/music/Aaron+Parks/+wiki>.

Parks, Aaron. “Stephen Sondheim on Piano Jazz.” Interview by Marian McPartland. *Piano Jazz*, NPR, February 23, 1994. Audio, 56:36. <https://www.npr.org/2011/12/30/144485557/stephen-sondheim-on-piano-jazz>.

Λάιος, Σάκης (2021b). *Saṅgīta Kirāṇ: Ιστορία, θεωρία και πράξη της hindustānī λόγιας μουσικής* [Με πρόλογο του Ross Daly και επιμέλεια της Αλεξάνδρας Μπαλάντινα]. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής.

Πασιάς, Λέανδρος. “Το αυτοσχεδιαστικό ύφος και η πιανιστική τεχνική του Kenny Barron μέσω της ανάλυσης κομματιών από το album *The Art of Conversation* (2014).” Master Thesis, Aristotle University of Thessaloniki, 2021.

Πάυλου, Δήμητρα Μαρία. “Η εξελικτική πορεία της πρακτικής του μουσικού ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και ο ρόλος του στη ζωή δέκα μουσικών που δραστηριοποιούνται στον ελλαδικό χώρο του σήμερα.” Bachelor Thesis, University of Macedonia, 2022.



## Παράρτημα

### 1. Συνέντευξη

Λεάνδρος Πασιάς - Μελετάς συγκεκριμένα πράγματα πριν τις ηχογραφήσεις με σκοπό να τα παίζεις στην ηχογράφηση; Ή παίζεις στη στιγμή; Το ρωτάω αυτό γιατί εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα μοτίβα στους αυτοσχεδιασμούς σου.

Aaron Parks – A, πολύ ενδιαφέρον. Όχι δεν κάνω κάτι προσχεδιασμένα, είναι πιο πολύ πράγματα που έχω μελετήσει μέσα στα χρόνια, όπως μοτιβικές ιδέες και μελωδικές κινήσεις που μου αρέσουν και δεν έχω χάσει το ενδιαφέρον μου γι αυτές. Αλλά αυτό που ανακάλυψες είναι πολύ ενδιαφέρον καθώς το έχω παρατηρήσει και εγώ. Θα σου πω κάτι. Με το συγκρότημά μου Little Big έχω κάνει διάφορες ηχογραφήσεις στο παρελθόν που δεν κυκλοφόρησαν ποτέ, παραδείγματος χάριν το κομμάτι “Dreams of A Mechanical Man” που είναι στον δίσκο *Little Big II: Dreams of a Mechanical Man* (2020). Είχα κάνει μια ηχογράφησή του το 2012 που δεν μπήκε στον δίσκο. Μέσα στην καραντίνα του κορονοϊού μπήκα στη διαδικασία να ακούσω παλιές ηχογραφήσεις που έχω και άκουσα τον αυτοσχεδιασμό μου από τη συγκεκριμένη ηχογράφηση και τον συνέκρινα με αυτόν που μπήκε τελικά στον δίσκο το 2020. Μου προκάλεσε έντονο ενδιαφέρον, έκπληξη αλλά και προβληματισμό το γεγονός ότι αυτοί οι δύο αυτοσχεδιασμοί μου έμοιαζαν πολύ. Χρησιμοποιούσα το ίδιο θεματικό υλικό παρόλο που είχαν επτά χρόνια διαφορά μεταξύ τους και με έκανε να σκεφτώ «Ω Θεέ μου, δεν έχω εξελιχθεί καθόλου; Ακόμα παίζω τα ίδια;». Μετά όμως όταν τις άκουσα πιο προσεχτικά, κατάλαβα ότι παρόλο που οι ιδέες ήταν οι ίδιες, υπήρχε μία αποκρυστάλλωση τους στη μεταγενέστερη ηχογράφηση σε συνδυασμό με μία ρυθμική ζωτικότητα. Επίσης ήταν πιο ουσιαστική και ελαστική ενώ στη παλιότερη υπάρχει ωμότητα και στατικότητα. Και νομίζω κάτι παρόμοιο πρέπει να ισχύει και στις εκτελέσεις μου του “All The Things You Are” καθώς έχω πάρα πολύ καιρό να τις ακούσω.

Λ. Π. – Αυτή ακριβώς ήταν η επόμενη ερώτησή μου. Πριν ηχογραφήσεις τη νέα εκτέλεση του All The Things You Are, άκουσες την πρώτη που είχες κάνει το 2000;

A. P. – Όχι, ειλικρινά είχα ξεχάσει ότι είχα βάλει ποτέ σε δίσκο μου το συγκεκριμένο κομμάτι. Δεν το σκεφτόμουν, ούτε με ένοιαξε καθόλου γιατί για τους δίσκους Volume One και Volume Two δεν υπήρξε κανένα πλάνο. Όλοι μας φέραμε κάποια κομμάτια να ηχογραφήσουμε, αλλά για το All The Things You Are δεν είχαμε καν συμφωνήσει να το παίζουμε. Σε μία στιγμή στο στούντιο ξεκινήσαμε έναν ελεύθερο αυτοσχεδιασμό που τελικά δεν μπήκε στον δίσκο και μετά ακριβώς από

αυτό, εγώ ξαφνικά ξεκίνησα να παίζω το All The Things You Are, και αυτή είναι η εκτέλεση που μπήκε στον δίσκο.

Λ. Π. – Υπήρχε κάποιος συγκεκριμένος λόγος που επέλεξες να ηχογραφήσεις ξανά το All The Things You Are; Ένιωθες μήπως ότι ήθελες να παρουσιάσεις μια καινούρια προσέγγιση ή να δείξεις τη βελτίωσή σου σχετικά με την πρώτη σου εκτέλεση;

Α. Ρ. – Όχι, δεν σκεφτόμουν με αυτούς τους όρους καθόλου. Ήταν απλώς ένα κομμάτι που γνωρίζαμε όλοι πολύ καλά και δεν χρειαζόταν να το σκεφτούμε παραπάνω. Δεν είχα σκοπό να έρθω αντιμέτωπος με τον παλιό μου εαυτό αλλά ούτε και με όλους τους υπόλοιπους που το έχουν ηχογραφήσει. Δεν με ένοιαζε να βάλω τη δική μου προσωπική σφραγίδα πάνω στο κομμάτι, με ενδιαφέρει πιο πολύ να παρουσιάσω μια αυθεντική εκτέλεση που βασίζεται στη στιγμή. Αυτό μπορεί να γίνει είτε με μια ριζική αλλαγή στην ενορχήστρωση του κομματιού είτε απλώς με το να δηλώσουμε όλοι παρόντες στη στιγμή της ηχογράφησης με τους αυθεντικούς μας εαυτούς.

Λ. Π. – Κάνατε πάνω από ένα take; Αν ναι, είχαν ομοιότητες στο παίξιμο;

Α. Ρ. – Κάναμε δύο. Την πρώτη που είναι στον δίσκο και μια ακόμα. Όταν ακούσαμε την πρώτη, μας άρεσε πολύ ο τρόπος που τελείωσε. Δηλαδή μετά τους αυτοσχεδιασμούς του κοντραμπάσου και του πιάνου, παίξαμε τη μελωδία με έναν τρόπο που θύμιζε χορικό. Οπότε κρατήσαμε αυτή την προσέγγιση και ξεκινήσαμε έτσι στο δεύτερο take. Ένας ακόμη λόγος που το κάναμε αυτό ήταν επειδή η αρχή του πρώτου take μου φαινόταν κάπως σαστισμένη και μπερδεμένη. Μετά όμως όταν πήρα λίγο απόσταση, μου φάνηκε ότι τελικά υπήρχε μια σθεναρότητα στο παίξιμο που μου προκάλεσε το ενδιαφέρον, σε αντίθεση με τη δεύτερη που ακουγόταν κάπως αδύναμη επειδή προσπαθήσαμε να κάνουμε κάτι συγκεκριμένο που δεν μας βγήκε αβίαστα στη στιγμή.

Λ. Π. – Σε τί ποσοστό πιστεύεις ότι αυτές οι δύο ηχογραφήσεις του 2000 και 2022 είναι αντιπροσωπευτικές του παιξίματος σου της εκάστοτε εποχής; Στη συνέντευξή σου στον Don Glanden για το UArts είχες αναφέρει τη συλλογή ποιημάτων *Nine Gates* της Jane Hirshfield και συγκεκριμένα το “The Question of Originality”. Εκεί η συγγραφέας αναφέρεται στα “Τρία Στάδια Μεταμόρφωσης” του Νίτσε, την «καμήλα», το «λιοντάρι» και το «παιδί» και τα παραφράζει με τη δική της οπτική. Το πρώτο στάδιο όπου η «καμήλα» μαθαίνει όλους τους προϋπάρχοντες κανόνες. Το δεύτερο στάδιο όπου το «λιοντάρι» καταρρίπτει ό,τι έχει μάθει και δημιουργεί δικούς του κανόνες. Το τελευταίο στάδιο όπου το «παιδί» έχει μάθει αλλά και αναιρέσει τους κανόνες και βρίσκεται σε μία φάση ολοκληρωτικής δημιουργίας χωρίς περιθώρια. Πιστεύεις λοιπόν ότι το 2000 ήσουν στη φάση της «καμήλας» και τώρα βρίσκεσαι στη φάση του «παιδιού»;

A. P. – Ναι, νομίζω ότι έτσι είναι. Στην ηχογράφιση στο Volume One πιστεύω ότι βρίσκομαι στη φάση του «παιδιού». Δε διάλεγα ή αναιρούσα τίποτα. Ήμουν διαθέσιμος σε οτιδήποτε, ακόμα και σε προφανή πράγματα ή πράγματα που είχα παίξει στο παρελθόν. Όσον αφορά τον δίσκο *First Romance*, ξεκάθαρα μάθαινα τους κανόνες και το πώς λειτουργεί η μουσική.

Λ. Π. – Και πότε πιστεύεις ότι βρισκόσουν στο στάδιο του «λιονταριού»;

A. P. – Υπάρχουν πολλές διαφορετικές φάσεις στη ζωή μου που βρισκόμουν στο στάδιο του «λιονταριού». Ακόμα και τώρα υπάρχουν φορές που νιώθω αυτήν την ενέργεια, σαν να θέλω να επαναστατήσω στον τρόπο που παίζω. Αν όμως έπρεπε να το βάλω σε ξεκάθαρα χρονικά πλαίσια, θα έλεγα την εποχή από το 2005 έως το 2012 όπου απέρριπτα εντελώς το στυλ της straight ahead jazz. Ήθελα να δημιουργήσω κάτι νέο, δεν ήθελα να παίζω δεσπόζουσες συγχορδίες και δεν ήθελα το παίξιμο μου να ακούγεται jazz.

Λ. Π. – Η ηχογράφιση είναι μια ηχητική καταγραφή που διαρκεί αιώνια, ενώ ο αυτοσχεδιασμός έχει μία εφήμερη ύπαρξη. Πώς ισορροπείς μεταξύ αυτών των δύο συνθηκών;

A. P. – Μμ, δεν ξέρω, ενδιαφέρουσα ερώτηση. Μπορεί να αυτοσχεδιάζεις και να τύχει να ηχογραφηθεί αλλά όταν κάνω ηχογράφιση για δίσκο, που προσωπικά με ενδιαφέρει περισσότερο, σε καμία περίπτωση δεν σκέφτομαι ότι ο αυτοσχεδιασμός που θα κάνω θα μείνει στην αιωνιότητα γιατί θα τα θαλαστώσω. Ο στόχος μου είναι να μπορέσω να μπω σε μια αυτοσχεδιαστική ροή όπου θα είμαι αφοσιωμένος στη στιγμή και όταν το καταφέρεις αυτό δεν σε ενδιαφέρει αν παίζεις μπροστά σε κόσμο σε συναυλία ή ηχογραφείς στο στούντιο γιατί ο στόχος σου παραμένει ο ίδιος.

Λ. Π. – Έχουν αλλάξει οι θρησκευτικές, πολιτικές και φιλοσοφικές πεποιθήσεις σου μέσα στα χρόνια; Αν ναι, πώς σε έχουν επηρεάσει ως μουσικό;

A. P. – Θέλω να ελπίζω πως έχουν αλλάξει και ναι σίγουρα με έχουν επηρεάσει. Δεν μπορώ να τις επισημάνω μία προς μία αλλά κάθε εμπειρία μου στη ζωή με διαμορφώνει και μουσικά. Όταν ήμουν πιο μικρός έβλεπα τον κόσμο να περιστρέφεται γύρω από εμένα και εγώ να βρίσκομαι στο επίκεντρο. Όχι πως ήμουν ό,τι πιο σημαντικό υπάρχει στον κόσμο, απλώς σκεφτόμουν πιο εγωκεντρικά.

Λ. Π. – Σε επηρέασε αρκετά η πατρότητα;

A. P. – Ναι φυσικά, μαζί και με άλλες εμπειρίες όπως οι ερωτικές απογοητεύσεις, περίοδοι ελπίδας και περίοδοι απογοήτευσης. Θα ήθελα να πιστεύω ότι όλα αυτά με έκαναν να παίζω μουσική με περισσότερη τόλμη και ταυτόχρονα να μην με ενδιαφέρει τόσο το αποτέλεσμα.

Λ. Π. – Σκέφτεσαι κάτι όταν αυτοσχεδιάζεις; Παραδείγματος χάριν συγκεκριμένες εικόνες, συναισθήματα ή ιστορίες που θέλεις να μοιραστείς με το ακροατήριο;

Α. Ρ. – Όταν είμαι σε μια καλή αυτοσχεδιαστική κατάσταση, νιώθω ότι δημιουργώ μια απτική εμπειρία. Δεν είναι τόσο σαν να δημιουργώ μια φανταστική ιστορία στο μυαλό μου αλλά σαν να πλάθω την ιστορία με τα χέρια μου και να κινώ τον βασικό της «χαρακτήρα». Νιώθω ίσως και σαν ζογκλέρ που με τα χέρια μου κρύβω και εμφανίζω τον «χαρακτήρα» όποτε θελήσω. Στην ιδανική κατάσταση, νιώθω ως μάρτυρας ή ως ένα ανοιχτό κανάλι που απλώς παρατηρώ τη μουσική και την αφήνω αβίαστα να ρέει. Ίσως παρεμβαίνω λίγο με μικρά «σκουντήματα» στις μουσικές ιδέες που εμφανίζονται και τις μετακινώ σε διάφορα σημεία μέσα στο κομμάτι.

Λ. Π. – Πώς το πετυχαίνεις αυτό πνευματικά; Απλά σου συμβαίνει όταν είσαι χαλαρός;

Α. Ρ. – Ναι, συμβαίνει όταν βρίσκεσαι σε χαλαρή και δεκτική διάθεση και δεν επιδιώκεις κάτι παραπάνω. Γιατί είναι πολύ εύκολο να πεις «τόρα θα αρπάξω ό,τι χρειάζομαι από τη μουσική». Ενώ όταν απλώς αντιμετωπίζεις τη μουσική με ένα μη παρεμβατικό «ανοιχτό χέρι», ρέει καλύτερα και αβίαστα. Είναι πάντως πολύ δύσκολο αυτό που λέω, γιατί ειδικά όταν έρχεται η στιγμή του αυτοσχεδιασμού λες «τόρα είναι η στιγμή μου, πρέπει να φανώ». Αυτό αυτόματα σε σφίγγει και δε λειτουργείς με «ανοιχτό χέρι», που από την άλλη επίσης είναι μια δύσκολη κατάσταση γιατί μπορεί να μην εμφανιστεί τίποτα καλό μουσικά και εσύ απλώς να πρέπει να παρατηρείς και να είσαι χαλαρός, σκεφτόμενος ταυτόχρονα ότι οι άλλοι σε ακούν και σε κρίνουν για αυτό που παίζεις. Είναι εύκολο να τα λέμε όλα αυτά και δεν ξέρω και κάποιον που να τα κάνει όλα τα παραπάνω τέλεια, αλλά προσωπικά μιλώντας, νιώθω ότι βελτιώνομαι τα τελευταία χρόνια στη συγκεκριμένη συνθήκη. Τώρα που το σκέφτομαι, μου ακούγεται αστείο αυτό γιατί στην τελευταία συναυλία που έπαιξα δεν έκανα τίποτα από τα παραπάνω, σαν να τα ξέχασα τελείως. Αυτό είναι το τρελό αλλά και το όμορφο πράγμα με τη μουσική, ότι είναι μια διαρκής διαδικασία που πολλές φορές νιώθεις ότι ξεκινάς πάντα από την αρχή.

Λ. Π. – Ποιοι είναι οι στόχοι σου για το μέλλον;

Α. Ρ. – Μια συνεχής εμπάθунση, να γίνω πιο ουσιαστικός. Όσο μεγαλώνω με ελκύει περισσότερο η ιδέα του να μην «καθαρίζω» τα πάντα στη μουσική μου αλλά να αφήνω και λίγη «βρωμιά». Να μην τα έχω δηλαδή καλογουαλισμένα μέχρι να αστράφτουν αλλά να τα αφήνω να αναδύονται ατόφια και να τα αποδέχομαι όπως είναι. Να είμαι πιο άνετος με τη διαφωνία και την τραχύτητα στη μουσική.

Λ. Π. – Στα μαθήματά μας μου είχες πει να χρησιμοποιώ τα μοτίβα που αναδύονται στον αυτοσχεδιασμό μου και να επιμένω λίγο παραπάνω σε αυτά. Στους δικούς σου αυτοσχεδιασμούς κυριαρχούν. Υπάρχει κάποια φιλοσοφία πίσω από αυτό;

Α. Ρ. – Δεν είμαι σίγουρος αν υπάρχει κάποια φιλοσοφία για αυτό. Πώς μπορείς να μιλήσεις τη μουσική γλώσσα στο ακροατήριο ώστε να τους είναι κατανοητή; Τα μοτίβα τους δίνουν κάτι στο οποίο μπορούν να στηριχθούν. Ένα μοτίβο σε κάνει να νιώθεις ότι μιλάς για ένα συγκεκριμένο θέμα και δεν έχεις ξεφύγει από τη συζήτηση. Αν απλώς αλλάζεις θέματα συνεχώς, μπορεί να είναι εντυπωσιακό για σύντομο χρονικό διάστημα αλλά μετά θα αρχίσεις να νιώθεις ασυνάρτητος και ακατανόητος. Αυτό έχει εφαρμογή τόσο προφορικά όσο και μουσικά. Επίσης να αναφέρω ότι σκέφτομαι τα μοτίβα ως χαρακτήρες σε μία ιστορία, π.χ. «Ω, εδώ έχουμε ένα νέο μοτίβο, πώς θα αντιδράσει μέσα στην αρμονική και ρυθμική εξέλιξη του κομματιού; Πώς θα μεταμορφωθεί και επανεμφανισθεί σε ένα άλλο σημείο μέσα στο κομμάτι; Τι καινούριο θα μας δείξει;»

Λ. Π. – Αυτό είναι πολύ εντυπωσιακό, γιατί όντως στις αναλύσεις μου των αυτοσχεδιασμών σου εμφανίζεται αυτό που λες. Μπορεί να χρησιμοποιήσεις ένα μοτίβο στα αρχικά μέτρα και μετά από δύο κύκλους της φόρμας να το ξανά παίξεις ελαφρώς παραλλαγμένο ή και αυτούσιο. Αυτό συμβαίνει σχεδόν με όλα τα μοτίβα που χρησιμοποιείς.

Α. Ρ. – Ναι ακριβώς και αυτό είναι κάτι που με ενδιαφέρει αρκετά. Όχι δηλαδή να χρησιμοποιήσω ένα μοτίβο μόνο για μία φορά αλλά να το επανεμφανίσω μέσα στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού.

Λ. Π. – Η μεγαλύτερη διαφορά που εντόπισα στις δύο ηχογραφήσεις καθώς τις ανέλυα, βρίσκεται στο αριστερό σου χέρι. Στην ηχογράφηση του 2000, στη συνοδεία του αριστερού χεριού χρησιμοποιείς πολλά και διαφορετικά voicings, κατά κύριο λόγο πολυφωνικά όπως 4φωνα και 5φωνα, συνοδεύεις συνέχεια το δεξί χέρι, κατά πλειοψηφία με τονισμένες άρσεις παρά θέσεις και παίζεις ακατάπαυστα. Στην πρόσφατη εκτέλεση ισχύουν όλα τα αντίστροφα. Αρκετά πιο περιορισμένη χρήση του αριστερού χεριού, υπήρχαν κάποια μέτρα που δεν έπαιζε καθόλου. Κυρίως θέσεις και όχι άρσεις και το μόνο κοινό χαρακτηριστικό που έχει με την παλιά ηχογράφηση είναι τα cluster<sup>52</sup> voicings.

Α. Ρ. – Ναι αυτό μου ακούγεται πολύ σωστό, πάντα μου άρεζαν τα cluster voicings.

Λ. Π. – Οπότε είναι κάτι που χαρακτηρίζει το αριστερό σου χέρι;

Α. Ρ. – Απολύτως και ό,τι μου ανέφερες παραπάνω βγάζει νόημα. Πιστεύω πως τα τελευταία χρόνια μου αρέσει πιο πολύ να αφήνω χώρο με το αριστερό μου χέρι ώστε να μην καταδυναστεύει την

---

<sup>52</sup> Αρμονικές συνηχήσεις με συμπλέγματα κοντινών νοτών, χωρίς ευκρινές τονικό περιεχόμενο.

αρμονία. Επίσης δε θέλω να εγκλωβίζομαι σε μία συγκεκριμένη ερμηνεία κάθε συγχορδίας και να είμαι κολλημένος σε επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα. Και σίγουρα έχω μεγαλώσει αρκετά ώστε να εκτιμώ περισσότερο τις θέσεις από ό,τι έκανα παλιότερα.

Λ. Π. – Σε επηρέασαν συγκεκριμένοι πιανίστες για αυτή σου την προσέγγιση;

A. P. – Πάρα πολλοί πιανίστες, ειδικά αυτοί της bebop εποχής και συγκεκριμένα οι Bud Powell και Horace Silver.

Λ. Π. – Εννοώ πιο πολύ για την τωρινή σου προσέγγιση με τα λίγα voicings.

A. P. – Α, όσον αφορά αυτό, στο μυαλό μου έρχονται σίγουρα οι Herbie Hancock και Paul Bley που είχαν μια διαφάνεια στο αριστερό τους χέρι. Θα πρόσθετα επίσης και τον Danilo Perez.

Λ. Π. – Στην παλιά εκτέλεση χρησιμοποιούσες σχεδόν συνέχεια τον λύδιο τρόπο πάνω από μείζονες συγχορδίες, ενώ στην πρόσφατη καθόλου. Υπάρχει κάποια εξήγηση για αυτό;

A. P. – Ναι υπάρχει, γιατί νομίζω πως τα παλιά χρόνια δεν κατανοούσα την αρμονία εις βάθος, σκεφτόμουν τις συγχορδίες μόνο κάθετα. Σχεδόν κάθε ελάσσονα συγχορδία τη σκεφτόμουν με τον Δώριο τρόπο και κάθε μείζονα με τον λύδιο τρόπο. Δεν κατανοούσα τόσο καλά την έννοια ότι βρισκόμαστε σε μία συγκεκριμένη τονικότητα. Έχω περάσει από πολλές φάσεις στο πώς αντιμετώπιζα τις μείζονες συγχορδίες. Χρησιμοποιούσα από πάνω τους το #11, μετά το #5 και πιο πρόσφατα ελαττωμένες συγχορδίες. Παραδείγματος χάριν για να αυτοσχεδιάσω πάνω στη  $C^{maj7}$ , πρώτα θα έπαιζα  $C^o$  και μετά  $C^{maj7}$ .

Λ. Π. – Ναι σωστά, τα θυμάμαι αυτά από τα μαθήματά μας. Επίσης ήθελα να σε ρωτήσω κάτι ακόμα. Στην πρόσφατη εκτέλεση, πάνω από την  $G^{maj7}$ , αυτοσχεδιάζεις με το τρίφωνο άρπισμα της  $F\#$  μείζονας συγχορδίας και ακούγεται εκπληκτικά. Προσπαθώ να το εξηγήσω αλλά δυσκολεύομαι, η μόνη ιδέα που έχω είναι ότι σκέφτεσαι μια μείζονα τρίφωνη συγχορδία ένα ημιτόνιο κάτω από την τονική της βασικής συγχορδίας. Ισχύει αυτό ή είναι κάτι άλλο;

A. P. – Ναι αυτό είναι ένα άλλο παράδειγμα του ήχου που μου αρέσει. Από το να παίζω απλώς τον Λύδιο τρόπο, σκέφτομαι τον Λύδιο με #2.

Λ. Π. – Α ναι, δεν το είχα σκεφτεί έτσι, τώρα βγάζει νόημα.

A. P. – Ναι και επίσης είναι πολύ κοντά με την ελαττωμένη που ανέφερα προηγουμένως. Είναι σαν την  $G^{o(maj7)}$  που οι νότες της είναι  $G - Bb/A\# - Db/C\# - Gb/F\#$ . Οπότε εκεί πέρα μέσα υπάρχει η τρίφωνη συγχορδία της  $F\#$ . Να κάτι που μου αρέσει να κάνω, μου αρέσει να επιλέγω τα σχήματα νοτών μιας συγχορδίας που δημιουργούν μία άλλη συγχορδία και να αυτοσχεδιάζω με αυτές. Αυτό

είναι κάτι που με εμπνέει πολύ μελωδικά. Και δεν μένω μόνο στη τρίφωνη συγχορδία της F#, μπορεί να την σκεφτώ και ως F#<sup>maj7</sup> ή F#<sup>7sus</sup> για να έχω ακόμα περισσότερο χρώμα.

Λ. Π. – Πριν πάω στην τελευταία ερώτηση θέλω να σε ρωτήσω κάτι ακόμα. Στην πρόσφατη εκτέλεσή σου, παρατηρώ μια εκπληκτική ροή στον αυτοσχεδιασμό σου καθώς αλλάζει η αρμονία. Στην παλιά εκτέλεση φαίνεται να προσεγγίζεις την αρμονία από μέτρο σε μέτρο ενώ στην πρόσφατη κινείσαι «ανάμεσα» από τα μέτρα.

A. P. – Ναι, ισχύει. Έχω καταλάβει καλύτερα πώς θα κάνω την αίσθηση της αρμονίας να κινείται οριζόντια και όχι κάθετα. Είναι ο πιο εύκολος ίσως τρόπος να το θέσω. Προσπαθώ να μην σκέφτομαι από συγχορδία σε συγχορδία αλλά τη συνολική εικόνα της αρμονίας ως μια ενιαία κίνηση. Δηλαδή ότι υπάρχουν αλλαγές στην αρμονία αλλά δε χρειάζεται πάντα να τις δηλώνω ακριβώς στο σημείο που είναι γραμμένες στο χαρτί.

Λ. Π. – Ναι και αυτό είναι που το κάνει και ακούγεται τόσο όμορφο.

A. P. – Σε ευχαριστώ πολύ και επίσης αυτή η προσέγγιση δείχνει ότι σκέφτεσαι ένα σχήμα και το πώς να «πλέξεις» πολλά πράγματα μαζί από το να σκέφτεσαι απλώς με κουτάκια.

Λ. Π. – Έφτασε η στιγμή της τελευταίας ερώτησης. Στη συνέντευξη που έδωσες στον Pablo Held, είπες ότι αυτοί που προσπαθούν να αντιγράψουν το παίξιμό σου, πρέπει να κρατήσουν τα καλύτερα στοιχεία σου και να παραλείψουν τα υπόλοιπα. Ποιά πιστεύεις ότι είναι τα καλύτερα στοιχεία σου και ποιά αυτά που πρέπει να παραλειφθούν;

A. P. – Για να δούμε, αυτή είναι μια καλή ερώτηση. Αυτά που πιστεύω πως είναι κάποια από τα δυνατά μου σημεία, είναι η λυρικότητα και η ελαστικότητα. Ο τρόπος που «ανοίγω» τις φράσεις και τον ρυθμό. Η ευλυγισία που έχει δηλαδή το παίξιμό μου, χωρίς όμως να ακούγεται χαλαρό και πλαδαρό. Ότι παίζω και «ανοίγω» τον ρυθμό, χωρίς όμως να τον χάνω. Όσον αφορά τις αδυναμίες μου, πιστεύω ότι έχουν να κάνουν με το αριστερό μου χέρι, γιατί δεν νιώθω ότι βρίσκεται ακόμα στο επίπεδο που θα ήθελα όπως για παράδειγμα ότι το νιώθω ακόμα αρκετά μηχανικό. Επίσης νιώθω πολλές φορές ότι απλά γεμίζω το «μουσικό κενό» με πάρα πολλές νότες και ότι καθυστερώ σε ένα ασφαλές και άνετο παίξιμο που δεν έχει τόσα μουσικά ρίσκα και τόλμη. Αυτά τα τελευταία τα προτιμώ πιο πολύ από την ολοκληρωτική ασφάλεια.

Λ. Π. – Υπέροχα! Θέλω να σε ευχαριστήσω μέσα από τη καρδιά μου που αφιέρωσες χρόνο για τη διεξαγωγή της παρούσας συνέντευξης.

A. P. – Η χαρά ήταν όλη δική μου.

Λ. Π. – Μόλις τελειώσω τη διπλωματική μου εργασία, θα ήθελα πολύ να σου τη στείλω.

A. P. – Εννοείται, είμαι πολύ περίεργος να δω τι εντόπισες!

Λ. Π. – Ωραία, σου εύχομαι καλή συνέχεια και θα είμαστε σε επαφή.

A. P. – Τέλεια, τα λέμε.



## 2. Πίνακας εικόνων

Εικόνα 1: Μελωδία All The Things You Are μαζί με αρμονική ανάλυση .....	13
Εικόνα 2: μ.1-6.....	16
Εικόνα 3: μ. 134-136.....	16
Εικόνα 4: μ. 7-8.....	17
Εικόνα 5: μ. 13.....	17
Εικόνα 6: μ. 43.....	17
Εικόνα 7: μ. 55-56.....	17
Εικόνα 8: μ. 59.....	18
Εικόνα 9: μ. 79-80.....	18
Εικόνα 10: μ. 115-116.....	18
Εικόνα 11: μ. 121.....	18
Εικόνα 12: μ. 163.....	19
Εικόνα 13: μ. 9-10.....	19
Εικόνα 14: μ. 60-61.....	19
Εικόνα 15: μ. 96-97.....	20
Εικόνα 16: μ. 132-133.....	20
Εικόνα 17: μ. 45-48.....	20
Εικόνα 18: μ. 82-85.....	21
Εικόνα 19: μ. 47.....	21
Εικόνα 20: μ. 83.....	21
Εικόνα 21: μ. 18.....	22
Εικόνα 22: μ. 53.....	22
Εικόνα 23: μ. 90.....	22
Εικόνα 24: μ. 10-13.....	23
Εικόνα 25: μ. 33-35.....	23
Εικόνα 26: μ. 37-42.....	23
Εικόνα 27: μ. 100-104.....	24
Εικόνα 28: μ. 124-131.....	24
Εικόνα 29: μ. 153-158.....	24
Εικόνα 30: πυρήνας μοτίβου.....	25
Εικόνα 31: μ. 14-15.....	25
Εικόνα 32: μ. 16-18.....	25
Εικόνα 33: μ. 50-51.....	26
Εικόνα 34: μ. 53-54.....	26
Εικόνα 35: μ. 86-87.....	26
Εικόνα 36: μ. 89-90.....	26
Εικόνα 37: μ. 124-126.....	27
Εικόνα 38: μ. 83-85.....	27
Εικόνα 39: μ. 91-92.....	27
Εικόνα 40: μ. 151-152.....	27
Εικόνα 41: Εκδοχές voicings που χρησιμοποιήθηκαν για κάθε συγχορδία.....	28
Εικόνα 42: μ. 1-5.....	30
Εικόνα 43: μ. 92-97.....	30
Εικόνα 44: μ. 9-12.....	31
Εικόνα 45: μ. 37-39.....	31

Εικόνα 46: μ. 9-12.....	32
Εικόνα 47: μ. 32-35.....	32
Εικόνα 48: μ. 46-49.....	32
Εικόνα 49: μ. 62-64.....	32
Εικόνα 50: μ. 74-76.....	33
Εικόνα 51: μ. 111-113.....	33
Εικόνα 52: μ. 119-121.....	33
Εικόνα 53: μ. 14-16.....	34
Εικόνα 54: μ. 55-56.....	34
Εικόνα 55: μ. 6-7.....	34
Εικόνα 56: μ. 42-44.....	35
Εικόνα 57: μ. 114-116.....	35
Εικόνα 58: μ. 31-33.....	35
Εικόνα 59: μ. 67-69.....	36
Εικόνα 60: μ. 103-105.....	36
Εικόνα 61: μ. 68-69.....	36
Εικόνα 62: μ. 32-33.....	37
Εικόνα 63: μ. 104-105.....	37
Εικόνα 64: μ. 17-24.....	38
Εικόνα 65: μ. 35-37.....	38
Εικόνα 66: μ. 80-87.....	38

### 3. Πλήρης καταγραφή αυτοσχεδιασμού εκτέλεσης 2000

Fm9                      Bbm9                      Eb9                      Abmaj7

1 2 3 4

5 Dbmaj7                      Dm11                      G13                      Cmaj7

5 6 7 8

9 C9sus479                      Fm(add9)                      Bb13                      Ebmaj7

9 10 11 12

13 Abmaj7                      D7                      Gmaj7

13 14 15

16 Am9                      D7

16 17 18

19 Gmaj7 F#m9

22 B7 Emaj7 C7#9

25 Fm9 Bbm7 Eb7 Abmaj7

29 Dbmaj7 8va Dbm6 Cm9- Bdim7

33 Bbm9 Eb9 Abmaj7 Gm7b5 C7#9

37 Fm9 Bbm9 Eb13 Abmaj7

41 Dbmaj7 Dm11 G13 Cmaj7

45 Cm9 Fm9 Bm7 E7 Am7

49 Abmaj7 Am7 Db7 Gmaj7

53 Am11 D7 Gmaj7

56 F#9sus479 B7sus47

59 Emaj7 C7#9 Fm9

62 Bbm13 Eb13 Abmaj7 8va Dbmaj7

66 Dbm6 (8va) Cm9 Bdim7 Bbm9

70 Eb13 Abmaj7 Gm7b5 C7#9 Fm9

74  $B\flat 9sus479$   $E\flat 13$   $A\flat maj7$   $D\flat maj7$

78  $Dm11$   $G13\flat 9$   $Cmaj9\sharp 11$   $Cm9$

82  $Fm9$   $Bm7\flat 9$   $E7$   $Am9$   $A\flat maj7$

86  $D7$   $Gmaj7$

89  $Am9$   $D7$

91 Gmaj7

3 3 3 3 3 3

93 F#m7 B7 Emaj7

3

96 C7 Fm9 Bbm9 Eb13

3

100 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm6 Cm9

3

104 Bdim7 Bbm9 Eb7 Abmaj7

3



108 Gm7b5 C7#9 Fm9 Bbm9 *8va*

111 *8va* Eb13 Abmaj7 Dbmaj7 Dm11 G13

115 Cmaj7 Cm9

118 Fm9 Bb13 Ebmaj7 Abmaj7

122 Am9 Gmaj9 Am9

126 D7 Gmaj7

129 F#7sus47 B7sus47 Emaj7

132 C7#9 Fm9 Bbm9 Eb9

136 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm6

139 Cm9 Bdim7 Bbm(add9)

142 Eb9 Abmaj7 Gm7b5 C7#9

145 Fm9 Bbm9 Eb13 Abmaj7

149 Dbmaj7 Dm11 G13 Cmaj7

153 Cm9 Fm9 Bb13 Ebmaj7

157 Abmaj7 Am9 D7 Gmaj7

161 Am9 D7 Gmaj7 *8va*-----

164 (*8va*)-----, F#m11 B7sus4b9

167 Emaj7 C7#9

169 Fm9 Bb9 *8va*----- Ebmaj7

172 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm6 Cm7

176

B dim7                      Bbm7                      Eb9                      Abmaj7

Musical notation for measures 176-179. Measure 176: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3. Measure 177: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3. Measure 178: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3. Measure 179: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3.

180

Gm7b5                      C7                      Fm9

Musical notation for measures 180-182. Measure 180: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3. Measure 181: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3. Measure 182: Treble clef has a dotted quarter note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note Eb5, quarter note F5. Bass clef has a dotted quarter note G2, eighth note A2, quarter note Bb2, eighth note C3, quarter note D3, eighth note Eb3, quarter note F3.

#### *4. Πλήρης καταγραφή αυτοσχεδιασμού εκτέλεσης 2022*

Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

5 Dbmaj7 Dm7 G7 Cmaj7

9 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

13 Abmaj7 Am7 D7 Gmaj7

17 Am7 D7 Gmaj7

21 F#m7b5 B7 Emaj7 C7

25 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

29 Dbmaj7 Dbm6 Cm7 Bm7b5 3



33 Bbm7 Eb7 Abmaj7 G7 C7

37 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

42 Dm7 G7 Cmaj7 Cm7

46 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

50 Am7 D7 Gmaj7 Am7

Musical notation for measures 50-53. Treble clef, key signature of three flats. Chords: Am7, D7, Gmaj7, Am7. Includes a triplet in measure 51.

54 D7 Gmaj7 F#m7b5

Musical notation for measures 54-57. Treble clef, key signature of three flats. Chords: D7, Gmaj7, F#m7b5. Includes a triplet in measure 55.

58 B7 Emaj7 Gm7b5 C7 Fm7

Musical notation for measures 58-61. Treble clef, key signature of three flats. Chords: B7, Emaj7, Gm7b5, C7, Fm7. Includes triplets in measures 59 and 60.

62 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

Musical notation for measures 62-65. Treble clef, key signature of four flats. Chords: Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7.

66  $D\flat m6^3$   $C m^7$   $B m^7\flat 5$   $B\flat m^7$

70  $E\flat 7$   $A\flat maj^7$   $G m^7\flat 5$   $C^7$   $F m^7$

74  $B\flat m^7$   $E\flat 7$   $A\flat maj^7$   $D\flat maj^7$

78  $D m^7$   $G^7$   $C maj^7$

81 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

86 Am7 D7 Gmaj7 Am7

90 D7 Gmaj7 F#m7b5

94 B7 Emaj7 Gm7b5 C7 Fm7

98 Bbm7 Eb7 3 Abmaj7 Dbmaj7 3

102 Dbm6 Cm7 3 B7b5 3 3 3 Bbm7

106 Eb7 3 Abmaj7 3 3 3 Gm7b5 3 C7 3

109 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

113 D $\flat$ maj7 Dm7 G7 Cmaj7

116 Cm7 3 Fm7

119 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 Am7 D7

123 Gmaj7 Am7 D7

127 G maj7 F#m7b5

130 B7 Emaj7 Gm7b5 C7