



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ
JAZZ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

JAZZ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ:
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ
ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Γεώργιος Α. Κτιστάκης

**Επιβλέποντες
καθηγητές:**

Αρετή Ανδρεοπούλου (Επίκουρη Καθηγήτρια)
Αντώνιος Λαδόπουλος (Εντεταλμένος Διδάσκων)
Χριστίνα Αναγνωστοπούλου (Αναπληρώτρια καθηγήτρια)

ΑΘΗΝΑ

ΜΑΡΤΙΟΣ 2020

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Jazz Μουσική και Μουσική Τεχνολογία: Ιστορική Αναδρομή και Κριτική Επισκόπηση

Γεώργιος Α. Κτιστάκης

A.M.: 18205

**Επιβλέποντες
καθηγητές:**

Αρετή Ανδρεοπούλου (Επίκουρη Καθηγήτρια)
Λαδόπουλος Αντώνιος (Εντεταλμένος Διδάσκων)
Χριστίνα Αναγνωστοπούλου (Αναπληρώτρια
καθηγήτρια)

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί διπλωματική εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Μάρτιο του 2020. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τους επιβλέποντες Καθηγητές.

Περιεχόμενα

Jazz Μουσική και Μουσική Τεχνολογία: Ιστορική Αναδρομή και Κριτική Επισκόπηση	4
Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1: Η εξέλιξη της jazz μουσικής (1870 – 1970)	6
1.1 Οι ρίζες της αφροαμερικανικής jazz	6
1.2 Κοινωνικός και μουσικός ρατσισμός	14
Κεφάλαιο 2: Τα χαρακτηριστικά της αφροαμερικανικής jazz μουσικής	21
Κεφάλαιο 3: Μουσική Τεχνολογία - Η μουσική παραγωγή στη jazz μουσική	31
Εισαγωγή	31
3.1 Η εξέλιξη της τεχνολογίας των ηχογραφήσεων	31
3.1.1 Η ακουστική εποχή: 1877 – 1925	31
3.1.2 Η ηλεκτρική εποχή: 1925 – 1947	34
3.1.3 Νέες τεχνικές ηχογράφησης: 1947	35
3.1.4 Η ψηφιακή εποχή	37
3.1.5 Η ιστορία των jazz ηχογραφήσεων	38
3.1.6 Blue Note	42
3.2 Μουσικοί παραγωγοί	42
3.2.1 Ο ρόλος των μουσικών παραγωγών	42
3.2.2 Rudy Van Gelder	44
3.3 Τεχνικές jazz ηχογράφησης	48
3.3.1 Χαρακτηριστικά της Jazz ηχογράφησης	48
3.3.2 Προετοιμασία του live studio recording	51
3.3.3 Extended Studio Techniques	56
Επίλογος	57
Υπόμνημα μουσικής συναυλίας	60
Εισαγωγή	60
Κεφάλαιο 1	60
1.1 Η διαμόρφωση της jazz παιδείας	60
1.2 Jazz Standards	63
1.3 Επιλογή των Jazz Standards	65
1.3.1 Watermelon Man	65
1.3.2 Softly as in a Morning Sunrise	66

1.4 Χαρακτηριστικά ενορχηστρώσεων.....	67
Βιβλιογραφία.....	73

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1.....	32
Εικόνα 2.....	33
Εικόνα 3.....	34
Εικόνα 4.....	38

Jazz Μουσική και Μουσική Τεχνολογία: Ιστορική Αναδρομή και Κριτική Επισκόπηση

Εισαγωγή

Στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού jazz και νέες τεχνολογίες κλήθηκα να εξετάσω στο ερευνητικό μέρος της διπλωματικής μου εργασίας μέσω μιας βιβλιογραφικής ανασκόπησης, το ρόλο που έπαιξαν οι εξελίξεις των μέσων αναπαραγωγής και επεξεργασίας του ήχου και με ποιο τρόπο αυτές επηρέασαν την jazz μουσική.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις ρίζες της jazz μουσικής σε συνδυασμό με καίρια κοινωνικοπολιτικά γεγονότα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, πώς αυτά επηρέασαν την προσέγγιση πολλών μεγάλων μουσικών απέναντι στην jazz και τι αντίκτυπο είχαν στα μουσικά δρώμενα των ΗΠΑ.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα ερευνήσουμε κάποιες βασικές κατηγορίες της αφροαμερικανικής jazz και κατά πόσο και με ποιο τρόπο επηρεάστηκαν από την αφρικανική και την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Αυτά τα στοιχεία έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο να γίνει ανάρπαστη και ένα από τα πιο σημαντικά είδη της μουσικής βιομηχανίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα παρακολουθήσουμε τα βήματα που έκανε ο κλάδος της μουσικής τεχνολογίας για να εξασφαλίσει στους μουσικούς και τους μουσικόφιλους τη ποιοτική αναπαραγωγή της jazz. Η εξέλιξη των ηχογραφήσεων και των τεχνικών τους σε συνδυασμό με το τομέα της μουσικής παραγωγής προσέφεραν τα μέγιστα στη jazz μουσική και καθόρισαν τον ήχο ενός ολόκληρου μουσικού στερεώματος.

Κεφάλαιο 1: Η εξέλιξη της jazz μουσικής (1870 – 1970)

1.1 Οι ρίζες της αφροαμερικανικής jazz

Οι Αφροαμερικανοί αποτελούν ένα μεγάλο ποσοστό του πληθυσμού των Ηνωμένων Πολιτειών και οι συνεισφορές τους από το οικονομικό έως το πολιτιστικό κομμάτι είναι πολύ σημαντικές για τη συγκεκριμένη χώρα. Η πλειοψηφία των Αφροαμερικανών κατάγεται από Αφρικανούς σκλάβους, οι οποίοι μεταφέρθηκαν από την πατρίδα τους στον “Νέο Κόσμο” (ΗΠΑ) δια της βίας (Lynch, 2019).

Η πρώτη καταγεγραμμένη επαφή της μαύρης φυλής με τις ΗΠΑ, ήταν το 1619 όταν 20 Αφρικανοί μεταβιβάστηκαν στην αγγλική αποικία της Virginia. Παρά το μεγάλο ποσοστό θανάτων λόγω ασθενειών και αυτοκτονιών, υπολογίζεται ότι μέχρι το 1790 οι Αφρικανοί που κατοικούσαν στην Αμερική, έφταναν τις 760.000 αποτελώντας το ένα πέμπτο του πληθυσμού της χώρας. Με τη πάροδο του χρόνου ο αριθμός των Αφρικανών αυξανόταν διαρκώς, παρά τις αντίξοες συνθήκες που είχαν να αντιμετωπίσουν (Lynch, 2019).

Κατά τη διάρκεια του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα, οι σκλάβοι εργάζονταν κυρίως σε φυτείες καπνού και ρυζιού της νοτιάς ακτής. Εν τέλει η σκλαβιά συνδέθηκε με τις τεράστιες εκτάσεις βαμβακιού και ζάχαρης. Η ανάπτυξη της αντίληψης ότι η μαύρη φυλή είναι κατώτερη με πρωτόγονη κουλτούρα, διευκόλυνε τους λευκούς να αιτιολογήσουν την ιδέα της σκλαβιάς (Lynch, 2019). Οι Αφρικανοί απαγορευόταν δια νόμου να μάθουν να διαβάζουν και να γράφουν και είχαν σχεδόν μηδενικά δικαιώματα. Ουσιαστικά ήταν ένα κομμάτι ιδιοκτησίας και μια πηγή εργατικού δυναμικού η οποία μπορούσε να πουληθεί και να αγοραστεί όπως ένα ζώο (Lynch, 2019).

Το 1807 ο πρόεδρος Thomas Jefferson υπέγραψε μια νομοθεσία, η οποία έληξε επίσημα το εμπόριο σκλάβων αλλά δε τους απελευθέρωσε. Για αυτό το λόγο αναπτύχθηκε η ιδέα της αναπαραγωγής των σκλάβων. Οι γυναίκες εξαναγκάζονταν να κυοφορήσουν ακόμα και από την ηλικία των δεκατριών αν αυτό ήταν δυνατόν (Lynch, 2019).

Ο εμφύλιος πόλεμος ήταν εκείνος ο οποίος ουσιαστικά πραγματοποιήθηκε για να ορίσει τη μοίρα των σκλάβων της χώρας και ξεκίνησε το 1861 (Lynch, 2019). Μετά τη νίκη της Ένωσης, δηλαδή των βορείων του εμφυλίου πολέμου και την επικύρωση της δέκατης τρίτης τροπολογίας του συντάγματος το 1865, σχεδόν τέσσερα εκατομμύρια σκλάβοι απελευθερώθηκαν. Το 1868 η δέκατη τέταρτη τροπολογία παραχώρησε στους Αφροαμερικανούς την αμερικανική υπηκοότητα και η δέκατη πέμπτη το δικαίωμα της ψήφου το 1870 (Lynch, 2019).

Η απελευθέρωση των σκλάβων και η απόκτηση βασικών δικαιωμάτων όμως δε στάθηκαν αρκετά για να σταματήσουν το ρατσισμό και τη βία απέναντι στην Αφροαμερικανική κοινότητα. Μία από τις πιο βίαιες καταγεγραμμένες εξεγέρσεις κατά της μαύρης κοινότητας στην Αμερική συνέβη τη δεκαετία του 1920 και διαδραματίστηκε στη Tulsa της Oklahoma στις 31 Μαΐου το 1921. Η Sarah Page, μια άσπρη χειρίστρια ασανσέρ, σύμφωνα με τα λεγόμενά της δέχθηκε σεξουαλική παρενόχληση από τον νεαρό Αφροαμερικανό, Dick Rowland. Ο νεαρός συνελήφθη και εν συνεχεία ένα πλήθος άσπρων και μαύρων ανθρώπων μαζεύτηκαν έξω από το δικαστήριο με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί σύρραξη. Τα επεισόδια διήρκησαν δυο μέρες και οι αναφορές κάνουν λόγο για 30 με 300 νεκρούς, 1400 σπίτια κατεστραμμένα από πυρκαγιά, αφήνοντας έτσι άστεγους γύρω στους 10.000 ανθρώπους. Αξιοσημείωτο είναι ότι μέχρι τη δεκαετία του 1990 αυτό το περιστατικό

σπανίως αναφερόταν σε ιστορικά βιβλία (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Στη 1 Δεκεμβρίου το 1955, συνέβη ακόμα ένα ρατσιστικό περιστατικό γνωστό ως “Montgomery Bus Boycott” στο Montgomery της Alabama. Η Rosa Parks συνελήφθη επειδή αρνήθηκε να παραχωρήσει τη θέση της σε ένα λευκό επιβάτη μέσα σε ένα λεωφορείο της πόλης. Ο τοπικός νόμος υπαγόρευε ότι οι Αφροαμερικανοί επιβάτες έπρεπε να κάθονται στο πίσω μέρος του λεωφορείου, ενώ οι άσπροι στο μπροστά και σε περίπτωση που γέμιζε το μπροστά, οι μαύροι θα έπρεπε να παραχωρήσουν τις θέσεις του πίσω μέρους (Britannica, 2019).

Εκτός από τις δυσκολίες που είχαν να αντιμετωπίσουν στο κοινωνικοπολιτικό τομέα όπως είδαμε μέχρι τώρα οι Αφρικανοί αναγκάστηκαν να αποκοπούν και από την κουλτούρα τους

Όταν ξεκίνησε η σκλαβιά τους δε τους επέτρεψαν να πάρουν τα μουσικά όργανα μαζί τους. Παρ’ όλο που σε κάποιες περιοχές και κυρίως στη Νέα Ορλεάνη μπορούσαν να αναπαράγουν τη παραδοσιακή τους μουσική, σε βάθος χρόνου τους το απαγόρευσαν και εν τέλει περιορίστηκαν στη μάθηση της μουσικής των αφεντικών τους. Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις παραμέτρους η αφρικανική μουσική θα μπορούσε να έχει ξεχαστεί. Αυτό όμως δε συνέβη και οι αφρικανικές μουσικές παραδόσεις διατηρήθηκαν με νέα μορφή πλέον μέσα από την ευρωπαϊκή μουσική (Gridley, 2012: 70).

Ας δούμε με ποιους τρόπους οι Αφρικανοί κατάφεραν να διατηρήσουν τις παραδόσεις τους:

1. Με αφρικανικά παιδικά παιχνίδια τα οποία είχαν πολύ έντονα ρυθμικά στοιχεία και μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους σα τύμπανο. Ένα

παράδειγμα είναι το *patting juba*, το οποίο συμπεριλάμβανε τραγούδια με πολλές συγκοπές, πολύπλοκα ρυθμικά μέρη και αλληλεπίδραση.

2. Μέσω της ευρωπαϊκής εκκλησιαστικής μουσικής σε συνδυασμό με αφρικάνικες τροποποιήσεις, όπως εναλλαγή της ρυθμολογίας και πρόσθεση νέων χροιών και ποιοτήτων ήχου.
3. Με καινούργια μοτίβο ομιλίας τα οποία βασίζονταν στην ιδιοσυγκρασία των Αφροαμερικανών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν κάποιες τεχνικές οι οποίες βασίζονταν στην φωνητική ευκαμψία των τόνων και τις χρησιμοποιούσαν οι εργάτες στα λεγόμενα “work songs” για να επικοινωνήσουν στις φυτείες που δούλευαν.
4. Με δημόσιες παραστάσεις αφρικανικής μουσικής. Ένα από αυτά τα έθιμα είναι ένα γκρουπ απρόσκλητων καρναβαλιστών, οι οποίοι έπαιρναν μέρος στην εκδήλωση “Mardi Gras”, η οποία λάμβανε χώρα στη Νέα Ορλεάνη. Παρ’ όλο που ήταν ντυμένοι σαν Ινδιάνοι, αυτοί και η μουσική τους κατάγονται από την Αφρική και έχουν καταφέρει να κρατήσουν ζωντανό αυτό το έθιμο από το 1880.
5. Με την δημοτικότητα των blues στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.
6. Με την δημοτικότητα της μουσικής της Λατινικής Αμερικής στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Gridley, 2012: 70, 71).

Η πολυπολιτισμικότητα της Νέας Ορλεάνης έπαιξε καθοριστικό ρόλο για τη γέννηση της jazz. Η Νέα Ορλεάνη ιδρύθηκε από Γάλλους αποικιοκράτες το 1718. Οι Γάλλοι την παραχώρησαν στους Ισπανούς το 1763, την οποία τελικά αγόρασαν οι Ηνωμένες Πολιτείες το 1803. Μπορούν να παρατηρηθούν σημαντικά κοινωνικά πρότυπα κατά την ισπανική κυριαρχία, όπως ο γάμος ατόμων με διαφορετική εθνικότητα και η απελευθέρωση αρκετών σκλάβων. Οι μαύροι πρώην σκλάβοι απέκτησαν ένα νέο

κοινωνικό στάτους, ανώτερο από αυτό των σκλάβων αλλά υποδεέστερο από εκείνο των άσπρων. Από τότε ξεκίνησε ο γάμος μεταξύ άσπρων και μαύρων και οι απόγονοί τους αποκαλούνταν έγχρωμοι κρεολοί με καταγωγή από Γαλλία και Αφρική. Αυτό τους ξεχώριζε από τους κρεολούς που υπήρχαν μέχρι τότε οι οποίοι είχαν καταγωγή από Γαλλία και Ισπανία. Μέχρι το 1810 ο αριθμός των έγχρωμων κρεολών που ζούσαν στην Νέα Ορλεάνη είχε φτάσει τις 5000 και ήταν ως επί το πλείστον μορφωμένοι και επιτυχημένοι άνθρωποι.

Τα παιδιά τους συνήθως είχαν τη δυνατότητα να λάβουν μουσική μόρφωση υψηλής ποιότητας, στέλνοντάς τα σε κονσερβατόρια στο Παρίσι. Επιπλέον, στη Νέα Ορλεάνη υπήρχε συμφωνική ορχήστρα και τρεις λυρικές σκηνές. Οι κάτοικοι έπαιρναν τη μουσική και τον χορό πιο σοβαρά συγκριτικά με άλλες περιοχές (Gridley, 2012: 71,72).

Μέσα από τη πολυπολιτισμικότητα σε συνδυασμό με τα κοινωνικά γεγονότα που συνέβησαν στην Αμερική και κυρίως στη Νέα Ορλεάνη, άρχισαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, να παίρνουν σάρκα και οστά τα πρώτα είδη μουσικής τα οποία είχαν κυρίως αφρικανικές επιρροές.

Η φωνητική μουσική των μαύρων που έμεναν στα προάστια της Νέας Ορλεάνης περιελάμβανε δυο κατηγορίες: τα work songs, τα οποία επινοήθηκαν για να ανακουφίσουν το πόνο των εργατών και την αφροαμερικανική θρησκευτική μουσική, που στη πραγματικότητα ήταν ένας συμβιβασμός μεταξύ της ευρωπαϊκής εκκλησιαστικής μουσικής και του αφρικανικού στυλ τραγουδιού. Αυτές οι δυο κατηγορίες εξελίχθηκαν σε ένα νέο είδος μουσικής μέσα στη πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Ξεκίνησαν ως ασυνόδευτα σόλο αλλά τελικά χρησιμοποιήθηκε η κιθάρα ή το banjo για συνοδεία. Τα ακόρντα αυτής της μουσικής αρχικά προέκυψαν ως

επακόλουθο των μελωδικών γραμμών. Η ακολουθία των ακόρντων ήταν απλή. Χρησιμοποιούνταν δυο με τρία σε ένα τραγούδι. Οι μελωδικές γραμμές και τα φωνητικά ήταν επίσης απλά με πολλές επαναλήψεις και σύντομες παύσεις. Αυτό το είδος μουσικής είναι γνωστό ως “the blues” (Gridley, 2012: 73).

Ένα ακόμα είδος μουσικής το οποίο επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τη jazz είναι η ragtime η οποία μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα ήταν πολύ δημοφιλής στη Νέα Ορλεάνη. Η λέξη rag αναφέρεται σε μία μίξη στρατιωτικής και αφροαμερικανικής μουσικής που παιζόταν με banjo. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη ragtime από τους τονισμούς που πραγματοποιούσαν οι μουσικοί ανάμεσα στα beats. Αυτή η τεχνική λέγεται syncopation. Οι μουσικοί τη χρησιμοποιούσαν πολύ συχνά και ανέφεραν ότι “πείραζαν τις μελωδίες” (ragging the tunes). Άρα ο όρος “rag” αναφέρεται στην εκτεταμένη χρήση αυτής της τεχνικής κατά τη διάρκεια ενός τραγουδιού. Η ragtime αρχικά χαρακτηριζόταν από συνθέσεις αποκλειστικά για πιάνο και πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1890. Μέχρι το 1920 προστέθηκαν τραγουδιστές και μουσικοί που έπαιζαν banjo, σχηματίζοντας συγκροτήματα. Πολλοί από εκείνους τους μουσικούς, που στη σύγχρονη εποχή κατηγοριοποιούμε ως “jazz”, αυτοαποκαλούνταν ως “ragtime” μουσικοί και για αυτό κάποιοι ακαδημαϊκοί θεωρούν ότι η ragtime είναι το πρώτο είδος jazz που υπήρξε. Η αλήθεια είναι ότι δεν έχει ούτε το απαραίτητο αυτοσχεδιαστικό επίπεδο, ούτε το swing feel στο βαθμό που συνηθίζεται στη jazz μουσική. Μπορούμε να πούμε όμως, ότι ήταν προάγγελος της jazz καθώς έκανε διάσημη τη τεχνική της συγκοπής που χρησιμοποιούν εκτεταμένα οι jazz μουσικοί (Gridley, 2012: 74,75).

Για να κατανοήσουμε έναν από τους λόγους που γεννήθηκε η jazz στο συγκεκριμένο σημείο, τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, θα πρέπει να φανταστούμε πώς μπορεί να ήταν η καθημερινότητα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Σε μια εποχή που δεν υπήρχε το ραδιόφωνο, η τηλεόραση και το τηλέφωνο, οι κάτοικοι της Νέας Ορλεάνης έπρεπε να βρουν κάτι για να διασκεδάσουν. Ακόμα και αν ήθελε κάποιος να διαβάσει, θα έπρεπε να έχει προμηθευτεί κεριά ή θα μπορούσε να πάει στη πλατεία της πόλης όπου υπήρχαν λάμπες αερίου. Εναλλακτικά θα μπορούσε να χορέψει ακούγοντας σε κάποιο live τη τοπική μπάντα. Ο περισσότερος κόσμος κατέληγε να ψυχαγωγείται με ζωντανή μουσική. Για αυτό το λόγο δίνονταν χορηγίες στα περισσότερα συγκροτήματα από φορείς όπως η εκκλησία και οι μονάδες τοπικής αυτοδιοίκησης (Gridley, 2012: 73).

Οι τοπικές μπάντες παρευρίσκονταν σχεδόν σε κάθε κοινωνική εκδήλωση. Όταν οι εκδηλώσεις πραγματοποιούνταν σε εξωτερικούς χώρους, η μπάντα αποτελούνταν από πολλά μέλη έτσι ώστε να έχει τη δυνατότητα να ακούγεται με άνεση. Παραδοσιακά οι χάλκινες μπάντες αποτελούνταν μόνο από χάλκινα πνευστά, drums και πιατίνια, αλλά στα πρώτα συγκροτήματα της Louisiana συμπεριλαμβάνονταν κλαρινέτο και σαξόφωνο, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία των ξύλινων πνευστών. Όταν οι εκδηλώσεις λάμβαναν μέρος σε εσωτερικούς χώρους δε χρειαζόνταν μεγάλα συγκροτήματα. Σε αυτές τις περιπτώσεις υπήρχαν οι λεγόμενες “string bands” και αποτελούνταν από κορνέτο, βιολί, κιθάρα, μπάσο, πιάνο ή από ένα συνδυασμό αυτών των οργάνων (Gridley, 2012: 74).

Τη δεκαετία του 1890 υπήρχαν μπάντες σε κάθε μικρή πόλη και οικισμό της Νότιας Louisiana. Η μουσική τους αντανakλούσε διαφορές επιρροές και οι κυριότερες από αυτές ήταν η ragtime και η στρατιωτική μουσική. Αυτά τα δυο είδη ήταν συσχετισμένα. Ο John Philip Sousa, ο διάσημος μάεστρος, είχε συμπεριλάβει κάποιες ragtime συνθέσεις στις συναυλίες του συγκροτήματός του και οι ragtime πιανίστες συχνά έπαιζαν στρατιωτικές συνθέσεις του Sousa σε ragtime στυλ.

Η στρατιωτική μουσική που έπαιζαν τα συγκροτήματα εκείνης της εποχής επηρέασε άμεσα τη jazz. Ο τρόπος που οργανώνονται τα θέματα στη ragtime και στη στρατιωτική μουσική ακολουθούσαν το ίδιο μοτίβο. Επίσης οι ρόλοι αρκετών οργάνων μεταφερθήκαν από τις marching, στις jazz μπάντες. Για παράδειγμα, οι jazz κλαρινετίστες μιμούνταν τα μέρη του φλάουτου των στρατιωτικών συνθέσεων. Ένα ακόμα κοινό χαρακτηριστικό ήταν η χρήση του bass drum στο 1^ο και 3^ο beat και του snare drum στο 2^ο και 4^ο beat (Gridley, 2012: 76).

Η jazz θεωρείται ότι δημιουργήθηκε από τα blues και τη ragtime. Παρ' όλα αυτά, από το 1905 μέχρι το 1915 υπήρχαν λίγες τέτοιες συνθέσεις στις χάλκινες μπάντες της Νέας Ορλεάνης. Οπότε η σύγχρονη αντίληψη για το jazz ρεπερτόριο δεν έχει μεγάλη σχέση με εκείνο που ερμήνευαν οι πρώτοι jazz μουσικοί (Gridley, 2012: 76, 77).

Σε αντίθεση με τη σημερινή, η πρώιμη jazz προοριζόταν κυρίως για χορό και όχι μόνο για ακρόαση. Η εξέλιξη των νέων χορών και η συνολική δημοτικότητά τους ήταν μεγάλοι παράγοντες για την εξέλιξη της jazz. Οι μουσικοί που ερμήνευσαν την πρώιμη jazz, ανέφεραν ότι είχαν εκπαιδευτεί κυρίως για να συνοδεύουν χορούς όπως οι mazurka, schottische και quadrille και ότι δεν είχαν προσληφθεί για να παίξουν jazz.

Πολλές φορές οι ίδιοι μουσικοί που έπαιζαν σε μπάντες παρελάσεων, έπαιζαν και σε χορευτικές μπάντες, αρκετά συχνά γύρω από το ίδιο ρεπερτόριο. Για να ικανοποιήσουν όμως τις απαιτήσεις των χορευτών, έπρεπε να συνδυάσουν διαφορετικά είδη μουσικής, με αποτέλεσμα μερικές φορές να δημιουργούν καινούργιους ρυθμούς και ήχους. Η γνώση και ο τρόπος προσέγγισης διαφορετικών ειδών μουσικής και οι απαιτήσεις των χορευτών σε συνδυασμό με τη ragtime τεχνική έγινε ο πυρήνας της πρώιμης jazz μουσικής.

Ακόμα ένα βήμα για την εξέλιξη της jazz πραγματοποιήθηκε όταν οι μπάντες μικρού μεγέθους, έπρεπε να ερμηνεύσουν συνθέσεις οι οποίες αρχικά είχαν γραφτεί για μπάντες μεγάλου μεγέθους. Οι μουσικοί στη προσπάθειά τους να γεμίσουν τα κενά που υπήρχαν, χρειάστηκε να δραστηριοποιηθούν περισσότερο, οπότε ξεκίνησαν να αυτοσχεδιάζουν. Ο αυτοσχεδιασμός έγινε συνήθεια για τους ερμηνευτές και όσο η μουσική εξελισσόταν η συνήθεια από ανάγκη έγινε επιλογή (Gridley, 2012: 77).

Η απάντηση στο ερώτημα “γιατί η jazz δημιουργήθηκε στη Νέα Ορλεάνη”, έρχεται μέσα από τη διαπίστωση ότι αυτή η πόλη ήταν σε ένα πολύ υψηλό μουσικά επίπεδο, όταν η ragtime, τα blues και οι χάλκινες μπάντες ήταν στο μέγιστο της δημοτικότητάς τους. Παρ’ ότι και άλλες πόλεις είχαν μουσικές παραδόσεις και δραστηριότητες, η διατήρηση, η δημιουργικότητα και η μίξη της αφρικανικής μουσικής με τις ήδη υπάρχουσες είναι ένας σημαντικός λόγος που η Νέα Ορλεάνη θεωρείται η γενέτειρα της jazz (Gridley, 2012: 78).

1.2 Κοινωνικός και μουσικός ρατσισμός

Μετά την εξερεύνηση των ριζών της jazz μουσικής ήρθε η ώρα να εξετάσουμε πώς τα κοινωνικά γεγονότα του 20^{ου} αιώνα επηρέασαν την προσέγγιση πολλών μεγάλων μουσικών απέναντι στην jazz. Όπως είναι φυσικό, ο μακροχρόνιος ρατσισμός είχε αντίκτυπο και στα μουσικά δρώμενα των ΗΠΑ.

Όταν πρωτοεμφανίστηκε η jazz, ήταν μια μουσική από Αφροαμερικανούς που απευθυνόταν στους Αφροαμερικανούς κατοίκους του νότου, καθώς οι συντηρητικοί τη καταπολεμούσαν με διάφορους τρόπους, όπως με το να αρνούνται να την ηχογραφήσουν και να τη δημοσιεύσουν στο ευρύ κοινό. Μόνο “μαύρες” εταιρείες

δημοσίευσαν τραγούδια όπως το “Jazz Crazy” και το “You Might Pizen Me” το 1924 (Seago, 2000: 43).

Παρά τον πόλεμο που υπέστη η jazz λόγω φυλετικών διακρίσεων, ήταν ένα στυλ μουσικής που απέκτησε πολύ γρήγορα τεράστια φήμη. Οι λευκοί ξεκίνησαν να τη μαθαίνουν και να τη μετατρέπουν από το λεγόμενο “Negro Hot”, το οποίο ήταν ένα στυλ εμπνευσμένο από τη μαύρη κοινότητα, στο “Sweet Jazz” στυλ, το οποίο είχε στοιχεία της pop μουσικής εκείνης της εποχής. Ισχυρίζονται μάλιστα ότι ήταν αυτοί οι εφευρέτες της jazz, καθώς οι Original Dixieland Jazz Band, ένα σχήμα άσπρων μουσικών, είχαν το προνόμιο να ηχογραφήσουν και να κυκλοφορήσουν το πρώτο jazz album το 1917 (Seago, 2000: 44).

Παρά το γεγονός ότι η jazz άρχισε να γίνεται ευρέως γνωστή και αποδεκτή, οι συντηρητικοί είχαν συνδέσει το “Negro Hot” είδος με τα πορνεία, από όπου αρχικά είχε γίνει γνωστό στη Νέα Ορλεάνη. Ο Milton Mezzrow, ένας jazz κλαρινετίστας, είχε γράψει ότι καθ’ όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, η μαύρη jazz μουσική αποκαλείτο “μουσική για νέγρους”, “μουσική για πορνεία” και η κοινωνία μεσαίων αστών την απαξιούσε επειδή πίστευε ότι είναι ανήθικη (Seago, 2000: 43).

Ακόμα και στις εφημερίδες της Αμερικής οι απόψεις για τη μαύρη jazz ήταν ιδιαίτερα αρνητικές. Αρθρογράφοι της “The Chicago Defender”, ανέφεραν ότι “τα πάντα σε αυτή τη φόρμα μουσικής είναι μόνο θόρυβος” και ότι “αν είσαι τώρα σε ένα jazz σχήμα, μην αφήσεις τη μελέτη πάνω στο όργανο σου. Μπορεί να κληθείς να υπηρετήσεις πραγματική μουσική” (Seago, 2000: 45, 46).

Οι λευκοί κατάφεραν σχεδόν ένα ολόκληρο έθνος να στρέψει τη προσοχή του προς τη jazz με την ηχογράφηση των Original Dixieland Jazz Band. Επηρέασαν αρνητικά όμως τη μαύρη κοινότητα και την εξέλιξη της μουσικής της, η όποια στράφηκε

παικτικά πιο πολύ στην “άσπρη” jazz, αφού για ένα διάστημα η δική τους δεν είχε ανταπόκριση στο ευρύ κοινό. Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι η Negro jazz μέχρι το 1930, από ένα είδος μουσικής με δυνατή φυλετική ταυτότητα, να μετατραπεί σε ένα προϊόν κοινότυπης κουλτούρας (Seago, 2000: 44).

Στο γενικό πλαίσιο του φυλετικού διαχωρισμού, η απαίτηση των μαύρων μουσικών από τη δεκαετία του 1940 και μετά, ήταν να αναγνωριστούν ως καλλιτέχνες πολιτικής επανάστασης. Ο DeVeaux αναφέρει στο “The Birth of Bebop”: Αν κάποιο κίνημα της jazz μπορεί να ενσαρκώσει και να φανερώσει τις πολιτικές εντάσεις της εποχής, τους στόχους, την αγανάκτηση και τις ανατρεπτικές ευαισθησίες μιας ελίτ Αφροαμερικανών μουσικών, αυτή είναι η bebop. Ο DeVeaux παραθέτει τα λεγόμενα του jazz πιανίστα Hampton Hawes: «Ήμασταν η πρώτη γενιά που επαναστάτησε. Παίζοντας bebop, προσπαθώντας να διαφοροποιηθούμε, περνώντας από πολλές (μουσικές) αλλαγές και μένοντας σε ένταση στη πορεία. Τι κάνουν αυτοί οι τρελοί μαύροι παίζοντας αυτή τη τρελή μουσική; Άγρια μουσική. Βγαλμένη μέσα από τη ζούγκλα» (DeVeaux, 1997: 6). Όσο το κίνημα ατομικών δικαιωμάτων αποκτούσε κυρίαρχη παρουσία στη δημόσια συνείδηση και ιδιαίτερα μετά το “Montgomery bus boycott”, η Αφροαμερικανική κοινότητα περίμενε από τους μαύρους μουσικούς ως διασημότητες, να αναλάβουν το δικό τους ρόλο στη πάλη κατά του ρατσισμού (Monson, 1999: 187, 188).

Αίσθηση δημιουργεί το γεγονός ότι εν μέσω της περιόδου του περιστατικού “Montgomery bus boycott”, ο Nat “King” Cole χτυπήθηκε από λευκούς κατά τη διάρκεια ενός live στο Birmingham με μια μεικτή φυλετική μπάντα. Ο Cole παρ’ όλα αυτά αποδοκιμάστηκε και από τους μαύρους, γιατί δέχτηκε να συμμετάσχει σε μια τέτοια συνεργασία αφού το λιγότερο που θα μπορούσε να κάνει ειδικά εκείνη τη περίοδο είναι να αρνηθεί (Monson, 1999: 188).

Παρά την τεταμένη ατμόσφαιρα εκείνης της εποχής όσον αφορά τις φυλετικές διακρίσεις, ο Thelonious Monk ήταν ένας καλλιτέχνης ο οποίος είχε αποστασιοποιηθεί από την πολιτική. (Monson, 1999: 188) Την 1^η Φεβρουαρίου του 1963 όμως, πήρε μέρος σε μια συναυλία στο Carnegie Hall για λογαριασμό της οργάνωσης Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) (Monson, 1999: 189).

Μερικούς μήνες αργότερα ο Monk είχε πει στον manager του, Harry Colomby, ότι: «Νομίζω πως βοήθησα όσο μπορούσα με τη μουσική μου. Δε χρειάζεται να είμαι εκεί έξω κάνοντας παρέλαση». Δύομιση εβδομάδες μετά, στις 15 Σεπτεμβρίου του 1963, τέσσερις νεαρές γυναίκες έχασαν τη ζωή τους από τη βομβιστική επίθεση του Birmingham Sixteenth Street Baptist Church, δημιουργώντας ακόμα ένα κύκλο παγκόσμιας οργής εξαιτίας των φυλετικών επιθέσεων στις ΗΠΑ. Ο Monk μετά από κάποιους μήνες έκανε συναυλία στο Goodson's Town Cabaret στο Bronx, για τη συλλογή χρηματικών πόρων προς τιμή των οικογενειών και των θυμάτων που χάθηκαν από την δολοφονική επίθεση (Monson, 1999: 194).

Ακόμα ένα μεγάλος καλλιτέχνης που αντέδρασε στο τραγικό συμβάν είναι ο John Coltrane, συνθέτοντας και ηχογραφώντας ένα κομμάτι αφιερωμένο σε αυτό. Στις 18 Νοεμβρίου του 1963, ο Coltrane ηχογράφησε το Alabama στο στούντιο Englewood Cliffs του Rudy Van Gelder, κρατώντας τα συναισθήματα για τον εαυτό του χωρίς να αναφέρει σε κανένα πού απευθύνεται η μελωδία. Ήταν προφανές όμως ότι ήταν αφιερωμένο στη βομβιστική επίθεση του Birmingham.

Μετά από πέντε λήψεις, η τελευταία ενσωματώθηκε στο άλμπουμ Live at Birdland, το οποίο αποτελείται από το κουαρτέτο John Coltrane, McCoy Tyner, Jimmy Garrison και Elvin Jones. Η βομβιστική επίθεση πραγματοποιήθηκε από εξτρεμιστές

της οργάνωσης Κου Κλουξ Κλαν και ο Martin Luther King Jr που είχε παρευρεθεί στην κηδεία έβγαλε ένα συγκινητικό επικήδειο για τα θύματα. Λέγεται μάλιστα ότι ο Coltrane εμπνεύστηκε από αυτόν τον λόγο, καθώς το μοτίβο που ακολουθεί είναι παρόμοιο με εκείνο του King, πηγαίνοντας από τη θλίψη στην αποφασιστικότητα για τον αγώνα κατά του ρατσισμού.

Οι πνευματικές αναζητήσεις και ανησυχίες των King και Coltrane, οδήγησαν σε αμοιβαίο σεβασμό και εκτίμηση μεταξύ των δυο ηγετών. Ενώ ο Coltrane δεν εξέφραζε τις πολιτικές του πεποιθήσεις, η συνεισφορά του μέσω της μουσικής και των φιλανθρωπικών συναυλιών για τα κινήματα ατομικών δικαιωμάτων, ωφέλησαν την τέχνη και τους συνανθρώπους του. Ο Coltrane σε μια συνέντευξή του το 1966 είχε πει στον Frank Kofsky:

«Η μουσική είναι μια έκφραση ανώτερων ιδανικών. Η αδελφότητα υπάρχει και πιστεύω ότι με την αυτή δε θα υπήρχε ούτε φτώχεια, ούτε πόλεμος. Ξέρω ότι υπάρχουν κακές δυνάμεις, αλλά εγώ θέλω να είμαι μια δύναμη που εξυπηρετεί μόνο το καλό» ("The Story Behind The Song: Alabama, by John Coltrane", 2016).

Ίσως ένα από τα μεγαλύτερα jazz album με ιδιαίτερη έμφαση κατά του ρατσισμού είναι το "We insist" του Max Roach. Χαρακτηρίζεται ιδιαίτερος από τα κομμάτια "Freedom day" και "Driva Man", τα οποία περιέχουν καυστικούς στίχους, και από το "Triptych: Prayer, Protest, Peace", το οποίο προσπαθεί να αποτυπώσει τον αγώνα και τα στάδια συναισθημάτων που περνούσαν οι Αφροαμερικανοί, λόγω του μόχθου τους για την απόκτηση ίσων δικαιωμάτων. Οι κραυγές της Abbey Lincoln στο "Protest" επισημαίνουν τις παράλληλες αλλαγές στην jazz και στην κοινωνία, που εξερράγησαν με βία στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1960. Το συγκεκριμένο άλμπουμ εκδόθηκε με το εξώφυλλο να απεικονίζει τρεις μαύρους να κάθονται σε μια καφετέρια και ένας

λευκός να τους εξυπηρετεί, πράγμα που για πολλούς εκείνη την εποχή φαινόταν ανήκουστο (McMichael, 1998: 381).

Το βιβλίο “Notes and Tones” του Art Taylor, περιέχει ανεκτίμητες συνεντεύξεις από μαύρους jazz μουσικούς και συμπεριλαμβάνει κάποιες δηλώσεις του Johnny Griffin όσον αφορά τα συναισθήματά του όταν παίζει live για το κοινό:

«Έμαθα να παίζω μουσική για την ομορφιά που μου προκαλούν κάποιες συνθέσεις και για την κάθαρση που μου δημιουργεί όταν μπορώ να εκφράζομαι. Έχω πει ότι πάντα θέλω να χρησιμοποιώ το σαξόφωνό μου σαν αυτόματο όπλο αλλά όχι για να σκοτώσω κανένα. Θέλω να “πυροβολώ” με νότες αγάπης. Θέλω να γελάσουν. Στην πραγματικότητα η μουσική είναι αυτό που με σώζει. Με συνεπαίρνει από όλο αυτό το “μαύρο, άσπρο, κίτρινο, καφέ” τρόπο σκέψης».

Το σχόλιο του Griffin δείχνει ότι πολλοί μαύροι μουσικοί δεν ήθελαν απαραίτητα να κοινωνικοποιηθούν με άσπρους. Πολύ περισσότερο ήθελαν έναν κόσμο, όπου δε θα χρειάζεται να ανησυχούν για θέματα όπως το να είσαι μαύρος σε μια ρατσιστική κοινωνία (McMichael, 1998: 393, 394).

Τέλος, θα κάνουμε αναφορά σε μια ακόμα συνέντευξη του κοντραμπασίστα Ron Carter από τον Art Taylor που πραγματοποιήθηκε το 1969:

«Όποτε έχει γίνει μια μεγάλη αλλαγή στη jazz, έχει γίνει και μια μεγάλη αλλαγή σε όλα τα υπόλοιπα στη συνέχεια. Είναι απίστευτο το ότι συμβαίνει. Η ελεύθερη μουσική για μένα, αντιπροσωπεύει ότι οι νεότεροι μουσικοί έχουν βαρεθεί το κατεστημένο. Το κατεστημένο για μένα είναι τα chord progressions και μια φόρμα 32 μέτρων. Το 1959, όταν ο Ornette Coleman έφτασε στη Νέα Υόρκη προέβλεψε κατά

κάποιο τρόπο τις κοινωνικές αλλαγές που επρόκειτο να συμβούν μέσα από τη μουσική του» (McMichael, 1998: 397).

Ο Coleman το Δεκέμβριο του 1960 ηχογράφησε το “Free Jazz”, τονίζοντας τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές με τον δικό του τρόπο, και επαναπροσδιορίζοντας πολλά από τα παραδοσιακά standards που ακολουθούσαν οι περισσότεροι jazz μουσικοί εκείνη την εποχή. Είναι αλήθεια ότι με τον ερχομό της bebop οι ρυθμοί της jazz έγιναν αρκετά περίπλοκοι, ειδικά με την ενσωμάτωση Αφροκουβανέζικων στοιχείων. Η avant-garde jazz απέρριψε σχεδόν όλα τα παραδοσιακά στοιχεία αντίληψης του swing, καθώς και ρυθμικούς ή αρμονικούς περιορισμούς (McMichael, 1998: 398).

Οι καλλιτέχνες που βοήθησαν την καταπολέμηση ενάντια στις φυλετικές διακρίσεις και τον ρατσισμό μέσα από τη μουσική είναι αναρίθμητοι. Άλλοι το έκαναν είτε μέσα από τραγούδια και άλμπουμ, είτε δηλώνοντας ξεκάθαρα οι ίδιοι τη δυσαρέσκειά τους, όπως ο Charles Mingus με το "Meditations on Integration" (McMichael, 1998: 399).

Πάρα πολλοί ακόμα έδωσαν το παρόν σε αμέτρητα φεστιβάλ για την οικονομική ενίσχυση κινημάτων, τα οποία έδιναν μάχες κατά του ρατσισμού, αλλά και με τη παρουσία τους επηρεάζοντας έτσι τη κοινή γνώμη. Μερικοί μόνο από αυτούς είναι οι Cannonball Adderley, Gerry Mulligan, Miles Davis, Count Basie, Duke Ellington, Sarah Vaughan, Jackie McLean, Clark Terry και Dave Brubeck (Monson, 1999: 189).

Μέχρι τώρα διαπιστώσαμε ότι για να δημιουργηθεί η jazz και για να φτάσει σε αυτό το αισθητικό και εκτελεστικό επίπεδο, χρειάστηκε να περάσουν αρκετές δεκαετίες και να συμβάλλουν αρκετοί παράγοντες και γεγονότα.

Κεφάλαιο 2: Τα χαρακτηριστικά της αφροαμερικανικής jazz μουσικής

Μέχρι το 1970 το μεγαλύτερο ποσοστό των jazz μουσικών ήταν Αφροαμερικανοί. Ίδιας καταγωγής είναι και οι περισσότεροι καινοτόμοι της jazz. Αυτά τα γεγονότα δημιουργούν την απορία εάν η jazz περιέχει χαρακτηριστικά αφρικάνικης μουσικής, τα οποία έχουν φιλτραριστεί μέσα σε αυτή και τα αναπαράγουν οι αφροαμερικανοί ερμηνευτές. Αυτή η ερώτηση είναι αδύνατο να απαντηθεί, αλλά επειδή η αφρικανική και η ευρωπαϊκή μουσική έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά τα οποία ήταν γνωστά όταν η jazz αναπτυσσόταν, έχει ενδιαφέρον να τα ερευνήσουμε μέσα από έντεκα βασικές κατηγορίες (Gridley, 2012: 79,80).

Αυτοσχεδιασμός: Η πρώτη κατηγορία της jazz που θα εξετάσουμε είναι ο αυτοσχεδιασμός. Η ικανότητα δηλαδή να μπορεί κανείς να δημιουργεί αυθόρμητα μελωδικά ή συνοδευτικά μέρη. Είναι ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της μουσικής εκπαίδευσης και τα τελευταία χρόνια δεν συναντάται συχνά στην ευρωπαϊκή μουσική. Ο αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζει ένα μέρος της αφρικανικής μουσικής αλλά πολύ περισσότερο τη jazz. Οι μουσικολόγοι είναι αβέβαιοι για το ποια αφρικανική μουσική προσέφερε περισσότερο στην αυτοσχεδιαστική νοοτροπία των Αφροαμερικανών (Gridley, 2012: 81).

Όσον αφορά τους κρουστούς, ο επικεφαλής ενός τυπικού γκανέζικου σχήματος που αποτελείται από drummers, είναι αυτός που αλλάζει το παίξιμό του πολύ περισσότερο από κάθε άλλο μέλος του σχήματος, οπότε το παίξιμό του μπορεί να θεωρηθεί ως αυτοσχεδιασμός. Ο αρχηγός των drummers σε ένα σχήμα κρουστών της φυλής

Mandinka, έχει την ελευθερία να αυτοσχεδιάσει περισσότερο από άλλους, όμως όλα τα μέλη μπορούν να εναλλάξουν ελαφρώς τα μέρη τους (Gridley, 2012: 81).

Όσον αφορά τα φωνητικά, στη δυτική Αφρική και στα blues ο αυτοσχεδιασμός δεν περιείχε την εύρεση πολύπλοκων μελωδικών γραμμών όπως συνηθίζεται στη jazz. Αντί αυτού, οι τραγουδιστές διοχέτευαν τη δημιουργικότητά τους σε διάφορες ιδέες όπως η διαφοροποίηση του τονικού ύψους, του ηχοχρώματος και της τοποθέτησης των φωνητικών στο χρόνο εφαρμόζοντας κατά αυτό το τρόπο το «rhythmic displacement». Αυτοσχεδίαζαν εναλλάσσοντας τις μελωδίες και τους ρυθμούς, αρχίζοντας τα φωνητικά λίγο νωρίτερα ή λίγο αργότερα. Άλλες φορές επαναλάμβαναν τις μελωδίες αρκετές φορές και έπαιζαν με τις δυναμικές αυξομειώνοντας την ένταση απότομα. Αυτές οι τεχνικές χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα στη gospel και στη pop μουσική. Υπάρχει μάλιστα η άποψη, ότι αυτές οι τεχνικές έχουν επηρεάσει το στυλ παιχνιδιού jazz μουσικών όπως οι τρομπετίστες και οι σαξοφωνίστες (Gridley, 2012: 81,82).

Η δημιουργικότητα και οι ανορθόδοξοι τρόποι να μάθει κάποιος ένα μουσικό όργανο, θεωρείται μία από τις πηγές του αυτοσχεδιασμού των πνευστών. Για παράδειγμα, κάποιοι μουσικολόγοι θεωρούν ότι η θέληση για ζωντανή μουσική στη Νέα Ορλεάνη ήταν τόσο μεγάλη, που πολλοί ερασιτέχνες καλούνταν να παίξουν σαν επαγγελματίες, με αποτέλεσμα το ακαλλιέργητο παίξιμό τους, να προσφέρει μία ποικιλία από σκληρούς και ανορθόδοξους τρόπους παιχνιδιού.

Η πιο δημοφιλής εξήγηση όμως από τη πλευρά των μουσικολόγων είναι η μίμηση του στυλ τραγουδιού. Άρα οι ανορθόδοξες πρακτικές μέσα από τις αφρικανικές παραδόσεις ή όπως αποκαλείται η «μαύρη αισθητική», θα μπορούσε να είναι ένας από τους λόγους της εξέλιξης του jazz αυτοσχεδιασμού (Gridley, 2012: 82).

Ας εξετάσουμε τώρα τι μπορεί να έχει συνεισφέρει η ευρωπαϊκή μουσική στο jazz αυτοσχεδιασμό. Στην Αμερική υπήρχε ήδη ένα ανεπτυγμένο ευρωπαϊκό σύστημα αυτοσχεδιασμού όταν η jazz ξεκίνησε να δημιουργείται. Ακόμα και πριν τη δημιουργία της υπάρχουν ανεπίσημα δείγματα αυθόρμητων φωνητικών στην αμερικανική μουσική που το αποδεικνύουν.

Συχνά οι τραγουδιστές ερμήνευαν κάποιες μουσικές φράσεις, όχι ομόφωνα με τους υπόλοιπους αλλά όπου εκείνοι ένιωθαν ότι ήθελαν να τις ερμηνεύσουν. Αυτή η τεχνική λέγεται ετεροφωνία, και εδινε την εντύπωση ότι πρόκειται για λάθος του συγκροτήματος.

Επίσης, ήταν συνηθισμένη η ιδέα του αυτοσχεδιασμού για κάποιους σόλο πιανίστες. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, υπήρχε μια παράδοση αυτοσχεδιασμού γαλλικής και γερμανικής καταγωγής, την οποία αποκαλούσαν «πρελούδιο». Επιπλέον, ήταν υποχρεωτικό για κάποιους πρώιμους αμερικανούς μουσικούς να έχουν τη δυνατότητα να αυτοσχεδιάσουν πάνω σε ένα κομμάτι, χρησιμοποιώντας φράσεις οι οποίες τους δίνονταν από το κοινό (Gridley, 2012: 82,83).

Βάσει αυτών καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι η τέχνη του αυτοσχεδιασμού κατά τη διάρκεια μιας ερμηνείας, ήταν κάτι σύνηθες στη μουσική της Δυτικής Αφρικής και της Ευρώπης. Άρα και οι δυο παραδόσεις είναι πολύ πιθανό να έχουν επηρεάσει τον αυτοσχεδιασμό της jazz κουλτούρας (Gridley, 2012: 83).

Μια ακόμα ιδέα πάνω στην τεχνική του αυτοσχεδιασμού μπορεί να αναπτύχτηκε στη Νέα Ορλεάνη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μέχρι το 1923, η κύρια πηγή αυτοσχεδιασμού ήταν η δημιουργία και η ένωση τμημάτων μιας ενορχήστρωσης. Κάποια από αυτά αναπτύσσονταν αυθόρμητα κατά τη διάρκεια μιας live εμφάνισης, χρησιμοποιώντας obbligator και παραλλαγές της μελωδίας, οπότε προσδιορίζονται ως

αυτοσχεδιασμός. Οι μουσικοί παρέμεναν βασισμένοι σε αυτές τις πρακτικές, αφού η ανάγκη για αυτοσχεδιασμό εκείνη την περίοδο δεν ήταν μεγάλη. Υπήρχε η ανάγκη για μοναδικότητα, αλλά δεν απαιτούσε το επίπεδο του αυτοσχεδιασμού που σήμερα γνωρίζουμε. Μπορεί η αρχή της jazz να έγινε στη Νέα Ορλεάνη, αλλά είναι πιθανό η πλήρης έκταση του jazz αυτοσχεδιασμού να μην αναπτύχθηκε εκεί.

- Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920, οι αυτοσχεδιαστικές τάσεις είχαν αναπτυχθεί σε επίπεδα πλησιέστερα σε αυτά που έχουμε συνηθίσει στη jazz μουσική. Οι πιθανότερες αιτίες που συνέβη αυτό είναι οι εξής (Gridley, 2012: 83):

- Η πλήξη εξαιτίας της συνεχούς αναπαραγωγής του ίδιου υλικού
- Η ανάγκη μάθησης νέου υλικού χωρίς τη βοήθεια παρτιτούρας
- Η θέληση επίδειξης δεξιοτήτων
- Η εξέλιξη των ευρωπαϊκών και αφρικανικών παραδόσεων μέσα από αυθόρμητες τροποποιήσεις
- Η ασυγκράτητη δημιουργικότητα
- Ο συνδυασμός όλων των παραπάνω

Syncopation: Οι συγκοπές (syncopation) είναι ένα ρυθμικό φαινόμενο το οποίο περιλαμβάνει τονισμούς που δεν πραγματοποιούνται στα ισχυρά μέρη των beats. Αυτό το φαινόμενο είναι κοινό και στην ευρωπαϊκή, αλλά ειδικά στην αφρικανική μουσική. Επίσης, κάποια στυλ συγκοπής θεωρείται ότι προήλθαν από την αφροαμερικανική ερμηνεία του banjo και της ragtime μουσικής και κάποια άλλα από τη χρήση της ετεροφωνίας. Σύμφωνα με το μουσικολόγο Olly Wilson, το σύγχρονο

στυλ συγκοπών είναι πιθανό να αναπτύχθηκε από την αφρικανική και αφροαμερικανική μουσική (Gridley, 2012: 83).

Αρμονία: Ένα ακόμα βασικό χαρακτηριστικό της jazz είναι η αρμονία. Παρ' όλο που υπάρχει αρμονία στην αφρικανική μουσική, οι ακολουθίες των συγχορδιών (chord progressions) που χρησιμοποιούνται στη jazz έχουν προσέλθει από τη κουλτούρα της ευρωπαϊκής μουσικής (Gridley, 2012: 84).

Μουσικά Όργανα: Σαν τέταρτο χαρακτηριστικό της jazz θα εξετάσουμε τα μουσικά όργανα που απαρτίζουν τα jazz σχήματα. Το μοντέλο των χάλκινων συγκροτημάτων προήλθε από την Ευρώπη και περιείχε μουσικά όργανα όπως η τρομπέτα, το τρομπόνι, το κλαρινέτο, το σαξόφωνο και η τούμπα. Πολλά από τα όργανα που χρησιμοποιούνταν από τις χάλκινες μπάντες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα στα jazz σχήματα.

Όσον αφορά τα drums της Δυτικής Αφρικής, μπορούμε να τα συναντήσουμε στα σύγχρονα jazz σχήματα. Από την άλλη, τα drums της πρώιμης jazz προέρχονταν από τη κουλτούρα της ευρωπαϊκής μουσικής. Το woodblock και το cowbell, δυο κρούστα όργανα τα οποία χρησιμοποιούνται σε afro-cuban και latin jazz συνθέσεις, όπως το Con Alma του Dizzy Gillespie και το On Fire του Michel Camilo, θεωρείται ότι έχουν αφρικανική καταγωγή. Το μοτίβο του swing ρυθμού, το οποίο ερμηνεύεται στο ride cymbal, είναι πανομοιότυπο με το μοτίβο που έπαιζαν οι Αφρικανοί της δύσης στο atoke, ένα είδος cowbell.

Από την κατηγορία των εγχόρδων, το banjo είναι αφροαμερικανικής καταγωγής, ενώ η κιθάρα και το bass viol προέρχεται από την Ευρώπη (Gridley, 2012: 84).

Ο ρόλος των κρουστών: Ένα ακόμα χαρακτηριστικό είναι ο ρόλος των κρουστών στη jazz. Στα περισσότερα jazz σχήματα, υπάρχει ένας drummer ο οποίος παίζει ένα σύνολο κρουστών οργάνων, παρέχοντας σχεδόν όλη την ώρα την αίσθηση του ρυθμού.

Ένα γνώρισμα σχετικό με το ρόλο των κρουστών στη jazz, είναι η ερμηνεία μελωδικών οργάνων με τη νοοτροπία ενός κρουστού, μια νοοτροπία που επικρατεί και σε άλλα είδη μουσικής εκτός από τη jazz και θυμίζει τον τρόπο προσέγγισης των μελωδικών οργάνων που έχουν στην Αφρική (Gridley, 2012: 85).

Roughenings, Buzzes, Ringings: Το έκτο χαρακτηριστικό είναι η αναπαραγωγή σκληρών ήχων (roughenings), βουητών (buzzes) και κουδουνισμών (ringings). Η καταγωγή αυτών των πρακτικών θεωρείται ότι έχει προέλθει από την αφρικανική κουλτούρα. Ένα παράδειγμα είναι η χρήση ενός τύπου αλυσίδας πάνω στο ride, για τη δημιουργία ενός συνεχόμενου σφυριχτού ήχου. Επίσης, πολλοί σαξοφωνίστες έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν νέα είδη άγριων ήχων. Ο John Coltrane αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τέτοιου μουσικού αφού είχε την ικανότητα να παράγει μια ευρεία γκάμα ήχων. Σε συνθέσεις όπως το “So What”, το “Afroblue” και το “Flamenco Sketches”, μπορούμε να διακρίνουμε μια ποικιλία ήχων που διαχωρίζονται από ήρεμους σε τραχείς και από γεμάτους σε τσιριχτούς (Gridley, 2012: 85,86).

Η επανάληψη σύντομων μοτίβων: Σαν έβδομο χαρακτηριστικό της jazz έχουμε επιλέξει τη χρήση σύντομων αλλά επαναλαμβανόμενων μοτίβων. Οι μουσικοί

ονομάζουν αυτή τη τεχνική ostinato. Είναι κοινή τεχνική για διάφορα είδη μουσικής, αλλά είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της αφρικανικής μουσικής και της jazz. Πιο συγκεκριμένα έχει προέλθει από είδη όπως η ragtime και το drumming στρατιωτικού στυλ. Ίσως το πιο αναγνωρίσιμο ostinato, είναι το swing pattern που παίζουν οι drummers στο ride cymbal. Ένα ακόμα παράδειγμα, είναι η επαναλαμβανόμενη φράση η οποία παίζει ένας boogie-woogie πιανίστας, όπως ο Meade Lux Lewis στο “Honky Tonk Train”. Οι περισσότεροι ακαδημαϊκοί θεωρούν ότι το jazz swing feel αποτελεί συνεισφορά της αφρικανικής και της αφροαμερικανικής κουλτούρας στην jazz μουσική (Gridley, 2012: 86).

Πολυρυθμίες: Η πολυρυθμία είναι η αναπαραγωγή διαφορετικών ρυθμών την ίδια χρονική στιγμή. Για την ακρίβεια πρόκειται για την συνήχηση ενός ρυθμού ο οποίος βασίζεται σε δύο παλμούς, με έναν άλλο ρυθμό ο οποίος έχει βάση σε τρεις παλμούς. Κατά αυτό το τρόπο η πολυρυθμία προσδίδει ρυθμικό ενθουσιασμό στο swing feel και δημιουργεί ένταση στον ακροατή ο οποίος νιώθει έλξη και από τους δυο ρυθμούς. Παραδείγματα αυτής της πρακτικής μπορούμε να συναντήσουμε μέσα από το scatting του Louis Armstrong στο “Hotter Than That” και το piano comping του Richie Powell στο “Kiss and Run”.

Είναι πιθανό κάποιες από αυτές τις ιδέες να δημιουργήθηκαν από την εφευρετικότητα των μουσικών, κάτι το οποίο μπορούμε να διαπιστώσουμε μέσα από συνθέσεις των drummers Max Roach και Elvin Jones. Πολυρυθμίες μπορούμε να συναντήσουμε και στην ευρωπαϊκή λαϊκή μουσική και μάλιστα πριν αυτές εμφανιστούν στη jazz. Σύμφωνα όμως με τον Olly Wilson, οι πολυρυθμίες της jazz αντανakλούν την αφρικανική κουλτούρα και δείχνουν να έχουν επιρροές από τη κουβανική μουσική και τη ragtime (Gridley, 2012: 87).

Ο τρόπος διακόσμησης νοτών: Η ενάτη κατηγορία της jazz που θα μελετήσουμε είναι η ποικιλία με την οποία οι νότες μπορούν να διακοσμηθούν. Μερικοί τρόποι ήρθαν από την όπερα, τη κλασική και τη παραδοσιακή ευρωπαϊκή μουσική, από τη κουλτούρα της Δυτικής Αφρικής, αλλά και από τη μίξη αυτών των δύο πολιτισμών (Gridley, 2012: 87).

Αφού συζητήσαμε τη πρακτική αναπαραγωγής άγριων ηχοχρωμάτων, τώρα θα εξετάσουμε τις τροποποιήσεις των νοτών. Μια βασική μορφή αυτών των τροποποιήσεων είναι το vibrato.

Πολλές φορές δεν αντιλαμβανόμαστε τη χρήση του επειδή είναι ανεπαίσθητη. Αν ακούσουμε όμως προσεκτικά νότες διάρκειας από μουσικούς όπως οι τραγουδιστές και σαξοφωνίστες μπορούμε να το αντιληφθούμε. Μπορούμε να ακούσουμε το vibrato του Miles Davis στο “Strawberries”, όπου μιμείται το πωλητή δρόμου παίζοντας αλλοιώσεις στη μέση των νοτών του (Gridley, 2012: 88).

Blue notes: Το δέκατο χαρακτηριστικό της jazz είναι η λεγόμενη “blue note”. Το ευρωπαϊκό τονικό σύστημα όπως απεικονίζεται στο πιάνο, δε παρέχει όλα τα διαστήματα που χρειάζεται και χρησιμοποιεί η μουσική της Δυτικής Αφρικής. Συνεπώς, μερικές φορές όταν οι Αφρικανοί ερμήνευαν ένα κομμάτι ευρωπαϊκού στυλ, χρησιμοποιούσαν τα δικά τους διαστήματα με αποτέλεσμα να ακούγονται στα αυτιά μας ως “blue notes”. Αυτή η τεχνική ονομάζεται επιτονισμός και είναι ακόμα ένα μέσο εκφραστικότητας το οποίο έχει γίνει παράδοση στη jazz. Χαρακτηρίζεται από την ευρωπαϊκή μουσική ως «παίξιμο εκτός κουρδίσματος» ή «εκτός τονικότητας» και δε θεωρείται ως λάθος των μουσικών επειδή συμβαίνει ηθελημένα.

Οι μουσικολόγοι πιστεύουν ότι οι “blue notes” δημιουργήθηκαν από τους μαύρους εργάτες που δούλευαν στις φυτείες και από τα blues. Παρ’ όλα αυτά παρόμοιες μουσικές παραδόσεις υπήρχαν και στην αγγλοαμερικανική και σκωτσέζικη-ιρλανδική παραδοσιακή μουσική οπότε οι “blue notes” μπορεί να μην είναι αποκλειστικά αφροαμερικανικής προέλευσης (Gridley, 2012: 91, 92).

Call-and-response: Το εντέκατο χαρακτηριστικό της jazz είναι η πρακτική του call and response. Μπορεί να συμβεί όταν ένα μέλος ή ένα section κάποιου σχήματος, ερμηνεύσει μια φράση που μοιάζει με «ερώτηση» και την επομένη στιγμή ένα άλλο μέλος ή section του σχήματος, ερμηνεύσει μια νέα φράση η οποία μοιάζει με «απάντηση» της προηγούμενης φράσης. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η δομή του θέματος της σύνθεσης “So What” από τον Miles Davis. Αυτή η τεχνική είναι καθιερωμένη στην jazz και στην αφρικανική μουσική και λαμβάνει ιδιαίτερη προσοχή από τους μουσικολόγους. Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση του “call and response” μεταξύ αφρικανικής και ευρωπαϊκής νοοτροπίας. Συχνά στη μουσική της Δυτικής Αφρικής, ο ήχος της «ερώτησης» υπάρχει ακόμα τη στιγμή που ξεκινάει η «απάντηση» με αποτέλεσμα τα δυο μέρη να αλληλεπικαλύπτονται. Επίσης μερικές φορές η «ερώτηση» ξεκινά πριν τελειώσει η «απάντηση». Επομένως, δημιουργείται ξανά η αλληλεπικάλυξη δυο φράσεων. Η σπουδαιότητα αυτής της αλληλεπικάλυψης (overlap) του “call and response” και όχι μιας απλής «ερώτησης – απάντησης», είναι αυτή που διακρίνει το στυλ της αφρικανικής κουλτούρας από τα υπόλοιπα μουσικά στυλ (Gridley, 2012: 92).

Η πρακτική του “call and response” δεν είναι απαραίτητα ένα χαρακτηριστικό που συμπεριλαμβάνεται στην αυτοσχεδιαστική jazz. Σε διάφορες περιπτώσεις ένας τρόπος παιξίματος μπορεί να θεωρηθεί “call and

response”, αλλά στην πραγματικότητα είναι συνοδεία με φράσεις οι οποίες δεν επικοινωνούν με τον σολίστα. Το comping είναι μια τεχνική η οποία προέρχεται από ένα ρεπερτόριο μοτίβων τα οποία έχουν μελετηθεί, οπότε δεν είναι όλα «απαντήσεις» στις «ερωτήσεις» των μουσικών που αυτοσχεδιάζουν. Κατά κύριο λόγο, οι αυτοσχεδιαστικές μελωδικές γραμμές ενός σολίστα μπορούν να θεωρηθούν «απαντήσεις» των chord progressions, πολύ περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία κάποιου μέλους ενός σχήματος (Gridley, 2012: 94).

Αφού παρακολουθήσαμε διάφορες εκδοχές σχετικά με το ποιες μπορεί να είναι οι ρίζες και τα χαρακτηριστικά της jazz, θα συνοψίσουμε τα βασικά συμπεράσματα.

- Η jazz δημιουργήθηκε στη Νέα Ορλεάνη περίπου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.
- Η Νέα Ορλεάνη ήταν το ιδανικό μέρος για τη γέννηση της jazz, επειδή ήταν μια πόλη με έντονη μουσική δραστηριότητα και πλούσια εθνική ποικιλομορφία, κυρίως γαλλική και αφρικανική.
- Η jazz εμφανίστηκε όταν οι χάλκινες μπάντες ήταν στο ζενίθ της δημοτικότητάς τους και η ragtime είχε τόσο υψηλή ζήτηση, ώστε χάλκινες μπάντες να αυτοσχεδιάζουν με τη νοοτροπία της ragtime προκειμένου να ικανοποιήσουν τους χορευτές.
- Οι αφροαμερικανικές φόρμες μουσικής όπως τα blues και η ragtime αναμείχθηκαν με την ευρωπαϊκή χορευτική και εκκλησιαστική μουσική.
- Η jazz έχει χαρακτηριστικά τα οποία αντανakλούν την αφρικανική κουλτούρα η οποία διατηρήθηκε μέσα από την αφροαμερικανική μουσική (αυτοσχεδιασμός, συγκοπές, άγρια-σκληρά ηχοχρώματα, επανάληψη μοτίβων, πολυρυθμίες, μορφή overlapping call-and-response).

- Η jazz αντανακλά τα ευρωπαϊκά μουσικά όργανα, τις αλληλουχίες συγχορδιών (chord progressions) και τον αυτοσχεδιασμό.
- Η ανάμειξη της ευρωπαϊκής και αφρικανικής μουσικής έφερε ως αποτέλεσμα τις “blue notes” και διάφορες διακοσμήσεις νοτών με την τροποποίησή τους (alterations of pitch) (Gridley, 2012: 99,100).

Κεφάλαιο 3: Μουσική Τεχνολογία - Η μουσική παραγωγή στη jazz μουσική

Εισαγωγή

Η μουσική τεχνολογία έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη καταγραφή και διάδοση της jazz καθώς και στη διαμόρφωση του ήχου της. Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε τα βήματα που έκανε ο κλάδος της μουσικής τεχνολογίας, για να εξασφαλίσει στους μουσικούς και τους μουσικόφιλους, τη ποιοτική ηχογράφηση και αναπαραγωγή της jazz αλλά και της μουσικής γενικότερα.

3.1 Η εξέλιξη της τεχνολογίας των ηχογραφήσεων

3.1.1 Η ακουστική εποχή: 1877 – 1925

Η πρώτη περίοδος εγγραφής ήχου χαρακτηρίζεται ως “ακουστική” και περιελάμβανε μόνο μηχανικά κυκλώματα για την εγγραφή και την αναπαραγωγή ήχου. Ο πρώτος

μηχανισμός εγγραφής ήχου για εμπορική χρήση, εφευρέθηκε το 1877 από τον Thomas Edison και ονομάστηκε φωνογράφος. Κατά τη διάρκεια της εγγραφής, ο ήχος έπρεπε να κατευθύνεται προς τον κόρνο του φωνογράφου. Ταυτόχρονα, μια γραφίδα δημιουργούσε εγκοπές πάνω σε ένα κυλινδρικό δίσκο, ανάλογες με τις συχνότητες των ήχων (εικόνα 1). Μια ακόμα σημαντική εφεύρεση, ήταν ο φωνογράφος δίσκου του Emile Berliner (Mumma et al., 2003: 1, 2).

Εικόνα 1

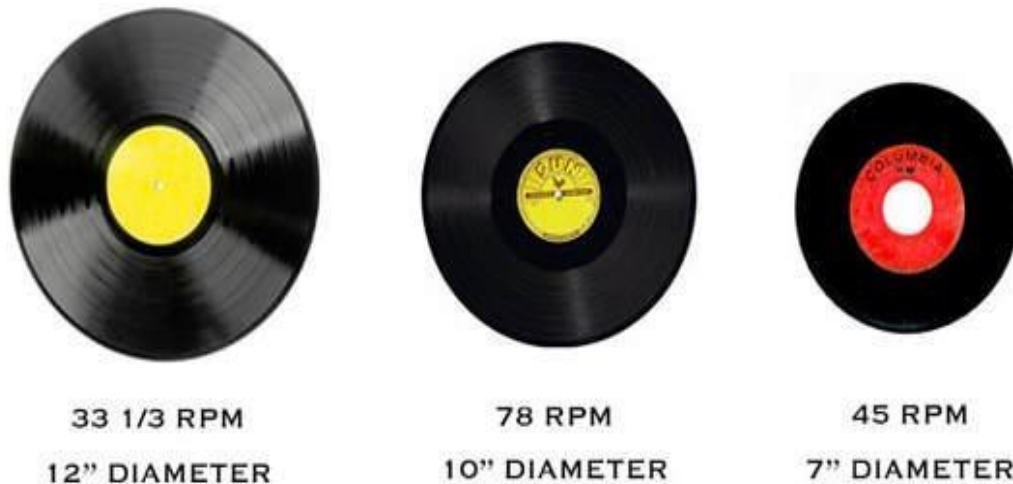


Η διαδικασία μετατροπής δίσκων από τη αρχική τους μορφή σε εμπόρευμα ονομάζεται “pressing”. Ο πρωτότυπος δίσκος (master disc) επιμεταλλωνόταν και από αυτόν σχηματίζονταν ένα αρνητικό και ένα θετικό αντίγραφο, γνωστά ως “father” και “mother” αντίστοιχα. Από το θετικό σχηματιζόταν ένα μεταλλικό αρνητικό (stamper), από το οποίο μπορούσαν να δημιουργηθούν μέχρι 1500 αντίγραφα. Η ίδια σχεδόν διαδικασία ακολουθήθηκε μέχρι το 1980, όταν εμφανίστηκε η ψηφιακή τεχνολογία (Mumma et al., 2003: 1).

Στην πρώιμη εποχή της ηχογράφησης, τα χαρακτηριστικά των δίσκων διέφεραν αρκετά μεταξύ τους. Υπήρχαν διάμετροι από 5 μέχρι 20 ίντσες. Αλλά οι καθιερωμένοι δίσκοι ήταν από 10 μέχρι 12 ίντσες και διαρκούσαν από 3 μέχρι 4

λεπτά. Οι ταχύτητες αναπαραγωγής και ηχογράφησης κυμαίνονταν από 72 μέχρι 86 rpm (revolutions per minute), μέχρι να καθιερωθούν στα 78 rpm (εικόνα 2). Επίσης, υπήρχαν δυο είδη κοψίματος του δίσκου. Το κάθετο κόψιμο και το πλευρικό κόψιμο, το οποίο ήταν το πιο συνηθισμένο τη δεκαετία του 1920 (Mumma et al., 2003: 3).

Εικόνα 2



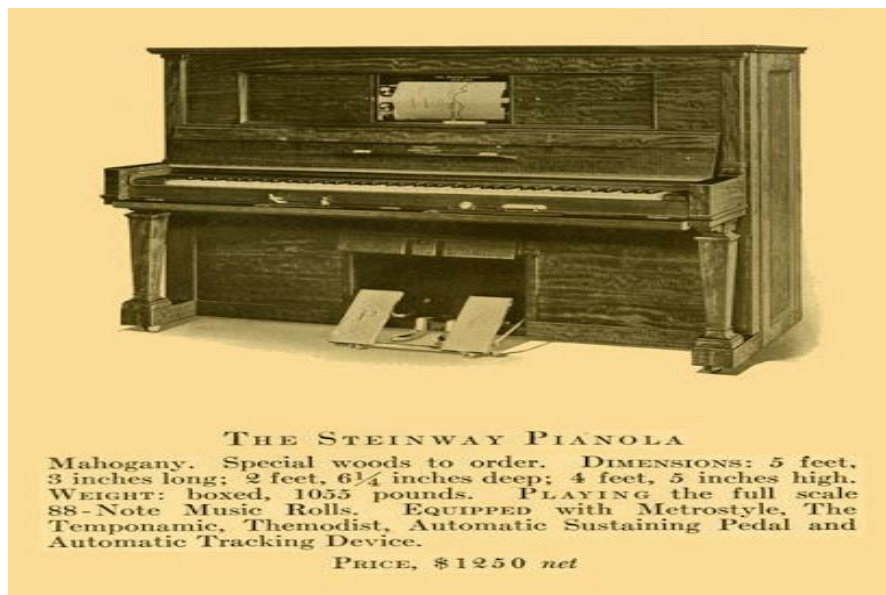
Το μεγαλύτερο μειονέκτημα της ακουστικής εγγραφής ήχου ήταν η αστάθειά της. Η ποιότητα είχε μεγάλες διακυμάνσεις και βασιζόταν στις ικανότητες του τεχνικού (κυρίως από τον τρόπο που τοποθετούσε τους μουσικούς προς το “horn”) (Mumma et al., 2003: 2).

Το piano roll ή pianola (εικόνα 3), είναι άλλο ένα μέσο μηχανικής ηχογράφησης το οποίο αναπτύχθηκε την ακουστική εποχή. Κατά τη διάρκεια της εγγραφής μιας σύνθεσης στο πιάνο, ένα ρολό από χαρτί σηματοδοτούνταν μηχανικά. Αμέσως μετά, ένας χειριστής αναλάμβανε να κόψει τα σημάδια και τοποθετούσε το χαρτί σε ένα μηχανικό όργανο, το οποίο αναπαρήγαγε αυτόματα το έργο, σύμφωνα με τις εγχοπές του χαρτιού.

Οι πρώτες συσκευές pianola αναπτύχθηκαν τη δεκαετία του 1890. Περίπου το 1900, οι συσκευές αυτές εγκαταστάθηκαν μέσα στο πιάνο και το 1904 ο Edwin Welte

κατασκεύασε το πρώτο όργανο, το οποίο μπορούσε να ηχογραφήσει με ακρίβεια όλες τις λεπτομέρειες μίας ερμηνείας (Mumma et al., 2003: 3).

Εικόνα 3



3.1.2 Η ηλεκτρική εποχή: 1925 – 1947

Κατά τη διάρκεια μιας ηλεκτρικής ηχογράφησης, αποδέκτης των ήχων ήταν τα μικρόφωνα. Οι δονήσεις μετατρέπονταν σε ηλεκτρικό σήμα, οι οποίες μεταφέρονταν στη γραφίδα, η οποία δημιουργούσε τις εγκοπές στο δίσκο κεριού ή βερνικιού. Για την αναπαραγωγή του ήχου η διαδικασία αντιστρεφόταν και το σήμα μετατρεπόταν μέσω μεγάφωνου σε ήχο. Παρ' όλο που αυτός ο τρόπος εγγραφής ήχου θεωρείται ηλεκτρικός, μέχρι την εμφάνιση της μαγνητοταινίας το 1947, ο όρος “ηλεκτρική ηχογράφηση” δε χρησιμοποιούταν από το ευρύ κοινό. Η πρώτη ηλεκτρική ηχογράφηση δημοσιεύθηκε το 1925 και από τότε η ηλεκτρική ενίσχυση εξελίχθηκε

σε βασικό παράγοντα ανάπτυξης του τομέα της ηχογράφησης, αφού τη βελτίωσε σε μεγάλο βαθμό (Mumma et al., 2003: 4).

3.1.3 Νέες τεχνικές ηχογράφησης: 1947

Magnetic tape: Η διαδικασία ηχογράφησης μέσω μαγνητικής ταινίας, είναι η μετατροπή ηχητικών σημάτων μέσω μικροφώνου σε ηλεκτρικούς παλμούς, οι οποίοι ηχογραφούνται με μαγνητική ροή κατά μήκος της ταινίας (Mumma et al., 2003: 5).

Το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας της μαγνητικής ηχογράφησης χορηγήθηκε στον Poulsen το 1898. Λόγω οικονομικών και πολιτικών παραγόντων όμως, ένας αξιόπιστος και οικονομικός τρόπος μαγνητικής ηχογράφησης ξεκίνησε να εφαρμόζεται από το 1950 (Mumma et al., 2003: 6).

Τη δεκαετία του 1920, αναπτύχθηκαν οι στέρεες ατσάλινες ταινίες και τη δεκαετία του 1930 οι χάρτινες και οι πλαστικές ταινίες, επικαλυμμένες με μαγνητικά οξείδια, από τις εταιρείες BASF στη Γερμανία και TDK στην Ιαπωνία. Η γερμανική εταιρεία AEG, παρουσίασε το μαγνητόφωνό της το 1935 και μέχρι το 1945, έκανε τρομακτικά βήματα πάνω σε αυτή τη τεχνολογία, καθώς το 1944 παρουσίασε μια νέα βελτιωμένη εκδοχή του μαγνητοφώνου.

Τα βασικά πλεονεκτήματα της ταινίας συγκριτικά με το δίσκο, είναι η ευκολία επεξεργασίας της, το αισθητά χαμηλότερο κόστος, η δυνατότητα επαναχρησιμοποίησής της και η ανθεκτικότητά της. Μέχρι το 1950, η μαγνητική ταινία είχε γίνει η βασική μέθοδος ηχογράφησης (Mumma et al., 2003: 6).

Microgroove discs: Η ανάπτυξη του πολυεστέρα, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία του βινυλίου (polyvinyl chloride – PVC), το οποίο έδινε τη δυνατότητα μεγαλύτερου εύρους συχνοτήτων και δυναμικών συγκριτικά με την προηγούμενη γενιά δίσκων (shellac). Είναι ένα σχετικά ανθεκτικό υλικό και μπορούσε να αποκτηθεί από τις ΗΠΑ, σε αντίθεση με το shellac, το οποίο έπρεπε να γίνει εισαγωγή από την Ινδία και την Νοτιοανατολική Ασία (Mumma et al., 2003: 6).

Η έλευση του microgroove δίσκου, οδήγησε στην καθιέρωση νέων standards ταχύτητας ηχογράφησης, αναπαραγωγής, διάρκειας και διάπλασης. Ο πρώτος δίσκος 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m., παρουσιάστηκε από την Columbia το 1948 και είχε διάρκεια 25 λεπτών ανά πλευρά. Οι δίσκοι 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m. των 12 ιντσών έγιναν γρήγορα πρότυπο, αντικαθιστώντας τους παλιούς δίσκους των 78 r.p.m. (Mumma et al., 2003: 7).

Stereophonic sound on tape and disc: Η τεχνική της στερεοφωνικής ηχογράφησης και αναπαραγωγής, παράγει το εφέ του ήχου ο οποίος έρχεται από δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Αυτό επιτυγχάνεται με τη βοήθεια δυο καναλιών, τα οποία ηχογραφούν και αναπαράγουν αυτόνομα. Η τεχνική αυτή βασίστηκε στην εφεύρεση της two-track μαγνητικής ταινίας.

Μετά την έντονη παρουσία του στερεοφωνικού ήχου στο χώρο της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, η βιομηχανία εγγραφής ήχου παρουσίασε τους στερεοφωνικούς δίσκους το 1957. Οι στερεοφωνικές ηχογραφήσεις ήταν ανώτερες σε όλα τα επίπεδα, οδηγώντας τις μονοφωνικές στην εξαφάνιση τη δεκαετία του 1960 (Mumma et al., 2003: 7).

Η τεχνική two-track ήταν το πρώτο βήμα για το multitrack recording, η οποία έκανε δυνατό το στερεοφωνικό ήχο. Εμφανίστηκε στο κοινό στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μέχρι το 1970 καθιερώθηκε στο χώρο της ηχογράφησης. Το multitrack

recording περιλαμβάνει είτε ταυτόχρονη ή διαδοχική ηχογράφηση πολλαπλών καναλιών (Mumma et al., 2003: 8).

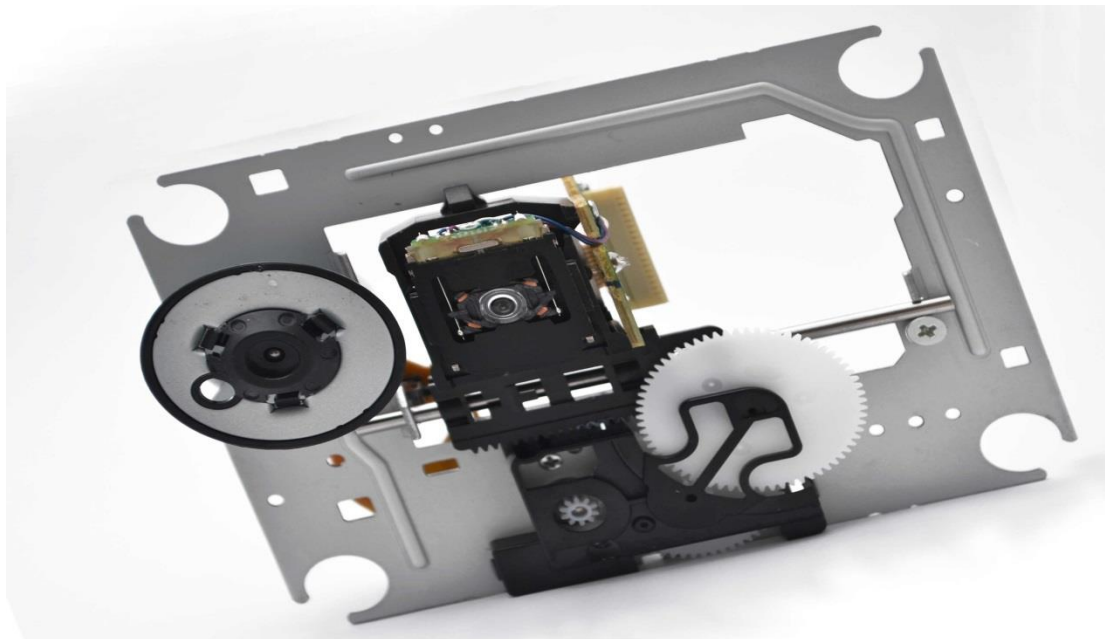
3.1.4 Η ψηφιακή εποχή

Οι τεχνικές ψηφιακής ηχογράφησης, χρησιμοποιούν είτε εξ' ολοκλήρου τη ψηφιακή τεχνολογία, είτε ένα συνδυασμό ψηφιακών και αναλογικών τεχνολογιών. Οι τεχνικές αυτές βασίζονται στα συνεχώς εναλλασσόμενα σήματα που χαρακτηρίζουν την ηλεκτρική και στερεοφωνική ηχογράφηση. Το 1976, παρουσιάστηκε η τεχνική του “digital mastering”, η οποία έχει διατηρήσει τον ήχο της μαγνητοταινίας και στη πραγματικότητα παράγει αναλογικούς δίσκους. Μια ιδιαίτερα σημαντική χρήση αυτής της υβριδικής τεχνικής, ιδιαίτερα στη jazz, είναι η διακριτική χειραγώγηση υλικού που έχει ήδη ηχογραφηθεί, με σκοπό τη βελτίωση ηχητικής διαύγειας, της ισορροπίας και της μείωσης ανεπιθύμητου θορύβου.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, εμφανίστηκε το “compact disc” (“CD”) στην επικαιρότητα, το οποίο είναι βασισμένο εξ' ολοκλήρου στη ψηφιακή τεχνολογία. Η αξιοπιστία των ηχογραφημένων δίσκων με αναλογικές μεθόδους, επηρεαζόταν από την αδυναμία αναπαραγωγής κάποιων συχνοτήτων και από τον θόρυβο που δημιουργούσε η γραφίδα στην επαφή της με την επιφάνεια των δίσκων. Η ψηφιακή μέθοδος σκόπευε να λύσει αυτές τις δυσκολίες, καθώς μια ψηφιακή συσκευή ηχογράφησης λαμβάνει 44.100 δείγματα ανά δευτερόλεπτο. Αυτά τα δείγματα δε χάνουν ποτέ την αρχική τους ποιότητα και μπορούν να αντιγραφούν πολλές φορές χωρίς ακουστική αλλαγή. Για την αναπαραγωγή του χρησιμοποιείται ανέπαφα ένα μικρό laser τοποθετημένο κάτω από το CD (εικόνα 4), για να μην υπάρχει ο θόρυβος

της επιφάνειας και απώλεια ποιότητας ήχου. Τα περισσότερα CD έχουν συνήθως διάρκεια 74 λεπτά (Mumma et al., 2003: 9).

Εικόνα 4



3.1.5 Η ιστορία των jazz ηχογραφήσεων

Η τεχνική της ηχογράφησης έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην διάδοση της jazz μουσικής. Αυτό το είδος μουσικής, χαρακτηρίζεται από στοιχεία όπως ο αυθορμητισμός και η δημιουργικότητα, τα οποία είναι απαραίτητα για την ανάπτυξη της τεχνικής του αυτοσχεδιασμού. Για αυτό το λόγο, οι περισσότερες αυτοσχεδιαστικές συνθέσεις (solo) ενός καλλιτέχνη είναι σχεδόν αδύνατο να επαναληφθούν. Άρα μπορούμε να συμπεράνουμε, ότι η ηχογράφηση είναι ο μοναδικός και πιο ακριβής τρόπος, για να αποτυπώσει κανείς το χαρακτήρα και τις ιδιομορφίες της jazz μουσικής (Mumma et al., 2003: 10).

Παρά το γεγονός ότι ξεκίνησαν την ίδια περίοδο, οι δρόμοι της jazz και των τεχνικών ηχογράφησης δε συναντήθηκαν από την αρχή. Συνεπώς, ελάχιστα αρχεία από το μουσικό κίνημα της Νέας Ορλεάνης έχουν καταγραφεί και δεν μπορούμε να ξέρουμε

τις πρωταρχικές μορφές της blues, της χορευτικής και της αφρικάνικης μουσικής (Mumma et al., 2003: 10, 11).

Αντίθετα, η ragtime η οποία θεωρείται η πρόμη jazz, έχει ένα μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων που έχουν διασωθεί. Οι πρώτες ηχογραφήσεις, όμως, σε συνδυασμό με την τεχνολογία της εποχής, δημιούργησαν μεγάλα προβλήματα στους μουσικούς. Η ragtime ήταν μια μουσική γραμμένη κυρίως για πιάνο, αλλά η δυσκολία ηχογράφησής του ανάγκασε τους μουσικούς να το αντικαταστήσουν με το banjo.

Λόγω αυτών των τεχνικών δυσκολιών, σχεδόν όλες οι πρώτες ηχογραφήσεις πιάνου γίνονταν με τη βοήθεια της συσκευής pianola, η οποία ευδοκίμησε τη δεκαετία του 1920. Μέσω αυτών των ηχογραφήσεων, έχουμε τη δυνατότητα να ακούσουμε τη μορφή των συνθέσεων των πρώτων πιανιστών του Harlem, και του θρυλικού Earl Hines.

Το να αναγνωρίσει κανείς ποια είναι η πρώτη ηχογράφιση της jazz, εξαρτάται από το ερώτημα “Τι είναι jazz”. Κάποιοι πιστεύουν ότι το 1914, ο James Reese Europe πραγματοποίησε τη πρώτη jazz ηχογράφιση, αλλά κατά κοινή ομολογία πραγματοποιήθηκε το 1917. Μετά από αρκετά χρόνια παραγκωνισμού της jazz το σκηνικό άλλαξε, καθώς οι δισκογραφικές εταιρείες ξεκίνησαν να ανταγωνίζονται για να αναλάβουν jazz καλλιτέχνες. Η ragtime μέσω της τεράστιας δημοτικότητάς της η οποία είχε ενισχυθεί λόγω των πωλήσεων των παρτιτούρων της, έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη της βιομηχανίας των ηχογραφήσεων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι εταιρείες Columbia και Victor, οι οποίες στα τέλη της δεκαετίας του 1910, έψαχναν καλλιτέχνες με πρωτοποριακά στοιχεία. Η ανάγκη αυτή πραγματοποιήθηκε και στις 26 Φεβρουαρίου το 1917, το group Original Dixieland Jazz Band ηχογράφησε τις συνθέσεις “Livery Stable Blues” και “Dixie Jass Band One-step”. Η

εταιρεία Victor κατάφερε να αναλάβει αυτές τις ηχογραφήσεις, οι οποίες είχαν μεγάλη επιτυχία πουλώντας πολλά αντίγραφα (Mumma et al., 2003: 11).

Η πρώτη εμφάνιση του jazz αυτοσχεδιασμού ανήκει στον Wilbur Sweatman, με τα κομμάτια “Down Home Rag” (ηχογραφήθηκε το 1916) και “Joe Turner Blues” (ηχογραφήθηκε το 1917) να το αποδεικνύουν. Επίσης, αυτές οι συνθέσεις αποτελούν τις πρώτες ηχογραφήσεις jazz από Αφροαμερικανό (Mumma et al., 2003: 11, 12).

Πριν το 1920, οι εταιρείες υποτιμούσαν σε μεγάλο βαθμό τη jazz και ειδικά αυτήν της αφροαμερικανικής κοινότητας. Το 1920, ο Αφροαμερικανός Perry Bradford μετά από μερικές αποτυχημένες προσπάθειες, κατάφερε να πείσει ένα διοικητικό στέλεχος της εταιρείας “General Phonograph Corporation” να ηχογραφήσει δυο τραγούδια. Την ίδια χρονιά, ηχογράφησε άλλα δύο τραγούδια τα οποία πούλησαν 100.000 αντίγραφα.

Το ενδιαφέρον των περισσότερων δισκογραφικών να ηχογραφήσουν τις λεγόμενες μαύρες μουσικές όμως δεν ήταν ακόμα μεγάλο και για αυτό δημιουργήθηκαν οι “Race Records”. Θεωρώντας λανθασμένα ότι το άσπρο κοινό δε θα δείξει ενδιαφέρον στα blues, τα gospel και τη jazz, οι εταιρείες εξέδιδαν την αφροαμερικανική μουσική σε ξεχωριστές συσκευασίες. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός, ότι η εταιρεία Victor χάρασσε πάνω σε αυτούς δίσκους τη λέξη “colored”. Επίσης, η Race Records διαφημιζόταν μόνο από και προς τις περιοχές που κατοικούσαν αφροαμερικανοί.

Η φήμη της blues μουσικής σε συνδυασμό με τους jazz μουσικούς που την πλαισιώναν εκείνη την περίοδο, βοήθησαν τις δισκογραφικές εταιρείες να αντιληφθούν τις δυνατότητες της jazz, με αποτέλεσμα όλο και περισσότερες εταιρείες να προσεγγίζουν αυτή τη μουσική και τους καλλιτέχνες της (Mumma et al., 2003: 12).

Από τις πιο σημαντικές εταιρείες που ασχολήθηκαν με jazz ηχογραφήσεις, ήταν η Gennett, η Paramount και η OKeh. Η Gennett δρομολόγησε μια σειρά σημαντικών ηχογραφήσεων από μεγάλους καλλιτέχνες όπως ο Jelly Roll Morton. Έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε τις τεχνικές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι μουσικοί στα συγκεκριμένα studio της Gennett στην Indiana. Οι drummers έπρεπε να δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στις δυναμικές τους, καθώς και να αποφεύγουν τα σύνθετα και πυκνά παιξίματα. Οι κοντραμπασίστες δεν ήταν ιδιαίτερα επιθυμητοί, γιατί υπήρχαν προβλήματα ακουστότητας και ηχητικής ισορροπίας στο playback. Για αυτό το λόγο, προτιμούσαν όργανα όπως η tuba, το bass saxophone, ή ακόμα και τα ακόρντα από το αριστερό χέρι ενός πιανίστα.

Άλλη μια σημαντική δισκογραφική εταιρεία για την διάδοση της jazz είναι η OKeh, που συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα όπως οι James P. Johnson και Clarence Williams. Αδιαμφισβήτητα, η μεγαλύτερη προσωπικότητα που συνεργάστηκε με την OKeh ήταν ο Louis Armstrong, αφού αυτός και οι “Hot Five” και “Hot Seven”, πραγματοποίησαν εκεί μερικές από τις σημαντικότερες ηχογραφήσεις στην ιστορία της jazz (Mumma et al., 2003: 12, 13).

Αμέσως μετά τη συνεργασία της με τον Armstrong, η OKeh έκανε άλλη μια σπουδαία κίνηση, αναβαθμίζοντας την τεχνολογία ηχογραφήσεων της σε ηλεκτρική. Ίσως το μεγαλύτερο πλεονέκτημα, είναι ότι απελευθέρωσε τα rhythm sections (ντραμς, πιάνο, κοντραμπάσο), δίνοντας στα συγκροτήματα την ευχέρεια να δώσουν έναν πιο πληθωρικό χαρακτήρα στις ερμηνείες τους (Mumma et al., 2003: 13).

3.1.6 Blue Note

Ίσως η πιο σημαντική δισκογραφική εταιρεία στην ιστορία της jazz είναι η Blue Note. Η ποιότητα των ηχογραφήσεών της έθεσε τις βάσεις για το jazz ηχόχρωμα και ανέβασε τη φήμη της συγκεκριμένης εταιρείας στα ύψη. Ιδρύθηκε το 1939 από τον Alfred Lion, ο οποίος ήταν μεγάλος fan των θρυλικών πιανιστών Albert Ammons και Meade “Lux” Lewis με τους οποίους συνεργάστηκε.

Το Νοέμβριο του 1943, η Blue Note ξεκίνησε να ηχογραφεί ένα είδος jazz με διαφορετικό χαρακτήρα. Ο Ike Quebec, ο οποίος ήταν ανιχνευτής ταλέντων, οδήγησε ουσιαστικά την Blue Note στην εκκίνηση της bebop και τη σύστησε στο κοινό φέρνοντας ταλαντούχους μουσικούς για ηχογραφήσεις. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1940 και 1950, η Blue Note συνεργαζόταν με κορυφαίους μουσικούς, όπως ο Thelonious Monk, ο Art Blakey, ο Hank Mobley και ο Horace Silver, κυριαρχώντας με αυτό το τρόπο ανάμεσα στις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής (Mumma et al., 2003: 19).

3.2 Μουσικοί παραγωγοί

3.2.1 Ο ρόλος των μουσικών παραγωγών

Μια ιδιαίτερα σημαντική θέση στη μουσική βιομηχανία είναι αυτή του μουσικού παραγωγού. Θεωρώ ότι οι παραγωγοί δε λαμβάνουν ιδιαίτερη αναγνώριση από το

ευρύ κοινό, και μόνο μία μικρή μερίδα ακροατών αντιλαμβάνεται ότι παίζουν σημαντικό ρολό στο συνολικό αποτέλεσμα ενός άλμπουμ.

Ο μουσικός παραγωγός είναι αυτός ο οποίος σχεδιάζει και επιβλέπει την εκτέλεση των ηχογραφήσεων. Ο κάθε παραγωγός μπορεί να σκέφτεται και να λειτουργεί διαφορετικά, καθώς εξαρτάται και από το είδος μουσικής με το οποίο ασχολείται. Ο παραγωγός της Atlantic Records, Jerry Wexler, έχει ξεχωρίσει τρεις κατηγορίες μουσικών παραγωγών: τους “documentarian”, τους “servant of the project” και τους “artist”. Ο “documentarian” προσπαθεί να παρέμβει στα μουσικά γεγονότα όσο λιγότερο γίνεται. Ο “servant of the project” έχει πιο ενεργό ρόλο αφού προτείνει ρεπερτόριο, αισθητικές επιλογές, ενορχηστρώσεις και tempo για μια σύνθεση. Ο “artist”, είναι εκείνος ο οποίος μέσω των στυλιστικών και δημιουργικών τάσεων, εν τέλει, θα επηρεάσει το αποτέλεσμα μιας ηχογράφησης.

Ιστορικά, οι παραγωγοί ήταν μέλη των δισκογραφικών εταιρειών και τα καθήκοντά τους ήταν να βρίσκουν ταλέντα, να αντιστοιχούν τους μουσικούς με ρεπερτόριο που τους αρμόζει και να επιβλέπουν τις ηχογραφήσεις, πράγμα που τις περισσότερες φορές σήμαινε ότι έπρεπε να λειτουργούν και ως ηχολήπτες.

Όσο η μουσική τεχνολογία εξελισσόταν, οι αρμοδιότητες των παραγωγών αυξάνονταν. Η ηλεκτρική εποχή, οι νέες τεχνικές ηχογράφησης, όπως το overdubbing και τα νέα είδη εξοπλισμών προσέφεραν νέες δυνατότητες στον κόσμο της μουσικής παραγωγής (Zak, 2016: 1).

Κατά κύριο λόγο όμως, οι προσεγγίσεις που επέλεξαν οι παραγωγοί της κλασικής και της jazz μουσικής, σχετίζονταν περισσότερο με τη “documentarian” νοοτροπία, προσπαθώντας να δημιουργήσουν ένα ήχο πιο συγκεκριμένο.

Από την άλλη, η μεταπολεμική pop μουσική σκηνή υπήρξε ένα πεδίο δημιουργικού πειραματισμού, μέσα από το οποίο οι καλλιτέχνες κατάλαβαν ότι μπορούν να ανακαλύψουν νέους ηχητικούς ορίζοντες.

Σε τελική ανάλυση, η εξέλιξη της τεχνολογίας έχει δώσει τη δυνατότητα στους παραγωγούς, να εκμεταλλευτούν τον εξοπλισμό και τους μουσικούς που συναναστρέφονται, αξιοποιώντας τις ικανότητές τους στο μέγιστο δυνατό. Η αλήθεια είναι ότι τα καθήκοντα αυτής της δουλειάς αλλάζουν διαρκώς, αλλά ένας μουσικός παραγωγός θα πρέπει να γνωρίζει πότε είναι η στιγμή να επέμβει και πότε δε χρειάζεται να κάνει απολύτως τίποτα (Zak, 2016: 2).

Ανάμεσα στους πιο γνωστούς jazz μουσικούς παραγωγούς, είναι οι George Avakian και Teddy Reig. Ο Avakian, ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν την τεχνική της συνένωσης διαφορετικών κομματιών-λήψεων στον τομέα της ηχογράφησης. Πραγματοποίησε επιτυχημένες ηχογραφήσεις, έχοντας συνεργαστεί με καλλιτέχνες όπως οι Louis Armstrong και Benny Goodman, ενώ θεωρείται ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καριέρα μεγάλων μουσικών, όπως οι Miles Davis και Sonny Rollins (Avakian, 2003). Ο αναθρεμμένος στο Harlem, Teddy Reig, ξεκίνησε να δουλεύει για τη δισκογραφική εταιρεία Savoy το 1945, ενώ συνεργάστηκε σε γνωστές ηχογραφήσεις του Charlie Parker (Kennedy, 2003).

3.2.2 Rudy Van Gelder

Ο πιο γνωστός jazz μουσικός παραγωγός είναι αναμφισβήτητα ο ολλανδικής καταγωγής Rudy Van Gelder. Θεωρείται ότι είναι ο άνθρωπος ο οποίος διαμόρφωσε

και καθόρισε τον προσωπικό ήχο της Blue Note, ενώ παράλληλα έθεσε τα standards ποιότητας των jazz δίσκων (Skea, 2002: 54).

Ο Rudy Van Gelder μεγάλωσε στο Hackensack με τους γονείς του. Όταν ήταν 12 χρονών, αγόρασε μια συσκευή με την οποία μπορούσε να πραγματοποιήσει ηχογραφήσεις μικρού μήκους, με τη βοήθεια ενός πικ-απ και μερικών μικρών κενών δίσκων. Το 1931, ανανεώνοντας τον εξοπλισμό που είχε στη διάθεσή του, ξεκίνησε να ηχογραφεί άτομα από το στενό του περιβάλλον (Skea, 2002: 55), ενώ ταυτόχρονα του κίνησε το ενδιαφέρον η ηλεκτρονική τεχνολογία, μέσα από την ενασχόλησή του με το “ερασιτεχνικό ραδιόφωνο” (amateur radio) (Skea, 2002: 56).

Ο Van Gelder εξελίχθηκε σε μεγάλο θαυμαστή της jazz μουσικής μέχρι την αποφοίτησή του από τη τριτοβάθμια εκπαίδευση. Εκείνη την εποχή όμως δεν υπήρχε κάποιο πανεπιστημιακό πρόγραμμα για να καλύψει την εκπαίδευση του πάνω στη μουσική παράγωγη και για αυτό αποφάσισε να σπουδάσει οπτομετρία το 1942. Η πρώτη του επαγγελματική επαφή με τη μουσική παραγωγή, ήταν στα Nola Studios της Νέας Υόρκης. Όπως είπε ο ίδιος σε μία από τις λίγες συνεντεύξεις του: “Ήταν ένα πολύ δυνατό συναίσθημα αλλά εκείνη την εποχή δεν υπήρχε το επάγγελμα του μηχανικού ηχογράφησης” (Skea, 2002: 56).

Το 1946, οι γονείς του Van Gelder έχτιζαν ένα καινούργιο σπίτι στο Hackensack. Έχοντας υπόψη τους την αγάπη του Gelder για την τεχνική της ηχογράφησης, σχεδίασαν με τη βοήθεια αρχιτέκτονα, ένα σαλόνι ειδικά διαμορφωμένο για ηχογραφήσεις. Αυτός ο χώρος κατέληξε να είναι ιστορικής σημασίας για τον Van Gelder και τη jazz μουσική, αφού η φυσική του διαμόρφωση και η ακουστική συμπεριφορά του ήχου, είχαν σαν αποτέλεσμα την επίτευξη ενός ήχου ευρέως αναγνωρίσιμου από το κοινό (Skea, 2002: 57).

Όπως αναφέραμε ήδη, τα πρώτα χρόνια ο Van Gelder ηχογραφούσε συγγενείς και γνωστούς του, αλλά σύντομα η φήμη του διαδόθηκε και ξεκίνησε να συνεργάζεται με γνωστούς μουσικούς. Η αγάπη του για τη jazz και οι συνεχώς εξελισσόμενες δυνατότητές του έκαναν μουσικούς, όπως ο Lee Konitz, ο Gerry Mulligan και ο Lenny Tristano, να θέλουν να επισκεφτούν το στούντιό του στο Hackensack (Skea, 2002: 59). Επίσης, ο Van Gelder ήταν τόσο οργανωτικός που, όπως αναφέρει ο Esmond Edwards, όταν έφταναν οι μουσικοί στο στούντιο το μόνο που είχαν να κάνουν ήταν: “να μπουν στο στούντιο, να βγάλουν τα πνευστά τους και να ξεκινήσουν να παίζουν” (Skea, 2002: 67).

Ήταν ίσως ο μοναδικός μηχανικός ήχου, που έδινε τόσο μεγάλη έμφαση στη λεπτομέρεια και είχε πάντα τον κορυφαίο εξοπλισμό που υπήρχε διαθέσιμος στην αγορά (Skea, 2002: 68). Από την επιλογή των μικροφώνων μέχρι την τοποθέτησή τους, πειραματιζόταν διαρκώς μέχρι να βρει την κατάλληλη ηχητική ισορροπία και τις ιδανικές αναλογίες που θα ικανοποιούσαν τους καλλιτέχνες που συνεργαζόταν (Skea, 2002: 60).

Όσον αφορά στον εξοπλισμό που χρησιμοποιούσε, ο Van Gelder συμβάδιζε με τη τεχνολογία, αλλά στα πρώιμα χρόνια της μουσικής τεχνολογίας, οι επαγγελματικές κονσόλες ηχογράφησης δεν ήταν διαθέσιμες στο εμπόριο. Για αυτό, ξεκίνησε να σχεδιάζει τον δικό του εξοπλισμό παραγγέλλοντας τα απαραίτητα κομμάτια, τα οποία θα του επέτρεπαν να κατασκευάσει ενισχυτές και κονσόλες ηχογράφησης (Skea, 2002: 58). Ο ερχομός της μαγνητοταινίας και του μαγνητοφώνου έφεραν σημαντικές καινοτομίες στο χώρο των ηχογραφήσεων. Το 1949, ο Van Gelder απέκτησε το μαγνητόφωνο Ampex 300, το οποίο μπορούσε να ηχογραφήσει συνθέσεις μεγαλύτερης διάρκειας, δίνοντας τη δυνατότητα στους μουσικούς να εκφραστούν με μεγαλύτερη άνεση. Στη συνέχεια απέκτησε τα μικρόφωνα “Neumann U-47”. Τα νέα

του αποκτήματα έγιναν από τις δημοφιλέστερες επιλογές στον χώρο της μουσικής παραγωγής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα μικρόφωνα είχαν συγκεκριμένο τρόπο χρήσης, αλλά ο Van Gelder τα χρησιμοποίησε με ένα δικό του τρόπο, έτσι ώστε να διαμορφώσει το ηχητικό αποτέλεσμα που είχε στο μυαλό του (Skea, 2002: 60, 61). Αυτοί οι πειραματισμοί έδωσαν τη δυνατότητα στον Gelder να αναδείξει τους μουσικούς και τα ιδιαίτερα ηχοχρώματά τους, όπως εκείνο του Miles Davis (Skea, 2002: 62). Ο Van Gelder ήταν από τους πρώτους που έκαναν πράξη τη τεχνική του overdubbing στη jazz μουσική. Μέσω αυτής της τεχνικής μπορούσε να ηχογραφήσει πολλαπλά κομμάτια ή να τα ενώσει σε μία ταινία (Skea, 2002: 63) και, παρ' όλο που ήταν μία τεχνική αντίθετη με την αισθητική της jazz, έγινε γρήγορα αποδεκτή στον χώρο. (Skea, 2002: 64).

Τον Ιανουάριο του 1953, ο Van Gelder εργάστηκε επαγγελματικά στη Blue Note για πρώτη φορά και μέσα στον επόμενο χρόνο οι εταιρείες Prestige και Savoy, έγιναν τακτικοί πελάτες του στούντιο Hackensack (Skea, 2002: 68). Όπως αναφέρει ο ίδιος, ο Gil Melle πούλησε ένα δίσκο του Van Gelder στον Alfred Lion, ιδιοκτήτη της Blue Note. Ο Lion, όταν ζήτησε στα WOR studios στη Νέα Υόρκη μια ηχογράφιση με αντίστοιχο ήχο, ο τεχνικός του είπε ότι δε μπορεί να τον επιτύχει. Στη συνέχεια, ο Lion προσέγγισε και ξεκίνησε να συνεργάζεται για ένα μεγάλο διάστημα με το Gelder (Audio Magazine, 2016). Ήταν μια περίοδος για τον διάσημο τεχνικό, στην οποία δούλεψε για τις τρεις σημαντικότερες jazz δισκογραφικές εταιρείες και ταυτόχρονα με κάποιους από τους μεγαλύτερους μουσικούς της jazz, όπως οι Miles Davis, Thelonious Monk, Sonny Rollins και John Coltrane (Skea, 2002: 68). Ένας ακόμα λόγος για τα εξαιρετικά αποτελέσματα της Blue Note, είναι ότι ο Lion πλήρωνε τους μουσικούς για μία ή δύο μέρες προβών πριν την ηχογράφιση, για την επίτευξη του καλύτερου δυνατού αποτελέσματος (Skea, 2002: 71).

Το 1959, ο Gelder έχτισε ένα καινούργιο στούντιο στο Englewood Cliffs στο New Jersey, σταμάτησε να ασχολείται με την οπτομετρία και αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στο επάγγελμα του μηχανικού ηχογράφησης (Skea, 2002: 72). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο στούντιο Englewood Cliffs, πραγματοποίησαν τις περισσότερες ηχογραφήσεις τους οι δισκογραφικές εταιρείες “Impulse” και “Reservoir”. (Kennedy, 2003; Cerchiari, 2013).

Εκτός από τις ικανότητες του Van Gelder, ίσως το πιο σημαντικό γεγονός είναι η αγάπη του για τη jazz και για τη δουλειά του. Ήταν η μουσική που κατανοούσε και άκουγε από τα παιδικά του χρόνια και μπορούσε να μιλήσει στη γλώσσα των μουσικών της jazz για τους οποίους έτρεφε απεριόριστη εκτίμηση. Όσον αφορά τα στούντιό του, όπως είχε πει και ο ίδιος: “Μου ανήκει το στούντιο, διαχειρίζομαι το στούντιο και το συντηρώ. Είναι δική μου ευθύνη και είμαι εδώ κάθε μέρα. Εγώ, όχι κάποιος άλλος. Με αντιπροσωπεύει” (Audio Magazine, 2016).

3.3 Τεχνικές jazz ηχογράφησης

3.3.1 Χαρακτηριστικά της Jazz ηχογράφησης

Κύρια επιδίωξη των ηχογραφήσεων της jazz, είναι να αποτυπώσουν την ενέργεια και την αλληλεπίδραση των μουσικών (Jago, 2013). Η διαδικασία της ηχογράφησης προϋποθέτει τη λήψη μιας σειράς σημαντικών αποφάσεων, που επηρεάζουν άμεσα την ηχητική και την εκτελεστική ποιότητα του τελικού αποτελέσματος. Προκειμένου να καθοριστεί ο τρόπος της ηχογράφησης μέσα στο στούντιο, είναι απαραίτητο να μελετηθούν ορισμένα ιδιαίτερα ζητήματα που αφορούν την εκτέλεση της jazz.

Αρχικά, είναι χρήσιμη η γνώση των ηχητικών χαρακτηριστικών των μουσικών οργάνων. Ξεκινώντας από το drum set, μπορούμε να αναφέρουμε ότι πρόκειται για ένα ετερογενές σύνολο από μεμβρανόφωνα (τύμπανα) και ιδιόφωνα (πιατίνια) όργανα και το οποίο μπορεί με ευκολία να παράγει μεγάλο αριθμό decibel. Το πιάνο και η κιθάρα έχουν συνήθως δυνατή και καθαρή ατάκα, αλλά γρήγορο σβήσιμο της ηχητικής τους ενέργειας. Τα πνευστά, είτε χάλκινα, είτε με ξύλινο καλάμι, έχουν δυνατές και καθαρές ατάκες, δυνατές εντάσεις και sustain. Τα organs, τα synthesizers και τα ηλεκτρικά πιάνο, περνούν μέσα από ενισχυτές και έχουν δυνατότητες επεξεργασίας του ήχου. Το κοντραμπάσο είναι συχνотικά και δυναμικά χαμηλό και χωρίς ευδιάκριτη ατάκα, συνεπώς καλύπτεται από τα υπόλοιπα μουσικά όργανα, οπότε χρειάζεται ηλεκτρική ενίσχυση. Συνεπώς, υπάρχει στα μουσικά όργανα ένα ζήτημα συχνотικής και δυναμικής ανομοιομορφίας, το οποίο καλείται να λύσει η ηχοληψία (Cuscuna, 2007).

Όπως είδαμε και στο κεφάλαιο “record producer”, κατά κύριο λόγο, ο ήχος στο μεγαλύτερο μέρος της jazz μουσικής είναι ακουστικός με ελάχιστη ή μηδαμινή χρήση εφέ. Επίσης, ο Rudy Van Gelder, ίσως ο πιο διάσημος jazz μηχανικός ήχου και μουσικός παραγωγός, χρησιμοποιούσε με σύνεση τις γνώσεις του και αυτός ήταν ένας από τους λόγους της διεθνούς φήμης του (Skea, 2002: 67). Άρα, μια καλή ακουστική μίξη σε μια ηχογράφιση, είναι αυτή η οποία δε γίνεται αντιληπτή εξαιτίας κάποιας υπερβολής. Ο ήχος των ακουστικών οργάνων δε ταιριάζει να υπερβαίνει τις φυσικές τους δυναμικές, είτε δυναμικά είτε ως ηχόχρωμα. Ιδανικά, ένας ακροατής με κλειστά μάτια θα έπρεπε να μπορεί να φανταστεί τη μπάντα να παίζει μπροστά του χωρίς PA, μέσα στο δωμάτιο που βρίσκεται ή σε κάποια σκηνή με φυσικό ambience. Συμπερασματικά, χρειάζονται ενίσχυση μόνο τα μουσικά όργανα τα οποία ακούγονται πιο χαμηλά (πχ κοντραμπάσο, πιάνο, φωνή) ώστε να μη χαθούν μέσα στο

σύνολο. Στην περίπτωση του recording η διαδικασία αυτή γίνεται κατά το στάδιο της μίξης.

Η ένταση των solos, δε μπορεί να είναι υπερβολική και δυσανάλογα υψηλή σε σχέση με την υπόλοιπη μπάντα, όπως είναι πιθανό να συμβαίνει σε άλλα εμπορικά είδη μουσικής. Αφενός, δημιουργούνται συνθήκες μιας διαφορετικής αισθητικής από εκείνη της jazz για το σολίστα, που έχει συνηθίσει σε ακουστικό παίξιμο και με διαφορετικό έλεγχο των δυναμικών του και αφετέρου η jazz είναι μουσική που παίζεται συλλογικά. Η εκτέλεση σε κάθε στιγμή έχει να κάνει με το σύνολο και όχι με τον πρωταγωνιστή. Κατά συνέπεια, η μέγιστη ένταση του σολίστα πρέπει να είναι τέτοια, που να του επιτρέπει να ακούγεται διακριτά όταν η μπάντα παίζει δυνατή συνοδεία.

Η εκτέλεση της jazz περιλαμβάνει ορισμένες πλευρές, που απαιτούν καλή αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη του συνόλου. Έχοντας αναλύσει τα χαρακτηριστικά της jazz μουσικής και μετά από μαζικές ακροάσεις κλασικών jazz άλμπουμς μέχρι και τη δεκαετία του 1960, μπορούμε να καταλήξουμε στις παρακάτω παρατηρήσεις. Ένα από τα βασικά γνωρίσματα της jazz είναι ο αυτοσχεδιασμός, ο οποίος όμως δεν αφορά μόνο το σολίστα. Αυτός όντως πρωταγωνιστεί τη στιγμή του σόλο του, αλλά ταυτόχρονα όλη η υπόλοιπη μπάντα αυτοσχεδιάζει το λεγόμενο *comping* (συνοδεία). Συνήθως, το καλό *comping* βοηθάει το σολίστα και απαντάει στα μουσικά του νοήματα κατά το πρότυπο του *call and response*. Ο σολίστας μπορεί να συμπεριλάβει στο παίξιμο του ρυθμικές ιδιαιτερότητες (*metric modulations*) τις οποίες το *comping* οφείλει να υποστηρίξει. Επιπρόσθετα, ο ρυθμικός αυτοσχεδιασμός των συγχωρδιών από το πιανίστα ή το κιθαρίστα, καθώς και *bass* και *snare drum*, είναι αυτά τα στοιχεία που συνθέτουν το *comping* και το καλό αποτέλεσμα έρχεται όταν οι ρυθμικές επιλογές του ενός, δεν έρχονται σε αντίθεση με του άλλου. Επίσης,

οι στιγμιαίες παραλλαγές στην εναρμόνιση που μπορεί να υπονοεί ο σολίστας με τις μελωδικές του ερμηνείες, οι εναλλαγές ανάμεσα στην ένταση και τη χαλάρωση (tension – release), μια πιθανή κορύφωση του σόλο σε συνδυασμό με τις δυναμικές που θα χρησιμοποιήσει και το πόσα choruses θα παίξει, είναι στοιχεία που το σύνολο πρέπει να υποστηρίξει με τη συνοδεία. Πολύ συχνό είναι το φαινόμενο της αύξησης του tempo ως αποτέλεσμα της έντασης, της ενεργητικότητας και του ενθουσιασμού της στιγμής, ακόμα και σε ηχογραφήσεις μεγάλων μουσικών της jazz. Συνεπώς, στα μέλη του jazz μουσικού συνόλου, τόσο ανάμεσα στο σολίστα και τους συνοδούς, όσο και ανάμεσα στους συνοδούς, πρέπει να υπάρχει μια συνεχής αλληλεπίδραση, ένας μουσικός διάλογος, ο οποίος αποτελεί ένα από τα πιο βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την εκτέλεση.

Όλα αυτά είναι πολύ πιθανά και απρόβλεπτα ενδεχόμενα μέσα σε μία jazz εκτέλεση, αποτελούν τμήμα της ιδιοσυγκρασίας της και έχουν καθιερώσει την άποψη στο μεγαλύτερο μέρος της μουσικής κοινότητας, ότι η “jazz είναι μια ζωντανή μορφή τέχνης” (jazz is a live art form) (Jago, 2013). Κανείς δε ξέρει το πώς μπορεί να εξελιχθεί μια jazz σύνθεση. Γίνεται λοιπόν κατανοητό, ότι στη περίπτωση της jazz ο ενδεδειγμένος τρόπος αποτύπωσης της εκτέλεσης, είναι αυτός που θα επιτρέψει στο μουσικό σύνολο να παίξει διαδραστικά. Συνεπώς η μέθοδος που προκρίνεται είναι το live studio recording.

3.3.2 Προετοιμασία του live studio recording

Τα διάφορα σύνολα της jazz μουσικής παρουσιάζουν ηχοχρωματικές και δυναμικές ποικιλίες. Υπάρχουν οι big bands, που αποτελούνται συνήθως από τέσσερα τρομπόνια και τρομπέτες, πέντε σαξόφωνα και rhythm section, αλλά συχνά

περιλαμβάνουν και ηχοχρώματα κλαρινέτων ή φλάουτων. Υπάρχουν επίσης μικρότερα σύνολα, όπως σεπτέτα και οκτέτα, ή ακόμα πιο μικρά όπως κουιντέτα και piano ή guitar trio. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, επιλέγεται να παρουσιαστεί πιο αναλυτικά η περίπτωση της προετοιμασίας του recording session ενός κλασικού jazz quintet, το οποίο περιλαμβάνει drum-set, κοντραμπάσο, πιάνο, tenor σαξόφωνο και τρομπέτα σε σύμπραξη με φωνή.

Έχοντας αποφασίσει να ηχογραφηθεί όλη η μπάντα μαζί για να αποτυπωθεί ένα καλό interplay, απομένει το ζήτημα της τοποθέτησης των μουσικών στο χώρο του στούντιο και της επιλογής των κατάλληλων μικροφώνων. Το βασικό πρόβλημα που καλείται να λύσει η ηχοληψία, είναι η διασπορά του ηχητικού σήματος του κάθε μουσικού στα μικρόφωνα των υπολοίπων (leakage ή bleed) (Bartlett & Bartlett, 2009: 345). Κάποιες λύσεις για να αμβλυνθεί αυτό το πρόβλημα είναι οι ακόλουθες:

- Τοποθέτηση του μικροφώνου κοντά στο αντίστοιχο μουσικό όργανο.
- Τοποθέτηση των μουσικών οργάνων σε μεγαλύτερη απόσταση το ένα από το άλλο.
- Χρήση καρδιοειδών ή υπερκαρδιοειδών μικροφώνων.
- Χρήση ηχοαπορροφητικών υλικών στην αίθουσα ηχογράφησης.

Αναφορικά με το ζήτημα του χώρου θα προτιμηθεί ένα στούντιο με μεγάλο recording room (Bartlett & Bartlett, 2009: 6, 27), στο οποίο οι μουσικοί θα τοποθετηθούν σε απόσταση τέτοια, ώστε το μικρόφωνο του καθενός να παίρνει direct σήμα μόνο από τον ίδιο, αλλά ταυτόχρονα όλοι να έχουν την αίσθηση του συνόλου και οπτική επαφή

μεταξύ τους. Προτιμάται επιπλέον ένας χώρος με φυσιολογικό *ambience* σε σχέση με το “στεγνό” ηχοαπορροφητικό χώρο, προκειμένου να αποφευχθεί το τεχνητό *reverb* κατά το στάδιο της μίξης (Bartlett & Bartlett, 2009: 339, 340). Η χρήση ηχητικών παραπετασμάτων πετροβάμβακα πίσω ή πάνω από το κάθε όργανο και το μικρόφωνό του, κρίνεται αναγκαία για να περιορίσει τη διασπορά του ήχου μέσω των ανακλάσεων (Bartlett & Bartlett, 2009: 28). Ακόμα μπορεί να εξεταστεί και το ενδεχόμενο να μοιραστούν οι μουσικοί σε ξεχωριστά *recording booths* εφόσον διατηρούν οπτική επαφή μέσω τζαμιών, αν και αυτό συνήθως επηρεάζει αρνητικά τους μουσικούς, κάνοντάς τους να νιώθουν απομονωμένοι, υποβαθμίζοντας έτσι την αίσθηση της συλλογικότητας, του αυθορμητισμού και της αλληλεπίδρασης (Cuscuna, 2007: 67).

Η δεύτερη σημαντική επιλογή είναι αυτή των κατάλληλων μικροφώνων και των τεχνικών που θα χρησιμοποιηθούν για το κάθε μουσικό όργανο και για τη φωνή.

Drum set: Συνήθως, η μεγαλύτερη προσοχή επικεντρώνεται στα *drums*, καθώς είναι σημαντικό να ακούγονται καλά για μια επιτυχημένη ηχογράφιση. Υπάρχουν διάφοροι τρόποι να ηχογραφήσεις *drums* και αρκετά συχνά η μεθοδολογία στηριζόταν στο ότι το κάθε τύμπανο και το κάθε πιατίνι, πρέπει να πλαισιώνεται από ένα μικρόφωνο. Παρ’ όλα αυτά, για αρκετές δεκαετίες η βάση δεκάδων επιτυχημένων δίσκων ήταν από ένα έως τρία μικρόφωνα (Owsinski, 2005: 111).

Πριν την απόφαση του αριθμού των μικροφώνων, πρέπει να σιγουρευτούμε ότι πριν την εκκίνηση της ηχογράφησης το *drum set* έχει κουρδιστεί. Επίσης, μια έξυπνη κίνηση είναι η αφαίρεση των *overtones* από τα *drums* και τα πιατίνια. Είναι πιθανό λόγω της δομής των τυμπάνων να δημιουργούνται ανεπιθύμητοι ήχοι, οπότε ένας τρόπος για να τους μετριάσουμε είναι η χρήση χαρτοταινίας ή κομματιών από χαρτί

(Bartlett & Bartlett, 2009: 131, 132). Ένας κλασσικός τρόπος ηχογράφησης τυμπάνων για jazz σχήμα, είναι η τοποθέτηση δυο overhead μικροφώνων πάνω από το set, ένα δυναμικό μικρόφωνο στο bass drum και αν είναι απαραίτητο άλλο ένα στο snare drum (Bartlett & Bartlett, 2009: 137, 138).

Όσον αφορά τη μίξη, θα πρέπει να αφαιρέσουμε το τρίξιμο των χορδών που προέρχεται από το snare drum. Συνήθως, αυτό συμβαίνει όταν παίζεται μια συγκεκριμένη νότα και μπορεί να διορθωθεί με τη βοήθεια του equalizer (EQ). Τα Hz των toms πρέπει να κυμαίνονται γύρω στα 600-800, ενώ του bass drum στα 300-600 (Bartlett & Bartlett, 2009: 140, 141).

Double Bass: Το κοντραμπάσο είναι ένα όργανο το οποίο βγάζει αρκετά χαμηλές συχνότητες, οπότε θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί ένα μικρόφωνο με καλή ανταπόκριση στις χαμηλές συχνότητες όπως τα ribbon. Η κοντινή τοποθέτηση του μικροφώνου βελτιώνει την ηχητική απομόνωση του κοντραμπάσου, αλλά η πιο απόμακρη δίνει μια αίσθηση φυσικού ήχου (Bartlett & Bartlett, 2009: 148).

Grand Piano: Όπως και με τα drums, είναι πρόκληση να ηχογραφήσεις καλά ένα πιάνο. Οι πρώτες κινήσεις που πρέπει να γίνουν πριν την επιλογή των μικροφώνων, είναι το κούρδισμα του και το λάδωμα των πεταλιών για να μειωθεί το τρίξιμό τους (Bartlett & Bartlett, 2009: 144).

Η κοντινή τοποθέτηση των μικροφώνων είναι μια καλή επιλογή, καθώς αποφεύγεται η διαρροή μη σχετικών ήχων με το πιάνο. Δυο καρδιοειδή πυκνωτικά μικρόφωνα μέσα στο πιάνο με απόσταση μεταξύ τους, είναι από τις δημοφιλέστερες επιλογές για την ηχογράφησή του (Bartlett & Bartlett, 2009: 145).

Στη μίξη αν υπάρχει ανάγκη για μεγαλύτερη ατάκα και διαύγεια, τότε μπορούμε να αυξήσουμε το EQ στα 10 kHz (Bartlett & Bartlett, 2009: 147).

Trumpet: Η τρομπέτα παράγει πολύ υψηλές συχνότητες οι οποίες προέρχονται από την καμπάνα της. Ένα μικρόφωνο μπροστά και κοντά στην καμπάνα προσδίδει ένα λαμπερό και κοφτερό ήχο. Αν θέλουμε να εξομαλύνουμε λίγο το άγριο ηχόχρωμα της τρομπέτας, τοποθετούμε ένα ribbon μικρόφωνο με flat χαρακτηριστικά εκτός άξονα. Μπορούμε να τοποθετήσουμε κοντά το μικρόφωνο για ένα συμπαγή ήχο ή πιο μακριά για ένα πιο γεμάτο ήχο (Bartlett & Bartlett, 2009: 153, 154).

Saxophone: Ο ήχος του σαξοφώνου έρχεται από κάθε τρύπα του σώματος του οργάνου και σε διαφορετική αναλογία με κάθε νότα (Owsinski, 2005: 173). Δυο από τις πιθανές τοποθετήσεις του μικροφώνου είναι οι εξής: α) 30 περίπου εκατοστά μακριά από τη καμπάνα με ένα πυκνωτικό μικρόφωνο με μεγάλο διάφραγμα β) τοποθέτηση της κεφαλής ενός ribbon μικροφώνου να κοιτάζει προς τη καμπάνα (Owsinski, 2005: 174, 175).

Vocals: Για να αποφύγουμε ανεπιθύμητα εφέ χαμηλών συχνοτήτων, το μικρόφωνο πρέπει να τοποθετείται περίπου 20 εκατοστά μακριά από τον ή την τραγουδίστρια. Μια δημοφιλής επιλογή είναι αυτή του πυκνωτικού μικροφώνου με μεγάλο διάφραγμα και flat ανταπόκριση. Σε περίπτωση που η χροιά της φωνής είναι σκληρή, τότε μπορούμε να τοποθετήσουμε το μικρόφωνο εν μέρει στο πλάι του στόματος ή να δοκιμάσουμε ένα ribbon μικρόφωνο. Αν το μικρόφωνο τοποθετηθεί κοντά στο στόμα για αποφυγή ηχητικής διαρροής, τότε θα πρέπει να προτιμηθεί ένα καρδιοειδή μικρόφωνο και ταυτόχρονα θα πρέπει να κόψουμε τις υπερβολικά μπάσες συχνότητες με τη βοήθεια της μίξης (Bartlett & Bartlett, 2009: 158).

3.3.3 Extended Studio Techniques

Το 1956, ο jazz πιανίστας Lennie Tristano κυκλοφόρησε μέσω της Atlantic Records ένα LP, στο οποίο έγινε για πρώτη φορά η χρήση της τεχνικής overdub και η επεξεργασία της τεχνικής tape speed σε jazz μουσική. Παρά το γεγονός ότι κομμάτια όπως το “Line Up”, το “Requiem”, το “Turkish Mambo” και “East Thirty-Second Street” θεωρούνται ορόσημο για τη δημιουργική χρήση προχωρημένων τεχνικών στο στούντιο για τη jazz μουσική, οι αντιδράσεις των κριτικών και του κοινού ήταν κατά κύριο λόγο εχθρικές. Ο Tristano πειραματιζόταν με τέτοιου είδους τεχνικές από το 1951, αλλά απέφευγε τις ερωτήσεις που σχετίζονταν με αυτές τις πρωτοποριακές για εκείνη την εποχή τεχνικές.

Ο Tristano δεν ήταν ο πρώτος που εφάρμοσε αυτές τις τεχνικές. Είναι πιθανό οι πρώτες γνώστες ηχογραφήσεις να πραγματοποιήθηκαν από τον Sidney Bechet το 1941 (“The Sheik of Araby” και “Blues of Bechet”), στις οποίες ηχογράφησε όλα τα όργανα -σοπράνο και τενόρο σαξόφωνο, πιάνο, μπάσο και ντραμς- μόνος του. Μπορεί ο Bechet να ήταν ο πρώτος ο οποίος πραγματοποίησε μια εμπορική ηχογράφιση τέτοιου είδους, αλλά ο κιθαρίστας Les Paul με τη τεχνική multi-tracking, από τη δεκαετία του 1930 και το 1948, ηχογράφησε το “Lover (When You’re Near Me)” στο οποίο παρουσίαζε οχτώ διαφορετικά μέρη με κιθάρα.

Το 1951, ο Tristano ηχογράφησε και κυκλοφόρησε το “JuJu” και το “Pastime”, κάνοντας overdub μια επιπλέον ερμηνεία πιάνο. Είναι πιθανό μάλιστα ο Tristano να έλαβε τη βοήθεια του Rudy Van Gelder, ο οποίος βρίσκεται στη λίστα των τεχνικών της συγκεκριμένης ηχογράφησης. Το 1953, ο Tristano συνέχισε να πειραματίζεται με

το multi-tracking. Η σύνθεση “Descent into the Maelstrom” (χωρίς τονικότητα), περιλάμβανε πολλαπλά μέρη πιάνο αλλά κυκλοφόρησε το 1976.

Το Φεβρουάριο του 1956, ο Tristano έκανε συμφωνία με την Atlantic Records η οποία έλεγε ότι “θα ήταν ο μουσικός διευθυντής του εαυτού του με απόλυτη ελευθερία να εκδώσει ότι ήθελε”. Η πρώτη πλευρά του δίσκου περιείχε τέσσερις συνθέσεις που ηχογραφήθηκαν από το προσωπικό του στούντιο. Το “Line Up” και το “East Thirty Second”, έχουν μέρη με πιάνο τα οποία προσκολλήθηκαν πάνω από ένα προηχογραφημένο rhythm section. Θεωρείται ότι ο Tristano έριξε σε half-time το rhythm section, αυτοσχεδίασε πάνω από αυτό και στη συνέχεια το επανέφερε στην αρχική του ταχύτητα. Το “Turkish Mambo” αποτελείται από τέσσερα διαφορετικά μέρη πιάνο. Τα τρία από αυτά είναι ostinato και το τέταρτο είναι αυτοσχέδιες μελωδικές γραμμές πάνω από τα υπόλοιπα τρία μέρη. Το “Requiem” είναι μια blues σύνθεση του Tristano αφιερωμένη στο Charlie Parker. Σε αυτή τη σύνθεση είναι πιθανό να αυτοσχεδίασε για αρκετές ώρες και μετά να ένωσε τα κομμάτια προσθέτοντας εφέ όπως ηχώ και τρέμολο (Jago, 2013).

Επίλογος

Διαπιστώσαμε λοιπόν ότι παράλληλα με την εξέλιξη της jazz μουσικής εξελίχθηκε και η μουσική βιομηχανία. Είναι ζωτικής σημασίας η κατανόηση του γεγονότος, ότι η jazz δε θα μπορούσε να έχει την ίδια μορφή αν έλειπε οποιοδήποτε κομμάτι από αυτό το κοινωνικό και μουσικό και τεχνολογικό “puzzle”. Η τεράστια συνεισφορά των Αφρικανών στη μουσική σε συνδυασμό με την εξέλιξη της μουσικής τεχνολογίας, των παραγωγών και των τεχνικών ηχογράφησης, δημιούργησαν το χαρακτήρα και το ηχόχρωμα σε μια από τις πιο εξεζητημένες μορφές τέχνης.

Μπορούμε πλέον να δηλώσουμε με βεβαιότητα ότι είναι μια μουσική η οποία δε σταματάει ποτέ να εξελίσσεται. Από τη ragtime μέχρι τη bebop και τη free jazz, έχουν πραγματοποιηθεί μεγάλες αλλαγές στο τομέα της ρυθμολογίας και του syncopation, στην αρμονία και στον αυτοσχεδιασμό. Όπως αναφέραμε ήδη, η jazz στα πρώτα της στάδια ήταν μια μουσική την οποία μπορούσες να ακούσεις και να χορέψεις, γεγονός το οποίο στη συνέχεια άλλαξε, αφού οι μουσικοί της άρχισαν να προσθέτουν όλο και περισσότερο εξεζητημένα στοιχεία, αλλάζοντας την αισθητική της σε μεγάλο βαθμό.

Μεγάλες αλλαγές πραγματοποιήθηκαν και στο τομέα της μουσικής τεχνολογίας. Εκτός από τη ραγδαία εξέλιξη του εξοπλισμού, της αναπαραγωγής και της ηχογράφησης ηχητικών ντοκουμέντων, διαπιστώσαμε ότι οι jazz παραγωγοί και οι jazz μουσικοί, δεν έπαψαν να αναζητούν νέα μονοπάτια είτε στο ηχόχρωμα της μουσικής ή στο τρόπο παράγωγής της jazz. Μεγάλοι παραγωγοί όπως ο Rudy Van Gelder, έκαναν ήπια χρήση της τεχνολογίας που είχαν στα χέρια τους, καθώς ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της jazz, είναι ο αυθόρμητος διάλογος και αλληλεπίδραση ανάμεσα σε ένα γκρουπ μουσικών, που δε μπορεί να αποτυπωθεί μέσω τεχνικών όπως το overdub.

Παρ' όλα αυτά, μουσικοί όπως ο Lennie Tristano, τόλμησαν να σπάσουν το κατεστημένο της jazz ηχογράφησης και παράγωγής, με βαριές συνέπειες όμως αφού λόγω κακών κριτικών αναγκάστηκε να αποσυρθεί από τα live και τις ηχογραφήσεις για μια δεκαετία (Jago, 2013). Τελικά όμως, τεχνικές αντίθετες με την αισθητική της jazz έχουν μπει στο χώρο της παράγωγής της, αφού χωρίς υπερβολική χρήση έχουν καταφέρει να επωφεληθούν αυτό το είδος.

Μπορεί να πει κανείς ότι ο Lennie Tristano ήταν αρκετά μπροστά από την εποχή του. Πλέον ζούμε στη ψηφιακή εποχή και το να ηχογραφήσει ένας μουσικός είναι πιο

εύκολο και προσβάσιμο από ποτέ. Έτσι λοιπόν, ο Tristano συνδυάζοντας τις γνώσεις του πάνω στη μουσική και στη μουσική τεχνολογία, δημιούργησε μια αρτιστική αυτονομία η οποία άρχισε να γίνεται πραγματικότητα αρκετές δεκαετίες μετά την εποχή του.

Υπόμνημα μουσικής συναυλίας

Εισαγωγή

Σε αυτό το μέρος της εργασίας, θα μελετήσουμε τις ρίζες της jazz διαπαιδαγώγησης και των jazz standards και στη συνέχεια θα αναλύσουμε τις επιλογές των συνθέσεων, οι οποίες θα ερμηνευτούν σε ζωντανή εμφάνιση στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Κεφάλαιο 1

1.1 Η διαμόρφωση της jazz παιδείας

Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, η jazz θεωρείται από τις κορυφαίες μορφές τέχνης στο χώρο της μουσικής. Η φήμη της όμως δεν είχε πάντα αυτό το υπόβαθρο.

Η μόρφωση στο είδος της jazz μουσικής ξεκίνησε με σκοπό τη διάδοση των γνώσεων της τεχνικής και του αυτοσχεδιασμού της jazz ερμηνείας σε ανεπίσημη μορφή.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις της jazz πραγματοποιήθηκαν το 1917 και από τότε διευκολύνουν τη διασπορά των τεχνικών αυτής της μουσικής. Μέσα από τη προσεκτική μελέτη των jazz ηχογραφήσεων, μπορεί κάποιος να μάθει να παίζει σα το Louis Armstrong. Συνεπώς, μπορούμε να καταλάβουμε πόσο σημαντικό ρόλο παίζει στο εκπαιδευτικό μέρος, η ακοή και η μίμηση της jazz μουσικής.

Μέσα στις επόμενες δεκαετίες έγιναν τεράστια βήματα στο τομέα της διαπαιδαγώγησης της jazz. Οι οδηγίες και η ερμηνεία της άρχισαν να διδάσκονται στις μητροπολίτικες περιοχές. Επαγγελματίες μουσικοί, με μια σειρά εκδόσεων από

play-along συνθέσεις, καταγεγραμμένα σόλο μεγάλων jazz καλλιτεχνών και βιβλία τα οποία διδάσκουν τη μεθοδολογία για την ανάπτυξη των jazz improvisation skills, βοήθησαν στην εξάπλωση και στην κατανόηση της jazz ερμηνείας, δίνοντας ταυτόχρονα επίσημη μορφή στη διδασκαλία της.

Ένα ακόμα βήμα της jazz μουσικής προς την παγκόσμια καταξίωση, ήταν η είσοδος της στα σχολεία και στα κολλέγια. Ο Leonard Feather και ο Robert Goffin, δίδαξαν ένα από τα πρώτα μαθήματα jazz ιστορίας στο “New School for Social Research” του Manhattan το 1941.

Το 1945, ο Lawrence Berk ίδρυσε ένα μουσικό σχολείο στη Βοστώνη, το οποίο έδινε έμφαση στη σύνθεση και στην ενορχήστρωση της jazz μουσικής. Το σχολείο προσέφερε ένα διετές πρόγραμμα μαθημάτων, με επιβράβευση ένα καλλιτεχνικό δίπλωμα. Μετέπειτα, μετονομάστηκε σε “Berklee School of Music” και τελικά “Berklee College of Music”, αφού στο τέλος των σπουδών επιβράβευε τους απόφοιτους με ένα πτυχίο bachelor. Το πρώτο κολλέγιο που παρέδιδε πτυχίο bachelor, ήταν το “North Texas State Teachers College στο Denton το 1947.

Κοινά σημεία ανάμεσα στα σχολεία και το πρόγραμμα εκμάθησης της jazz μουσικής που παρέδιδαν, είναι τα μαθήματα της αναλυτικής θεωρίας, του αυτοσχεδιασμού, της ενορχήστρωσης και σύνθεσης, της ιστορίας και του πιάνο. Όσον αφορά την μουσική εκτέλεση, το πρόγραμμα περιλάμβανε μεγάλα και μικρά σχήματα.

Μετά την επιτυχημένη είσοδο των jazz σχημάτων στα σχολεία και στα κολλέγια, ο Waldo King και ο John Moawad επεδίωξαν την ανάπτυξη τμημάτων, με επίκεντρο τα jazz φωνητικά τη δεκαετία του 1960. Η ιδέα αυτή είχε ανταπόκριση στο κοινό και τη δεκαετία του 1970 πραγματοποιήθηκαν εργαστήρια, σεμινάρια και φεστιβάλ, γύρω από τα jazz φωνητικά, καθώς και ένα διάσημο πρόγραμμα στο πανεπιστήμιο του Miami.

Παρ' όλο που η jazz μουσική κατηγορήθηκε από κάποιους καθηγητές ως μουσική χαμηλής αξίας και αντίθετη στους στόχους της μουσικής μόρφωσης, τελικά κατάφερε να αποκτήσει αποδοχή και ενσωμάτωση μέσα στο χώρο του επαγγέλματος κατά τη διάρκεια του 1960. Το σεμινάριο του Yale το 1963, πρότεινε την εισαγωγή και διδασκαλία ενός ευρύτερου προγράμματος πάνω στη jazz μουσική. Μέσα στις επόμενες δεκαετίες, ο αριθμός των jazz συνόλων στα δημόσια σχολεία διπλασιάστηκε φτάνοντας τα 10.000 και ο αριθμός των jazz συνόλων στα κολλέγια, τα οποία απένεμαν ακαδημαϊκά εύσημα, διπλασιάστηκε φτάνοντας τα 100.

Το “Jazz at Lincoln Center” και το “Thelonious Monk Institute of Jazz”, είναι δυο εξαιρετικά παραδείγματα οργανισμών οι οποίοι προωθούν και διδάσκουν την ερμηνεία της jazz. Η ορχήστρα “Jazz at Lincoln Center”, η οποία βρίσκεται υπό τη διεύθυνση του Wynton Marsalis, παράγει και προωθεί συναυλίες και περιοδείες και διοργανώνει διαγωνισμούς και φεστιβάλ jazz συνόλων στα σχολεία. Το “Thelonious Monk Institute of Jazz”, προωθεί τη jazz διαπαιδαγώγηση μέσα από σόλο διαγωνισμούς και προγράμματα ερμηνείας, τα οποία πλαισιώνουν νέους μουσικούς σε σχήματα, τα οποία απαρτίζονται από κορυφαίους jazz μουσικούς. Αυτό το ινστιτούτο παρουσιάζει μια πληθώρα επιμορφωτικών προγραμμάτων, τα οποία κατά κύριο λόγο πραγματοποιούνται στα δημόσια σχολεία.

Αρκετοί παράγοντες βοήθησαν στη ταχεία εξάπλωση της jazz μουσικής. Κατά τη δεκαετία του 1940, τα μικρά jazz σχήματα άρχισαν να αντικαθιστούν τις big bands, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στον αυτοσχεδιασμό και στην ακρόαση της jazz και όχι στο να ερμηνεύσουν χορευτική μουσική. Η jazz εξελίχθηκε σε μια πολύπλοκη μουσική κατά τη διάρκεια της bebop εποχής, δίνοντας απάντηση στους κριτικούς που αμφισβητούσαν την ποιότητά της (Worthy, 2011).

1.2 Jazz Standards

Τα jazz standards αποτελούν συχνά ένα σημαντικό κομμάτι των live jazz εμφανίσεων. Τα standards είναι συνθέσεις οι οποίες έχουν καθιερωθεί στο jazz ρεπερτόριο και ένα μεγάλο μέρος τους είναι γνωστό στους επαγγελματίες μουσικούς. Κάποιες από αυτές τις συνθέσεις, είναι δημοφιλή τραγούδια από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι οποίες προέρχονται από μιούζικαλ του Broadway και από ταινίες του Hollywood. Είναι συνθέσεις γνωστών μουσικών εκείνης της εποχής όπως ο George Gershwin και ερμηνεύονται με νέες μορφές εννοχρήστρωσης, (από άποψη αρμονίας και μελωδίας), Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το “Round Midnight” του Thelonious Monk (Witmer, 2003).

Ένας βασικός λόγος για την ύπαρξη των standards είναι η περιοχή “Tin Pan Alley” η οποία βρίσκεται στη Νέα Υόρκη γύρω από τη West 28th Street μεταξύ Fifth και Sixth Avenue. “Tin Pan Alley” είναι ένας όρος, ο οποίος χρησιμοποιούνταν από το 1903 μέχρι το 1930, για να αναφερθούν σε μια περιοχή, η οποία εκτύπωνε παρτιτούρες. Η έκδοση των παρτιτούρων είχε ευδοκιμήσει από το 1885, αλλά η λαϊκή ονομασία “Tin Pan Alley” δόθηκε το 1903. Τα γραφεία των εκδοτηρίων στεγάζονταν σε παλιά σπίτια στη Νέα Υόρκη, μέσα στα οποία διάφοροι συνθέτες έπαιζαν δυνατά (banged away) σε φθηνά πιάνο. Ο αρθρογράφος Monroe Rosenfeld, είχε περιγράψει τον θόρυβο που προερχόταν μέσα από αυτά τα σπίτια, ως “banging of tin pans”, οπότε έδωσε το παρατσούκλι “Tin Pan Alley”. Στο συγκεκριμένο μέρος στεγάζονταν σχεδόν όλοι οι εκδοτικοί οίκοι από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι περίπου το 1940 όταν άρχισε να παρακμάζει.

Οι πιο δραστήριες εκδοτικές εταιρείες της Νέας Υόρκης, ήταν οι “Willis Woodard” και “T.B. Harms”, οι οποίες ήταν οι πρώτες που ασχολήθηκαν με δημοφιλή τραγούδια, αντί με ύμνους ή κλασσική μουσική.

Το 1911, οι πωλήσεις των παρτιτούρων στις ΗΠΑ ξεπέρασαν τα δυο δισεκατομμύρια αντίγραφα. Είναι ένα αξιοσημείωτο γεγονός αν αναλογιστεί κάποιος ότι ο πληθυσμός της χώρας ήταν 93 εκατομμύρια. Αυτές οι μουσικές επιχειρήσεις απέφεραν σημαντική οικονομική ενίσχυση και όλα αυτά ξεκίνησαν στην περιοχή “Tin Pan Alley”.

Παρ’ όλα αυτά, ο πραγματικός αντίκτυπος της “Tin Pan Alley” δε μπορεί να υπολογιστεί με αντίγραφα παρτιτούρων ή οικονομικούς όρους. Μέσω αυτής της περιοχής, αντικατοπτρίζονταν τα συναισθήματα της Αμερικής για σοβαρά θέματα. Κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, έγιναν δημοφιλή τραγούδια όπως το “I Didn’t Raise My Boy to Be a Soldier”, αφού οι Αμερικανοί δε ήθελαν καμία ανάμειξη σε αυτόν.

Η περιοχή “Tin Pan Alley” άφησε πλούσια κληρονομιά: χιλιάδες τραγούδια σε μορφή παρτιτούρας και εκατοντάδες “standard” τραγούδια, τα οποία ακούγονται μέχρι σήμερα (Hischak, 2014).

Μέσα στο ρεπερτόριο των jazz standards βρίσκονται αρκετές συνθέσεις με jazz – funk ύφος. Συνήθως, αυτό το είδος μουσικής αναμιγνύει τη jazz και μελωδίες οι οποίες έχουν επηρεαστεί από αυτή, καθώς και αυτοσχεδιασμό απλούστερης μορφής από εκείνο της jazz, με συνοδευτικές γραμμές του μπάσου επηρεασμένες από σχήματα όπως εκείνο του James Brown και των Parliament. Από τα πρώτα jazz – funk άλμπουμς, είναι το “Bitches Brew” του Miles Davis, το οποίο περιέχει αρκετά στοιχεία από τη rock μουσική. Τη δεκαετία του 1970, πολλοί Αμερικανοί jazz καλλιτέχνες, όπως ο Herbie Hancock και ο Lonnie Liston Smith, προσέθεσαν funk

στοιχεία στον ήχο τους. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, η jazz - funk άλλαξε μορφή, με επαναλαμβανόμενα groove στο μπάσο και στη κιθάρα και παίρνοντας στοιχεία από τη disco μουσική (Fulford-Jones, 2001).

1.3 Επιλογή των Jazz Standards

Οι δυο συνθέσεις που έχουν επιλεγεί είναι το “Softly as in a Morning Sunrise” και το “Watermelon Man” και θα ερμηνευτούν από ένα σχήμα το οποίο αποτελείται από τρία μουσικά όργανα: Κιθάρα, Κοντραμπάσο – Μπάσο, Τύμπανα.

1.3.1 Watermelon Man

Από το 1970 μέχρι το 1973, ο Herbie Hancock είχε υπό τη καθοδήγησή του ένα σεξτέτο, το οποίο συνδύαζε αφρικανική και ινδική μουσική, με jazz, rock και funk στοιχεία, συμπεριλαμβάνοντας ηλεκτρονικές συσκευές και μουσικά όργανα. Το σχήμα αυτό, επηρεασμένο από τις fusion ηχογραφήσεις του Miles Davis, ήταν αξιοπρόσεκτο για το ντουμπλάρισμα των μουσικών οργάνων, για τη μίξη των ακουστικών και ηλεκτρονικών ήχων και για την επιδέξια ερμηνεία της μπάντας πάνω από σύνθετα μέτρα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Hancock ξεκίνησε να χρησιμοποιεί εκτεταμένα τα ηλεκτρικά και ηλεκτρονικά όργανα, όπως το Fender-Rhodes πιάνο, το Mellotron και το Hohner Clavinet.

Το 1973, ο Hancock κυκλοφόρησε το άλμπουμ *Headhunters*. Το ίδιο όνομα είχε και το σχήμα του. Αυτό ήταν το πρώτο άλμπουμ το οποίο έγινε πλατινένιο από jazz καλλιτέχνη και συμπεριλάμβανε το γνωστό jazz standard “Chameleon”. Μετά από αυτό το δίσκο, βλέπουμε το ενδιαφέρον που ξεκίνησαν να δείχνουν οι jazz

καλλιτέχνες, σε πιο εμπορικά είδη μουσικής όπως η rock, η funk και η disco (Dobbins & Long, 2020). Όπως δήλωσε ο ίδιος ο Hancock:

“Σε μια περίοδο της ζωής μου, άκουγα μόνο jazz και κλασική μουσική. Αλλά όταν κατάλαβα ότι ο Miles Davis άκουγε τα πάντα – είχε δίσκους του Jimi Hendrix, των Beatles, των Rolling Stones και του James Brown – άρχισα να ξανασκέφτομαι τη στάση που είχα απέναντι στα μουσικά μου ακούσματα” (NPR, 2008).

1.3.2 Softly as in a Morning Sunrise

Το “Softly as in a Morning Sunrise”, είναι μια σύνθεση από την οπερέτα “The New Moon” (Turner, 2006), η οποία έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη στις 19 Σεπτεμβρίου το 1928 και έχει ερμηνευτεί από πολλούς γνωστούς jazz μουσικούς. Ο Sigmund Romberg έγραψε τη μουσική και ο Oscar Hammerstein έγραψε τους στίχους. Οι στίχοι έχουν μια γλυκόπικρη αίσθηση, αφού παρομοιάζουν την αρχή μίας σχέσης ως κάτι όμορφο, αλλά στο τέλος κάποιων φράσεων, υπονοούν ότι η σχέση κάποια στιγμή θα τελειώσει. Το “New Moon” ήταν η τελευταία οπερέτα που συνέθεσε ο Sigmund Romberg και γνώρισε μεγάλη επιτυχία αφού επανήλθε στη σκηνή του Broadway αρκετές φορές. Η αυθεντική εκτέλεση έχει γραφτεί σε 2/4 και η ρυθμική μελωδική γραμμή μας υποδηλώνει ότι είναι ταγκό. Το γεγονός ότι η παρουσίαση του “New Moon” είχε οπερετική φύση είναι ίσως ο λόγος για τον οποίο καθυστέρησαν οι χορευτικές ορχήστρες να το εντάξουν στο ρεπερτόριό τους. Η επαναλαμβανόμενη χρήση των ρυθμικών μοτίβων μπορεί να μην τραβάει το ενδιαφέρον των μοντέρνων jazz μουσικών, αλλά είναι ένας από τους λόγους που η συγκεκριμένη σύνθεση έκανε τον κόσμο να χορεύει εκείνη την εποχή (Jazz Standards, n.d.).

1.4 Χαρακτηριστικά ενορχηστρώσεων

Softly as in a Morning Sunrise: Η δομή του αποτελεί μια από τις κλασικές δομές των jazz standards, η οποία είναι η “A, A, B, A”. Το κάθε “A” και “B” αυτής της σύνθεσης διαρκεί 8 μέτρα. Το tempo αυτής της ερμηνείας είναι σε medium-up επίπεδα. Στη συγκεκριμένη ενορχήστρωση έχουν ενσωματωθεί στοιχεία από τη μουσική της Αφροκουβανικής κουλτούρας, σε συνδυασμό με το παραδοσιακό swing feel το οποίο χαρακτηρίζει τη jazz μουσική.

Πιο συγκεκριμένα, η σύνθεση ξεκινάει με ένα vamp - intro 8 μέτρων. Το vamp αυτό ονομάζεται montuno, ένα επαναλαμβανόμενο μουσικό pattern δηλαδή, το οποίο χρησιμοποιείται συχνά στην afrocuban μουσική και στηρίζεται σε son clave 2-3.

Ακολουθεί το head in του τραγουδιού όπου το latin-jazz feel συνεχίζεται. Η κιθάρα προσαρμόζει τη φρασεολογία της με βάση το syncopation -όπως και το υπόλοιπο σχήμα- και το μπάσο παίζει ένα ρυθμό ο οποίος ονομάζεται tumbao. Τα τύμπανα χρησιμοποιούν ένα pattern, το οποίο είναι εμπνευσμένο από την afrocuban φρασεολογία και από τον drummer, Roy Haynes.

Μετά το head in, το montuno επανέρχεται σε συνδυασμό με ένα drum solo το οποίο διαρκεί 16 μέτρα. Το σόλο ερμηνεύεται πάνω από τα δυο “A”, με τη φρασεολογία να κινείται ανάμεσα στη jazz και τη latin-jazz μουσική. Ακολουθεί το σόλο της κιθάρας και κατά τη διάρκεια του, το ύφος αλλάζει από latin σε swing και στη συνέχεια ακολουθεί το σόλο του κοντραμπάσου.

Μετά το σόλο του κοντραμπάσου, το latin feel επανέρχεται και το montuno χρησιμοποιείται για τελευταία φορά (για 8 μέτρα, τα οποία δεν αποτελούν κομμάτι της φόρμας του τραγουδιού). Ακολουθεί το head out και μετά το outro, το οποίο διαρκεί 4 μέτρα, αλλά όχι το τέλος του κομματιού.

Softly as in a Morning Sunrise

Intro - Montuno

$\text{♩} = 175$

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Electric Guitar (top), Acoustic Bass (middle), and Drumset (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 175$.

System 1 (Measures 1-5): The Electric Guitar plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Acoustic Bass provides a steady eighth-note accompaniment. The Drumset features a consistent pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 6-11): This system begins with a measure rest for the Electric Guitar, followed by a measure with a circled 'A' above it. The Electric Guitar then plays a melodic line. The Acoustic Bass and Drumset continue their respective parts.

System 3 (Measures 12-17): The Electric Guitar plays a melodic line with eighth notes. The Acoustic Bass and Drumset continue their parts.

System 4 (Measures 18-23): The Electric Guitar plays a melodic line with eighth notes. The Acoustic Bass and Drumset continue their parts.

System 5 (Measures 24-29): This system begins with a measure rest for the Electric Guitar, followed by a measure with a circled 'B' above it. The Electric Guitar then plays a melodic line with triplets. The Acoustic Bass and Drumset continue their parts.

50 A

El. Guit.

Bass

D. Set

Outro

36

El. Guit.

Bass

D. Set

42

El. Guit.

Bass

D. Set

Intro - Montuno
A, A, B, A

Solo:
Latin A, A (Drums), B, A (Guitar)
A, A, B, A (Guitar)
Swing A, A, B, A (Guitar)
A, A, B, A (Bass)

Intro - Montuno
Head Out

Watermelon Man: Αμέσως μετά το outro, τα drums πραγματοποιούν ένα ελεύθερο solo, το οποίο συνδέει τη μια σύνθεση με την άλλη. Το μεγαλύτερο μέρος του solo έχει σαν βάση του την αφρικανική μουσική και πραγματοποιείται στη διπλάσια ταχύτητα από εκείνη του Watermelon Man. Το tempo της συγκεκριμένης εκτέλεσης κυμαίνεται σε slow επίπεδα. Όλες οι φράσεις που χρησιμοποιούνται έχουν σκοπό να καταλήξουν σε δυο συγκεκριμένα patterns. Το ένα από αυτά, είναι το πρώτο πράγμα που ερμηνεύεται μετά τη μεταβίβαση του solo από το double time στη φυσιολογική ταχύτητα της σύνθεσης. Επίσης, το συγκεκριμένο pattern, το οποίο ερμηνεύεται στα tom του drumset, είναι μελωδικά και ρυθμικά το ίδιο με το ένα από τα τρία ostinato, που χρησιμοποιούνται για το intro του Watermelon Man και ερμηνεύεται από το ηλεκτρικό μπάσο αμέσως μετά το τέλος του drum solo.

Το intro ξεκινάει με το ostinato του μπάσου και στη συνέχεια τα drums ερμηνεύουν το δεύτερο. Το drum pattern αποτελείται από δυο μέρη. Το ένα, είναι απάντηση στο ostinato του κοντραμπάσου και το άλλο είναι απάντηση στο ostinato της κιθάρας. Στη συνέχεια ακολουθεί το τρίτο ostinato (της κιθάρας) και αμέσως μετά ξεκινάει το θέμα του τραγουδιού.

Μετά το head in ακολουθούν τα solo της κιθάρας και του κοντραμπάσου. Στη συνέχεια το head out και αμέσως μετά κιθάρα μπάσο και ντραμς γυρνάνε σταδιακά στα αρχικά ostinato για να ερμηνευτεί το outro και να έρθει το τέλος της σύνθεσης.

Watermelon Man

Intro
♩ = 75

The musical score is arranged in systems, each containing three staves: Electric Guitar (El. Gui.), Electric Bass (El. B.), and Drums (D. Set). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 indicated at the start of their respective systems. The guitar part features a melodic line with various articulations, while the bass provides a steady accompaniment. The drum part consists of a consistent rhythmic pattern. A 'Head' label is placed below the drum staff at measure 13. The score concludes with a final melodic flourish in the guitar part at measure 21.

27

El. Guit.

El. B.

D. Set

32

El. Guit.

El. B.

D. Set

37

El. Guit.

El. B.

D. Set

Outro

41

El. Guit.

El. B.

D. Set

46

El. Guit.

El. B.

D. Set

50

El. Guit.

El. B.

D. Set

54

El. Guit.

El. B.

D. Set

Drum Solo
Intro
Head In
Guitar Solo
Bass Solo
Head Out
Outro

Βιβλιογραφία

- Avakian, G. (2003). *Grove Music Online*. Retrieved 11 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000019100>.
- Britannica, E. (2019). Montgomery bus boycott | United States history. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/event/Montgomery-bus-boycott>
- Bartlett, B., & Bartlett, J. (2009). *Practical recording techniques* (5th ed.). Oxford: Elsevier Inc.
- Cerchiari, L. (2013, February 11). Impulse!. *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002235201>.
- Cuscuna, M. (2007). Strictly on the Record: the art of jazz and the recording industry | Cuscuna | Jazz
- DeVeaux, S. (1997). *The birth of bebop*. California, London: University of California Press.
- Dobbins, B., & Long, B. (2020, January 31). Hancock, Herbie. *Grove Music Online*. Retrieved 25 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000190>.
- Fulford-Jones, W. (2001). Jazz-funk. *Grove Music Online*. Retrieved 23 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047219>.
- Gridley, M. (2012). *Jazz styles* (11th ed.). Pearson.
- Hischak, T. (2014, January 31). Tin Pan Alley. *Grove Music Online*. Retrieved 4 Mar. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257382>.
- Jago, M. (2013). What Is A Jazz Record Anyway? Lennie Tristano And The Use Of Extended Studio Techniques In Jazz. *Journal On The Art Of Record Production*, (8). Retrieved from <https://www.arpjournal.com/asarpwp/what-is-a-jazz-record-anyway-lennie-tristano-and-the-use-of-extended-studio-techniques-in-jazz/>
- Jazz Standards. Jazz Standards Songs and Instrumentals (Softly As in a Morning Sunrise). Retrieved 25 February 2020, from <http://www.jazzstandards.com/compositions-1/softlyasinamorningsunrise.htm>
- Kennedy, G. (2003). Reig, Teddy. *Grove Music Online*. Retrieved 11 Jan. 2020, from

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000675100>.

- Kennedy, G. (2003). Reservoir (ii). *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000675800>.
- McMichael, R. (1998). "We Insist-Freedom Now!": Black Moral Authority, Jazz, and the Changeable Shape of Whiteness. *American Music*, 16(4). doi: 10.2307/3052287
- Monson, I. (1999). Monk Meets SNCC. *Black Music Research Journal*, 19(2). doi: 10.2307/779341
- Mumma, G., Rye, H., Kernfeld, B., & Sheridan, C. (2003). Recording. *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000371600>.
- Owsinski, B. (2005). *The recording engineer's handbook*. Boston: Stacy L. Hiquet.
- Seago, Lynne (2000) "From Potent to Popular: The Effects of Racism on Chicago Jazz 1920-1930," *Constructing the Past: Vol. 1 : Iss. 1 , Article 6*. Available at: <http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/voll/iss1/6>
- Skea, D. (2002). *Rudy Van Gelder in Hackensack: Defining the Jazz Sound in the 1950s* [Ebook]. New York: Columbia University Libraries, Columbia University Department of Music. Retrieved from https://currentmusicology.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/13/2015/03/current.musicology.71-73.skea_.54-76.pdf
- Turner, M. (2006). *The artful mind: cognitive science and the riddle of human creativity* (1st ed., p. 115). Oxford: Oxford University Press.
- Witmer, R. (2003). Standard. *Grove Music Online*. Retrieved 23 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000425800>
- Worthy, M. (2011, February 23). Jazz Education. *Grove Music Online*. Retrieved 23 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002093226>.
- Zak, A. (2016). Producer, record. *Grove Music Online*. Retrieved 5 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002292787>.

- Ariff, A. (2017). NPR Choice page. Retrieved 3 January 2020, from <https://www.npr.org/2017/04/19/524393926/jazz-is-the-mother-of-hip-hop-how-sampling-connects-genres>
- Audio Magazine, J. (2016). Rudy Van Gelder 1924-2016: A Signature Sound [Blog]. Retrieved from <http://jazzprofiles.blogspot.com/2016/08/rudy-van-gelder-1924-2016-signature.html>
- Kaiser, C. (2011). How the 1960s cured America. Retrieved 4 January 2020, from <http://edition.cnn.com/2011/OPINION/05/12/1960s.era.baby.boomers/index.html>
- Lynch, H. (2019). African Americans - Slavery in the United States. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/topic/African-American/Slavery-in-the-United-States>
- Lynch, H. (2019). African Americans - The Civil War era. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/topic/African-American/The-Civil-War-era>
- Lynch, H. (2019). African Americans | History & Culture. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/topic/African-American>
- Lynch, H. (2019). Reconstruction And After - The Civil War era. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/topic/African-American/The-Civil-War-era#ref285189>
- Lynch, H. (2019). The Early History Of Blacks In The Americas | History & Culture. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/topic/African-American#ref285185>
- NPR. (2008). NPR Choice page. Retrieved 25 February 2020, from <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=98723278>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019). Tulsa race riot of 1921 | History & Facts. Retrieved 4 January 2020, from <https://www.britannica.com/event/Tulsa-race-riot-of-1921>
- The Story Behind The Song: Alabama, by John Coltrane. (2016). [Blog]. Retrieved from <https://musicaficionado.blog/2016/04/14/alabama-by-john-coltrane/>