

Θεωρία Αυτοσχεδιασμού

Α' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Βοηθητικά θεωρητικά

- Σ' αυτό το πρώτο μέρος του βιβλίου, πρόκειται να παραθέσω λίγα βασικά θεωρητικά στοιχεία και έννοιες της αρμονίας που θα βοηθήσουν τον μουσικό να μπορεί να αναλύσει και να καταλάβει εύκολα τις αναλύσεις των κομματιών που ακολουθούν.
- Τονίζω ότι δεν πρόκειται για πλήρες βιβλίο αρμονίας, και τέτοιο δεν είναι πρόθεση μου, και κάποιος που θα ήθελε να καλυφθεί πλήρως από τη γνώση της μοντέρνας αρμονίας θα πρέπει να ανατρέξει στην ξένη βιβλιογραφία, (την οποία πρέπει να ομολογήσω είναι δύσκολο να βρει στην Ελλάδα).
- Στον αρχάριο στα θεωρητικά συνιστώ πρώτα να διαβάσει και να καταλάβει πολύ καλά ένα βιβλίο βασικής θεωρίας πριν ασχοληθεί μ' αυτό το βιβλίο, γιατί θεωρώ σαν βάση ότι κάποιος που διαβάζει τα κεφάλαια αυτού του βιβλίου ξέρει καλά τις κλίμακες με τον οπλισμό τους, τους συμβολισμούς, τα διαστήματα πως δημιουργούνται οι συγχορδίες τουλάχιστο μέχρι την εβδόμη διαβάζει τις ρυθμικές αξίες και τις νότες στο πεντάγραμμα κ.τ.λ.
- Γ' αυτό θα αρχίσω να αναλύω τις τετράφωνες συγχορδίες μέσα στις μείζονες κλίμακες, θεωρώντας ότι τα βασικά θεωρητικά τελειώνουν με τις τρίφωνες συγχορδίες μέσα στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες.

1. Γνωρίζουμε ότι οι **τρίφωνες** συγχορδίες μέσα σε μια μείζονα κλίμακα (π.χ. Ντο μείζονα) είναι:

C Dm Em F G Am Bdim C

NTO RE MI FA SOL LA SI NTO



I	II	III	IV	V	VI	VII
C-E-G	D-F-A	E-G-B	F-A-C	G-B-D	A-C-E	B-D-F
C	Dmi	Emi	F	G	Ami	Bdim

Αν προσθέσουμε την εβδόμη σε κάθε συγχορδία γίνεται:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cmaj7	Dmi7	Emi7	Fmaj7	G7	Ami7	Bmi7b5

Ας εξηγήσουμε τα σύμβολα που διαβάζουμε:

- i) Όταν μια συγχορδία είναι **ματζόρε** αυτό **δεν αναφέρεται** π.χ. C και όχι Cmaj.
- ii) Όταν μια συγχορδία είναι **μινόρε** αυτό πρέπει να αναφέρεται και συμβολίζεται με ένα **mi** π.χ. Emi.
- iii) Όταν η **εβδόμη είναι μικρή** δεν το αναφέρουμε π.χ. Emi7 ή G7.
- iv) Όταν όμως η **εβδόμη είναι μεγάλη** τότε το αναφέρουμε και συμβολίζεται με ένα **-maj-** π.χ. Fmaj7.
- v) Όταν η **πέμπτη είναι ελαττωμένη** το συμβολίζουμε με ένα **-b-** (σύμβολο της υφησης) π.χ. Bmi7b5 δηλαδή Si μινόρε με μικρή εβδόμη και ελαττωμένη πέμπτη.
- vi) Όταν η **πέμπτη είναι αυξημένη** τότε αυτό αναφέρεται με ένα **-#-** (σύμβολο της δίεσης) η ακόμη και με ένα απλό **(+)** π.χ. G7#5 η Db7#5 αλλά μπορούν ακόμη να συμβολιστούν G7+ και Db7+.
- Ετσι με τους παραπάνω κανόνες καλύπτουμε και άλλους πιθανούς συνδιασμούς:
 - **Cmimaj7** σημαίνει ότι το C είναι μινόρε αλλά έχει μεγάλη εβδόμη (το maj πάει πάντα στην εβδόμη).
 - **Cmaj7#5** ή **Cmaj7(+5)** σημαίνει ότι C είναι ματζόρε με μεγάλη εβδόμη αλλά η 5η του είναι αυξημένη.

- Τέλος όταν μία συγχορδία είναι **έκτης** αυτή έχει πάντα μεγάλη έκτη π.χ. C6 σημαίνει C-E-G-A, και Cm6 σημαίνει C-Eb-G-A.

Απο τα παραπάνω λοιπόν όταν μία συγχορδία αναφέρεται σαν συγχορδία εβδόμης ή **dominant** συγχορδία αυτή είναι μία ματζόρε συγχορδία με μικρή εβδόμη : π.χ. G7 διαβάζεται Σολ εβδόμης.

- Η συγχορδία **Cmaj7** (C-E-G-B) διαβάζεται Ντο μεγάλης εβδόμης (η Ντο ματζ εβδόμης πιο κοινά).
- Η συγχορδία **Dmi7** (D-F-A-C) διαβάζεται Ρε μινόρε εβδόμης.
- Τέλος η συγχορδία Bmi7b5 διαβάζεται Σι μινόρε εβδόμης ελαττωμένης πέμπτης.

Επιστρέφοντας τώρα στην ανάλυση των τετράφωνων συγχορδιών σε μία μείζονα κλίμακα ξεχωρίζουμε τις βαθμίδες **II-V7-I**.

Όπως στην κλασική αρμονία η πιο συνηθισμένη διαδοχή είναι **IV-V-I** έτσι στην Jazz η **IV** συγχορδία αντικαθίσταται από την **II** και η πιο συνηθισμένη διαδοχή στην παραδοσιακή Jazz είναι **IImi7-V7-Imaj7**.

Η κύρια διαφορά μεταξύ της κλασικής και της Jazz αρμονίας βρίσκεται στο ότι η κλασική αρμονία θεωρεί σαν βάση της συγχορδίας την τρίφωνη συγχορδία (πρώτη-τρίτη-πέμπτη) ενώ η Jazz την τετράφωνη (πρώτη-τρίτη-πέμπτη-εβδόμη).

Αν τώρα θεωρήσουμε την **A φυσική ελάσσονα** κλίμακα αυτή σαν μετατόπιση της C μείζονος είναι:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Ami7	Bmi7b5	Cmaj7	Dmi7	Emi7	Fmaj7	G7

Όπως και στη μείζονα η πιο συνηθισμένη διαδοχή συγχορδιών είναι II-V-I.

Εδώ όμως όπως γνωρίζουμε από την κλασική αρμονία τό V από mi7 γίνεται dominant δηλαδή συγχορδία εβδόμης (εξαιτίας του A αρμονικού) για να οδηγήσει σε πτώση στην τονική I. Έτσι η διαδοχή II-V-I στην ελάσσονα κλίμακα στην Jazz είναι:

II mi7b5 - V7 - I mi7

Αντίστοιχα εναρμόνιση των τετραφώνων συγχορδιών στον **αρμονικό** ή **μελωδικό** τρόπο δίνει:

- **A. Αρμονικός τρόπος:**

I	II	III	IV	V	VI	VII
Amimaj7	Bmi7b5	Cmaj7#5	Dmi7	E7	Fmaj7	G#o7

- Τό σύμβολο ο στό G#o7 σημαίνει ελαττωμένη και όλη η συγχορδία **o7** σημαίνει ελαττωμένη εβδόμης (εννοώντας ότι και η εβδόμη είναι ελαττωμένη) π.χ. G#o7 σημαίνει G#-B-D-F.
- Πρέπει να ξεχωρίσουμε την συγχορδία **o7** από αυτή της **mi7b5**. Στην μέν πρώτη η εβδόμη είναι ελαττωμένη στην δε δεύτερη η εβδόμη είναι μικρή π.χ. G#o7 είναι G#-B-D-F ενώ G#mi7b5 είναι G#-B-D-F# γι'αυτό και θά την δούμε πολλές φορές μέ τον συμβολισμό G#Φ που σημαίνει half-diminished δηλαδή μισή ελαττωμένη.
- Όταν στην Jazz έχουμε μία συγχορδία ελαττωμένης (π.χ. G#o7) εννοούμε σχεδόν πάντα την τετράφωνη G#-B-D-F.
- **B. Μελωδικός τρόπος:**

I	II	III	IV	V	VI	VII
Amimaj7	Bmi7	Cmaj7#5	D7	E7	F#mi7b5	G#mi7b5

- Θά πρέπει να αναφέρω ότι ο μελωδικός στην Jazz δεν επιστρέφει φυσική ελάσσονα αλλά παραμένει μέ τά ίδια ακριβώς διαστήματα.
- Γι'αυτό για να τον ξεχωρίζουν από τον μελωδικό στην κλασική μουσική του έχουν δώσει ονόματα όπως Jazz melodic minor ή **Real melodic minor**.

Τό πώς χρησιμοποιούνται οι πίο πάνω κλίμακες και οί συγχορδίες που ανήκουν σ'αυτούς μέ όλες τους τίς πιθανές επεκτάσεις, αλλοιώσεις και αντικαταστάσεις εξηγούνται στίς παραγράφους που ακολουθούν.

ΤΡΟΠΟΙ (MODES)

Στήν παραδοσιακή Jazz , εκτός τών συμμετρικών κλιμάκων (αυξημένη και ελαττωμένη κλίμακα) και τών πεντατονικών (ματζόρε , μινόρε και μινόρε Blues) για τον αυτοσχεδιασμό χρησιμοποιούνται κυρίως οι τρόποι τής μείζονος και τού μελωδικού (Jazz μελωδικού).

Οι τρόποι (Modes) της μείζονος είναι:

A. Ιωνικός (ή Ματζόρε κλίμακα)

π.χ. C-D-E-F-G-A-B-C πού δεν είναι τίποτε άλλο από την γνωστή μας μείζονα κλίμακα. Χρησιμοποιείται μόνο όταν κάποια συγχορδία είναι τονική σέ μία σειρά διαδοχικών συγχορδιών πού έχουν σάν τονικό κέντρο αυτήν την συγχορδία. π.χ. Dmi7 - G7 - Cmaj7 , τό Cmaj7 είναι η τονική και όταν παίζεται στό background εμείς μπορούμε να δημιουργήσουμε μελωδίες σέ C μείζονα ή C Ιωνικό.

B. Δωρικός

Ο δωρικός είναι η δεύτερη κατά σειρά κλίμακα πού στηρίζεται στήν μείζονα κλίμακα , π.χ. D-E-F-G-A-B-C-D ξεκινώντας από την δεύτερη βαθμίδα της. Όταν σε μία διαδοχή συγχορδιών με κάποιο κοινό τονικό κέντρο παρατηρήσουμε ότι κάποιο **mi7** αποτελεί την δεύτερη βαθμίδα παίζουμε δωρικό.

Dmi7	G7	Cmaj7	Fmaj7	E ^b mi7	A7	Dmi7	G7	Cmaj7
I mi7	V7	I ^b maj7	IVmaj7	III ^b mi7	VI7	II mi7	V7	I ^b maj7

* Με **έντονο** μαύρο χρώμα είναι οι συγχορδίες που παίζω Δωρικό.

Επίσης όταν μια συγχορδία mi7 δεν ανήκει στο τονικό κέντρο αλλά είναι τυχαία και ανεξάρτητη παίζω πάντα δωρικό.

Dmi7	G7	Cmaj7	Fmaj7	A ^b mi7	D ^b 7	Cmaj7
II mi7	V7	I ^b maj7	IVmaj7	bVI mi7	bII7	I ^b maj7

- γ) **Φρύγιος** Δέν πολυπροτιμείται από τούς μουσικούς της παραδοσιακής Jazz εξαιτίας του "ανατολίτικου" χαρακτήρα του. Ο Chick Corea όμως τον εκτιμά πολύ απ'ότι φαίνεται κυρίως σάν **Spanish Phrygian** (για παράδειγμα ο **E Spanish Phrygian** είναι: (E - F - G - G# - A - B - C - D - E).

*Βλέπε La Fiesta από τό "Return to forever" του Chick Corea *

Συνήθως όμως ο Corea γράφει ολόκληρα κομμάτια πού βασίζονται πάνω στόν Φρύγιο τρόπο. Στην Jazz τον συναντάμε σαν μιά βαθμίδα που διαρκεί συνήθως το πολύ ένα μέτρο. Τον χρησιμοποιούμε αναγκαστικά όταν πρόκειται για ένα γρήγορο Vamp (δηλαδή μιά διαδοχή συγχορδιών περιορισμένου "μήκους" πού επαναλαμβάνεται π.χ. μιά εισαγωγή ή ένα φινάλε ή ένα τμήμα για αυτοσχεδιάσουν οι μουσικοί πρίν επιστρέψουν στό θέμα), όπως είναι για παράδειγμα:

D Δωρικός E Φρύγιος



Ουσιαστικά όμως το κάνουμε για να μην αλλάξουμε κλίμακα εφόσον έχουν τις ίδιες νότες (της C ματζόρε).

Αν όμως διαρκεί μιά συγχορδία δύο μέτρα:

Dm⁹ Dm⁹ Em⁷ Em⁷

D Δωρικός D Δωρικός E Φρύγιος E Φρύγιος



παίζω δύο μέτρα Ρε Δωρικό και δύο μέτρα Μι Φρύγιο.

- **δ) Λύδιος**

- Χρησιμοποιείται πάνω από **συγχορδίες maj7** που έχουν θέση IV σε μία διαδοχή συγχορδιών με κάποιο κοινό τονικό κέντρο και πάνω από maj7 που είναι τυχαίες βαθμίδες στην διαδοχή αυτή: π.χ.



Ακολουθεί η ανάλυση στον επόμενο πίνακα:

Dmi7	G7	Cmaj7	Fmaj7	Bbmaj7	Dmi7	G7	Cmaj7
Πmi7	V7	Imaj7	IVmaj7	bVIIImaj7	Dmi7	V7	Imaj7
D	G	C	F	Bb Λύδιος	D	G	C
Δωρικός	Μιξολύδιος	Ιωνικός	Λύδιος		Δωρικός	Μιξολύδιος	Ιωνικός

Πολλές φορές ο Λύδιος χρησιμοποιείται και στην θέση Imaj από πιο μοντέρνους μουσικούς γιατί δίνει αυτή την αίσθηση της ακαθόριστης τονικότητας ενώ ταυτόχρονα συμβαδίζει με τις κύριες νότες της συγχορδίας : 1η , 3η , 5η , maj7.

Έτσι ο μουσικός μπορεί στις υπόλοιπες βαθμίδες να παίζει πιο ελεύθερα καθώς ο ήχος της τονικής, δηλ. του τονικού κέντρου είναι πλέον ασαφής.

• ε) Μιξολύδιος

- Χρησιμοποιείται σε συγχορδίες **εβδόμης (dominant)** όταν αυτές είναι σε θέση V για να ακολουθήσει η τονική I και σε στατικές συγχορδίες εβδόμης δηλαδή διάρκειας μεγαλύτερης (ή ίσης) από δύο μέτρα. Επίσης σε συγχορδίες **sus4**.

Τά παραδείγματα που ακολουθούν δείχνουν τίς πίο συνηθισμένες εφαρμογές του:

i)

Musical notation for example i) in 4/4 time. It shows three measures with chords: II (Dm⁷), V7 (G⁷), and I (Cmaj⁷). The bass line is labeled with "Ημι7", "G Μιξολύδιος", and "I maj⁷".



ii)

Musical notation for example ii) in 4/4 time. It shows two systems of four measures each. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef has G⁷ above each measure. The bass clef has "V7 Στατικό" in the first measure and "G Μιξολύδιος" in the second measure. The second system has a treble clef and a bass clef. The treble clef has Cmaj⁷ above each measure. The bass clef has "C Ιωνικός (η απλά C Ματζόρε)" in the first measure.



iii)

Musical notation for example iii) in 4/4 time. It shows two systems of four measures each. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef has G⁷ above each measure. The bass clef has "V7 Στατικό" in the first measure and "G Μιξολύδιος" in the second measure.



iv)

G^9sus^4
 G^9sus^4
 $Gsus^4/A$
 $Csus^4/A$



- Τονίζω ότι και στις δύο περιπτώσεις που ανέφερα δηλ. κίνηση V για I και στατικό dominant με διάρκεια 2 μέτρα και πάνω δεν είναι οι μοναδικές κλίμακες που χρησιμοποιούνται όπως θα φανεί αργότερα.
- ζ) **Αιολικός** Είναι η γνωστή μας φυσική ελάσσων κλίμακα. Και αυτή όπως και ο φρύγιος δεν είναι από τις αγαπημένες των μουσικών της Jazz εξαιτίας της μικρής έκτης της που της δίνει πολύ μελοδραματικό χαρακτήρα όταν χρησιμοποιηθεί. Παρ' όλα αυτά χρησιμοποιείται περισσότερο απ' τον φρύγιο κυρίως σε μινόμε τονικά κέντρα. π.χ.
- i)

Cm^7	Cm^7	Fm^7	Fm^7	$Dm^7(\flat 5)$	G^7
$I\ m\ i\ 7$	$I\ m\ i\ 7$	$IV\ m\ i\ 7$	$IV\ m\ i\ 7$	$II\ m\ i\ 7\ b5$	$V\ 7$
C Αιολικός ή C Δωρικός		F Δωρικός			
* ή C Αρμονικός ή C Μελωδικός όπως θα δούμε παρακάτω					



Επίσης σε μία γρήγορη αλλαγή ή ένα γρήγορο Vamp :

ii)

Musical notation for a 4-measure vamp in 4/4 time. The notes are Cm7, Fm7, Bb7, and Ebmaj7. Below the staff, the chords are labeled as VImi7 (C Αιολικός), IIImi7 (F Δωρικός), V7, and Imaj7. A speaker icon is located below the staff.

• iii) Vamp

Musical notation for a 4-measure vamp in 4/4 time. The notes are Cm7 and Fm7. Below the staff, the chords are labeled as C Αιολικός and F Δωρικός. A speaker icon is located below the staff.

Και στα δύο παραδείγματα χρησιμοποιήσαμε Αιολικό γιατί έχει τις ίδιες νότες με τον αντίστοιχο Δωρικό, αρα για απλοποίηση.

Ενώ όμως αν είχαμε:

Musical notation for a 4-measure vamp in 4/4 time. The notes are Cm7 and Fm7. Below the staff, the chords are labeled as C Δωρικό (ή C Αρμονικό ή C Μελωδικό) and F Δωρικό. A speaker icon is located below the staff.

Χωρίς να αποκλείω την χρήση του Αιολικού ο Δωρικός είναι η κατεξοχή κλίμακα που θα χρησιμοποιήσει ένας αυτοσχεδιαστής της Jazz.

- **η) Λοκρικός** Προφανώς χρησιμοποιείται σε **II mi7b5** συγχορδίες που σχεδόν κατά αποκλειστικότητα συναντώνται σε μινόρε **II - V** ή **II - V - I** διαδοχές. π.χ.

Dm7(b5) G7 Cm7 Cm7

II mi7b5 V7 Imi7 Imi7

παίζω D Λοκρικό



Σπάνια συναντούμε **II mi7b5** συγχορδία σε ματζόρε τονικό κέντρο εκτός αν αυτή είναι αντικατάσταση της **dom7** συγχορδίας και ακούγεται σαν συγχορδία **9ης**. π.χ.

Dm7 Bm7(b5) Cmaj7 Cmaj7

II mi7 V7 (G9) Imaj7 Imaj7



προσοχή: Όταν η συγχορδία **mi7b5** δεν είναι σε θέση **II** σε ένα μινόρε **II - V7 - I** ή σε θέση **VII** σαν περαστική σε ένα ματζόρε τονικό κέντρο, αλλά τυχαίο **mi7b5** δεν χρησιμοποιούμε Λοκρικό (αλλά χρησιμοποιούμε **Locrian #2** που θα δούμε παρακάτω).

- Τέλος Λοκρικό χρησιμοποιούμε προφανώς όταν όλο τό κομμάτι είναι σε Λοκρικό.

B' Οι Τρόποι του (Real Jazz) Μελωδικού είναι:

α) 1ος Μελωδικός (ή real ή Jazz melodic minor)

C 1st Melodic Minor



Χρησιμοποιείται σε συγχορδίες μινόρε εβδόμης όταν αυτές βρίσκονται σε θέση I (τονική) σαν ένα διαφορετικό άκουσμα σε σχέση με τις "κλασικές" κλίμακες που θα χρησιμοποιούσαμε όπως ο Αιολικός, ή ο Δωρικός.

Αν υπάρχει στο κομμάτι σαν συγχορδία μινόρε εβδόμης μεγάλης (minmaj7 π.χ. Cm1maj7) ακούγεται φυσικά πιο φυσιολογικά αλλά και απλό μινόρε εβδόμης να υπάρχει εμείς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την μεγάλη εβδόμη.

Χρησιμοποιείται επίσης σαν πιο "outside" παραλλαγή του Δωρικού για ποικιλία σε όλες τις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται Δωρικός αλλά θέλει κάποια εμπειρία που αποκτιέται αν τον χρησιμοποιούμε αρκετά συχνά στο παίξιμό μας προσπαθώντας να μιμηθούμε φράσεις Δωρικού παίζοντας πάνω σε Μελωδικό. π.χ.



Στο τρίτο και τέταρτο μέτρο μπορούμε επίσης να παίξουμε F Μελωδικό για πιο outside παίξιμο.

β) 2ος Μελωδικός.



Σπάνια κλίμακα, συναντάται σπάνια και χρειάζεται επίσης σπάνια. Μερικές φορές όμως που έχει συναντηθεί είναι από τις λίγες που μπορεί να χρησιμοποιηθεί με επιτυχία: π.χ. στο "Dolphin Dance" του Herbie Hancock στο προτελευταίο μέτρο:



γ) 3ος Μελωδικός.



Είναι επίσης σπάνιος τρόπος του Μελωδικού και χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά σε $\text{maj7}\#5$ συγχορδίες που προέρχονται από αντικατάσταση των minmaj7 που βρίσκονται σε θέση I. π.χ. αντί Cminmaj7 όπου θα έπαιζα C Μελωδικό παίζω $\text{Eb}\text{maj7}\#5$ συγχορδία η οποία λειτουργεί σαν Cminmaj9 και τότε χρησιμοποιώ 3ο Μελωδικό που είναι όμως πάλι οι ίδιες νότες με τον C Μελωδικό.

Μερικές φορές όμως είναι πολύ χρήσιμος τρόπος όπως όταν το $\text{maj7}\#5$ είναι τυχαία συγχορδία όπως π.χ. στο "**Prince of Darkness**" του **Wayne Shorter** στο **10ο μέτρο** έχουμε:

$\text{Bb}\text{maj7}(\#5,\#11)$	$\text{B}\text{maj7}(\#11)$
Τυχαίο $\text{maj7}\#5$ άρα παίζω 3ο Μελωδικό δηλαδή G Real Melodic	Τυχαίο maj7 άρα παίζω B Λύδιο



δ) 4ος Μελωδικός ή Lydian b7 (flat seventh).



- Ίσως ή πιο χρήσιμη κλίμακα του μελωδικού μαζί με τον 7ο Μελωδικό (Altered).
- Χρησιμοποιείται σε συγχορδίες εβδόμης (dominant) που βρίσκονται σε **οποιαδήποτε βαθμίδα**, πλην της V όταν αυτή λύνεται σε I.
- Ακόμα και στην V όταν αυτή δεν λύνεται σε I.

π.χ. Απόσπασμα από το "Black Nile" του Wayne Shorter τα 8 μέτρα της γέφυρας:

G Δωρικός	Ab Lydian b7	C Μιξολύδιος	Gb Lydian b7
F Δωρικός	Bb Μιξολύδιος ή Bb Altered	Eb Ιωνικός	Ab Lydian b7
G Δωρικός	Ab Lydian b7	G Lydian b7	Gb Lydian b7
F Δωρικός	Bb Μιξολύδιος ή Bb Altered	Eb Ιωνικός	A altered για Dmi7



- Επίσης χρησιμοποιείται σαν παραλλαγή του Μιξολύδιου πάνω από στατικές συγχορδίες εβδόμης: π.χ.

G Μιξολύδιος ή G Lydian b7				F Δωρικός			



* Ο 5ος Μελωδικός είναι σπάνια κλίμακα με σχεδόν ανύπαρκτη χρήση γι' αυτό δεν την αναλύω.

C 5th Melodic Minor



ε) 6ος Μελωδικός ή Locrian #2 (ή και Super Locrian)



Είναι η κλίμακα που αντικαθιστά την Locrian, τον Λοκρικό δηλαδή, όπου εκείνος χρησιμοποιείται και λειτουργεί σαν παραλλαγή του. π.χ.

Dm7(♯5) G7 Cm7 /

D Locrian ή
D Locrian #2



Η **Locrian #2** είναι πιά γενική κλίμακα από τον απλό Λοκρικό:

Χρησιμοποιείται σε οποιοδήποτε mi7b5 σε οποιαδήποτε θέση είτε στατικό είτε όχι είτε είναι σε θέση II mi7b5 σε μινόρε II-V-I είτε σε θέση VII mi7b5 σε ματζόρε II-V-I είτε τυχαίο mi7b5.

Γι' αυτό και η Locrian #2 σχεδόν εξαφάνισε τον Λοκρικό ο οποίος δεν θεωρείται τόσο ισχυρή μελωδικά εξαιτίας της μικρής της (και "ανατολίτικης") δευτέρας.

ζ) 7ος Μελωδικός ή Altered κλίμακα.



- Ίσως ο πιο χρήσιμος και ευρύτερα χρησιμοποιημένος τρόπος του Μελωδικού.

- Χρησιμοποιείται πάνω από **dominant** συγχορδίες όταν αυτές βρίσκονται σε θέση V7 για I.
- Η κλίμακα αυτή όταν παίζεται πάνω από μία dominant συγχορδία σχηματίζει πάνω από αυτήν όλες τις απαραίτητες νότες της συγχορδίας όπως τονική, τρίτη και εβδόμη της συγχορδίας καθώς και όλες τις altered νότες δηλαδή, τις αλλοιώσεις που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε πάνω από μία dominant συγχορδία όταν αυτή βρίσκεται σε θέση V7 για I.

Αυτές είναι **b9, #9, b5** και **#5**.

Παραδείγματα:

i) Ματζόρε II-V7-I

Musical notation for Major II-V7-I progression in 4/4 time. The staff shows three measures: Dm7, G7(♭5, ♯9), and Cmaj7. Below the staff, the chords are labeled: D Δωρικός, G Altered, and C Ιωνικός (Ματζόρε). A double bar line with a slash is at the end of the third measure.



ii) Μινόρε II-V7-I.

Musical notation for Minor II-V7-I progression in 4/4 time. The staff shows three measures: Dm7(♭5), G7(♭9), and Cm7. Below the staff, the chords are labeled: D Locrian #2 ή D Locrian, G Altered, and C Μελωδικός ή C Αρμονικός ή C Δωρικός. A double bar line with a slash is at the end of the third measure.



iii) Απλώς οποιοδήποτε V7 για I.

Musical notation for V7-I progression in 4/4 time. The staff shows two measures: G7(♭5, ♯9) and Cmaj9. Below the staff, the chords are labeled: G Altered and C Ιωνικός. Above the G7(♭5, ♯9) chord, a guitar fretboard diagram shows the 2nd fret on the 3rd string. Above the Cmaj9 chord, a guitar fretboard diagram shows the 1st fret on the 3rd string.





Γ' Αρμονικός.

Εδώ δεν θα μιλήσουμε για τους τρόπους του Αρμονικού εφόσον δεν είναι τόσο συχνά χρησιμοποιημένοι στην Jazz.

- Κυρίως χρησιμοποιείται ο **1ος Αρμονικός** πάνω από **mi7** συγχορδίες κυρίως όταν βρίσκονται σε θέση **I** αλλά και σε θέση **IV mi7** κατ' επέκταση όταν διαρκούν τουλάχιστον ένα ή περισσότερα μέτρα.
- Επίσης χρησιμοποιείται πάνω από **όλο το μινόρε II-V7-I.**
- **Χρησιμοποιείται και σαν Altered** κλίμακα δηλαδή για να δημιουργήσει αλλοιώσεις πάνω από dominant συγχορδίες που βρίσκονται σε θέση V7 για I αλλά εδώ δεν θα επεκταθώ πολύ.

Απλώς θα παραθέσω μερικά παραδείγματα που έχουν περισσότερο εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα, μπορεί όμως κανείς να χρησιμοποιήσει και να βγάλει μόνος του τα συμπεράσματά του.

Παραδείγματα:

i)



ii) Πάνω από μινόρε II-V7-I



iii) Σαν Altered κλίμακα:

a)

Dm⁷ G⁷(Altered) Cmaj⁷ ♯

Δωρικός Αβ Αρμονικός Ιωνικός



b)

Dm⁷ G⁷(Altered) Cmaj⁷ ♯

Δωρικός Α Αρμονικός Ιωνικός



c)

Dm⁷ G⁷(Altered) Cmaj⁷ ♯

Δωρικός Α Αρμονικός Ιωνικός



Δ' Αυξημένη κλίμακα ή Whole Tone.

Λέγεται έτσι γιατί αποτελείται μόνο από μεγάλες δευτέρες και είναι εξάτονη.

Η χρήση της είναι ίδια μ' αυτήν της Altered κλίμακας δηλαδή χρησιμοποιείται πάνω συγχορδίες dominant που βρίσκονται σε θέση V7 για I.

Και αυτή η κλίμακα όπως και η Altered περιέχει τις "απαραίτητες" νότες της dominant συγχορδίας δηλαδή την πρώτη, την τρίτη και την εβδόμη της καθώς και δύο Altered νότες τις **b5** και **#5**.

Παραδείγματα:

i)

Dm⁷ G⁷#⁵ Cmaj⁷ ♯

Δωρικός G Whole Tone Ιωνικός

ii) A Whole Tone D Ιωνικός



E' Ελαττωμένη κλίμακα ή Diminished.

Αυτή έχει δύο χρήσεις που θα τις αναλύσουμε παρακάτω.

Αποτελείται από τόνους και ημιτόνια δηλαδή τόνος-ημιτόνιο-τόνος-ημιτόνιο- κτλ.

Είναι λοιπόν **οκτάτονη** κλίμακα και είναι συμμετρική κλίμακα όπως και η Whole Tone.

i) Η πρώτη χρήση της είναι **από τονική** μιας **ελαττωμένης** συγχορδίας.

Παράδειγμα:

G# Ελαττωμένη C Ιωνικός



ii) Η δεύτερη χρήση είναι **πάνω από dominant** συγχορδίες σε θέση V7 για I όμως χρησιμοποιείται **ένα ημιτόνιο ψηλότερα** από την τονική της dominant συγχορδίας.

Δηλαδή G# ελαττωμένη πάνω από G7 πού πάει να λυθεί σε Cmaj7.

Αντί να σκεφτόμαστε ένα ημιτόνιο ψηλότερα έχει επινοηθεί μία ελαττωμένη κλίμακα πού σχηματίζεται ημιτόνιο-τόνος-ημιτόνιο-τόνος- κτλ.

Αυτή λέγεται **Dominant Diminished** και χρησιμοποιείται πάνω από dominant συγχορδίες σε θέση V7 για I από την τονική όμως της dominant συγχορδίας.

Παράδειγμα:

- Από την **τονική** δημιουργεί άκουσμα **C/C6**.
- Από την **πέμπτη** βαθμίδα άκουσμα **Cmaj9/Cmaj13** δηλαδή G πεντατονική πάνω από Cmaj7.
- Από την **δεύτερη** βαθμίδα άκουσμα **Λύδιου Cmaj13#11** δηλαδή D πεντατονική πάνω από Cmaj7.

γ) Πάνω από **mi7** συγχορδίες:

(Προσοχή μιλάμε πάντα για **Ματζόρε πεντατονικές**)

- Από την **μικρή τρίτη** της συγχορδίας δημιουργεί άκουσμα **Cmi11** δηλαδή Eb πεντατονική (ματζόρε) πάνω από Cmi7.
- Από την **μικρή εβδόμη** έχουμε άκουσμα **Cmi9** , **Cmi11** δηλαδή Bb πεντατονική πάνω από Cmi7.
- Από την **τετάρτη** έχουμε άκουσμα **Cmi6** , **Cmi11** δηλαδή F πεντατονική πάνω από Cmi7.

Για να μην γίνεται σύγχυση η **C ματζόρε πεντατονική** αποτελείται από τις εξής νότες:

C	D	E	G	A
1η	9η	M3η	5η	M6η

και σχηματίζεται **τόνος - τόνος - m3 - τόνος - m3** και έτσι κατ'αυτόν τον τρόπο σχηματίζονται και όλες οι ματζόρε πεντατονικές.

Οι σχετικές μινόρε πεντατονικές είναι οι ίδιες όπως και για τις ελάσσονες κλίμακες:

Ματζόρε Πεντατονική	Σχετική Μινόρε
Cmaj πεντατονική	Σχετική της Ami πεντατονικής
Dmaj πεντατονική	Σχετική της Bmi πεντατονικής

κλπ

δ) Πάνω από **dominant** συγχορδίες αλλά για **χρήση Altered**

Όταν δηλαδή η συγχορδία 7ης είναι σε θέση V7 για I.

Εν συντομία έχουμε:

- Από την **b3** βαθμίδα άκουσμα **C7#9** δηλαδή Eb πεντατονική πάνω από C7.
- Από την **b5** βαθμίδα άκουσμα **C7#9b9** , **C7#5** , **C7#11** δηλαδή Gb πεντατονική πάνω από C7.
- Από την **b6** βαθμίδα άκουσμα **C7#5#9** δηλαδή Ab πεντατονική πάνω από C7.

- Από την **2η** βαθμίδα άκουσμα **Lydian b7** δηλαδή **C7#11**, δηλαδή: D πεντατονική πάνω από C7.
- Από την **b2** βαθμίδα άκουσμα **C7b9#9** δηλαδή Db πεντατονική πάνω από C7.
- Από την **3η** βαθμίδα άκουσμα **C7b9#9b5#5** δηλαδή E πεντατονική πάνω από C7.
- Από την **6η** βαθμίδα άκουσμα **C7b9b5** δηλαδή A πεντατονική πάνω από C7.
- Από την **7η (μεγάλη)** βαθμίδα άκουσμα **C7b9#9b5#5** δηλαδή B πεντατονική πάνω από C7.

* Η **μεγάλη εβδόμη B** δεν ακούγεται καθόλου άσχημα πάνω από την συγχορδία C7 αν φυσικά δεν καταλήξουμε μιά φράση μας πάνω σ'αυτή αλλά την χρησιμοποιούμε σαν διαβατική νότα για να λυθεί παρακάτω στην επόμενη συγχορδία πού για το συγκεκριμένο παράδειγμα θά είναι ή Fmaj7 ή η Fmi7 συγχορδία και η πιθανότερη (και η πιό καλόχη) λύση της νότας B θά είναι σε C

ii) Στην **μοντέρνα Jazz** και **Fusion** μουσική ισχύει ότι είπαμε για τις πεντατονικές μέχρι εδώ μόνο που έχουμε επιπλέον δυνατότητες χρήσης τους.

- Χαρακτηριστικό είναι το "παιχνίδι" ανάμεσα στις "**inside**" και τις "outside" πεντατονικές δηλαδή ακόμη και σε συγχορδίες στατικές πού δεν τείνουν να λυθούν πουθενά δημιουργούμε διαφωνίες για να τις λύσουμε αργότερα στην ίδια την αρχική συγχορδία.
- Και στην παραδοσιακή Jazz συμβαίνει κάτι τέτοιο π.χ.

Ανί να παίξω:



αυτοσχεδιάζω πάνω σε:



Δημιουργώ δηλαδή **V7** για **I** ή **II** **mi7 - V7 - I** που δεν υπάρχουν στο αρχικό κομμάτι για να δημιουργήσω περισσότερο αρμονικό ενδιαφέρον.

- Στην μοντέρνα Jazz και Fusion όμως έχουμε εκτεταμένη **χρήση του outside**. Γι'αυτή την τεχνική του inside - outside θά προτιμούσα να αναφερθώ σε

Ξεχωριστό κεφάλαιο για να καλύψω και τούς τρόπους και την λογική με την οποία εφαρμόζεται και όχι μόνο με την χρήση πεντατονικών αλλά και γενικότερα.

Συγχορδίες με Extensions (επεκτάσεις) και Alterations (αλλοιώσεις)

- Τώρα που ξέρουμε τους τρόπους (**modes**) και πώς και πού χρησιμοποιούνται θα κάνουμε ένα συνοπτικό πίνακα με τις τέσσερις βασικές κατηγορίες συγχορδιών (τετραφώνων) που συναντάμε μέσα στην ματζόρε κλίμακα:

α) **maj7** συγχορδίες:

- Αν είναι τονική παίζω Ιωνικό άν όχι παίζω Λύδιο.

β) **mi7** συγχορδίες:

- Αν είναι σε θέση II παίζω Δωρικό (ή και σε θέση I), άν είναι σε θέση III παίζω Φρύγιο (μέ προσοχή μπορώ να παίζω και Δωρικό), και άν είναι σε θέση VI (ή και I) παίζω Αιολικό.
- Σε θέση I παίζω Δωρικό, Αιολικό, Μελωδικό και Αρμονικό.
- Για τυχαίο **mi7** παίζω Δωρικό.

γ) **dom7** συγχορδίες:

- Στην θέση V7 για I χρησιμοποιούμε Μιζολύδιο ή Altered.
- Σε στατική συγχορδία χρησιμοποιούμε Μιζολύδιο.
- Σε τυχαία Συγχορδία χρησιμοποιούμε Lydian b7 (βλέπε κεφάλαιο **MODES**).

δ) **mi7b5** συγχορδίες:

- ο Σε θέση II mi7b5 σε μινόρε τονικότητα ή VII mi7b5 σε ματζόρε τονικότητα χρησιμοποιούμε Λοκρικό ή Locrian #2.
- ο Σέ τυχαίο mi7b5 χρησιμοποιούμε Locrian #2.

Από τις κλίμακες πού χρησιμοποιούμε φαίνονται και οι επεκτάσεις και οι αλλοιώσεις που δέχονται οι συγχορδίες:

A) maj7 :

α) Σε **θέση τονικής**: (παραδείγματα με C συγχορδία) C, C6, Cmaj7, Cmaj9, C6/9 (λείπει η 7η).

β) Σε **τυχαία θέση**: C, C6, Cmaj7, Cmaj9, Cmaj7#11, Cmaj13#11, C6/9.

B) mi7 :

α) Σε **θέση I** (Δωρικός, Αιολικός): Cmi, Cmi7, Cmi9, Cmi11, Cmi6,

σε θέση I αλλά Αρμονικός και Μελωδικός: Cmimaj7, Cmimaj9.

β) Σε **θέση II** αλλά και σε τυχαία θέση (Δωρικός): mi, Cmi6, Cmi7, Cmi9, Cmi11, Cmi13 (με προσοχή).

γ) Σε **θέση III** (Φρύγιος): Cmi, Cmi7, Csus4, Cmi7add11 (χωρίς 9η δηλαδή)

δ) Σε **θέση VI** (Αιολικός): Cmi, Cmi7, Cmi9, Cmi11.

Γ) dom7 :

α) Σε **θέση V7** για I:

- ο i) μπορώ να χρησιμοποιήσω τις αλλοιώσεις της Altered: C7b9, C7b5, C7#9, C7#5, C7b9#5, C7#9b5, C7#9#5, C7b9b5.
- ο ii) μπορώ να χρησιμοποιήσω φυσικές επεκτάσεις του Μιζολύδιου: C7, C9, C13.

β) Σε **στατικό dominant** παρόμοια με την ii) περίπτωση που μόλις αναφέρθηκε καθώς και C7sus4, εδώ όμως ειδικά στην μοντέρνα Jazz παίζει σπουδαίο ρόλο όχι μόνο το είδος των συγχορδιών αλλά και ο τρόπος πού σχηματίζονται (Clusters, Open cords, συγχορδίες με τετάρτες, polycords κτλ. για τα οποία θα μιλήσω ξεχωριστά).

γ) Σε **τυχαίο dom7**: (Lydian b7) C7, C9, C7#11, C13#11

Δ) mi7b5 : Την συγχορδία αυτή την συναντάμε σε:

α) II mi7b5 - V7

β) Ηmi7b5 - V7 - Imi (καμμιά φορά το I είναι και maj πολύ πιο σπάνια όμως).

γ) Τυχαίο mi7b5

Στις δύο πρώτες περιπτώσεις παίζω ή Λοκρικό ή Locrian #2 ενώ στην τρίτη παίζω Locrian #2.

Και στις τρεις περιπτώσεις με επιφύλαξη χρησιμοποιούμε σαν επεκτάσεις την 9η, δηλαδή την μεγάλη 9η της Locrian #2, την #11 δεν έχει νόημα να την χρησιμοποιήσουμε εφόσον συμπίπτει με την πέμπτη της συγχορδίας που είναι ούτως ή άλλως ελαττωμένη, και τέλος την 13η αλλά προσοχή στον τρόπο που θα παιχτούν γιατί μπορεί να ακουστούν πολύ "περίεργα".

Συμπληρωματικά με τα προηγούμενα θα ήθελα να αναφέρω λίγα πράγματα σχετικά με τις κινήσεις των αλλοιώσεων μιάς συγχορδίας για να λυθούν στην επόμενη συγχορδία.

α) Η #5 βρίσκεται σε συγχορδίες **maj7** και **dom7**. Αυτή λύνεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα.

β) Η b5 βρίσκεται σε συγχορδίες **maj7**, **mi7b5**, και **dom7** και λύνεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα.

γ) Η #9 βρίσκεται μόνο σε **dominant 7** συγχορδίες και λύνεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα.

δ) Η b9 βρίσκεται επίσης μόνο σε **dom7** συγχορδίες και λύνεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα.

ε) Η #11 βρίσκεται σε **maj7** και **dom7** συγχορδίες και λύνεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα.

ζ) Η b13 βρίσκεται σε **dom7** συγχορδίες και λύνεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα (καμμιά φορά και σε mi7 συγχορδίες αλλά εκεί παίζει τό ρόλο της μικρής έκτης).

*** Παρατηρούμε ότι οι αυξημένες νότες (#) της συγχορδίας λύνονται ένα ημιτόνιο ψηλότερα ενώ οι ελαττωμένες (b) νότες της, ένα ημιτόνιο χαμηλότερα.**

- Όταν μιά συγχορδία περιέχει ταυτόχρονα περισσότερες από μία αλλοιώσεις κάθε μία απ'αυτές λύνεται ανεξάρτητα όπως έχουμε πεί ήδη πιο πάνω.
- Οι κανόνες αυτοί δεν είναι απαραίτατοι και είναι καλύτερα ο μουσικός να αφήσει τό αυτί του να αποφασίσει, τά παραπάνω δεν αποτελούν παρά τον γενικό κανόνα.

Τέλος θα ήθελα να κάνω μερικές διευκρινήσεις σχετικά με τίς παραπάνω συγχορδίες. Η ερώτηση που ακούω συχνά είναι:

- Παίζονται όλες οι νότες μιάς επτάφωνης συγχορδίας (13ης), για παράδειγμα; Στην πράξη όχι, και στά περισσότερα όργανα είναι και αδύνατο. Ξέρουμε από την βασική θεωρία ότι μιά συγχορδία 13ης αποτελείται από τις: 1η , 3η , 5η , 7η , 9η , 11η και 13η.

- Έχουμε πεί επίσης ότι κάποιες από αυτές μπορούν ανάλογα με την περίπτωση να είναι αλλοιωμένες.

Ποιές λοιπόν νότες μιάς συγχορδίας είναι απαραίτητες και ποιές όχι;

Θά το δώσω καλύτερα με ένα παράδειγμα.

- Εστω ότι στό κομμάτι στην δεδομένη στιγμή η μελωδία έχει μιά νότα η οποία είναι η ενάτη αυξημένη της συγχορδίας πού υπάρχει σάν βασική συνοδεία.

Απαραίτητες είναι πάντα η τρίτη και η εβδόμη και μετά η νότα βρίσκεται εκείνη την στιγμή στην μελωδία (στην συγκεκριμένη περίπτωση η ενάτη αυξημένη), οι υπόλοιπες ακολουθούν με την εξής σειρά σπουδαιότητας:

1η , οι υπόλοιπες επεκτάσεις (11η ή #11 , 13η) ή οι αλλοιώσεις (b9, #5, b5), πού θέλουμε εμεις να βάλουμε στόν ήχο της συγχορδίας πού δεν είναι και απαραίτητες και τελευταία στή σειρά σπουδαιότητας είναι η 5η.

- Εξάιρεση αποτελούν οι συγχορδίες πού έχουν **b5 στην βασική συγχορδία** όπως για παράδειγμα τα **mi7b5** όπου η ελαττωμένη πέμπτη πρέπει να υπάρχει οπωσδήποτε μαζί με την τρίτη και την εβδόμη και κατά τα άλλα η σειρά δεν αλλάζει, δηλαδή πρώτα η νότα που υπάρχει στην μελωδία μετά η τονική και μετά όποια θέλουμε να τονίσουμε από τις υπόλοιπες επεκτάσεις ή αλλοιώσεις.
- Επίσης εξάιρεση αποτελούν οι **sus4** συγχορδίες όπου δεν περιλαμβάνουν την τρίτη της συγχορδίας αλλά στην θέση της με την ίδια σπουδαιότητα περιλαμβάνουν την τετάρτη.

Υπ'όψιν ότι όταν λέμε ότι η συγχορδία περιλαμβάνει την νότα που βρίσκεται εκείνη την στιγμή στην μελωδία αυτή η νότα βρίσκεται πάντα στην κορυφή της συγχορδίας αλλιώς δεν έχει νόημα.

Αντικαταστάσεις συγχορδιών

1) Διατονικές αντικαταστάσεις

Μονάχα να σκεφτεί κανείς ότι ένα Dmi11 για παράδειγμα αποτελείται απο τις νότες:

D-F-A-C-E-G και ότι το Ami7 αποτελείται απο τις νότες A-C-E-G ενώ το Fmaj9 απο τις νότες F-A-C-E-G καταλαβαίνει εύκολα ότι άν το μπάσο παίξει την νότα D όποια απο τις τρείς παραπάνω συγχορδίες και άν παίξουμε το αποτέλεσμα θά είναι Dmi11.

Τό παραπάνω παράδειγμα δείχνει την λογική με την οποία σκεφτόμαστε όταν θέλουμε να αντικαταστήσουμε συγχορδίες που έχουν κοινές νότες μεταξύ τους.

Θεωρούμε ότι δύο συγχορδίες μπορούν να αντικατασταθούν μεταξύ τους όταν έχουν τρεις κοινές νότες μεταξύ τους και τις υπόλοιπες να ανήκουν στο ίδιο τονικό κέντρο.

Έτσι στην **C ματζόρε κλίμακα** για παράδειγμα οι **διατονικές αντικαταστάσεις** που μπορούμε να κάνουμε είναι:

α)

Cmaj7	E_mi7	A_mi7
I	III	VI

όπου η E_mi7 ακούγεται σαν Cmaj9 και η A_mi7 ακούγεται σαν C6.

β)

D_mi7	Fmaj7
II	IV

όπου η Fmaj7 ακούγεται σαν D_mi9.

γ)

G7	B_mi7b5
V	VII

όπου η B_mi7b5 ακούγεται σαν G9.

- Βλέπουμε λοιπόν ότι οι αντικαταστάσεις που γίνονται σε μία ματζόρε κλίμακα είναι οι εξής:

α) I - III - VI

β) II - IV εδώ παρατηρούμε ότι στην κλασική μουσική είναι πιο συνηθισμένη η διαδοχή **IV - V7 - I** ενώ στην Jazz η διαδοχή **II - V7 - I**.

γ) V7 - VII

Βλέπουμε λοιπόν ότι με τις αντικαταστάσεις συγχορδιών ανοίγεται ολόκληρος κόσμος εφαρμογών αφού μπορεί για παράδειγμα σε μία επτάφωνη συγχορδία όπως η G13 να την αντικαταστήσουμε με πολλές άλλες όπως οι:

Bmi7b5 , Dmi9 , Fmaj7 , Cmaj9/G κτλ.

2) Μη διατονικές αντικαταστάσεις

Υπάρχουν όμως και οι μη διατονικές αντικαταστάσεις όπως είναι ο κύκλος τών dominant συγχορδιών.

Όταν μία **dominant** συγχορδία βρίσκεται σε θέση **V7** για να λυθεί σε **I** έχουμε πεί ότι δέχεται τις εξείς αλλοιώσεις: **b9**, **#9**, **b5**, **#5**.

Αν παρουμε λοιπόν για παράδειγμα την G7 και προχωρήσουμε με μικρές τρίτες θα βρούμε άλλες τρεις dominant συγχορδίες τις Bb7 , Db7 και E7 που αν τις αναλύσουμε σαν να ήταν συγχορδίες G βλέπουμε ότι είναι:

α) **Bb7 - G7#9b9**

β) **Db7 - G7#5b5**

γ) **E7 - G7b9**

Αρα μία **dominant** συγχορδία όταν βρίσκεται σε θέση **V7** για **I** μπορεί να αντικατασταθεί απο άλλες τρεις dominant συγχορδίες οι οποίες βρίσκονται με βήμα b3 η μία απο την άλλη.

π.χ. G7 - Bb7 - Db7 - E7.

Στήν λογική των αντικαταστάσεων οφείλεται και η ανάλυση του τρόπου που σκεφτόμαστε όταν αυτοχεδιάζουμε πάνω από "γρήγορες" αλλαγές (δύο ή περισσότερες συγχορδίες στό μέτρο), αλλά αυτά θα εξηγηθούν καλύτερα πάνω σε πραγματικά κομμάτια

στό **B' ΜΕΡΟΣ**.

π.χ.



Παραθέτω επίσης στό **A' ΜΕΡΟΣ** έναν πίνακα με αντικαταστάσεις μιάς διαδοχής **II mi7 - V7 - I** και για εγκυκλοπαιδικούς λόγους αλλά και για να πάρει κανείς ιδέες για "έξυπνες" φράσεις στηριζόμενος σε άλλες συγχορδίες ενώ η υπόλοιπη ορχήστρα παίζει τις πραγματικές συγχορδίες του κομματιού.

6) Slash Chords

Είναι **συγχορδίες** συνήθως **τρίφωνες** ή **τετράφωνες** με **κάποια νότα στό μπάσο** και συμβολίζονται με **μιά πλάγια γραμμή ανάμεσα στην συγχορδία και στό μπάσο** (πάντα το μπάσο μετά την πλάγια γραμμή) π.χ. **F/G** δηλαδή F-A-C με μπάσο G.

Δέν αποτελούν στην πραγματικότητα καινούργιες κατηγορίες συγχορδιών, αλλά εδώ ουσιαστικά διαφέρει η λογική με την οποία δημιουργούμε μία συγχορδία. **π.χ.**

i) **Cmaj7/A** (δηλαδή A-C-E-G-B) ισοδυναμεί με **Ami9**

ii) **F/G** (δηλαδή G - F - A - C) ισοδυναμεί με **G9sus4**

G	F	A	C
1	b7	9	4

- Είναι όπως βλέπουμε απλουστευμένη απεικόνιση πιά πολύπλοκων συγχορδιών και είναι ιδιαίτερα χρήσιμη σε πιά μοντέρνα κομμάτια, σε κινήσεις συγχορδιών με σταθερό μπάσο (**PEDALS**), καθορίζουν με ακριβή τρόπο την μορφή της συγχορδίας που θα χρησιμοποιηθεί κτλ.

7) Polychords

Αντίθετα με τα προηγούμενα εδώ έχουμε **υπέρθηση δύο συγχορδιών** από τις οποίες είναι και οι δύο τρίφωνες ή η μία τρίφωνη και η μία τετράφωνη και συμβολίζονται με **μιά οριζόντια γραμμή**

ανάμεσά τους, π.χ. $\frac{D}{Cmaj7}$

Οι περισσότερες φωνές από επτά προέρχονται ή από διπλασιασμό της ψηλότερης νότας (double lead) με το να την τοποθετούμε και μιά οκτάβα χαμηλότερα, είτε από διπλασιασμό της θεωρούμενης σαν τονικής της όλης σύνθετης συγχορδίας, με το να την τοποθετούμε και μιά οκτάβα ψηλότερα ή και χαμηλότερα.

Όπως αντιλαμβανόμαστε τα παραπάνω ενδιαφέρουν κυρίως τους πιανίστες που μπορούν να τά εφαρμόσουν στο όργανό τους ή τους ενορχηστρωτές που μπορούν με πολλά όργανα να τις δημιουργήσουν.

Τά **polycords** είναι πιανιστική "εφεύρεση" γιατί όπως είναι φανερό είναι ο τρόπος απεικόνισης που τούς εξυπηρετεί πολύ:

π.χ. Αντί να σκέφτονται την πολύπλοκη συγχορδία **Cmaj13#11**

σκέφτονται δύο απλές συγχορδίες:

i)	$\frac{D}{Cmaj^7}$	D-F#-A
		C-E-G-B
ii)	$\frac{Bm^7}{C}$	B-D-F#-A
		C-E-G

που και στις δύο περιπτώσεις ισοδυναμεί με **C-E-G-B-D-F#-A**.

- Αν θελουμε (στο πιάνο κυρίως ή σε κάποια ενορχήστρωση) να δημιουργήσουμε **POLYCHORDS** με κάποιο ιδιαίτερα καλόηχο άκουσμα προσέχουμε ώστε η συγχορδία που τοποθετείται σάν βάση (χαμηλότερα), να είναι διατεταγμένη σε "ανοικτή" μορφή, δηλαδή οι νότες της συγχορδίας να μην είναι τοποθετημένες όλες στην ίδια οκτάβα.
- Επίσης σάν ψηλότερη συγχορδία τοποθετούμε αυτή που περιέχει τα **tensions** της συγχορδίας που θέλουμε να δημιουργήσουμε (π.χ. **9 , 11 , 13 , b5 , #5 , b9 , #9** κτλ.)

Προσοχή λόγω της ανοικτής μορφής της θεμελίου συγχορδίας ή της απόστασης των δύο συγχορδιών μεταξύ τους (π.χ. απομακρυσμένες οκτάβες) να μην παραλείψουμε το **τρίτονο** στίς **dominant** συγχορδίες που αποτελεί τον χαρακτηριστικό τους ήχο.

$$\frac{D}{C^7}$$

ισοδυναμεί με **C13(#11), C7**

Η **συγχορδία** λοιπόν που θα τοποθετήσουμε σαν **θεμέλιο** μπορεί να έχει τις εξής μορφές:

α) C , G και E στην επόμενη οκτάβα που **δέν υπάρχει τρίτονο και είναι λάθος** ή

β) C , Bb και E στην επόμενη οκταβα που **περιέχει το τρίτονο (Bb-E) και είναι πολύ καλή.**

- Βέβαια υπάρχει και η περίπτωση το τρίτονο να περιέχεται ανάμεσα στίς δύο συγχορδίες, αλλά δέν θα επεκταθώ περισσότερο γιατί αυτά είναι περισσότερο αντικείμενα ενός βιβλίου για ενορχήστρωση, και ξεφεύγουν απο τον κύριο σκοπό αυτού του βιβλίου που είναι κυρίως ο αυτοσχεδιασμός.

- Απλά θα παρατηρήσω ότι η συγχορδία που αποτελείται από τα tensions (η ψηλότερη απ'τίς δύο) είναι συνήθως τρίφωνη, και μπορεί να βρίσκεται είτε σε ευθεία κατάσταση, είτε σε πρώτη, είτε σε δεύτερη αναστροφή.

8) Συγχορδίες με Τετάρτες.

- Λόγω του τρόπου με τον οποίο δημιουργούνται (κυρίως από διαστήματα τετάρτης καθαρής) έχουν έναν πίο "ανοικτό" ήχο γιατί έχουν λιγότερη "πυκνότητα" όσον αφορά την κατανομή τους μέσα στις οκτάβες και ένα ήχο όχι αυστηρά καθορισμένο από αρμονικής πλευράς που επιδέχεται εύκολα πολύ περισσότερες κινήσεις ή λύσεις απ'ότι μία συνηθισμένη συγχορδία από τρίτες.
- Αυτοί κυρίως είναι οι λόγοι που οι συγχορδίες με τετάρτες χρησιμοποιούνται κατά κόρον σε μοντέρνες συνθέσεις και εκτελέσεις.
- Όργανα πολυφωνικά που απο την φύση τους ευνοούνται για παίξιμο με τετάρτες επειδή κουρδίζονται με τετάρτες, είναι η κιθάρα, το μπάσο, κτλ. όπου και η παράλληλη μετατόπισή τους είναι σχετικά εύκολη δουλειά.
- Οτι ισχύει απο αρμονικής πλευράς για τις συγχορδίες με τρίτες πάνω κάτω ισχύει και για τις συγχορδίες με τετάρτες (εκτός βέβαια αν εκμεταλλευτούμε το κάπως "ακαθόριστο" χρώμα τους για να κάνουμε μερικές σκόπιμες "παραβάσεις").
- Τό μόνο που μας ενδιαφέρει λοιπόν είναι ο τρόπος που δημιουργούνται.
- Συνήθως είναι τετράφωνες ή πεντάφωνες.

Ο σχηματισμός τους είναι απλός:

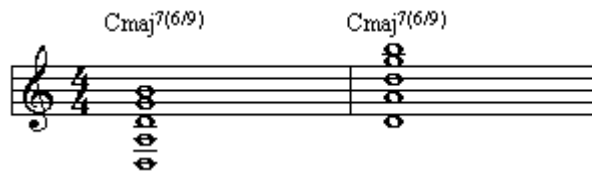
Τοποθετούμε πρώτα την ψηλότερη νότα και μετά τις υπόλοιπες νότες που ανήκουν στην κλίμακα που σχετίζεται με την συγχορδία την οποία προσπαθούμε να δημιουργήσουμε (π.χ. D7 με τετάρτες πάνω σε Μιξολύδιο τρόπο) οι οποίες όμως πρέπει να απέχουν διάστημα τετάρτης καθαρής (πάντα) η μία απο την άλλη.

- Οπου αυτό δέν είναι δυνατό επειδή υπάρχει απόσταση αυξημένης τετάρτης πηγαίνουμε στην αμέσως προηγούμενη νότα της κλίμακας δηλαδή διάστημα τρίτης και συνεχίζουμε τοποθετώντας τετάρτες πάνω σ'αυτή.

π.χ. θέλω να δημιουργήσω με τετάρτες την **Cmaj7**. Η κλίμακα που σχετίζεται με την Cmaj7 είναι ή ο C Ιωνικός ή ο C Λύδιος ανάλογα με την περίπτωση.

Εστω ότι πρόκειται για συγχορδία τονικής δηλαδή σε θέση I οπότε θά χρησιμοποιήσω C Ιωνικό:

Ας υποθέσουμε ότι τοποθετώ την μεγάλη εβδόμη στην κορυφή της συγχορδίας δηλαδή την νότα B τότε οι υπόλοιπες νότες θα είναι με σειρά απο την ψηλότερη προς την χαμηλότερη:

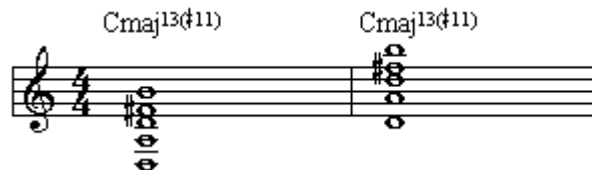


B		G		D		A		E
	3M	4K		4K		4K		
Maj7		5		9		6		3

και εξηγώ:

Αν πήγαινα μία τετάρτη πίσω απο την νότα B δηλαδή στην F αυτή θα απήχε διάστημα αυξημένης τετάρτης απο την B πράγμα το οποίο προσπαθώ να αποφύγω (γιατί η αυξημένη τετάρτη ή αλλιώς τρίτονο, δίνει ήχο dominant συγχορδίας), και έτσι διαλέγουμε σ'αυτές τις περιπτώσεις νότα της κλίμακας που να απέχει διάστημα τρίτης όπως εδώ διαλέξαμε την νότα G.

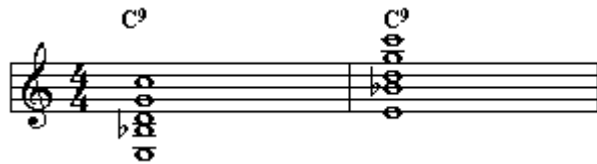
- Αν είχαμε Λύδιο στο προηγούμενο παράδειγμα, δηλαδή η maj7 συγχορδία μας ήταν τυχαία ή σε θέση IV σε σχέση με το τονικό κέντρο, τότε η προηγούμενη συγχορδία μας η Cmaj7 με ψηλότερη νότα πάλι την B, θα γινόταν με τετάρτες (πάντα με σειρά από την ψηλότερη προς την χαμηλότερη) ως εξής:



B		F#		D		A		E
	4K		3M	4K		4K		
Maj7		#11		9		13		3

- Πρέπει να προσέχουμε, το διάστημα τρίτης να δημιουργηθεί σε οποιαδήποτε θέση εκτός από αυτήν της βάσης της συγχορδίας (δηλαδή τις δύο χαμηλότερες νότες). Η καλύτερη θέση να δημιουργήσουμε διάστημα τρίτης είναι στην κορυφή της συγχορδίας όπως κάναμε στην πρώτη περίπτωση του Ιωνικού.
- Είπαμε ότι δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε αυξημένες τετάρτες στις συγχορδίες μας.
- Εξαιρέση φυσικά αποτελούν οι dominant συγχορδίες όπου ο ήχος της αυξημένης τετάρτης (τρίτονο) είναι απαραίτητος για να ακούγονται dominant, και μάλιστα η καλλίτερη θέση για να τοποθετηθεί η αυξημένη τετάρτη είναι στην βάση της συγχορδίας:

π.χ. Αν θέλουμε να σχηματίσουμε την συγχορδία C7 με τετάρτες και κορυφαία νότα τοποθετήσουμε την C τότε οι υπόλοιπες νότες μας θα είναι:



C	G	D	Bb	E
4K	4K	3M	4Aug	
1	5	9	b7	3

Τέλος θέλω να παρατηρήσω ότι ή νότα που διαλέγουμε απο μία συγχορδία για να την τοποθετήσουμε στην κορυφή δεν είναι τυχαία αλλά καθορίζεται όταν συνοδεύουμε το θέμα του κομματιού απο ποιά νότα βρίσκεται εκείνη την στιγμή στην μελωδία του θέματος και όταν συνοδεύουμε ένα αυτοσχεδιασμό απο ποιά **tension** θέλουμε να τονίσουμε.

9) Συγχορδίες με Δευτέρες (Clusters)

Είναι κατά κάποιο τρόπο σαν τα **POLYCORDS** μόνο που εδώ όμως οι δύο συγχορδίες βρίσκονται μέσα στην ίδια οκτάβα.

Αυτό στην πράξη γίνεται ως εξής:

- Τοποθετούμε την **κορυφαία νότα** της συγχορδίας και κατόπιν τις υπόλοιπες νότες της κλίμακας που σχετίζεται με την συγχορδία που θέλουμε να δημιουργήσουμε.
- Συνήθως τα **clusters** είναι μέχρι **πεντάφωνα**.

- Και εδώ ισχύει για την επιλογή της κορυφαίας νότας ότι είπαμε για τις συγχορδίες με τετάρτες δηλαδή ότι ή νότα που διαλέγουμε από μία συγχορδία για να την τοποθετήσουμε στην κορυφή δεν είναι τυχαία αλλά καθορίζεται όταν συνοδεύουμε το θέμα του κομματιού από ποια νότα βρίσκεται εκείνη την στιγμή στην μελωδία του θέματος και όταν συνοδεύουμε ένα αυτοσχεδιασμό από ποιο **tension** θέλουμε να τονίσουμε.
- Αν αυτή η **κορυφαία νότα απέχει διάστημα μικρής δευτέρας** από την αμέσως χαμηλότερη της κλίμακας αυτή η τελευταία **πρέπει να αποφεύγεται** διότι τονίζεται περισσότερο απ' την κορυφαία και φαίνεται σαν να είναι αυτή η κορυφαία γι' αυτό και χρησιμοποιείται διάστημα τρίτης.
- Είναι **απλώς ανεκτό** η αμέσως **χαμηλότερη νότα από την κορυφαία** να απέχει διάστημα **μεγάλης δευτέρας** ενώ είναι **εξαιρετικό να απέχει διάστημα τρίτης** απ' αυτήν.

Αφού λοιπόν προσέξουμε τις δύο ψηλότερες νότες απλά τοποθετούμε και τις υπόλοιπες νότες της κλίμακας.

π.χ. έστω ένα Dm⁷ με δευτέρες, και έστω ότι έχουμε την εβδόμη στην κορυφή της συγχορδίας, τότε νότες μας από την ψηλότερη προς την χαμηλότερη θα είναι:



C	A	G	F	E
3m	2M	2M	2m	
b7	5	11	3	9

- **Καλλίτερα το διάστημα της μικρής δευτέρας να είναι στην βάση μιας cluster συγχορδίας** όπως το παραπάνω παράδειγμα.
- Αν ακόμη θέλουμε να τονίσουμε την τονική της συγχορδίας μας κατεβάζουμε μία ή δύο οκτάβες την τονική D:



C		A		G		F		E		D
	3m		2M		2M		2m		9M	
b7		5		11		3		9		1

Β' ΜΕΡΟΣ - ΑΝΑΛΥΣΗ

Χρήσιμες γενικές οδηγίες

1. Ένα μουσικό κομμάτι πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν ένα σύνολο από ενότητες συγχορδιών, που στην κάθε αυτή ενότητα υπάρχει κοινό τονικό κέντρο, και όχι σαν πολλές ανεξάρτητες συγχορδίες όπου πρέπει να αυτοσχεδιάσουμε σε κάθε μία ξεχωριστά.

Ο αυτοσχεδιασμός είναι σαν την έκθεση ιδεών, δηλαδή έχει εισαγωγή κυρίως θέμα και επίλογο, γι' αυτό όταν έρθει η ώρα να αυτοσχεδιάσουμε μην βιαστούμε να πούμε αυτά που έχουμε να πούμε από το πρώτο κι' όλας μέτρο, αλλά ας αφήσουμε το κομμάτι να "κυλήσει" ή όπως λέγεται σ' αυτές τις περιπτώσεις να "αναπνεύσει". Ας ακούσουμε λίγο τον Miles Davis πώς τα καταφέρνει να δημιουργήσει αυτό το υπέροχο κλίμα όταν αυτοσχεδιάζει και όχι μόνο.

2. Όταν αναλύω ένα κομμάτι ψάχνω για τις ενότητες που μπορώ να το χωρίσω, ποιες συγχορδίες ή διαδοχές συγχορδιών είναι γνωστές και δεν θα έχω πρόβλημα και ποιες θα με δυσκολέψουν και αυτές τις απομονώνω και τις μελετώ ξεχωριστά.

3. Τα σημεία που θα πρέπει να ξεχωρίσω σ' ένα κομμάτι είναι:

α) Τα turnarounds (I-VI-II-V7) σ' όλες τους τις παραλλαγές και πρέπει να έχω προετοιμαστεί κατάλληλα (με φράσεις) για να αυτοσχεδιάσω όταν τα συναντήσω.

β) τις συγχορδίες εβδόμης (ματζόρε συγχορδίες με μικρή εβδόμη) που υπάρχουν σε **τρεις βασικές κατηγορίες:**

i) Στατικές συγχορδίες εβδόμης που είναι αυτές που έχουν διάρκεια τουλάχιστο δύο μέτρα (παίζω Μιξολύδιο, πεντατονικές ματζόρε, πεντατονικές μινόρε και Blues πεντατονικές, φράσεις με τετάρτες κτλ.).

ii) Μη στατικές συγχορδίες εβδόμης που τείνουν να λυθούν στην τονική (κίνηση V7 για I) όπου η I συγχορδία μπορεί να είναι είτε ματζόρε είτε μινόρε είτε ακόμη και εβδόμης όταν πρόκειται για Blues κομμάτι (παίζω Μιξολύδιο, Altered, Dominant Diminished, Whole Tone, Altered πεντατονικές κτλ.).

iii) Μη στατικές τυχαίες συγχορδίες εβδόμης όπου χρησιμοποιώ Lydian b7.

γ) Γρήγορες αλλαγές (Quick Changes). Δηλαδή δύο συγχορδίες στο μέτρο.

Εδώ θα επιμείνω χωρίζοντάς τες σε κατηγορίες, και προτείνοντας ορισμένες απλοποιήσεις που θα διευκολύνουν σημαντικά την κατάσταση:

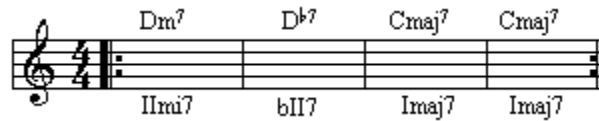
1) Πmi7 - V7 που δεν λύνεται σε τονική I και παίζω σαν να υπήρχε μόνο η Πmi7 συγχορδία.

2) Πmi7 - V7 που λύνεται σε τονική I και παίζω σαν να υπήρχε μόνο η V7 συγχορδία (βλέπε § β.ii.).

3) Πmi7b5 - V7 που δεν λύνεται σε τονική I παίζω σαν να υπήρχε μόνο η Πmi7b5 συγχορδία.

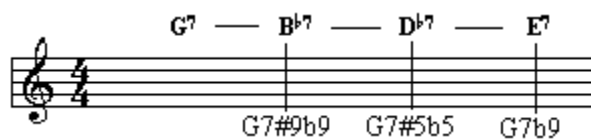
4) Πmi7b5 - V7 που λύνεται σε τονική I και παίζω σαν να υπήρχε μόνο η μία συγχορδία, οποιαδήποτε από τις δύο.

5) Αν δεν ανήκει στις παραπάνω κατηγορίες κοιτάω αν η μία από τις δύο προήλθε από αντικατάσταση, για παράδειγμα:



Εδώ η συγχορδία **D♭7** έχει προέλθει από **b5 αντικατάσταση της G7** όπως έχουμε πει και στα θεωρητικά στο **A' ΜΕΡΟΣ**.

Θα επαναλάβω λοιπόν ότι συγχορδίες εβδόμης που απέχουν μικρές τρίτες μεταξύ τους μπορεί να αντικαταστήσει η μία την άλλη.



- Αν πάλι τα πράγματα δεν είναι έτσι τότε δημιουργώ φράσεις ενός μέτρου που να καλύπτουν τις ανάγκες μου (παράδειγμα οι αλλαγές του J. Coltrane στο Giant Steps ή στο Countdown).
- Η καλύτερη λύση είναι να αντιγράψουμε φράσεις από τον αυτοσχεδιασμό των ίδιων των μεγάλων της Jazz (J. Coltrane, Miles Davis , Charlie Parker κ.α.).
- Γενικά θα πρέπει εκτός από την καλή γνώση των κλιμάκων και των αρπέζιους να έχουμε και έτοιμες φράσεις για να τις χρησιμοποιήσουμε ανάλογα με την περίπτωση.

Στο **E' ΜΕΡΟΣ** θα παραθέσω μερικές επιλεγμένες τέτοιες φράσεις.

1ο ΜΕΡΟΣ

STRAIGHT NO CHASER

THELONIUS MONK



- Όμοια ανάλυση με το **Bb Blues** με αντίστοιχες φυσικά τονικότητες.

3) C Μινόρε Blues

Cm7 **G7#5** **Cm7** **C7(Al)**
 C Δωρικό ή C Αρμονικό ή G Altered Όμοια με το πρώτο C Altered
 C Μελωδικό ή C Πεντατονική μέτρο

Fm7 **Fm7** **Cm7** **Cm7**
 F Δωρικό F Δωρικό ————— Όμοια με το πρώτο μέτρο —————

D7(Al) **G7#5** **Cm7** **Dm7(b5)** **G7(b9)**
 D Altered ή Ab Lydian b7 G Altered Όμοια με το πρώτο μέτρο C Αρμονικό ή C Μελωδικό



4) Bird Blues σε F

- Αυτά **υπάρχουν και σε Bb** (όπως το **BLOOMDIDO**) αλλά κυρίως είναι σε **F** (**Blues for Alice, Au Privane** κλπ.)
- Είναι το είδος του Blues πού επινόησε και διέδωσε ο **Charlie Parker** γι'αυτό και πήραν το όνομα του.

Fmaj7 Em7(♯5) A7(♯9) Dm7 G7 Cm7 F7

F Ιωνικός Βλέπε "Τρήγορα" IIm7 - V7 και IIm7b5 - V7 (Quick Changes)

B♭maj7(B♭7) B♭m7 (B♭7) Am7 (D7) A♭m7 (D♭7)

B♭ Λύδιο ή καλύτερα **B♭ Πεντατονική** Παίζω κάποιο μοτίβο (φράση χαρακτηριστική συγκεκριμένου μήκους) σε Δωρικό ή Πεντατονική και το μεταφέρω παράλληλα (Προσοχή στην σύνδεση!!!) σε όλα τα IIm7 - V7

Gm7 C7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

G Δωρικός C Altered Βλέπε "Turnaround" όπως και στο "κανονικό" F Blues



5) FOOTPRINTS

- Κοινό μινόρε Blues σε C όπως αναλύσαμε ήδη μόνο που θα προσαρμόσουμε τις φράσεις μας σε 3/4.

Cm7 G7♯5 Cm7 C7(Alt)

C Δωρικό ή C Αρμονικό ή C Μελωδικό ή C Πεντατονική G Altered Όμοια με το πρώτο μέτρο C Altered

Fm7 Fm7 Cm7 Cm7

F Δωρικό F Δωρικό Όμοια με το πρώτο μέτρο

D7(Alt) G7♯5 Cm7 Dm7(♯5) G7(♯9)

D Altered ή Ab Lydian b7 G Altered Όμοια με το πρώτο μέτρο C Αρμονικό ή C Μελωδικό

6) 500 Miles High

- Πολύ καλό κομμάτι για δοκιμάσει κανείς το παίξιμο με αρπέζιος εβδόμης που είναι και το κυρίως παίξιμο του **Bebob** κάνοντας εκτεταμένη χρήση της τεχνικής "στόχευσης" (targeting) των νοτών "κλειδιά".
- Για την τεχνική **targeting** θα παραθέσω πιο κάτω ειδική παράγραφο.
- Επειδή το προτείνω για **μελέτη παιξίματος με αρπέζιος** δεν θα παραθέσω τις κλίμακες που χρησιμοποιούνται (νομίζω άλλωστε ότι είναι προφανείς), ή τα τονικά κέντρα που χωρίζεται το κομμάτι, αλλά τις βαθμίδες όπως αυτές συναντώνται στα διάφορα τονικά κέντρα.
 - Συνεχώς βλέπουμε την κίνηση των συγχορδιών **VImi7-IIImi7-V7(Alt)-Imaj7** που μερικές φορές το **Imaj7** συνεχίζει με **IVmaj7** δηλαδή όλες βρίσκονται σε μία κλίμακα και σχηματίζουν τους τρόπους της: **Αιολικό - Δωρικό - Μιξολύδιο** (ή **Altered** για να τονίσω την πτώση στην τονική που ακολουθεί) - **Ιωνικό - Λύδιο**.
 - Απαραίτητη η χρήση λοιπόν των αρπέζιο για να φανεί πώς αλλάζουν οι συγχορδίες.
 - **Μία άλλη αλλαγή** που συναντάται είναι **IIImi7-V7-Imaj7** ή απλώς **V7-I** και τέλος στο **A3** μέρος (τελευταίο δωδεκάμετρο) παρατηρείται μία **χρωματική κίνηση των συγχορδιών: Dbmaj7-Dbmi7-Cmi7-Bo7-Bbmi7** για να καταλήξει και αυτή σε **IIImi7-V7-Imaj7**.
- Ένα πάρα πολύ καλό λοιπόν κομμάτι για να δημιουργήσει κανείς φράσεις **IIImi7-V7-Imaj7**, και **V7-Imaj7**.

* Προσοχή στη φόρμα είναι 36μετρο, το τρίτο A είναι 12μετρο αντί του συνηθισμένου 8μετρου.

All The Things You Are Hammerstein/Kern

A1 Fm⁷ B^bm⁷ E^b7(Alt) A^bmaj⁷ D^bmaj⁷ G⁷(Alt) Cmaj⁷ /

VImi⁷ IIImi⁷ V7(Alt) Imaj⁷ IVmaj⁷ V7(Alt) Imaj⁷ /

A2 Cm⁷ Fm⁷ B^b7(Alt) E^bmaj⁷ A^bmaj⁷ D⁷(Alt) Gmaj⁷ /

VImi⁷ IIImi⁷ V7(Alt) Imaj⁷ IVmaj⁷ V7(Alt) Imaj⁷ /

B Am⁷ D⁷(Alt) Gmaj⁷ / F[#]m⁷ B⁷(Alt) Emaj⁷ C⁷^{#5}

IIImi⁷ V7(Alt) Imaj⁷ / IIImi⁷ V7(Alt) Imaj⁷ V7(Alt)

Whole Tone

A3 Fm⁷ B^bm⁷ E^b7(Alt) A^bmaj⁷ D^bmaj⁷ D^bm⁷ Cm⁷ Bdim⁷

VImi⁷ IIImi⁷ V7(Alt) Imaj⁷ IVmaj⁷ *IVmi⁷ IIImi⁷ #IIdim⁷ **

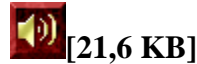
B^bm⁷ E^b7(Alt) A^bmaj⁷ G⁷ C⁷

IIImi⁷ V7(Alt) Imaj⁷ V7 - V7 :

Από ά παιξε C7(Alt)

- * Εναλλαγή του τρόπου από ματζόρε σε μινόρε.

- ο ****** Χρωματική κίνηση για το Bbm7 απλώς παίξε **Bb7 αρπέζιο (B - D - F - Ab)**.



Τίποτα το καινούργιο για κάποιον που έχει μελετήσει το **All the things you are**.

Ο λόγος που το έχω περιλάβει είναι ότι είναι πολύ ευκολότερο (ίσως το πιο εύκολο κομμάτι από αυτά που θεωρούνται standards γι' αυτό ίσως βρίσκεται στο ρεπερτόριο πολλών μουσικών που δεν ασχολούνται κυρίως με Jazz).

Ο **τρόπος που συνιστώ να μελετηθεί είναι επίσης με αρπέζιος εβδόμης** αλλά εδώ λόγω της ευκολίας του μπορούμε να κάνουμε ακόμη πιο **εκτεταμένη χρήση targeting** δίνοντας έτσι ένα πιο "χρωματικό" χαρακτήρα στις μελωδικές μας γραμμές (φράσεις) κάνοντας τες πιο "ενωμένες" ή "κλειστές".

- Χαρακτηριστικό παράδειγμα η εκτέλεση του Blue Bossa από τον **Pat Martino** στον δίσκο του με τον τίτλο **"EXIT"**.

Blue Bossa

Kenny Dorham

Cm ⁷ I mi ⁷	/	Fm ⁷ IV mi ⁷	/
Dm ⁷ (♭5) II mi ⁷ b5	G ⁷ (Alt) V ⁷ (Alt)	Cm ⁷ I mi ⁷	/
E [♭] m ⁷ III mi ⁷	A [♭] 7(Alt) V ⁷ (Alt)	D [♭] maj ⁷ I maj ⁷	/
Dm ⁷ (♭5) II mi ⁷ b5	G ⁷ (Alt) V ⁷ (Alt)	Cm ⁷ I mi ⁷	Dm ⁷ (♭5) G ⁷ (♭9) II mi ⁷ b5 V ⁷ (Alt)



- Όπως βλέπουμε το κομμάτι αποτελείται κυρίως από **ένα μινόρε δύο - πέντε - ένα (II mi⁷b5 - V⁷(Alt) - I mi⁷)** και **ένα ματζόρε δύο - πέντε - ένα (II mi⁷ - V⁷(Alt) - I maj⁷)**.
- **Ιδανικό λοιπόν κομμάτι για φράσεις σε II-V⁷-I ματζόρε και μινόρε χωρίς πολλές τονικότητες (συγκεκριμένα οι τονικότητες είναι μονάχα δύο: C Μινόρε και D^b Ματζόρε).**

9) The girl from Ipanema

- Ένα Latin κομμάτι με "Latin λογική" στην διαδοχή των συγχορδιών.

Πολλοί το θεωρούν εύκολο κομμάτι ίσως γιατί αυτοσχεδιάζουν με "pop λογική" στα τονικά του κέντρα (βλέπε Fmajor στα A1, A2, A4 και Gbmajor στα δύο πρώτα μέτρα του B και στα επόμενα έξι μέτρα κάποιες φράσεις ή κάποια μοτίβα που έχουν βρει με το αυτί ότι ακούγονται καλά πάνω από τις συγκεκριμένες συγχορδίες το ίδιο και στο A3).

Η πραγματικότητα είναι όμως ότι το κομμάτι είναι δύσκολο για αυτοσχεδιασμό.

Είναι η ιδανική συνέχεια του [500 Miles High](#) για αυτοσχεδιασμό με κλίμακες, μόνο που εδώ αυτές εναλλάσσονται πιο γρήγορα και με πολλά τυχαία dominant γι' αυτό και πολύ συχνά χρησιμοποιούμε Lydian b7.

- Να λοιπόν ένα κομμάτι για να εμπεδώσει κανείς καλά την Lydian b7.

Girl From Ipanema **Jobim**

A1 Fmaj⁷ / G⁷([♯]5) / Gm⁷ / G[♭]7([♯]5) / Fmaj⁷ / G[♭]7([♯]5)

F Ιωνικός / G Lydian b7 / G Δωρικός / G[♭] Lydian b7 / F Ιωνικός / G[♭] Lydian b7

A2 Fmaj⁷ / G⁷([♯]5) / Gm⁷ / G[♭]7([♯]5) / Fmaj⁷ / /

F Ιωνικός / G Lydian b7 / G Δωρικός / G[♭] Lydian b7 / F Ιωνικός /

B1 G[♭]maj⁷ / B⁷([♯]5) / F[♯]m⁷ / D⁷([♯]5) / D⁷(A[♯])

G[♭] Λύδιος / B Lydian b7 / F[♯] Δωρικός / D Lydian b7 / D Altered

B2 Gm⁷ / E⁷([♯]5) / Am⁷ / D⁷([♯]9) / Gm⁷ / C⁷([♯]9)

G Δωρικός / E[♭] Lydian b7 / A Δωρικός / D Altered / G Δωρικός / C Altered

A3 Fmaj⁷ / G⁷([♯]5) / Gm⁷ / G[♭]7([♯]5) / Fmaj⁷ / G[♭]7([♯]5)

F Ιωνικός / G Lydian b7 / G Δωρικός / G[♭] Lydian b7 / F Ιωνικός / G[♭] Lydian b7



[Αργό 32,2 KB]



[Γρήγορο 32,2 KB]

- Φαίνεται δύσκολο μ'αυτή την ανάλυση να αυτοσχεδιάσουμε αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι τόσο δύσκολο γιατί επαναλαμβάνονται συνεχώς οι ίδιες συγχορδίες (για παράδειγμα τα **A1, A2, A3** είναι ίδια μεταξύ τους).
- Τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούμε τις κλίμακες για να αυτοσχεδιάσουμε (όπως και στο 500 Miles High) καθώς και τον τρόπο που συνδέονται αυτές μεταξύ τους ώστε να μην "σπάει" ή μελωδική γραμμή ώστε να μπορούμε να κάνουμε πραγματικές μελωδικές φράσεις και να μην ακούγονται απλώς σαν άχρωμες κλίμακες θα τον αναλύσω σε ειδική παράγραφο.
- Το ίδιο βέβαια ισχύει και για τον αυτοσχεδιασμό με αρπέζιος.

2ο ΜΕΡΟΣ

- Εδώ τα πράγματα δυσκολεύουν λίγο. Θέλει περισσότερη υπομονή και μελέτη, αλλά είναι απαραίτητες για να παιχθούν τα δύσκολα κομμάτια που ακολουθούν, όμως όλα τα κομμάτια παίζονται, αρκεί να μελετηθούν ανάλογα με τον βαθμό δυσκολίας τους.

10) RHYTHM CHANGES

Είναι μια μεγάλη κατηγορία κομματιών όπως το "OLEO" του **SONNY ROLLINS**, το "ANTHROPOLOGY", το "KIM", το "THRIVING FROM A RIFF", το "PASSPORT", το "STEEPLECHASE", το "MOOSE THE MOOCHE" του **CHARLIE PARKER** και δεκάδες άλλα.

- Αυτά αποτελούνται από **συνεχή διαδοχή turnarounds** με ένα **Imi7 - V7 - Imaj7 - Imi7** στα μέτρα 5 και 6 του κάθε A μέρους.
- Δηλαδή τα **A1, A2, A3** έχουν τρία turnarounds και ένα **Imi7 -V7 - Imaj7 - Imi7** το καθένα, ενώ η γέφυρα δηλαδή το **B** μέρος έχει **κύκλο από συγχορδίες εβδομής**.
 - Αν δοκιμάσει κανείς να παίξει πάνω από τις αλλαγές ενώ δεν έχει από πριν μελετήσει τὰ turnarounds ξεχωριστά και έχει ετοιμάσει φράσεις γι' αυτά, θα ανακαλύψει ότι είναι πολύ δύσκολο να παίξει τέτοιου είδους κομμάτια, δεδομένου ότι τέτοιου είδους κομμάτια παίζονται συνήθως σε ταχύτητες πάνω από 200.
 - Γι' αυτό ας μελετήσουμε πρώτα το **βασικό turnaround** που σχηματίζεται:

Bb^{maj7} $G^7 (Bdim^7)$ Cm^7 F^7

Bb Ματζόρε Πεντατονική ή και Blues φράση G Altered ή B Εξαττωμένη κλίμακα ή αρπέζιο C Δωρικός F Altered



[4,91 KB Αργό]



[4,88 KB Γρήγορο]

Προσοχή μονάχα, αφού μελετηθούν **τα turnarounds** ξεχωριστά και **σε αργή ταχύτητα** και αφού βγάλουμε φράσεις, μετά προσπαθούμε να παίξουμε το κομμάτι ολοκληρωμένο, πρώτα σε αργή ταχύτητα και μετά αυξάνουμε την ταχύτητα με σκοπό να ξεπεράσουμε μετά από λίγο καιρό ταχύτητες με το τέταρτο στα 200.

Ο λόγος όπως εξήγησα και πριν είναι **τα Rhythm Changes** είναι τόσο "κοινά" στην Jazz που θεωρούνται πολύ γνωστά όπως και τα Blues σε F και Bb και γι' αυτό τον λόγο **παίζονται σε μεγάλες ταχύτητες συνήθως**.

Η ανάλυση έχει ως εξής:

A1, A2 B^bmaj⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷

(Bdim⁷) (Dmi⁷)

— Παίζουμε Turnaround όπως είπαμε — Όπως και πριν Turnaround —

Fm⁷ B^b7 E^bmaj⁷ E^bm⁶ B^bmaj⁷ G⁷ |. Cm⁷ G⁷

— |Imi⁷ — V7(Alt) — |Imaj⁷ — |Imi⁶ — Πάλι το ίδιο Turnaround —

2. B^bmaj⁷ B D⁷ D⁷ G⁷ G⁷

— Bb Ματζόρε — | — (Ami⁷) — (Dmi⁷) —

— |Imi⁷ — V7(Alt) — |Imi⁷ — V7(Alt) —

C⁷ C⁷ F⁷ F⁷

— (Gmi⁷) — (Cmi⁷) —

— |Imi⁷ — V7(Alt) — |Imi⁷ — V7(Alt) —

A3 B^bmaj⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ G⁷ Cm⁷ G⁷

— Turnaround — Turnaround —

Fm⁷ B^b7 E^bmaj⁷ E^bm⁶ B^bmaj⁷ G⁷ B^bmaj⁷

— |Imi⁷ — V7(Alt) — |Imaj⁷ — |Imi⁶ — Turnaround —



[20,1 KB Αργό]



[21,4 KB Γρήγορο]

- Βλέπουμε πώς μετατρέψαμε τις **στατικές** συγχορδίες εβδόμης της γέφυρας σε **|Imi⁷ - V⁷** (συγχορδίες μέσα σε παρένθεση), για περισσότερη "κίνηση".
- Υπάρχουν δεκάδες **αντικαταστάσεις για την γέφυρα** και θα δώσω μερικές από αυτές στο τέλος για όποιον ενδιαφέρεται.

11) Moments Notice

- Είναι από τα πλέον γνωστά και χαρακτηριστικά κομμάτια του **J.Coltrane**. Ο J.Coltrane εισήγαγε πιο δύσκολες αρμονικές διαδοχές συγχορδιών, **δεν έχουν Bebop λογική** και είναι δύσκολες για να παίξει κανείς μελωδικά "πάνω" απ' αυτές.
- Θά έλεγε κανείς ότι ακόμη και να παίξει απλώς πάνω από τις αλλαγές είναι δύσκολο, όμως και εδώ υπενθυμίζω ότι με μία σοβαρή προσπάθεια τα αποτελέσματα δεν θα αργήσουν να φανούν.(Βοηθάει όμως και μία πιο απλουστευμένη ανάλυση).
- Εδώ θα εφαρμόσουμε τους κανόνες που δόθηκαν στην αρχή για $\text{II mi}^7 - \text{V}^7$ που λύνονται σε I ή γ' αυτά που δεν λύνονται όταν έχουμε "γρήγορες" αλλαγές (δύο συγχορδίες στο μέτρο).

Έτσι θα επιλέξουμε μία από τις δύο συγχορδίες του κάθε μέτρου για να αυτοσχεδιάσουμε, και έτσι οι "γρήγορες" αλλαγές, (λαμβάνοντας υπ' όψη ότι το κομμάτι παίζεται σε ταχύτητα περίπου 240), θα γίνουν λίγο πιο εύκολες.

Ιδού λοιπόν και η ανάλυση:

The musical score for "Moments Notice" is presented with a detailed harmonic analysis. The score is in 4/4 time and consists of 8 measures. The analysis shows various chords and their simplified equivalents. The first two measures are marked with a first ending bracket, and the last two with a second ending bracket. A "Break" is indicated between the second and third endings.

Measure 1: Em^7 (E Δωρικό), A^7 (D Δωρικός), Fm^7 (Cm⁷), B^7 (B⁷(♯9)), $\text{E}^{\flat}\text{maj}^7$ (E[♭] Ιωνικός), $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ (A[♭] Δωρικός), $\text{D}^{\flat}7$ (D[♭] Δωρικός).

Measure 2: Dm^7 (Dm⁷), G^7 (G⁷), $\text{E}^{\flat}\text{m}^7$ (E[♭]m⁷), $\text{A}^{\flat}7$ (A[♭]7), $\text{D}^{\flat}\text{maj}^7(\sharp 11)$ (D[♭]maj⁷(♯11)), Dm^7 (Dm⁷), G^7 (G⁷).

Measure 3: Cm^7 (Cm⁷), $\text{B}^7(\sharp 9)$ (B⁷(♯9)), $\text{B}^{\flat}\text{m}^7$ (B[♭]m⁷), $\text{E}^{\flat}7$ (E[♭]7), $\text{A}^{\flat}\text{maj}^7$ (A[♭]maj⁷), $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ (A[♭]m⁷), $\text{D}^{\flat}7$ (D[♭]7).

Measure 4: Gm^7 (Gm⁷), $\text{C}^7(\sharp 13)$ (C⁷(♯13)), $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ (A[♭]m⁷), $\text{D}^{\flat}7$ (D[♭]7), $\text{G}^{\flat 6}$ (G^{♭6}), Fm^7 (Fm⁷), $\text{B}^{\flat}7$ (B[♭]7).

Measure 5: Gm^7 (Gm⁷), $\text{C}^7(\sharp 9)$ (C⁷(♯9)), Fm^7 (Fm⁷), $\text{B}^{\flat}7$ (B[♭]7), $\text{E}^{\flat 6/9}$ (E^{♭6/9}), Fm^7 (Fm⁷).

Measure 6: Gm^7 (Gm⁷), Fm^7 (Fm⁷), $\text{E}^{\flat 6/9}$ (E^{♭6/9}), Fm^7 (Fm⁷), Gm^7 (Gm⁷), Fm^7 (Fm⁷).

Measure 7: $\text{E}^{\flat}\text{maj}^7$ (E[♭]maj⁷), (Fmi^7) (Fmi⁷), $(\text{E}^{\flat}7)$ (E[♭]7).

Measure 8: $\text{E}^{\flat}\text{Ιωνικό}$ (E[♭] Ιωνικό), Break, $\text{F}^{\flat}\text{Δωρικός}$ (F[♭] Δωρικός).



[23,4 KB Αργό]



[22,5 KB Μέση ταχύτητα]



[23,1 KB Γρήγορο]

Υπενθυμίζω ότι στην 2η Volta στα τελευταία οκτώ μέτρα έχουμε Bb Pedal που σταματά στο προτελευταίο μέτρο (Eb) στην θέση και έχουμε Break.

Έτσι στα έξι μέτρα του Pedal μπορούμε να παίζουμε και πιο ελεύθερα ενώ στα δύο τελευταία μπορούμε να μην παίζουμε και καθόλου.

12) Giant Steps

- Ένα από τα πιο γνωστά κομμάτια της Jazz, και ένα από τα δυσκολότερα κατά γενική ομολογία για αυτοσχεδιασμό, διότι εισάγει ένα καινούργιο τύπο γρήγορων αλλαγών που δεν έχει καμία σχέση με II-V-I.
- Ανήκει στην κατηγορία των πραγματικά δύσκολων κομματιών για αυτοσχεδιασμό μαζί με τα MOMENTS NOTICE , FEE-FI-FO-FUM , COUNTDOWN κ.α.
- Οι διαδοχές στο GIANT STEPS των τριών πρώτων μέτρων και των μέτρων 5,6 και 7 είναι οι επίμαχες αλλαγές.
- Όλο το υπόλοιπο κομμάτι είναι απλώς Πmi7-V7-Imaj7 με δύο συγχορδίες στο μέτρο.

Θα εξετάσουμε λοιπόν μόνο τα μέτρα 1,2,3 και 5,6, και 7.

Οι διαδοχές του GIANT STEPS του J.COLTRANE που χρησιμοποιήθηκαν από τον ίδιο και σε άλλα κομμάτια του (βλέπε COUNTDOWN) είχαν πολύ μεγάλη επιτυχία και χρησιμοποιήθηκαν και από πολλούς άλλους συνθέτες, και έχουν επικρατήσει με το όνομα COLTRANE CHANGES.

- Ας δούμε λοιπόν τα μέτρα 1,2, και 3 αφού τα μέτρα 5,6 και 7 είναι τα ίδια απλά σε άλλη τονικότητα.
- Περαιτό να πω ότι εδώ δεν προλαβαίνουμε να σκεφτούμε με κλίμακες.

Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷ B^b7 E^bmaj⁷

1 2 3 4 5

[7,38 KB Πολύ Αργό] [7,39 KB Αργό] [7,47 KB Μέση ταχύτητα] [7,25 KB Γρήγορο]

- **i)** Παίζουμε κάνοντας μοτίβα με την 1η,2η,3η,και 5η νότα της B ματζόρε κλίμακας.
- **ii)** Παίζουμε αρπέζιο Bmaj7.

2

- **i)** Παίζουμε κάνοντας μοτίβα με την 1η,2η,3η,και 5η νότα του D μιζολύδιου.
- **ii)** Παίζουμε αρπέζιο D7.
- **iii)** Παίζουμε φρασούλα D Altered για Gmaj7.

3

- **i)** Παίζουμε κάνοντας μοτίβα με την 1η,2η,3η,και 5η νότα της G ματζόρε κλίμακας.
- **ii)** Παίζουμε αρπέζιο Gmaj7.

4

- **i)** Παίζουμε κάνοντας μοτίβα με την 1η,2η,3η,και 5η νότα του Bb μιζολύδιου.
- **ii)** Παίζουμε αρπέζιο Bb7.
- **iii)** Παίζουμε φρασούλα Bb Altered για Ebmaj7.

5

- **i)** Παίζουμε κάνοντας μοτίβα με την 1η,2η,3η,και 5η νότα της Eb ματζόρε κλίμακας.
- **ii)** Παίζουμε αρπέζιο Ebmaj7.

- Χρησιμοποιώ την 1η, 2η, 3η, και 5η νότα κάθε κλίμακας επειδή τις χρησιμοποιεί κατά κόρον ο ίδιος ο J.COLTRANE στο σόλο του στο GIANT STEPS.
- Παίζοντας αυτές τις τέσσερις νότες σε όλους τους συνδυασμούς και τις αναστροφές μπορούμε να τονίσουμε τις διαδοχές των συγχορδιών και αν ενωθούν σαν αλυσίδα τα μοτιβάκια αυτά το ένα πίσω απ το άλλο, με κατάλληλο τρόπο βέβαια, (το αυτί μας θα το κρίνει αυτό, γι' αυτό θα πρέπει να μελετηθούν σε πολύ αργή ταχύτητα για να δώσουμε την δυνατότητα στο αυτί μας να καταλαβαίνει τις αλλαγές των συγχορδιών), το αποτέλεσμα θα θυμίζει κάτι από J.Coltrane.

Το βασικότερο βέβαια είναι να ακούσουμε τον ίδιο τον J.Coltrane πώς παίζει το GIANT STEPS.

- Τα αρπέζιος τώρα, θα τα χρησιμοποιήσουμε σε συνδυασμό με τα μοτιβάκια, δηλαδή εναλλάξ, ένα αρπέζιο ένα μοτίβο ή ένα μοτίβο ένα αρπέζιο δίνοντας προσοχή στις συνδέσεις μεταξύ τους ώστε να είναι πετυχημένες και το αποτέλεσμα να είναι όσο το δυνατόν μελωδικότερο.
- Τις Altered φρασούλες στα V7 για I θα τις χρησιμοποιήσουμε με την ίδια λογική όπως και τα αρπέζιος, δηλαδή, ένα μοτίβο μία φρασούλα Altered ή ένα αρπέζιο μια φρασούλα Altered ή και συνδυασμός των δύο.
- Θα πρέπει να διευκρινίσω ότι τα παραπάνω τα έχω παραθέσει γιατί πιστεύω ότι με την μελέτη τους θα βοηθήσουν να καταλάβουμε τις δύσκολες αυτές αλλαγές και να μπορέσουμε να δημιουργήσουμε μελωδίες πάνω από αυτές.
- Ο καθένας μας καταλαβαίνει ότι ο πραγματικός αυτοσχεδιασμός δεν είναι ένα μηχανικό παίξιμο με αρπέζιος, μοτίβα κ.λ.π. αλλά πραγματικές μελωδίες με όλα τους τα εκφραστικά στοιχεία, παύσεις, κ.λ.π. αλλά για να φτάσουμε να αυτοσχεδιάζουμε έτσι πάνω σε τόσο δύσκολα κομμάτια σαν το GIANT STEPS θέλει πολύ μελέτη όλων των παραπάνω τεχνικών στοιχείων και υπομονή μέχρι το αυτί μας να μπορεί να ακούει μελωδίες πάνω στις αλλαγές του.

Ας προχωρήσουμε λοιπόν και στην ανάλυση του κομματιού:

The image shows four staves of musical notation for the Coltrane Changes in 4/4 time. Each staff contains a sequence of chords and their resolutions, with 'Coltrane Changes' written below the first two staves. The chords are: Staff 1: Bmaj7, D7, Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7. Staff 2: Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, F#7, Bmaj7, Fm7, Bb7. Staff 3: Ebmaj7, Am7, D7, Gmaj7, C#m7, F#7. Staff 4: Bmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, C#m7, F#7. Resolutions are indicated by lines connecting the chords between staves: IIm7 to V7, Imaj7 to IIm7, and V7 to Imaj7.



[\[13,9 KB Αργό\]](#) [\[13,8 KB Μέση ταχύτητα\]](#) [\[24,3 KB Γρήγορο Latin\]](#)

Στο τέλος θα παραθέσω στην επιλογή φράσεων που έχω συλλέξει και μερικές φράσεις για Coltrane Changes.

13) Wave

Το κομμάτι αυτό θεωρείται δύσκολο για Latin αλλά μπροστά στα προηγούμενα φαίνεται αρκετά εύκολο.

Δεν θα συναντήσουμε εδώ τίποτε το καινούργιο:

- Έχουμε **IIImi7 - V7 - Imaj7** , **IIImi7 - V7** **άλυτα** , χρωματικές κινήσεις (π.χ. 10ο μέτρο από Bb7 σε A7(#9)) κ.τ.λ.
- Μετά το **intro** (εισαγωγή) 8 μέτρα το κομμάτι έχει ως εξής:

The musical score for 'Wave' is presented in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a guitar staff and a bass staff. The guitar staff shows chords: Dmaj7, Ebdim7, Am7, D7(Alt), Gmaj7, Gm7. The bass staff shows chords: F#7, B7, Bm7, E7, Bb7, A7(#9), Dm7, G7, and a final measure with 1,2 Dm7, G7. The second system includes a guitar staff and a bass staff. The guitar staff shows chords: Gm7, C7(Alt), Fmaj7 (Ami7), Fmaj7 (Ami7). The bass staff shows chords: Fm7, Bb7(Alt), Ebmaj7 (Emi7b5), A7(#9). Annotations in Greek identify modes: D Ionian, Bb Lydian b7, A Dorian, D Altered, G Ionian, G Dorian, F# Altered, B Lydian b7, B Dorian, A Altered, F Ionian, F Dorian, Bb Altered, Eb Ionian, A Altered. A blue bracket spans the first two systems with the text 'Ιδιο με τα A1 και A2'. A third system of staves is also present, with a blue bracket and the text 'Ιδιο με τα A1 και A2'.



[\[29,7 KB Αργό\]](#) [\[30,0 KB Μέση ταχύτητα\]](#) [\[29,4 KB Γρήγορο\]](#)

Έχω τονίσει τα **IIImi7 - V7(Alt) - Imaj7** με **μπλέ** χρώμα.

- Όπως έχουμε πει και πριν αυτά παίζονται:

- ο Πmi7 ----- ΙΙ Δωρικός
- ο V7(Alt) ---- V Altered ή Dominant diminished ή Whole tone ή και Μιξολύδιο.
- ο Ιmaj7 ----- Ι Ιωνικός (δηλαδή ματζόρε) ή ακόμη και Ι Λύδιος (πολύ "μοντέρνος" ή και λίγο "out" ακούγεται, πάντως χρησιμοποιείται πολύ, από πιο σύγχρονους μουσικούς).

14) Joy Spring

Χαρακτηριστικό κομμάτι Bebop με Πmi7 - V7, με Πmi7-V7-Ιmaj7 και Πmi7 - ΙΙb7 - Πmi7 - V7 - Ιmaj7 πάντα με "γρήγορες" αλλαγές, δηλαδή δύο συγχορδίες στο μέτρο.

- Η ΙΙb7 συγχορδία δημιουργείται από **b5 αντικατάσταση** της VI7 συγχορδίας που έπρεπε να υπάρχει στην θέση της (δευτερεύουσα dominant συγχορδία ή οποία λύνεται στην Πmi7 συγχορδία), για παράδειγμα, η Ab7 που συναντάμε στο 5ο μέτρο στο Joy Spring προήλθε από b5 αντικατάσταση της D7(Alt) που έπρεπε να υπάρχει κανονικά.

Έχουμε λοιπόν ΙΙb7, δηλαδή **τυχαία dominant** συγχορδία **άρα θα παίζουμε Ab Lydian b7**. Αν στην θέση της ΙΙb7 συγχορδίας είχαμε την κανονική VI7 συγχορδία επειδή είναι κίνηση V7 για να λυθεί στην Πmi7 συγχορδία θα παίζαμε D Altered.

Αν παρατηρήσουμε τις δύο παραπάνω κλίμακες θα αντιληφθούμε ότι έχουν τις ίδιες νότες. Έτσι όποια από τις δύο να παίζουμε το αποτέλεσμα θα ακουστεί το ίδιο.

Εκτός από την παραπάνω περίπτωση δεν έχει τίποτα το καινούργιο το κομμάτι αυτό, **θέλει μόνο καλή χρήση των αρπέζιο** να έχουμε υπ' όψη μας τα όσα έχουμε πει για τα **"γρήγορα" ΙΙ-V7 και ΙΙ-V7-I** και οπωσδήποτε να έχουμε μελετήσει από πριν φράσεις για "γρήγορα" ΙΙ-V7 και ΙΙ-V7-I.

Ακολουθεί η ανάλυση του κομματιού:

Chord analysis for Joy Spring (4/4 time):

Measure	Chords	Scales
1	Fmaj7	F Ιωνικός
2	Gm7 C7	C Altered
3	Fmaj7 Bbm7 Eb7	F Ιωνικός
4	Am7 A7 Gm7 C7	Bb Δωρικός
5	Fmaj7 Abm7 Db7	Ab Lydianb7
6	Gbmaj7 Abm7 Db7	C Altered
7	Fmaj7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abm7 Db7	F Ιωνικός
8	Gbmaj7 Gm7 C7	Db Altered

Chord analysis for Joy Spring (4/4 time) - continued:

Measure	Chords	Scales
9	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
10	Gbmaj7 Bm7 E7 Bbm7 A7 Abm7 Db7	Db Altered
11	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
12	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
13	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
14	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
15	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
16	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
17	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
18	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
19	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
20	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
21	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
22	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
23	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
24	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
25	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
26	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
27	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
28	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
29	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
30	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered
31	Gbmaj7 Am7 D7	Gb Ιωνικός
32	Gbmaj7 Am7 D7	D Altered



[\[20,7 KB Αργό\]](#) [\[20,2 KB Μέση ταχύτητα\]](#) [\[20,0 KB Γρήγορο\]](#)

15) Lazy Bird

Άλλο ένα κομμάτι του **J.Coltrane** που είναι δύσκολο μεν ,αλλά όχι σαν τα **Giant Steps** και **Moments Notice**.

- Έχει πολλά **Imi7-V7** και **Imi7-V7(Alt)-Imaj7** είτε με δύο συγχορδίες στο μέτρο, είτε με μία συγχορδία ανά μέτρο.
- Έτσι θέλει προσοχή να μην μπερδευτούμε και χάσουμε την φόρμα.

Η ανάλυση έχει ως εξής:

A1 , A2

B

A3



[\[21 KB Αργό\]](#) [\[21 KB Μεσαίο\]](#) [\[21 KB Γρήγορο\]](#)

16) Inner Urge

- Ένα πολύ "μοντέρνο" από πλευράς αρμονίας κομμάτι του **JOE HENDERSON** με δύσκολες αλλαγές κυρίως στα οκτώ τελευταία μέτρα που οι συγχορδίες κινούνται γρήγορα αν σκεφτούμε ότι η ταχύτητα είναι ίση με 188 το τέταρτο.
- Δεν υπάρχουν **Πmi7-V7** ή **Πmi7-V7-Imaj7** ή άλλες γνωστές μας διαδοχές συγχορδιών από προηγούμενα κομμάτια.
- Το κομμάτι αυτό κυρίως **προσφέρεται για παίξιμο με κλίμακες** και ειδικότερα **Λύδιους**, εκτός από μιας **Bb Lydian b7** και μιας **F# Locrian #2**.

Δεν υπάρχει ξεκάθαρα η αίσθηση της τονικότητας, δηλαδή μιας ενιαίας τονικότητας σ' όλο το κομμάτι (πράγμα πολύ συνηθισμένο και σε πάρα πολλά άλλα μοντέρνα κομμάτια) και έτσι μας αφήνει κάποιο βαθμό ελευθερίας να παίξουμε πιο ελεύθερα χωρίς τις "πυκνές" χαρακτηριστικές γραμμές του Bebop και χωρίς να χρησιμοποιούμε εκτενώς **targeting** (προσεγγίσεις).

- Πάλι όμως **προσπαθούμε να κάνουμε μελωδίες** με τις κλίμακες και όχι απλά να τις παίζουμε.
- Εδώ πολύ χρήσιμο είναι το παίξιμο με **μοτίβα**. Μικρές δηλαδή μελωδικές φρασούλες, τις οποίες τροποποιώντας τις κατάλληλα προσπαθούμε να ακολουθούν όλες τις διαδοχές των συγχορδιών.

Θα δώσω παράδειγμα στο τέλος του βιβλίου.

Η ανάλυση του κομματιού έχει ως εξής:



[\[20KB Αργό\]](#) [\[20KB Μεσαίο\]](#) [\[20KB Γρήγορο\]](#)

17) Locomotion

Αυτό το κομμάτι του **J.Coltrane** έχει πολύ χαρακτηριστική φόρμα.

- Είναι **Blues σε Bb** αλλά με **γέφυρα**.
- Τα Blues είναι τα **A** μέρη του κομματιού και η γέφυρα το **B** μέρος του κομματιού. Η δε φόρμα είναι **A, A, B, A**.

Τα Blues με γέφυρα είναι πάρα πολλά και όχι μόνο το **Locomotion** γι' αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία να τα μελετήσουμε σαν ξεχωριστή κατηγορία κομματιών.

Θα μπορούσε βέβαια να είναι και **Blues σε F** με την αντίστοιχη γέφυρα, αλλά έχω επιλέξει το Blues σε Bb με γέφυρα σαν πιο συχνά συναντώμενο.

Ανάλυση λεπτομερής δεν χρειάζεται να γίνει την στιγμή που τα A μέρη του κομματιού είναι Blues σε Bb που τα έχουμε ήδη αναλύσει και η γέφυρα του κομματιού είναι ίδια με την γέφυρα που συναντήσαμε στα Bb Rhythm Changes (Βλέπε κομμάτι No 10).

Η φόρμα έχει ως εξής:



[\[27KB Αργό\]](#) [\[27KB Μεσαίο\]](#) [\[27KB Γρήγορο\]](#)

* Είναι απλώς b5 αντικατάσταση της D7 για πιο χρωματική κίνηση.

Γ' ΜΕΡΟΣ

ΤΡΟΠΟΙ ΕΞΑΣΚΗΣΗΣ - ΜΕΛΕΤΗΣ

1) ΚΛΙΜΑΚΕΣ - ΑΡΠΕΖΙΟΣ

Χωρίς να ξέρουμε τις βασικές κλίμακες και τα αρπέζιος δεν μπορούμε να παίξουμε αυτοσχεδιασμό σε κανένα είδος μουσικής.

Ποιες είναι αυτές οι κλίμακες και ποια είναι αυτά τα αρπέζιος εξαρτάται και από το είδος της μουσικής που θα ασχοληθούμε: π.χ. το να ξέρω καλά τον Φρύγιο σημαίνει πολλά σε έναν μουσικό που παίζει Φλαμέγκο ή Ελληνική λαϊκή μουσική αλλά όχι και τόσα πολλά σε έναν που παίζει Bebop.

Το αντίθετο συμβαίνει για παράδειγμα με την Altered που χρησιμοποιείται πολύ στην Jazz αλλά σπάνια σε άλλο είδος μουσικής.

Εγώ θα ασχοληθώ περισσότερο εδώ με την Jazz μοντέρνα ή παραδοσιακή και το Fusion πιστεύοντας ότι όποιος έχει κατανοήσει όσα έχω πει μέχρι εδώ και έχει καταλάβει την λογική του αυτοσχεδιασμού δεν θα βρει πρόβλημα σ' ότι είδος μουσικής κι' αν επιλέξει να αυτοσχεδιάσει.

Οι απαραίτητες κλίμακες που πρέπει να γνωρίζω καλά είναι:

- **A. ΤΡΟΠΟΙ ΤΗΣ ΜΕΙΖΟΝΟΣ:**

i) Ιωνικός (η γνωστή μας μείζων κλίμακα)

ii) Δωρικός

iii) Λύδιος

iv) Μιξολύδιος

- Αυτές πρέπει να τις γνωρίζω όχι σαν τρόπους της μείζονος αλλά σαν ανεξάρτητες κλίμακες.
- Όταν βλέπω δηλαδή Gmi7 να σκέφτομαι ότι θα παίξω G Δωρικό και όχι F Ματζόρε κλίμακα.
- Το να μετατρέπω κλίμακες μέσα στο μυαλό μου ανατρέχοντας στο ποια είναι η σχετική μείζων είναι και πιο χρονοβόρο αλλά μέχρι και αδύνατο σε Bebop κομμάτια για παράδειγμα όπου θα συναντήσω μέχρι και δύο συγχορδίες στο ίδιο μέτρο.
- Άλλωστε όταν σκέφτομαι F Ματζόρε είναι δύσκολο να παίξω μία καθαρά μινόρε φράση όπως αυτή που θα έπαιζα αν σκεφτόμουν G Δωρικό.

Το ίδιο ισχύει και για τον Μελωδικό.

Οι τρόποι του **Μελωδικού** που πρέπει να γνωρίζω καλά είναι:

- **B. ΤΡΟΠΟΙ ΤΟΥ ΜΕΛΩΔΙΚΟΥ:**

i) 1ος Μελωδικός (ή Real ή Jazz Melodic Minor)

ii) 4ος Μελωδικός (ή Lydian b7)

iii) 6ος Μελωδικός (ή Locrian #2 ή Super Locrian)

iv) 7ος Μελωδικός (ή Altered)

- **Γ. ΑΡΜΟΝΙΚΟΣ**

Ο πρώτος τρόπος αρκεί.

- **Δ. ΑΥΞΗΜΕΝΗ ΚΛΙΜΑΚΑ (ή Whole Tone)**

- **E. ΕΛΑΤΤΩΜΕΝΗ ΚΛΙΜΑΚΑ (ή Diminished Scale)**

- Από όλες λοιπόν τις κλίμακες και τους τρόπους τους οι πιο σημαντικοί τους οποίους θα πρέπει να ξέρω σχεδόν αντανακλαστικά και να μπορώ να τους ξεχωρίζω με το αυτί καθώς επίσης και να δημιουργώ και μελωδικές φράσεις μ' αυτούς είναι **συνολικά 11**.
- Τα αρπέζιος τώρα είναι εκατοντάδες. Θα τα μάθω όλα; όχι βέβαια.

Τα πολύ απαραίτητα είναι:

i) Τα maj7

ii) Τα mi7

iii) Τα dom7

iv) Τα mi7b5

v) Τα dim7 (ή o7)

vi) Τα Aug (τρίφωνα)

- **Εκτός από τα Aug** (αυξημένα αρπέζιος) όλα τα άλλα είναι **τετράφωνα**: π.χ. από C

i) Cmaj7 ----- C-E-G-B

ii) Cmi7 ----- C-Eb-G-Bb

iii) C dom7 ----- C-E-G-Bb

iv) Cmi7b5 ----- C-Eb-Gb-Bb

v) Cdim7 ----- C-Eb-Gb-Bbb (δηλ. A)

vi) C Aug ----- C-E-G#

- Ειδικότερα για τους κιθαρίστες, μπασίστες και γενικά τους μουσικούς που παίζουν όργανα όπου στις κλίμακες και τα αρπέζιος αλλάζουν οι δακτυλοθεσίες από θέση σε θέση, θα πρέπει να τις (τα) γνωρίζουν, από τρεις (3) τουλάχιστο διαφορετικές θέσεις αλλά καλύτερα θα ήταν να τις (τα) γνώριζαν από πέντε (5) θέσεις.

Για την κιθάρα π.χ. θα πρέπει να γνωρίζω την μορφή της κλίμακας ή του αρπέζιο σε πέντε θέσεις ως εξής:

i) κάθε θέση έχει πλάτος τέσσερα τάστα ένα για κάθε δάκτυλό μας, και μετακινούμαστε δεξιά ή αριστερά ένα το πολύ τάστο, για μετακίνηση παραπάνω από ένα τάστο βρισκόμαστε ήδη σε άλλη θέση.

ii) Αν τώρα θεωρήσουμε μία τονική νότα π.χ. Α, για να βρούμε τις θέσεις της κλίμακας (Α Ματζόρε για παράδειγμα), ή πρώτη θέση ξεκινά με την τονική στην 6η χορδή (Ε χορδή μπάσο), και τις νότες της κλίμακας στα αριστερά της, η δεύτερη θέση πάλι ξεκινά από την ίδια νότα αλλά με τις νότες της κλίμακας στα δεξιά της.

- Η τρίτη θέση ξεκινά από την τονική στην 5η χορδή (Α χορδή), και τις νότες της κλίμακας στα αριστερά της, ενώ η τέταρτη θέση από την ίδια νότα αλλά με τις νότες της κλίμακας στα δεξιά της.
- Τέλος ή πέμπτη θέση ξεκινά με την τονική στην 4η χορδή (D χορδή) και τις νότες της κλίμακας στα δεξιά της.
- Πρέπει να πω ότι οι ίδιες θέσεις υπάρχουν και στο μπάσο.

Θα συναντήσει κανείς ψάχνοντας στην ξένη βιβλιογραφία και επτά θέσεις όπου η μία θέση μπαίνει κατά το ένα τρίτο μέσα στην άλλη αλλά πιστεύω ότι είναι λίγο υπερβολική θεώρηση και οι πέντε θέσεις στην πράξη και πιο εύκολα μαθαίνονται και πιο εύκολα παίζονται και επιπλέον μας καλύπτουν πλήρως.

2. ΤΡΟΠΟΣ ΕΞΑΣΚΗΣΗΣ ΣΤΙΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ - ΕΝΩΣΕΙΣ

Αφού βρω την κλίμακα που θα μελετήσω σ' όλη την έκταση του οργάνου μου και την βλέπω καθαρά σαν "χάρτη" πλέον, προσπαθώ να την παίξω με τις βασικές διαδοχές ανά τρίτες, δευτέρες κ.τ.λ.

Αυτό γίνεται ως εξής (π.χ. για την C μείζονα) :

C		D		E		F		G		A		B		C
1		2		3		4		5		6		7		8

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

* Η παρακάτω αναφορά στις θέσεις γίνεται για όργανα όπως η **κιθάρα, το μπάσο** κ.τ.λ., όσον αφορά το πιάνο και τα πνευστά όπου δεν υπάρχει το πρόβλημα των θέσεων τα παρακάτω

ισχύουν για όλη την έκταση του οργάνου δηλαδή η άσκηση συνεχίζεται σ'όλη την έκταση του οργάνου και αντίστροφα.

1.) Παίζω: 123-234-345-456-567-678-782(το 8 είναι μία οκτάβα ψηλότερα) κ.τ.λ. μέχρι να τελειώσει η θέση και αντίστροφα με ρυθμό στον μετρονόμο πρώτα αργά και στην συνέχεια αυξάνω την ταχύτητα.

Πρώτα παίζω αυτή την διαδοχή με τέταρτα, μετά με όγδοα, μετά με τρίηχα, μετά με δέκατα έκτα και τέλος με εξάηχα.

2.) Παίζω: 1234-2345-3456-4567-5678 κ.τ.λ. σε όλη την θέση και αντίστροφα με τέταρτα - όγδοα - δέκατα έκτα.

3.) Παίζω: 1321-2432-3543-4654 κ.τ.λ. σ' όλη την θέση και αντίστροφα όπως και προηγουμένως.

4.) Παίζω την κλίμακα ανά τρίτες: 1324-3546-5768 κ.τ.λ. σε όλη την θέση και αντίστροφα όπως και προηγουμένως.

5.) Παίζω την κλίμακα ανά τετάρτες: 1425-3647-5862 (το 2 της επόμενης οκτάβας) κ.τ.λ. όπως και προηγουμένως.

Δημιούργησε τις δικές σου ασκήσεις - διαδοχές αλλά πάντα τοποθέτησέ τις με σύστημα και παίζε τις σ' όλη την έκταση της θέσης και αντίστροφα, και να επιμένεις μόνο σε ασκήσεις που μέρος τους μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στον αυτοσχεδιασμό σου και όχι σε "ακροβατικές" ασκήσεις που ακούγονται εντυπωσιακά μεμονωμένες αλλά στην πράξη σου είναι άχρηστες.

Ένωσε δύο διαδοχικές θέσεις της ίδιας κλίμακας (κιθάρα ή μπάσο) και τέλος όλες τις θέσεις αλλάζοντάς τες όσο μπορείς πιο ομαλά.

Παίξε μία κλίμακα σ' όλη την έκταση του οργάνου για πολύ ώρα με μετρονόμο ή καλύτερα με κάποιο ρυθμό και αν είναι δυνατόν και με αρμονική υποστήριξη.

Προσπάθησε να ακούσεις την κλίμακα και να βρεις όμορφες φράσεις να παίζεις μ' αυτή. Αν μπορείς να κάνεις μελωδίες με μία κλίμακα μόνο τότε την "ακούς" πραγματικά, αν όχι τότε να επιμένεις.

Μείνε με μία κλίμακα τουλάχιστον μία βδομάδα και κοίτα να πάρεις ότι καλλίτερο μπορείς απ' αυτή. Ιδίως κλίμακες που ενδεχομένως δεν έχεις ξαναπαίξει και είναι λογικό να μην μπορείς να φανταστείς μελωδικές φράσεις που να γίνονται μ' αυτές (π.χ. Lydian b7 ή Altered) μείνε πολύ παραπάνω μ' αυτές μέχρι να αρχίσεις να τις "ακούς".

Πρέπει όταν μελετάει κανείς να είναι μεθοδικός και όχι να "τσιμπολογάει" από κλίμακα σε κλίμακα, να την αναλύει, να βρίσκει τις νέτες κλειδιά της, ποια πρέπει να τονίζει ποια όχι, ποια να προσεγγίζει κ.τ.λ.

Μία καλή τακτική είναι να γράφουμε σε κασετόφωνο ρυθμό μαζί με συγχορδίες (αν δεν υπάρχει ρυθμός καλός είναι και ο μετρονόμος), και να παίζουμε την κλίμακα που σχετίζεται μ' αυτές. Προσπάθησε να ενώσεις όσο το δυνατόν πιο ομαλά παίζοντας κυρίως σε όγδοα, δύο ή περισσότερες διαφορετικές κλίμακες γράφοντας τις αντίστοιχες συγχορδίες στο κασετόφωνο δίνοντας ίση διάρκεια σε μέτρα στην καθεμιά, π.χ. ένα μέτρο ή δύο μέτρα ή τέσσερα ή οκτώ, προσπαθώντας να κάνεις όσο το δυνατόν λιγότερες παύσεις, για να ακούς ταυτόχρονα πώς η μελωδική σου γραμμή ακολουθεί τις συγχορδίες.

Αυτό που είναι σημαντικό να τονιστεί είναι ότι η μελέτη πρέπει να γίνεται πάντα με ρυθμό.

Αν νιώσεις άνετα με τις βασικές κλίμακες ή αν τις ξέρεις ήδη παίξε πάνω από τα κομμάτια που αναλύονται στο **1ο ΜΕΡΟΣ**.

3. ΤΡΟΠΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΩΝ ΑΡΠΕΖΙΩΣ

Όμοια με τις κλίμακες μαθαίνω τα 6 βασικά αρπέζιος (σ' όλες τις θέσεις για κιθαρίστες μπασίστες κ.τ.λ., όπως έχουμε πει οι θέσεις είναι 5 και στα αρπέζιος, με την ίδια κατανομή πάνω στην ταστιέρα όπως και οι κλίμακες).

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

i) Παίζω ανά τρίτες:



Αργό



Γρήγορο

ii) Ανά τετράδες: (πάλι Cmaj7)



Αργό



Γρήγορο

iii) Προσπαθώ να ενώσω μελωδικά τα αρπέζιος όταν εναλλάσσονται μεταξύ τους όπως έχω κάνει και με τις κλίμακες:

π.χ. **Dmi7 - G7 - Cmaj7**

Dmi7	G7	Cmaj7
Πmi7	V7	Ιmaj7

iv) Παίζω πάνω από τα κομμάτια που έχουν αναλυθεί στο **B' ΜΕΡΟΣ**.

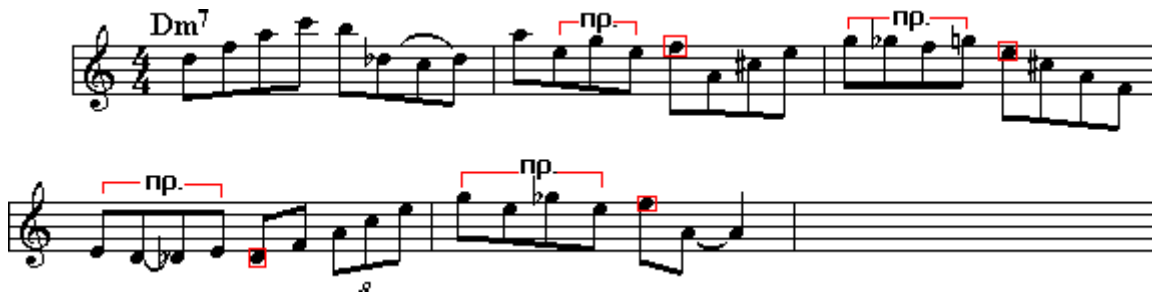
v) Χρησιμοποιώ προσεγγιστικές νότες με μία τεχνική που λέγεται **Targeting** ως εξής:

- Οι νότες της συγχορδίας που πρέπει να τονιστούν (είναι και νότες του αρπέζιο φυσικά) προσεγγίζονται από μία ψηλότερη ή χαμηλότερη νότα που βρίσκεται ένα τόνο ή συνηθέστερα ένα ημιτόνιο από την νότα μας (καμία φορά και μικρή τρίτη από την νότα μας).
- Πολλές φορές παρατείνουμε το φαινόμενο της προσέγγισης για να εμφασάρουμε όταν θέλουμε να τονίσουμε μία νότα της συγχορδίας για να γίνει αυτό πιο έντονα αντιληπτό και για να παρατείνουμε τις μελωδικές μας φράσεις.
- Έτσι δημιουργούνται "κλισέ" από προσεγγιστικά μοτίβα πολύ χαρακτηριστικά στο Bebop.

π.χ. προσεγγίζω τις νότες C και G σε μία συγχορδία Cmaj7:



Παρόμοια προσεγγιστικά κλισέ σε **Dmi7** τονίζουν νότες ομορφαίνοντας και παρατείνοντας την μελωδική γραμμή:





Αργό



Γρήγορο

- Σε κόκκινα τετραγωνάκια είναι οι νέτες στόχοι και σε αγκύλες οι προσεγγιστικές ομάδες από νέτες (κλισέ).
- Πολύ περισσότερα θα μάθει κανείς για το targeting μελετώντας τις φράσεις στο τέλος του βιβλίου **Ε'ΜΕΡΟΣ - ΦΡΑΣΕΟΛΟΓΙΑ** και φυσικά ακούγοντας τους μεγάλους τεχνίτες του targeting:

Charlie Parker, Cannonball (Julian) Adderly, Joe Pass, Pat Martino, Oskar Peterson και πολλούς επώνυμους άλλους.

- ο Ένα εξαιρετικό βιβλίο είναι το **Charlie Parker Omnibook** που περιέχει τα σόλος του Charlie Parker.

Σχετικά με την τεχνική θέλω να επισημάνω τα εξής:

- Η τεχνική πρέπει να επικεντρώνεται στην καλή εκτέλεση συγκεκριμένων φράσεων , ασκήσεων σε κλίμακες , ή σε αρπέζιος και να μην δίνεται βαρύτητα σε ασκήσεις χωρίς αρμονική εφαρμογή μόνο και μόνο γιατί είναι δύσκολες.
- Ότι μελετάμε και το παίζουμε, τεχνικά είτε δύσκολο είτε εύκολο πρέπει να μπορεί να παιχτεί σε κάποιο ή κάποια κομμάτια γι' αυτό μόλις πιστεύουμε ότι βρίσκεται κάτω από τα δάκτυλά μας ψάχνουμε για την εφαρμογή του και το χρησιμοποιούμε σε κάποιο κομμάτι στο σημείο που ενδείκνυται αρμονικά.

Σχετικά με την φρασεολογία θέλω να τονίσω τα εξής:

- Μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει τις φράσεις στο τέλος του βιβλίου, όπως επίσης να βρει φράσεις και σε άλλα βιβλία που κυκλοφορούν (και κυκλοφορούν πάρα πολλά), είτε να αντιγράψει φράσεις από τους δίσκους που είναι φυσικά και το καλύτερο γιατί εξασκεί ταυτόχρονα και το αυτί του αλλά ακούει και τις φράσεις πώς παίζονται και με το σωστό **phrasing**.
- Θα ήταν νομίζω χρήσιμο να δώσω ένα ελάχιστο αριθμό φράσεων που θα πρέπει να γνωρίζει κανείς ανά κατηγορία διαδοχών, ώστε να μπορεί να αρχίσει να αυτοσχεδιάζει και να ακούγεται μέσα στο κλίμα και στον ήχο της Jazz.
- Οι αριθμοί που ακολουθούν δεν είναι απόλυτοι, αλλά δείχνουν περίπου το μέγεθος της προσπάθειας που θα πρέπει να γίνει ώστε να έχουμε γρήγορα τα αποτελέσματα που επιθυμούμε.

i) Για $mi7$ συγχορδίες 5 έως 7 φράσεις.

ii) Για $maj7$ συγχορδίες 5 έως 7 φράσεις.

iii) Για dom7 συγχορδίες 5 έως 7 φράσεις.

iv) Για Πmi7 - V7 - Imaj7 10 φράσεις.

v) Για Πmi7b5 - V7 - Imi7 5 φράσεις.

vi) Τουλάχιστο 5 φράσεις που να χρησιμοποιούν **αρμονικό τρόπο** (για mi7 ή καλύτερα mimaj7)

vii) 10 φράσεις για **turnarounds**: Imaj7 - VI7 - Πmi7 - V7 - Imaj7 ή I7 - VI7 - Πmi7 - V7 - I7 (σε Blues)

- Χρησιμεύουν εκτός απ' τα Blues και σε **Rhythm Changes** και σε πολλές άλλες περιπτώσεις.

viii) 10 φράσεις του ενός μέτρου για Quick changes (δύο συγχορδίες στο μέτρο). Οι πέντε για Πmi7 - V7 και οι πέντε για Πmi7b5 - V7 , που είτε λύνονται σε I (maj7 ή mi7 αντίστοιχα), είτε όχι.

ix) 3 φράσεις από Imaj7 σε Imi7 και

x) Τουλάχιστο 10 καλές Blues φράσεις (με πεντατονική)

- Αυτές όλες οι φράσεις θα λύσουν τα χέρια όποιου θα προσπαθήσει να αυτοσχεδιάσει πάνω από κομμάτια Jazz και θα τον βοηθήσουν να καταλάβει πώς να εκμεταλλεύεται την γνώση των κλιμάκων και των αρπέζιος για να δημιουργεί τις δικές του φράσεις.
- Γι' αυτό τις φράσεις τις παίζουμε με μετρονόμο και πρέπει να είμαστε ικανοί να τις παίζουμε και σε μεγάλες ταχύτητες.
- Για **κιθαρίστες , μπασίστες** κ.τ.λ. πρέπει οπωσδήποτε κάθε φράση να μπορούν να την παίξουν **από δύο θέσεις της ταστιέρας** τουλάχιστο.

Τις φράσεις μας πάντα τις δοκιμάζουμε ,αφού βέβαια τις μάθουμε καλά, και μέσα σε κομμάτια στα σημεία βέβαια όπου εφαρμόζονται, και φυσικά στις πραγματικές ταχύτητες των κομματιών και ακόμη γρηγορότερα. Παρακάτω παραθέτω δύο πολύ χρήσιμα Applets σε Java με τα οποία μπορούμε να βρούμε στην ταστιέρα τις νότες μιας κλίμακας και με το δεύτερο να μας ονομάσει μία συγχορδία από τις νότες τις. Τα παραθέτω γιατί τα βρίσκω ιδιαίτερα χρήσιμα και λειτουργικά, δεν έχω όμως την ευθύνη για κάποιο τυχόν λάθος αποτέλεσμα γιατί δεν τα έχω φτιάξει εγώ.

Δ' ΜΕΡΟΣ ΠΙΝΑΚΕΣ

1.) Στο Α' ΜΕΡΟΣ στο 5ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ έχουμε μιλήσει για την **b3 αντικατάσταση τών dominant συγχορδιών.**

- Ακολουθεί λοιπόν ένας πίνακας με τις πιθανές αντικαταστάσεις που προκύπτουν σε μία διαδοχή **II_{mi}7 - V7 - Imaj7** όταν χρησιμοποιήσουμε την **b3 αντικατάσταση**.

Αντικαταστάσεις σε **II_{mi}7 - V7 - Imaj7** (π.χ. Dmi7 G7 Cmaj7)

	Dmi7	G7	Cmaj7
1	Dmi7	Fmi7	Cmaj7
2	Dmi7	Abmi7	Cmaj7
3	Dmi7	Fmi7 - Abmi7	Cmaj7
4	Fmaj7	Abmj7	Cmaj7
5	Fmaj7	Fmi7	Cmaj7
6	Fmaj7	Abmaj7 - Abmi7	Cmaj7
7	Dmi7	G7	Gmaj7
8	Dmi7	Bb7	Cmaj7
9	Dmi7	Db7	Cmaj7
10	Dmi7	E7(b9)	Cmaj7
11	Dmi7	Db7 - Bb7 - G7	Cmaj7

Γιά να καταλάβουμε ορισμένες από τις αντικαταστάσεις αρκεί να παρατηρήσουμε ότι:

A) G13 = Dmi9 = Fmaj7

B) Bb13 = Fmi9 = Abmaj7

Γ) E13 = Bmi9 = Dmaj7

Δ) **Db13 = Abmi9 = Bmaj7**

2.) ΧΡΗΣΗ ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΩΝ

Οι πεντατονικές έχουν και αυτές **5 τρόπους**.

π.χ. Η **Cmajor** πεντατονική (δηλαδή **C-D-E-G-A-C**), έχει:

1ος Τρόπος	2ος Τρόπος	3ος Τρόπος	4ος Τρόπος	5ος Τρόπος
C,D,E,G,A	D,E,G,A,C	E,G,A,C,D	G,A,C,D,E	A,C,D,E,G

- Αν τώρα π.χ. παίξουμε τον πρώτο τρόπο τής E Ματζόρε πεντατονικής πάνω από C συγχορδία δημιουργούμε άκουσμα **C7#9** :

Δηλαδή Eb, F, G, Bb, C που σε σχέση με την τονική C είναι αντίστοιχα οι **#9, 11, 5, b7, 1**.

Μέ την ίδια λογική δημιουργούνται και οι πίνακες που ακολουθούν, προσοχή όμως για απλότητα όλες οι Πεντατονικές είναι Ματζόρε και παίζονται από τον πρώτο τους τρόπο. Τά παραδείγματα έχουν δοθεί σε σχέση με C συγχορδίες και με σειρά από την πιο inside προς την πιο outside :

DOMINANT 7th ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

Από την πιο	ΒΑΘΜΙΑ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ	ΣΥΓΧΟΡΔΙΑ ΠΟΥ
INSIDE	ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΠΑΙΖΕΤΑΙ	ΥΠΟΝΟΕΙΤΑΙ

	Η ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ	
	Τονική	C7 , C9 , C13
	b3	C7#9
	b7	C7sus
	4	C7sus
	b5	C7#9 , C7b9 , C7#5 , C7#11
	b6	C7#5 , C7#9
	2	C7#11
	b2	C7b9 , C7#9
	3	C7b9 , C7#9 , C7b5 , C7#5
	6	C7b9 , C7#11
Προς την πύ OUTSIDE	7	C7b9 , C7#9 , C7#11 , C7#5

MAJOR 7th ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

Από την πύ	ΒΑΘΜΙΔΑ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ	ΣΥΓΧΟΡΔΙΑ ΠΟΥ
------------	-----------------------------	----------------------

INSIDE	ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΠΑΙΖΕΤΑΙ Η ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ	ΥΠΟΝΟΕΙΤΑΙ
	Τονική	C , C6
	5	Cmaj9 , Cmaj13
	2	Cmaj13#11
	3	Cmaj7#5 , Cmaj7#11
	6	Cmaj7b9
	4	Cmaj7sus4
	b7	Cmaj11(b9)
	7	Cmaj(b3,b5,b9)
	b3	Cmaj7(b3,b7,11)
	b6	C(b3,b7,13)
	b5	C(b5,#5,b7,b9)
Προς την πύ OUTSIDE	b2	C(b2,b3,#5,11)

MINOR 7th ΣΥΓΧΟΡΑΙΕΣ

Από την πιά INSIDE	ΒΑΘΜΙΔΑ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΠΑΙΖΕΤΑΙ Η ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΗ	ΣΥΓΧΟΡΔΙΑ ΠΟΥ ΥΠΟΝΟΕΙΤΑΙ
	b3	Cmi11
	b7	Cmi9 , Cmi11
	4	Cmi6 , Cmi11
	b6	Cmi7#5
	b2	Cmi11#5 , Cmi11b9
	b5	Cmi(b5,#5,b9)
	Τονική	Cmi(3,maj7)
	5	Cmi6/9(maj7)
	7	Cmi(b9,maj7,b5,#5)
	2	καμιά κοινή νότα
	6	καμιά κοινή νότα
Προς την πιά OUTSIDE	3	καμιά κοινή νότα

- Πρέπει τέλος να κάνουμε τις εξής γενικές παρατηρήσεις για τις πεντατονικές:
 - i) Δέν πρέπει να παίζουμε αποκλειστικά πεντατονικές αλλά να τις χρησιμοποιούμε σάν ποικιλία στό αυτοσχεδιασμό μαζί με τις κλίμακες τα αρπέζιος τις φράσεις κ.τ.λ.
 - ii) Μιά καλή χρήση τών πεντατονικών είναι για outside παίξιμο.
 - iii) Οι πεντατονικές καλά είναι να χρησιμοποιούνται σάν αρμονικές αλυσίδες και όχι μεμονομένες.

3.) ΑΝΤΙΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΕ TURNAROUNDS

Εχουμε μιλήσει για τα turnarounds στα Blues και στα Rhythm Changes όμως στην πραγματικότητα η διαδοχές **I-VI-II-V-I** με όλες τους τις παραλλαγές είναι μετά τα **II-V-I** οι πιο συχνά χρησιμοποιημένες στην Jazz, αλλά και στα περισσότερα είδη μουσικής. Ακολουθεί ένας πίνακας με τις σημαντικότερες από αυτές τις παραλλαγές.

- Εστω ότι το δοθέν turnaround είναι **Cmaj7 - Am7 - Dmi7 - G7**

1 Cmaj7 Am7 Dm7 G7

2 Cmaj7 E^bmaj7 (E^b7) A^bmaj7 D^bmaj7 (D^b7)

3 Cmaj7 B^bmaj7 (B^b7) E^bmaj7 D^bmaj7 (D^b7)

4 Cmaj7 B^bmaj7 A^bmaj7 D^bmaj7 (D^b7)

5 Cmaj7 Am7 (A7) (Amaj7) G^bmaj7 (G^b7) E^bmaj7 (E^b7)

6 Cmaj7 Fmaj7 (Fmaj7) E^bmaj7 (E^bmaj7) D^bmaj7 (D^b7)

7 Cmaj7 Am7 (A7) A^bm7 (A^b7) G7

8 Cmaj7 Am7 A^bm7 D7

9 Cmaj7 E^bmaj7 (E^b7) Dmaj7 (D7) D^bmaj7 (D^b7)

10 Cmaj7 E^bmaj7 (E^b7) G^bmaj7 (G^b7) Amaj7

11 Cmaj7 Fmaj7 (Fmi7) Em7 Dm7

12 Cmaj7 B^bmaj7 Em7 G7

13 Em7 A7 Dm7 G7

14 E7(9) A13 D7(9) G13

15 E7^b9#5 A7^b5#9 A^b7^b5#9 G7^b5#9

16 Cmaj7 A7^b5#9 Dm9 G7^b5#9

17 Cmaj7 A7^b5#9 D13 G13

18 Cmaj9 E^b13 A^bmaj7 D^b6/9

19 Fmaj7 Em7 Dm7 D^bm7

20 Fm7 Em7 Dm7 D^b7

4.) ΑΝΤΙΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΓΕΦΥΡΑ

Τήν γέφυρα την έχουμε συναντήσει στα **Rhythm Changes** και στο **LOCOMOTION** η χρήση της όμως στην πραγματικότητα είναι ευρύτατη.

- Ακολουθεί ένας πίνακας με τις παραλλαγές της **θεωρώντας σαν γέφυρα αυτή των Bb Rhythm Changes** δηλαδή **D7 - D7 - G7 - G7 - C7 - C7 - F7 - F7**.
- Η **μετατροπή για F Blues ή για Rhythm Changes άλλης τονικότητας** νομίζω ότι είναι εύκολο (μία απλή παράλληλη μετατόπιση των συγχορδιών με τις ίδιες αποστάσεις μεταξύ τους δηλαδή τετάρτες).

1 D7 / G7 / C7 / F7 /

2 D7 / D7^{b9} / C7 / F7 /

3 E^bm⁷(^b9) / Dm⁷(^b9) / D^bm⁷(^b9) / Cm⁷(^b9) /

4 Am⁷ / Dm⁷ / Gm⁷ / Cm⁷ /

5 Am⁷ / A^bm⁷ / Gm⁷ / G^bm⁷ /

6 Cmaj⁷ / Fmaj⁷ / B^bmaj⁷ / E^bmaj⁷ /

7 Cmaj⁷ / Bmaj⁷ / B^bmaj⁷ / Amaj⁷ /

5.) ΣΥΝΔΙΑΣΜΟΙ ΑΠΟ ΤΡΙΦΩΝΑ ΑΡΠΕΖΙΟΣ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

- Στο **Ζ' Κεφάλαιο** περιγράφεται αναλυτικότερα η χρήση τους στην δημιουργία φράσεων.
- Οι τονικότητες των παραδειγμάτων είναι όπως τις συναντάμε σε ένα **ματζόρε ή μινόρε II - V7 - I από C** (δηλαδή Dmi7 - G7(Alt) - Cmaj7 και Dmi7b5 - G7(Alt) - Cmi7 αντίστοιχα).

Συγχορδίες mi7	Συγχορδίες V7	Συγχορδίες V7 (Altered)
1) Dmi9 = Ami + Dmi	1) G9 = Dmi + G	1) G13b5 = A + G
2) Dmi11 = C + Dmi	2) G11 = F + G	2) G7#9 = Bb + G
3) Dmi13 = Eb + Dmi	3) G13 = C + G	3) G7b5b9 = Db + G
4) Dmi13 = G + Dmi	4) G13 = Ami + G	4) G13b9 = E + G
5) Dmimaj9 = A + Dmi	5) G13 = Fmaj7 + G	5) G7#5#9 = Eb + G
		6) G7#5b9 = Abmi + G
Συγχορδίες maj7	Συγχορδίες mi7b5	7) G7#9b5 = Bbmi + G
1) Cmaj9 = G + C	1) Dmi9b5 = Abaug + Dmi7b5	8) G13b5 = Dbmi + G
2) Cmaj9#11 = Bmi + C	2) Dmi11b5 = G + Dmi7b5	
3) Cmaj13#11 = D + C	3) Dmi7#5 , b5 = Bb + Dmi7b5	

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΕΣ ΦΡΑΣΕΙΣ

. II - V7 - I

1. Musical notation for exercise 1, showing a melodic phrase and accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The chords are Bm7(♯5), E7(♯9), and Am7.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

2. Musical notation for exercise 2, showing a melodic phrase and accompaniment. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The chords are Em7(♯5), A7(♯9), and Dm7.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

3. Musical notation for exercise 3, showing a melodic phrase and accompaniment. The key signature has no sharps or flats, and the time signature is 4/4. The chords are Am7, D7(Alt), and Gmaj7.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

4.

Fm⁷ B^b7(Alt) E^bmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5.

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6.

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

7.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

8.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

9.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

10.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

11.

Am⁷

D⁷

Gmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

12.

Dm⁷

G⁷

Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

13.

Dm⁷

G⁷

Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

14 **Dm⁷** **G⁷** **Cmaj⁷** 



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

15 **Dm⁷** **G⁷** **Cmaj⁷**




Μελωδική φράση



Με συνοδεία

16 **Dm⁷** **G⁷** **Cmaj⁷** *g*



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

17 **Dm⁷** **G⁷** **Cmaj⁷** *g*



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

18. **Dm⁷** **G⁷** **Cmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

19. **Dm⁷** **G⁷** **Cmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

20. **Am⁷** **D⁷** **Gmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

TURNAROUNDS

I - VI - II - V⁷ - I

1. **Gmaj⁷** **E⁷b⁹(#5)** **Am⁷**

D¹³(#9) **Gmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

2.

G⁶ E7^{♯5}9(♯9) Am⁹

D7^{♯9}(♯9) G⁶



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

3.

Gmaj⁷ E7^{♭9}♯5(♯5) Am⁷

D13(♯9) Gmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

4.

Cmaj⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5. Cmaj7 A7 Dm7 G7 Cmaj7



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6. Cmaj7 A7 Dm7 G7 Cmaj7



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

7. Cmaj7 A7 Dm7 G7 Cmaj7



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

8. Gmaj7 E7(♯9) Am7 D7



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

9. Gmaj⁷ Am⁷ A^{b7} Gmaj⁷

Musical notation for exercise 9, showing a melodic phrase in 4/4 time with chords Gmaj⁷, Am⁷, A^{b7}, and Gmaj⁷. The melody consists of eighth notes with slurs.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

10. Cmaj⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

Musical notation for exercise 10, showing a melodic phrase in 4/4 time with chords Cmaj⁷, A⁷, Dm⁷, G⁷, and Cmaj⁷. The melody consists of eighth notes with slurs.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

ΣΤΑΤΙΚΕΣ ΣΥΓΧΟΡΑΙΕΣ

1. Em⁷(⁶5) ή A⁷(⁶9)

Musical notation for exercise 1, showing a melodic phrase in 4/4 time with chords Em⁷(⁶5) or A⁷(⁶9). The melody consists of eighth notes.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

2. Gm^7 ή C^7



Musical notation for exercise 2, showing a melodic line and a bass line in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melodic line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and continues with eighth and quarter notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

3. Gm^7 C^7



Musical notation for exercise 3, showing a melodic line in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melodic line starts with a quarter note G4, followed by eighth and quarter notes.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

4. Dm^7 G^7



Musical notation for exercise 4, showing a melodic line in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melodic line starts with a quarter note D4, followed by eighth and quarter notes.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5. Dm^7 G^7



Musical notation for exercise 5, showing a melodic line in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melodic line starts with a quarter note D4, followed by eighth and quarter notes.



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6. Am⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

Rhythm Changes

1. Fmaj⁷ Gm⁷ G♯dim⁷ Am⁷ D7(♯9)

Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

2. $B^{\flat}maj^7$ Cm^7 $C7(\flat 9)$ $F7\sharp 5\flat 9$ $D7(\flat 5,\flat 9)$ $G7(\flat 9)$

$C7(\flat 9)$ $F7(\flat 9)$ $B^{\flat}maj^7$



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

3. $B^{\flat}maj^7$ $Bdim^7$ Cm^7 $C\sharp dim^7$ $B^{\flat}maj^7$ Gm^7

C^9 $F7(Alt)$ Fm^7 $B^{\flat}7$



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

4. $B^{\flat}maj^7$ $G7(\flat 9)$ Cm^7 $F7(\flat 9)$ $D7\sharp 5$ $G7\sharp 5$



$C7\sharp 5$ $F7\sharp 5$ $B^{\flat}maj^9$



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5.  



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6. 



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

Coltrane και "Quick" changes

Coltrane changes

"Countdown"

1. 



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

2. Dm^7 E^b7 A^bmaj^7 B^7 E^7 G^7 $Cmaj^7$



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

3. Dm^7 E^b7 A^bmaj^7 B^7 E^7 G^7 $Cmaj^7$



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

"Giant Steps"

4. $Bmaj^7$ D^7 $Gmaj^7$ B^b7 E^bmaj^7



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5. $Bmaj^7$ D^7 $Gmaj^7$ B^b7 E^bmaj^7



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6. **Bmaj⁷** **D⁷** **Gmaj⁷** **B^{b7}** **E^bmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

7. **Bmaj⁷** **D⁷** **Gmaj⁷** **B^{b7}** **E^bmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

"Quick" changes

8. **Dm⁷** **G⁷** **(Cmaj⁷)**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

9. Dm⁷ G⁷(A10)



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

10. Dm⁷ G⁷(9)



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

11. Dm⁷ G⁷(9)



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

12. Dm⁷ G⁷(9)



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΚΕΣ

1. Am¹¹ ή Dm⁹



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

2. Am¹¹ ή Dm⁹



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

3. Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

4. Dm⁷ G⁷ Cmaj⁹





Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5. Dm⁷ G⁷ (D^b7) Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6. Dm⁷ G⁷ (D^b7) Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

7. Dm⁷ G⁷ (D^b7) Cmaj⁷



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

8. Gm⁷ C⁷(^b9) F⁷(sus4)

 Musical notation for exercise 8, measure 1. It is in 4/4 time and G minor. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Chords are Gm7, C7(b9), and F7(sus4).
 Chick Corea



Μελωδική φράση

Πραγματική ταχύτητα

Με συνοδεία

ΤΕΤΑΡΤΕΣ

1. Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

 Musical notation for exercise 1, measure 1. It is in 4/4 time and G minor. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Chords are Gm7, C7, and Fmaj7.



Μελωδική φράση

Με συνοδεία

2. Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

 Musical notation for exercise 2, measure 1. It is in 4/4 time and G minor. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Chords are Gm7, C7, and Fmaj7.



Μελωδική φράση

Με συνοδεία

3. **Gm⁷** **C⁷** **Fmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

4. **Am⁷** **D⁷ (A^b7)** **Gmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

5. **Gm⁷** **C⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

6. **G⁷(A^b)** **Cmaj⁷**



Μελωδική φράση



Με συνοδεία



Μελωδική φράση



Με συνοδεία



Μελωδική φράση



Με συνοδεία



Μελωδική φράση



Με συνοδεία



Μελωδική φράση



Με συνοδεία

Διαστηματικές φράσεις

1. G7b9 , Bb7b9 , Db7b9 , E7b9 (F Ελαττωμένη κλίμακα)



Μελωδική φράση

2. Amaj7#11 , A7b5 , B13 (A και B ματζόρε τριάδες)



Μελωδική φράση

3. A7b9 (G Ελαττωμένη κλίμακα)



Μελωδική φράση

4. Dmaj7 ή A7 (Διαστήματα 5ης και 6ης)



Μελωδική φράση

5. Gmaj7 ή Am7 (Διαστήματα 5ης)



Μελωδική φράση

6. G7(A9) ή Bb7(A9) ή C#7(A9) (Διαστήματα 5ης και 4ης)



7. **C7(A10)**



Μελωδική φράση

8. **B^b7[♯]5 (Bb Αυξημένη κλίμακα)**



Μελωδική φράση αργή

Γρήγορη ταχύτητα

9. **Στατικό G7 ή Bb7 (Παίξιμο Inside - Outside)**



Μελωδική φράση αργή



Γρήγορη ταχύτητα

10. Χρωματική κλίμακα με διαστήματα οκτάβας (Οποιαδήποτε συγχορδία - για παίξιμο outside)



Μελωδική φράση αργή



Γρήγορη ταχύτητα

Ζ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Inside - Outside

Στό Α' ΜΕΡΟΣ στο **3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ** μιλήσαμε για παίξιμο outside.

Όπως κάθε τι καινούργιο και όχι αυστηρά καθορισμένο με κανόνες αρμονίας, σχετικά με το τι επιτρέπεται και τι πρέπει να αποφεύγεται, το outside παίξιμο φαίνεται να είναι εντελώς ελεύθερο παίξιμο.

Στήν πραγματικότητα άσχετα με τά τεχνικά του στοιχεία τα οποία δέν διαφέρουν από αυτά του παραδοσιακού αυτοσχεδιασμού, το outside είναι περισσότερο παιχνίδι με τον ρυθμό παρά με την αρμονία.

Μπορούμε λοιπόν να παίξουμε οτιδήποτε πάνω από οτιδήποτε αρκεί να το δώσουμε στον ακροατή πειστικά. Είναι ουσιαστικά ή ίδια τεχνική πού εφαρμόζουμε και στην παραδοσιακή Jazz του να οδηγούμε τον ακροατή ανάμεσα στις διαδοχικές διαφωνίες και λύσεις, μόνο πού εδώ είμαστε πολύ πιά ελεύθεροι.

Υπάρχουν τέσσερις διαφορετικές κατευθύνσεις, παρ'όλα αυτά σε πολλούς αυτοσχεδιαστές συναντάμε συνδιασμό αυτών των κατευθύνσεων. Οι κατευθύνσεις αυτές είναι οι εξής:

- **i) Παίξιμο με πεντατονικές.** Δεν θα δώσω παραπάνω πληροφορίες απλά θα προτείνω μελέτη των σχετικών πινάκων χρήσης των πεντατονικών που υπάρχουν στο **Δ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ παράγραφος 2.)**.
 - Ο καλύτερος τρόπος είναι να παίζουμε τις αντίστοιχες συγχορδίες και να δοκιμάζουμε τις πεντατονικές πώς ακούγονται. Για να βοηθηθούμε καλύτερα, προτείνω τα **voicings** να μην είναι παραδοσιακά σχηματισμένα με τρίτες.
 - Προτιμήστε **voicings με τετάρτες, clusters**, open cords, κ.τ.λ. Προσοχή στις ενώσεις των συγχορδιών γιατί όπως είπαμε το outside είναι κυρίως ρυθμικό παίξιμο και μας ενδιαφέρει παραπάνω το πώς παίζεται κάτι παρά το τι παίζεται.
- **ii) Παίξιμο με τρίφωνα αρπέζιος.** Εδώ κάνουμε συνδιασμό από δύο ή περισσότερα τρίφωνα αρπέζιος για να πετύχουμε άκουσμα από πίο πολύπλοκες συγχορδίες.

Υπάρχει και κάποιος βοηθητικός κανόνας σχετικά με το πώς συνδέονται δύο τρίφωνα αρπέζιος μεταξύ τους:

- Όταν η απόσταση από την τονική του χαμηλότερου αρπέζιο και την τονική του ψηλότερου αρπέζιο είναι μικρότερη ή ίση με τετάρτη τότε το ψηλότερο αρπέζιο τοποθετείται σε αναστροφή, εάν όμως είναι μεγαλύτερη της τετάρτης τότε παίζονται και τα δύο αρπέζιο από την τονική τους. Ο κανόνας αυτός είναι βοηθητικός και όχι δεσμευτικός. Χρειάζεται στην αρχή αρκετή προσπάθεια για να κάνουμε φράσεις με τρίφωνα αρπέζιος και φυσικά θέλει αρκετή υπομονή και θα ήταν καλό να ακούσουμε και κάποιον μουσικό να τα χρησιμοποιεί καλά, όπως ο Scott Henderson για παράδειγμα.

Ακολουθούν δύο παραδείγματα:

A) Όταν η απόστασή τους είναι μικρότερη από τετάρτη:



B) Όταν η απόστασή τους είναι μεγαλύτερη από τετάρτη:



- Μερικοί συνδιασμοί που προτείνονται σαν ιδιαίτερα καλόηχοι (όλα τα παραδείγματα έχουν τονικότητα C):
 - **a) Πάνω από Cmaj7** συγχορδίες C με F και G τρίφωνα αρπέζιος (Ιωνικός) , ή C και D τρίφωνα αρπέζιος (Λύδιος), και για πιά outside C με D και E τρίφωνα αρπέζιος (C maj7#5, δηλαδή 3ος Μελωδικός).
 - **b) Πάνω από Cmi7** συγχορδίες Eb με F και Bb τρίφωνα αρπέζιος (Δωρικός) και για πιά outside B με F με Ab και D τρίφωνα αρπέζιος (C diminished).
 - **c) Πάνω από Cmi7b5** συγχορδίες Bb με Gb και Ab τρίφωνα αρπέζιος (Locrian #2).
 - **d) Πάνω από C7** στατικές συγχορδίες Gb με Bb και D αυξημένα τρίφωνα αρπέζιος (Lydian b7).
 - **e) Πάνω από C7 Altered** συγχορδίες Diminished τρίφωνα αρπέζιος από την 3η , 5η , 7η και b9 νότα της συγχορδίας και C με E και G# αυξημένα τρίφωνα αρπέζιος.

Στό [Δ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ \(ΠΙΝΑΚΕΣ\) 5η Παράγραφος](#) , υπάρχει ένας πίνακας με συνδιασμούς από τρίφωνα αρπέζιος (και μερικά τρίφωνα σε συνδιασμό με τετράφωνα , τίποτα δέν αλλάζει), τα οποία μπορεί κανείς να δοκιμάσει πάνω από τις αντίστοιχες συγχορδίες και να φτιάξει έτσι τις δικές του in και out κατά προτίμηση.

- **iii) Διαστηματικό παίξιμο (Intervals)**. Εχει βέβαια κυριαρχήσει το παίξιμο με τις τετάρτες αλλά δέν είναι το μοναδικό. Όλα τα διαστήματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν βάση για το διαστηματικό παίξιμο.
 - Διαστηματικό λέγεται κάποιο παίξιμο όταν οι φράσεις που δημιουργούνται έχουν σαν **βάση κάποιο συγκεκριμένο διάστημα** το οποίο και κυριαρχεί σαν άκουσμα π.χ. τρίτες μεγάλες που προχωρούν με βήματα μεγάλης δευτέρας (Whole Tone).
 - Η φράση μας **μπορεί να ανήκει** ολοκληρωτικά σε μία κλίμακα , όπως παραπάνω, **αλλά και να μην ανήκει σε καμία κλίμακα** ολοκληρωτικά π.χ. μικρές τρίτες που κινούνται με βήμα μεγάλης δευτέρας.
 - Είναι φανερό ότι **είναι πολύ εύκολο** στο διαστηματικό παίξιμο **να βγούμε out** και αν είμαστε πειστικοί ακούγεται φυσιολογικά γιατί υπάρχει ομοιογένεια.
 - Τό σημαντικότερο εδώ είναι **να δημιουργούμε αρμονικές αλυσίδες** που μπορούν να στέκουν αυτόνομες άσχετα με τις συγχορδίες μας , πρέπει

όμως να δίνουμε σε κατάλληλα διαστήματα αναφορά στις συγχορδίες μας έτσι ώστε ούτε εμείς ούτε και ακροατής μας να χάσει την επαφή με το κομμάτι πάνω από το οποίο αυτοσχεδιάζουμε.

- **Μιά απλή λογική είναι**, όταν κάνουμε διαστηματικό παίξιμο στά σημεία που ενώνονται οι συγχορδίες μας φροντίζουμε οι νότες που βρισκόμαστε τις δεδομένες αυτές στιγμές να ταιριάζουν με τις συγχορδίες που παίζονται τότε. Δέν είναι ωστόσο απαραίτητο να δίνουμε αναφορά σε όλες τις συγχορδίες, αλλά πού και πού, ίσως καλύτερα σε σταθερά χρονικά διαστήματα τών δύο ή των τεσσάρων ή τών οκτώ μέτρων.
 - **Ενα καταπληκτικό βιβλίο** για διαστηματικό παίξιμο είναι το "Intervalllic Designs" του JOE DIORIO γραμμένο για κιθάρα κυρίως αλλά όχι μόνο.
- **iv) Παίξιμο με μοτίβα.** Αυτό είναι παρόμοιο με το παίξιμο με διαστήματα μόνο που εδώ έχουμε μικρές φρασούλες πού:
 - **1)** είτε εναρμονίζονται με τις εκάστοτε κλίμακες ακολουθώντας τις συγχορδίες (εναρμόνιση μοτίβων) ,
 - **2)** είτε σε συνδιασμό με κάποιο διάστημα μεταφέρονται παράλληλα με φυσικό επόμενο να βγούμε out σε σχέση με τις συγχορδίες. Μοτίβο μπορεί να είναι για παράδειγμα οι 4 πρώτες νότες της πεντατονικής με την σειρά που τις συναντάμε στην κλίμακα ή σε κάποιο συνδιασμό τους.
 - Συνήθως κάνουμε μοτιβάκια των τεσσάρων (για όγδοα) ή έξι νοτών (για τρίχα), γιατί είναι τα πιο βολικά.
 - Η καλύτερη μελέτη είναι να ακούσουμε τούς σύγχρονους αυτοσχεδιαστές να αντιγράψουμε κάποιο σόλο και να το αναλύσουμε για να καταλάβουμε την λογική του.

Η' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΠΡΟΣΘΗΚΗ ΕΝΟΣ ΕΠΙΠΛΕΟΝ ΗΜΙΤΟΝΙΟΥ (8 - NOTE SCALES)

Μπορούμε να προσθέσουμε ένα επιπλέον ημιτόνιο στην Ματζόρε κλίμακα και στους τρόπους της (π.χ. Δωρικό, Μιζολύδειο κ.τ.λ.). Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται κυρίως για να κάνει την κλίμακα ρυθμικά συμμετρική όταν αυτή παίζεται σε όγδοα ή δέκατα έκτα.

- Πιο συχνά προσθέτουμε το επιπλέον ημιτόνιο σε μία κλίμακα όταν αυτή είναι σε κατιούσα μορφή.

i) Όταν παίζουμε **πάνω από Ιmaj7** συγχορδία τότε το επιπλέον ημιτόνιο προκύπτει ανάμεσα στην **5η** και στην **6η** νότα της κατιούσας ματζόρε κλίμακας:

1	7	6	b6	5	4	3	2	1
C	B	A	Ab	G	F	E	D	C

- ii) Όταν παίζουμε **πάνω από Ηmi7** συγχορδία τότε το επιπλέον ημιτόνιο προκύπτει ανάμεσα στην **3η** και στην **4η** νότα του Δωρικού τρόπου:

1	7	6	5	4	b4	m3	2	1
D	C	B	A	G	Gb	F	E	D

- iii) Όταν παίζουμε **πάνω από V7** συγχορδία τότε το επιπλέον ημιτόνιο προκύπτει ανάμεσα στην **7η** και στην **τονική** (1 ή 8) νότα του Μιζολύδειου τρόπου:

1	7	b7	6	5	4	3	2	1
G	Gb	F	E	D	C	B	A	G

Θ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΘΕΜΑ BUILT AROUND MELODY)

Αυτό που ξεχώριζε τους παλιούς μεγάλους αυτοσχεδιαστές της Jazz από τους νεώτερους είναι ότι τα σόλος τους πάντα αναφερόταν στην μελωδία του κομματιού. Οι νεώτεροι δεν χρησιμοποιούν αυτή την τεχνική αλλά αντίθετα παίζουν πάνω από τις διαδοχές των συγχορδιών και φυσικά δημιουργούν μελωδίες που δεν θυμίζουν πουθενά το κομμάτι πάνω στο οποίο αυτοσχεδιάζουν (υπάρχουν βέβαια και εξαιρέσεις).

Η τεχνική αυτή όσο και φυσιολογική να φαίνεται, στην πραγματικότητα είναι πολύ δύσκολη γιατί ταυτόχρονα με τον όποιο αυτοσχεδιασμό οι νότες στόχοι είναι χαρακτηριστικές νότες της μελωδίας τις οποίες τις απομονώνουμε από την αρχή και οι οποίες αποτελούν τον "Μελωδικό άξονα" πάνω στον οποίο κινείται όλο το κομμάτι.

- Τα βήματα που ακολουθούμε είναι τα εξής:
 - ο **α)** Μαθαίνουμε πολύ καλά την μελωδία του κομματιού και την αναλύουμε αρμονικά σε σχέση με τις συγχορδίες (για κιθάρες μπάσα κ.τ.λ. μαθαίνουμε την μελωδία σε τουλάχιστο δύο ή τρεις θέσεις).
 - ο **β)** Απομονώνουμε τις νότες με την μεγαλύτερη διάρκεια, και τις νότες που δημιουργούν επεκτάσεις (9,11,13) ή αλλοιώσεις (b5,#5,b9,#9) σε σχέση με τις συγχορδίες μας.
 - ο **γ)** Τοποθετούμε τις κλίμακες ή τα αρπέζιος που θα χρησιμοποιήσουμε για κάθε συγχορδία έχοντας πάντα σαν οδηγό τις νότες στόχους.
 - ο **δ)** Δεν διστάζουμε να παίξουμε και ατόφια τμήματα της μελωδίας του κομματιού.
- Ακολουθούν **δύο παραδείγματα** όπου δείχνεται πώς από διαδοχές συγχορδιών δημιουργείται ένας μελωδικός άξονας χρησιμοποιώντας πρώτα νότες των συγχορδιών και δεύτερον βρίσκοντας κοινές νότες ανάμεσα στις διαδοχικές συγχορδίες και τέλος ακολουθεί ένα πολύ γνωστό και εύκολο κομμάτι το Blue Bossa όπου φαίνεται πώς απομονώνονται οι νότες στόχοι και πώς σχηματίζεται ο Μελωδικός άξονας του κομματιού.

i) Μελωδικός άξονας που δημιουργείται από νότες των συγχορδιών:

Cm⁷ F¹³ B^bmaj⁹ G⁷ Dm⁷ D^b7 Cm⁷ F⁷ B^b6



ii) Μελωδικός άξονας που δημιουργείται από κοινές νότες των συγχορδιών.

Cm⁷ F¹³ B^bma^{j9} G⁷ Dm⁷ D^{b7} Cm⁷ F⁷ B^{b6}



BLUE BOSSA

Cm⁷ Fm⁷

Dm⁷(^{b5}) G⁷(^{b9}) Cm⁷

E^bm⁷ A^{b7} D^bma^{j7}

Dm⁷(^{b5}) G⁷(^{b9}) Cm⁷ Dm⁷(^{b5}) G⁷(^{b5})



Κώστα Σαπαλίδης