

Σύνθεση και Αυτοσχεδιασμός ως Ταυτόσημες Πράξεις της Μουσικής Δημιουργίας

Αθανάσιος Ζέρβας

Η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός σχετίζονται άμεσα, αλληλοσυμπληρώνονται, ή/και εναλλάσσονται κατά τη διαδικασία επιτέλεσης της μουσικής δημιουργίας. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ των δύο αυτών καλλιτεχνικών πράξεων έγκειται στην υλοποίησή τους σε πραγματικό ή μη πραγματικό χρόνο.¹ Στον αυτοσχεδιασμό η καλλιτεχνική πράξη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη-εξαρτώμενη από τη ροή του χρονομετρητή, ενώ στη σύνθεση η όλη διαδικασία κινείται σε «δικό» της χρόνο. Στην παρούσα εργασία θα διερευνηθεί κατά πόσον οι δύο αυτές δημιουργικές πράξεις, σύνθεση και αυτοσχεδιασμός, σε συνδυασμό ή ανεξάρτητα είναι ταυτόσημες.

Τεχνικές σύνθεσης, κατά κοινή ομολογία, είναι οι συστηματοποιημένες μέθοδοι για τη μουσική δημιουργία. Ακολουθως, η τέχνη της ενορχήστρωσης, η χρήση προετοιμασμένων και ιδιωματικών οργάνων και νέων τεχνικών, η χρήση υπολογιστών και ηλεκτρονικών μέσων, η σημειογραφία ως συμπληρωματική πράξη, καθώς και ο αυτοσχεδιασμός διαστέλλουν τη δημιουργική επιτέλεση – την συμπληρώνουν, την επισφραγίζουν. Ένα μουσικό έργο μπορεί να είναι υπαρκτό διαμέσου της σημειογραφίας, ή ειδήλλως ως ακουστικό γεγονός – μια ζωντανή ή μια προηχογραφημένη ηχητική διαδρομή.² Εάν το μουσικό έργο δημιουργήθηκε πριν από την εκτέλεση, μπορεί να εκτελεστεί βάσει των πληροφοριών του γραπτού κειμένου, δηλαδή της ηχητικής απεικόνισης. Επίσης, μπορεί να εκτελεστεί από μνήμης, ή ενδεχομένως από το συνδυασμό και των δύο. Τα έντεχνα έργα³ συντίθενται από μουσικά στοιχεία που κατοπτρίζουν την τεχνική επάρκεια και την αισθητική αντίληψη του συγκεκριμένου δημιουργού. Το ηχητικό αποτέλεσμα στις έντεχνες συνθέσεις ενδεχομένως να ποικίλλει ευρέως από πρόσωπο σε πρόσωπο – δημιουργό σε δημιουργό – και μεταξύ των ιστορικών περιόδων και των πολιτισμών. Τα (έντεχνα) αυτοσχεδιαστικά έργα,⁴ αυτά που αποδίδονται από ένα σολίστα αυτοσχεδιαστή ή από σύνολο αυτοσχεδιαστών, αξιοποιούν σχετικές – αν όχι τις ίδιες – τεχνικές με αυτές της (έντεχνης) σύνθεσης, αναφορικά με την οργάνωση και απόδοση του μουσικού υλικού. Εντέλει, η πράξη της σύνθεσης και η πράξη του αυτοσχεδιασμού δυνητικά μοιράζονται ένα κοινό ζητούμενο: την αποτελεσματική οργάνωση του χρόνου! Η πράξη της σύνθεσης θεωρείται ως προσωπική υπόθεση του επώνυμου δημιουργού, ενώ ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να θεωρηθεί κυρίως ως

¹ Ο όρος «πραγματικός χρόνος» είναι δανεισμένος από την ορολογία που χρησιμοποιείται στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και τη μουσική με Η/Υ προκειμένου να περιγράψει την αμεσότητα (χωρίς διακοπή, αναβολή, ή αναμονή) δράσης-αντίδρασης σε κάθε εισερχόμενη πληροφορία· δηλαδή στην ακαριαία, άμεση και χωρίς χρονική μεσολάβηση ανταπόκριση σε κάθε εισερχόμενη πληροφορία. Στη δική μας περίπτωση, ο συγκεκριμένος όρος «πραγματικός χρόνος» αφορά στην αμεσότητα της μουσικής εκτέλεσης-ερμηνείας, ενώ θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως συνώνυμο του όρου «παρών χρόνο» σε αντιδιαστολή με τον όρο «παρελθόν χρόνο» ή «μη πραγματικό χρόνο» που συχνά χρησιμοποιείται στο κείμενο.

² Συχνά, κατά τη ροή του κειμένου χρησιμοποιούνται οι όροι «μουσικό(-ά) έργο(-α)» και «(μουσικές) συνθέσεις» ως συνώνυμα.

³ Με τον όρο «έντεχνες συνθέσεις»/«έντεχνα έργα» ορίζονται τα ενυπόγραφα έργα «κλασικής» ή σύγχρονης («κλασικής») μουσικής και όχι η παραδοσιακή μουσική και οι «μουσικές του κόσμου».

⁴ Με τον όρο «έντεχνα αυτοσχεδιαστικά έργα» ορίζουμε αυτά στα οποία οι μουσικοί συντελεστές (αυτοσχεδιαστές) έχουν κλασική μουσική παιδεία, αποκλείονται δηλαδή οι παραδοσιακοί μουσικοί.

διαδραστική-συνδυαστική δημιουργική πράξη,⁵ μεταξύ των αυτοσχεδιαστών, σε πραγματικό χρόνο. Οι αυτοσχεδιαστές εναλλάσσουν και αναπτύσσουν γνώριμα σε αυτούς μουσικά στοιχεία, δηλαδή μοτίβα, φράσεις, αρμονικές δομές, τεχνική και αισθητική αντίληψη· οι αυτοσχεδιαστές έχουν λίγο ως πολύ σχετική εμπειρία και υπόβαθρο. Στον αυτοσχεδιασμό δεν προϋπάρχει το γραπτό κείμενο που ορίζει με κάθε λεπτομέρεια τις συγκεκριμένες μουσικές επιλογές, η μουσική συνοχή του ηχητικού αποτελέσματος, όπως προαναφέρθηκε, έγκειται κατά κύριο λόγο στο κοινό υπόβαθρο και τη δια-δράση των αυτοσχεδιαστών, στο βαθμό που η δημιουργική επιτέλεση αναπτύσσεται σε επίπεδο αυτοματισμού.⁶ Κατά τη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής πράξης, οι μουσικοί αντλούν υλικά που έχουν συστηματικά «αποθηκεύσει» στη μνήμη τους, έχουν αποστηθίσει και κατηγοριοποιήσει κατά σχετικό τρόπο με αυτόν των μεγάλων μουσουργών της Δύσης, π.χ. Μότσαρτ.

Οι εκτελεστές της παραδοσιακής μουσικής, αναφέρει ο Bruno Netti, που ταυτόχρονα ήταν και συνθέτες, κατά τη διαδικασία τελειοποίησης ενός νέου κομματιού – μιας νέας σύνθεσης – συνήθιζαν να αυτοσχεδιάζουν τμήματά του μπροστά σε ακροατήριο και να δοκιμάζουν το συνδυασμό μουσικών ιδεών, τις οποίες θα χρησιμοποιούσαν στην τελική εκδοχή, δηλαδή κατά την εκτέλεση του έργου (Netti, 1956: 12-13). Κατ' αυτόν τον τρόπο έθεταν τις βάσεις για τη μορφοπλασία στο συγκεκριμένο έργο (κομμάτι), καθώς και τις πιθανές μεταβλητές. Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται στην προετοιμασία παραγωγής παραστάσεων όπερας όπου κατά την τελική πρόβα, ή ακόμα και κατά την πρώτη εκτέλεση, «δοκιμάζονται» μουσικές (μελωδικές, αρμονικές, ενορχηστρωτικές, μορφικές), υποκριτικές και σκηνικές εκδοχές. Στην περίπτωση των αυτοσχεδιαστών της παραδοσιακής μουσικής, ενδιαφέρον παρουσιάζει το ερώτημα κατά πόσον απόκλιναν από τον αρχικό σχεδιασμό του έργου και το εμπλούτιζαν με νέα στοιχεία κατά τη διάρκεια της συναυλίας.⁷ Και βέβαια, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε τον παράγοντα μνήμης, για τις περιπτώσεις κατά τις οποίες δεν υπάρχει γραπτό κείμενο. Κατά πόσο δηλαδή διέφερε το έργο κατά την εκτέλεση και σε κάθε επόμενη εκτέλεση. Ο συνθέτης της Δύσης θα έκανε κάτι ανάλογο στο χαρτί, δηλαδή σημειώσεις (sketches), δοκιμάζοντας και τελειοποιώντας τα μουσικά υλικά τα οποία θα αξιοποιούσε στο έργο του. Στη συμφωνική μουσική, ενίοτε οι ερμηνευτές (μαέστροι ή/και μουσικοί εκτελεστές) επεμβαίνουν στο μουσικό κείμενο του έργου, αναπροσαρμόζοντας συγκεκριμένα τμήματά του, είτε για την επίτευξη καλύτερης ηχητικής ισορροπίας, είτε για την καλύτερη αποδοχή του έργου από το ακροατήριο. Πάραυτα, υπάρχουν και οι περιπτώσεις παραδοσιακών μουσικών – αλλά και σύγχρονων – οι οποίοι αυτοσχεδιάζουν τα μουσικά τους δημιουργήματα κατευθείαν μπροστά σε ακροατήριο. Για κάθε περίπτωση, οι αυτοσχεδιαστές θεωρούνται άτομα με ιδιαίτερες

⁵ Διαδραστική-συνδυαστική πράξη σύνθεσης ορίζεται η δημιουργική πράξη κατά την οποία μουσικές ιδέες και στοιχεία αναπτύσσονται μεταξύ των εκτελεστών σε συνδυασμό.

⁶ Αυτοματισμό ορίζουμε την -σε πραγματικό χρόνο- άντληση και παρουσίαση των αποθηκευμένων μουσικών στοιχείων στη μνήμη του αυτοσχεδιαστή, αλλά και αξιολόγηση, αναδιάταξη και προβολή τους.

⁷ Θεωρούμε ότι ο πιο κάτω σχολιασμός του διακεκριμένου μουσικολόγου, συνθέτη και βιολονίστα Δημήτρη Θέμελη προσθέτει ουσιαστικά στο συλλογισμό μας: «ο όρος παραδοσιακή μουσική είναι πολύ ευρύς και όχι οπωσδήποτε ταυτόσημος μόνο με την δημοτική μουσική που πραγματικά χαρακτηριστικό της είναι η προφορική παράδοση. Μπορεί να υπάρχουν πολλές παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού ή οποιασδήποτε δημοτικής μελωδίας που προκύπτουν πάντοτε στο πλαίσιο συνεχούς αυτοσχεδιασμού – σε κάθε εκτέλεση –, δεν μπορούμε όμως ποτέ ή πολύ ίσως σπάνια να εντοπίσουμε τον αρχικό σχεδιασμό του έργου. Η παραδοσιακή μουσική μπορεί να περιλαμβάνει και έντεχνο είδος όπως π.χ. η βυζαντινή μουσική που συνδέεται με σημειογραφία και φυσικά είναι μέρος της παραδοσιακής μας» (ηλεκτρονική αλληλογραφία, 2011).

ικανότητες (Nettl, 1956: 12-13). Η επισήμανση του διακεκριμένου εθνομουσικολόγου υπογραμμίζει το δημιουργικό σθένος και τη διττή προσωπικότητα των αυτοσχεδιαστών/συνθετών, ενώ προεκτείνοντας περαιτέρω το συλλογισμό του μπορούμε να αντιληφθούμε τις δύο αυτές δημιουργικές πράξεις ως εφάμιλλες και ισοδύναμες.

Αρχικά, κατά την ανάπτυξη της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής, η σύνθεση ως δημιουργική πράξη δεν είχε ούτε διαφορά αλλά ούτε και μεγαλύτερη σημασία από την καλλιτεχνική πράξη της εκτέλεσης. Συχνά οι μουσικοί εκτελεστές παρέβαιναν τις επιλογές του δημιουργού (συνθέτη) και χωρίς δισταγμό τροποποιούσαν, προσωποποιούσαν ή παράλλασσαν τα συστατικά στοιχεία των έργων. Με την πάροδο του χρόνου, όμως, οι μουσικοί, άρχισαν να αντιμετωπίζουν με σεβασμό το ακριβές περιεχόμενο του γραπτού κειμένου, δηλαδή της παρτιτούρας και τις εφάρμοζαν χωρίς να αποκλίνουν. Ως και σήμερα οι εκτελεστές παρεμβαίνουν στο μουσικό κείμενο ερμηνεύοντάς το με τον ιδιαίτερο προσωπικό τους τρόπο, ενταγμένο βέβαια μέσα στα πλαίσια της ευρύτερης στιλιστικής απόδοσης.⁸ Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η *cadenza* στα κοντσέρτα και τις σονάτες του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού, όπου οι σολίστες είτε εμπλουτίζουν με δικά τους ρυθμομελωδικά στοιχεία, είτε αντικαθιστούν ολόκληρες φράσεις ή και ολόκληρη την *cadenza* με δική τους. Το ενάρυθμο μπάσο στο Μπαρόκ και η *cadenza* του κλασικού κοντσέρτου αποτελούν δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτοσχεδιασμού. Το μεν ενάρυθμο μπάσο δίνει στους εκτελεστές τη δυνατότητα να δημιουργήσουν και να αναπτύξουν περαιτέρω, μέσω του αυτοσχεδιασμού, τα συστατικά ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία και μοτίβα. Οι δε *cadenzas*, ως το τέλος του 18^{ου} αιώνα, σπάνια γράφονταν ακριβώς, δίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ευκαιρία στους σολίστες να αναπτύχουν αυτοσχεδιαστικά, σύμφωνα με το ταλέντο τους (Cope, 2001: 77).⁹

Μία άλλη ανάγνωση του ζητήματος αποτελεί η μεθοδολογική προσέγγιση και σπουδή, από πλευράς μαθητευομένων στην τζαζ, για την απόκτηση και βελτίωση αυτοσχεδιαστικών δεξιοτήτων. Όπως κατά τη συστηματοποιημένη διδασκαλία της σύνθεσης στις σχολές της Ευρώπης οι σπουδαστές ασκούνται στη δημιουργία και ανάπτυξη μοτίβων, στις τεχνικές μίμησης, εναρμόνισης, την ανάλυση μορφής, τη μορφοπλασία, καθώς και την ενορχήστρωση, παρομοίως στην τζαζ η αποστήθιση και η ανάλυση καταγεγραμμένων αυτοσχεδιασμών¹⁰ ενισχύει περαιτέρω την ικανότητα των σπουδαστών της μουσικής αυτής σε ζητήματα μοτιβικής ανάπτυξης και εξέλιξης μιας αρχικής (αυτοσχεδιαστικής) ιδέας. Συχνά στην τζαζ, κατά τη διαδικασία εμπλουτισμού της προσωπικής τους γλώσσας οι μουσικοί δανείζονται μοτίβα και φράσεις από πρωτοπόρους αυτοσχεδιαστές, τα οποία αποστηθίζουν και παραλλάσσουν ως εξής: προσθέτοντας ή αφαιρώντας μελωδικο-ρυθμικά στοιχεία, αυξάνοντας, μειώνοντας ή αναστρέφοντάς τα· επιπροσθέτως, τα μελετούν σε ελεύθερο ρυθμό, ενώ σύντομα τα επαναπροσδιορίζουν μέσω ρυθμικών παραλλαγών (Berliner, 1994: 171). Κατ' αυτόν τον τρόπο «προσωποποιούν» τα αρχικά δανεισμένα υλικά «κτίζοντας» τη βάση της δικής τους γλώσσας. Τα επεξεργασμένα «προσωποποιημένα» πλέον στοιχεία αξιοποιούνται κατά τη διάρκεια της

⁸ Μπορούμε εδώ να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας την ρήση του Αντόρνο: «ερμηνεύω τη μουσική σημαίνει κάνω μουσική».

⁹ “Baroque figured bass and the classical concerto *cadenza* represent two of the examples of improvisation in traditional music... The figure bass allows performers the creative possibility of improvising and developing rhythmic and melodic fragments and motives. *Cadenzas*, up to the late eighteenth century, were rarely written out in detail, giving the performers the opportunity to improvise in a manner best suited to their own particular talents” (Cope, 2001: 77).

¹⁰ Με τον όρο «καταγεγραμμένοι αυτοσχεδιασμοί» εννοούνται κυρίως οι ζωντανές ή οι *studio* ηχογραφήσεις αυτοσχεδιασμών των κορυφαίων μουσικών της τζαζ.

αυτοσχεδιαστικής πράξης ως φόρμουλες ή ως πρότυπα υλικά για περαιτέρω ανάπτυξη. Ο μεγάλος αυτοσχεδιαστής της τζαζ, John Coltrane, μελετούσε για περισσότερο από δύο χρόνια τις αυτοσχεδιαστικές εκδοχές του αρμονικού υπόβαθρου του έργου *Giant Steps*,¹¹ εξαντλώντας ένα πολύ μεγάλο αριθμό αναδιατάξεων των μοτίβων και φράσεων που απέρρεαν από την αρμονία, δομώντας ένα είδος προετοιμασμένου αυτοσχεδιασμού. Εντέλει, οι αυτοσχεδιαστές της τζαζ χρησιμοποιούν σχετικές τεχνικές με τους συνθέτες της συμφωνικής μουσικής – δηλαδή, ένα άλλο είδος σύνθεσης σε πραγματικό χρόνο, στο βαθμό που η αυτοματοποίηση των αυτοσχεδιαστικών επιλογών μπορεί να θεωρηθεί σχετική με την αυτοματοποίηση των συνθετικών επιλογών μεγάλων μουσουργών, για παράδειγμα του Μπαχ, του Μότσαρτ, ή μεγάλων βιρτουόζων εκτελεστών, όπως του Ροστρόποβιτς, αναφορικά με την ερμηνευτική-αυτοσχεδιαστική αντιμετώπιση έναντι της *cadenzas*. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτοσχεδιασμού στη δυτική μουσική τέχνη αποτελεί ο μελισματικός εμπλουτισμός των φράσεων, οι μη ολοκληρωμένες σημειογραφικά φράσεις στο μουσικό κείμενο που συμπληρώνονται από τους μουσικούς (αυτοσχεδιαστές) κατά τη διαδικασία της εκτέλεσης του έργου, η προσθήκη, αντικατάσταση σε πραγματικό ή μη χρόνο της *cadenza* με άλλη, ή η περαιτέρω ανάπτυξή της, κλπ. Όπως προαναφέρθηκε, ως ένα βαθμό κάθε μουσική ερμηνεία περιλαμβάνει στοιχεία αυτοσχεδιασμού, εντούτοις ο βαθμός του ποικίλλει σύμφωνα με την περίοδο, το στίλ και την προσωπικότητα των ερμηνευτών. Μέχρι το 1600 η γνώση μας για τη μουσική δημιουργία είναι περιορισμένη, πρωτίστως λόγω της απουσίας γραπτών κειμένων. Το μεγαλύτερο μέρος των πληροφοριών, περί της μουσικής δημιουργίας και ερμηνείας από εκείνη την ευρεία ιστορική περίοδο, στηρίζεται στην προφορική παράδοση.¹² Τα πιο αξιόπιστα στοιχεία αφορούν στον αυθόρμητο αυτοσχεδιασμό του “*Jubilus*” (Karp, 1983: 197). Είναι ευρέως γνωστό ότι η απομνημόνευση μεγάλου αριθμού μουσικών πληροφοριών κατά το Μεσαίωνα, στα πλαίσια της μουσικής εκπαίδευσης των νέων, διαδραμάτιζε σπουδαίο ρόλο· η μουσική τραγουδιόταν από μνήμης. Επιπροσθέτως, οι μελετητές (*scholars*) της περιόδου εκείνης συνήθιζαν να απομνημονεύουν ένα τεράστιο αριθμό έργων και τμημάτων έργων, από τα οποία αντλούσαν και αξιοποιούσαν κατά τη διαδικασία της σύνθεσης, ή ακριβέστερα διατυπωμένο: ανασύνθεσης, ή ανακατασκευής. Ως εκ τούτου, η σύνθεση, ως δημιουργική πράξη, δεν ήταν υπόθεση νέων ηχητικών δημιουργημάτων, όπως συναντάμε κατά τις επόμενες ιστορικές περιόδους – η σύνθεση δεν είναι μια δημιουργική πράξη «γραψίματος» ήχων στο χαρτί αναφέρει η Carruthers–, αλλά μια διαδικασία αναδιατύπωσης ή ανασύνθεσης του έργου από τον μεσάζοντα μελετητή. «Ήταν η διαδικασία άντλησης από κάποιες γωνίες της μνήμης του αναδημιουργού, αποθηκευμένων έργων ή τμημάτων έργων» (Busse-Berger,

¹¹ “‘Train’ [John Coltrane] was ‘blowing’ [practicing on saxophone] more than two years the ‘changes’ [harmonic progression] of ‘Steps’ [Giant Steps].” Τα στοιχεία αυτά προέρχονται από συζήτηση με το διακεκριμένο Αφροαμερικανό σαξοφωνίστα, τζαζ αυτοσχεδιαστή και πανεπιστημιακό δάσκαλο Vernice ‘Bunky’ Green (προφορική επικοινωνία, Σικάγο 1988).

¹² Βεβαίως θα αποφεύγαμε τον απόλυτο ισχυρισμό ότι δεν υπάρχουν μέχρι το 1600 γραπτές μαρτυρίες, αλλά ότι υπάρχουν περιορισμένες. Είναι γνωστό εξάλλου ότι ήδη το 1412 ο Prosdocimus de Beldemandis “*Tractatus de Contrapuncto*” αναφέρεται σε δύο τρόπους εκτέλεσης αντιστικτικής μουσικής: ένα προφορικό αυτοσχεδιαστικό, το “*contrapunctus vocalis*”, βέβαια στο πλαίσιο κανόνων, και έναν πιο τυπικό που δεσμεύονταν από το γραπτό φιξαρισμένο μουσικό κείμενο, το “*contrapunctus scriptum*.” Κάτι παρόμοιο περιγράφει και ο μεγάλος θεωρητικός Johannes Tinctoris στο περίφημο βιβλίο του “*Liber de Arte Contrapuncti*” (1477), όπου κι’ αυτός μεταξύ άλλων κάνει λόγο για εκτέλεση αυτοσχεδιαστική εκτός κειμένου (βιβλίου) “*super librum cantare*”, δηλαδή πάνω σε ένα χορικό από μνήμης (*ex mente*), σε αντίθεση με την περίφημη “*res facta*” της έτοιμης σύνθεσης δηλαδή της φιξαρισμένης με μουσική γραφή (“*cantus compositus*”). Την ίδια αντίληψη συναντάμε και σε άλλους θεωρητικούς όπως για παράδειγμα τους G. Zarlino (1558) και N. Vincentino (1555).

2005: 4).¹³ Κατά πόσο τα έργα αυτά αποτελούσαν συμπαγείς συνθέσεις, ανασυνθέσεις, ή αυτοσχεδιαστικά επεισόδια, θεωρούμε ότι είναι ένα ανοιχτό ζήτημα προς εστιασμένη διερεύνηση.

Τα πρώτα μνημονοτεχνικά βοηθήματα δημιουργήθηκαν από τους θεωρητικούς, για να διδάξουν τους τραγουδιστές μεθόδους απομνημόνευσης του φθογγικού περιεχομένου των τρόπων. Οι πρώτες εκδοχές από αυτές τις φόρμουλες προσφέρονταν μέσω των «ηχημάτων» (*echema*) και των «νενανέ» (*noeane*) συλλαβών από το σύστημα της Βυζαντινής Οκτωηχίας (*oktoechos*) κατά τον Bailey στο *Intonation Formulas* (Busse-Berger, 2005: 67)¹⁴. Ο Oliver Strunk αναφέρει στα «Κείμενά» του ότι οι Βυζαντινές μελωδίες είναι σαν ένα είδος μωσαϊκού όπου συνδυάζονται (αναμειγνύονται) συνήθεις μελωδικές φόρμουλες, άλλοτε με τον ένα και άλλοτε με τον άλλο τρόπο, δημιουργώντας σχηματισμούς, οι οποίοι ανεξάρτητα από τη γενική τους ομοιότητα δεν είναι ποτέ ακριβώς ίδιοι (Strunk, 1977: 10).¹⁵ Στο Κοντάκιο, η τεχνική μελισματικού εμπλουτισμού των φράσεων γινόταν βάσει κανόνων οι οποίοι μεταδίδονταν από τον δάσκαλο στον μαθητή (Wellesz, 1961: 338).¹⁶ Κάτι ανάλογο εξάλλου μπορούμε να παρατηρήσουμε στην ιταλική προσέγγιση (στην Καθολική Εκκλησία) επί του ‘diminution’, την τεχνική της κατάτμησης,¹⁷ δηλαδή των κανόνων που χρησιμοποιούσαν οι δάσκαλοι για την εκπαίδευση των νέων τραγουδιστών, προκειμένου να αυτοσχεδιάσουν μελίσματα, σύμφωνα με τον Giovanni Battista Bovicelli (Bovicelli, 1594). Κατά το 16^ο αιώνα, η διακόσμηση και ο επιμέρους εμπλουτισμός των μουσικών φράσεων διά των ποικιλμάτων (*ornaments*) μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος αυτοσχεδιασμού. Κατά τη διαδικασία της εκτέλεσης ενός έργου οι μουσικοί διάνθιζαν το αρχικό κείμενο αντικαθιστώντας τις μεγάλες φθογγικές αξίες με μικρότερες, μέσω της κατάτμησης ή υποδιαίρεσης, εμπλουτίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο το αρχικό κείμενο. Η τεχνική αυτή, δηλαδή του εμπλουτισμού (*ornamentation*), αφορούσε κυρίως στους μουσικούς εκτελεστές-αυτοσχεδιαστές παρά στους συνθέτες, και απαιτούσε εκτός από δεξιοτεχνία και καλές θεωρητικές γνώσεις. Δηλαδή, οι εκτελεστές λειτουργούσαν – διαμέσου του αυτοσχεδιασμού ως εν μέρει δημιουργοί/αναδημιουργοί του έργου. Μια άλλη, ενδεχομένως πιο ελεγχόμενη αυτοσχεδιαστική πρακτική, υπαινίσσεται η δομή ασματικών μουσικών κειμένων που – για παράδειγμα – βασίζονται στο δωρικό τρόπο (Horsley, 1980: 99). Τα ασματικά αυτά κείμενα έχουν παρόμοια μελωδική συγκρότηση και κατά την εκτέλεση δίνεται η δυνατότητα στον ερμηνευτή να αναδιατάξει και να αναπτύξει περαιτέρω το μελωδικό υλικό, δηλαδή ο ελεγχόμενος αυτοσχεδιασμός αποτελεί δομικό στοιχείο για την αποτελεσματική απόδοση των συγκεκριμένων ασμάτων· ο ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα ανασύνθεσης των αρχικών υλικών μέσω του αυτοσχεδιασμού. Κατά σχετικό τρόπο λειτουργεί και η ψαλτική πρακτική στη Βυζαντινή μουσική ακόμα και σήμερα με τους χαρακτήρες

¹³ “Thus, composition was not about creating new, innovative work, as it has become in modern times: ‘Composition is not an act of writing,’ Carruthers says, ‘it is rumination, cogitation, dictation, a listening and a dialogue, a ‘gathering’ of voices from several places in memory”.

¹⁴ “The first... mnemonic aids devised by theorists to help singers memorize the characteristic pitch set for every mode. The earliest versions of these formulas were supplied with *echema* or *noeane* syllables derived from the Byzantine *oktoechos*. Bailey, *Intonation Formulas*” (Busse-Berger, 2005: 67).

¹⁵ “Byzantine melody... is a sort of mosaic in which conventional melodic formulae are combined, now in one order, now in another. Producing designs which despite their general similarity are never twice the same” (Strunk, 1977: 10).

¹⁶ “(Kontakio)... the technique of ornamentation was applied according to fixed rules..., and taught by the singer masters to their pupils” (Wellesz, 1961: 338).

¹⁷ Ο όρος ‘diminution’ (κατάτμηση) προέρχεται από τον ιταλικό όρο *diminuimento* (Forte, 1982: 7-8).

ποιότητας,¹⁸ αλλά και η ινδική μουσική με τα ragas. Για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής το πολυφωνικό έργο που όριζε με λεπτομέρεια τους φθόγγους αλλά και τις ρυθμικές αξίες ήταν το Magnus Liber Organi (Busse-Berger, 2005: 1). Μολονότι ο μονοφωνικός-μελωδικός αυτοσχεδιασμός συνέχισε να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο δυτικό πολιτισμό, οι προσπάθειες να προστεθεί μια άλλη μελωδία στην ασματική μουσική εμφανίζονται στα πρώιμα μουσικά εγχειρίδια. Αν και το πρόωρο organum μπορεί να είχε προέλθει από τη λαϊκή πρακτική, το να αυτοσχεδιάσουν οι τραγουδιστές μια δεύτερη μελωδία βάσει μιας αρχικής, απαιτούσε τεχνικές γνώσεις επί των κάθετων σχέσεων των φθόγγων και συγκεκριμένους χειρισμούς των σύμφωνων διαστημάτων έναντι των διάφωνων, στα πλαίσια του διατονικού-τροπικού συστήματος. Αρχικά, ο αυτοσχεδιαστής (τραγουδιστής) βασιζόταν στη μνήμη του – στην αποστήθιση της αρχικής μελωδίας – και στη συνέχεια στην προσθήκη μιας δεύτερης – δηλαδή (αυτοσχεδίαζε) μια δεύτερη μελωδία. Εντέλει, οι αυτοσχεδιαστές αντιμετώπιζαν την αρχική μελωδία μέσα από μια διαδικασία νοητικής παρτιτούρας (σημειογραφίας -visual notation), όπου στη συνέχεια αντιστοιχούσαν τους φθόγγους της δεύτερης μελωδίας, της αυτοσχεδιαστικής, έναντι της αρχικής. Κατά συνέπεια, τα πρώτα εγχειρίδια περί του αυτοσχεδιασμού είναι αυτά που καταπιάνονται με τις τεχνικές της αντίστιξης, το ρυθμό, και τη σημειογραφική τους απόδοση. Στην περαιτέρω μεθοδολογική συγκρότηση ζητημάτων χειρισμού της πολυφωνίας συνέβαλαν τα ανώνυμα Musica Enchiriadis και Scholia Enchiriadis, τον 9^ο αιώνα, εγχειρίδια στα οποία τίθενται οι βάσεις για το διπλασιασμό της μελωδίας κατά καθαρά διαστήματα, καθώς και για την ανεξάρτητη κίνηση των φωνών (αντίθετη και πλάγια κίνηση) στην αρχή και το τέλος των κομματιών – ενώ εξελίσσεται και τελειοποιείται η τεχνική organum. Το 14^ο αιώνα, όταν συστηματοποιήθηκε και καθιερώθηκε η μουσική σημειογραφία, αναπτύχθηκαν οι σύνθετες δομές, όπως για παράδειγμα το ισορυθμικό μοτέτο. Με τη δημιουργία όλο και πιο σύνθετων μορφών, η ανάγκη για τη σημειογραφική απόδοση των έργων, στο δυτικό πολιτισμό, διογκώθηκε. Οι μουσικές συνθέσεις πλέον αποδίδονταν με μεγάλη σημειογραφική ακρίβεια και λεπτομέρεια. Παρ' ολ' αυτά, ο αυτοσχεδιασμός καθώς και η προσθήκη παράλληλων εξαρτώμενων κατά συγκεκριμένα διαστήματα – μη σημειογραφημένων – φράσεων, όπως για παράδειγμα στο Fauxbourdon, διαδραμάτιζε σπουδαίο ρόλο στη μουσική δημιουργία. Για τους αυτοσχεδιαστές η αμεσότητα της δημιουργικής πράξης είναι το ζητούμενο. Επειδή ο αυτοσχεδιασμός είναι μουσική δημιουργία σε «πραγματικό χρόνο», οι αυτοσχεδιαστές δεν έχουν την πολυτέλεια να διορθώσουν ή να επαναδιατυπώσουν τις επιλογές τους. Όλες οι επιλογές λαμβάνονται, ενώ η μουσική είναι σε εξέλιξη ενώπιον του ακροατηρίου. Λαμβάνοντας υπόψη το ρίσκο των επιλογών τους, οι αυτοσχεδιαστές βασίζονται στον αυτοματισμό (των επιλογών), δηλαδή πάνω σε ένα καλά δομημένο στιλιστικά και τεχνικά υπόβαθρο. Μουσικοί της τζαζ, του Μπαρόκ, οι Ινδοί εκτελεστές σιτάρ, ή οι βιρτουόζοι που ερμηνεύουν τις κατέντζες από κοντσέρτα του Κλασικισμού ή του Ρομαντισμού αναπτύσσονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο ηχητικό πλαίσιο – μια μουσική γλώσσα και παράδοση. Στην πραγματικότητα, όταν εξετάζουμε τις προηγούμενες ιστορικές περιόδους από το 14^ο αιώνα, αλλά και τις μη δυτικές πρακτικές, διαπιστώνουμε ότι ο αυτοσχεδιασμός, ελεγχόμενος ή όχι, αποτελεί την κυριότερη μουσική δημιουργική πράξη, σε αντίθεση

¹⁸ Στη Βυζαντινή μουσική οι χαρακτηριστικές ποιότητες, ή αλλιώς τα ποιοτικά σημάδια είναι αυτά που συμβάλλουν στη διαφοροποίηση του μέλους και δίνουν την αίσθηση του αυτοσχεδιασμού. Κατά τον διακεκριμένο καθηγητή Γρηγόριο Στάθη «δεν υπάρχει αυτοσχεδιασμός στην Ψαλτική Τέχνη αλλά μελοποιία στην κάθε περίπτωση». «...ακόμα και 'το ψάλμα' [που δεν προϋπάρχει σημειογραφημένο], δεν είναι αυτοσχεδιασμός αλλά μελοποίηση της στιγμής σύμφωνα με τους κανόνες της τέχνης και τα ιδιώματα των ήχων» (Στάθης, 2001: 5-6).

με την επικρατούσα αντίληψη των μεταγενέστερων περιόδων – μετά το 14^ο αιώνα στη Δύση – όπου η παρτιτούρα βρίσκεται στο επίκεντρο της δημιουργίας. Στην ελεύθερη αυτοσχεδιαστική και αλεατορική μουσική μετά το 1950, τα στιλιστικά και τεχνικά χαρακτηριστικά που συνέθεταν τη βάση κάθε/μίας μουσικής κουλτούρας έπαψαν να υφίστανται, ενώ οι δημιουργοί-αυτοσχεδιαστές έδιναν μεγαλύτερη έμφαση στα στοιχεία της μη προβλεψιμότητας. Όπως ο αυτοσχεδιασμός ως «σύνθεση σε πραγματικό χρόνο» δημιουργεί ερωτήματα για τη φύση της σύνθεσης, ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός ως συλλογική δημιουργική πράξη μάς ενθαρρύνει να επαναπροσδιορίσουμε το ρόλο του συνθέτη. Είναι γνωστό ότι τα καλύτερα αυτοσχεδιαστικά μουσικά σύνολα (improvisation ensembles) έχουν δημιουργήσει έργα τα οποία μπορούν να συγκριθούν με τα αριστουργήματα των μεγάλων μουσουργών. Αξίζει να αναφερθεί ότι μέλη σε αυτοσχεδιαστικά σύνολα υπήρξαν διακεκριμένοι συνθέτες σύγχρονης μουσικής, προσθέτοντας πολλά στη δημιουργική επιτέλεση – μέσα από τη γνώση, τεχνική και εμπειρία τους – ως συνθέτες. Το έργο “Time Cycle” δημιουργήθηκε από τη συνεργασία του Lukas Fos με το αυτοσχεδιαστικό σύνολο του UCLA (Schwartz & Godfrey, 1993: 414). Επίσης, στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1985 και 1995 δημιουργήθηκε μια σειρά έργων από τη συνεργασία του Stephen Syverud με το “Noise Ensemble” στο Πανεπιστήμιο Northwestern. Εντέλει, ποια είναι η διαφορά μεταξύ σύνθεσης και αυτοσχεδιασμού; Βεβαίως, η απάντηση δεν είναι καθόλου εύκολη. Ενδεχομένως η σημειογραφία να αποτελεί μια ένδειξη ή διαφορά. Η απλουστευτική απάντηση του διακεκριμένου συνθέτη, τζαζ αυτοσχεδιαστή και πολυγραφότατου πανεπιστημιακού δασκάλου Ed Baker, ότι «η μόνη διαφορά έγκειται στη γομολάστιχα» ενδεχομένως να αποτελεί μια από τις πιο εύστοχες απαντήσεις. Η σημειογραφημένη μουσική κατά κύριο λόγο δημιουργήθηκε όχι σε πραγματικό αλλά σε παρελθόντα – “frozen” (παγωμένο) χρόνο. Διαφορετικά διατυπωμένο, σύνθεση είναι αυτοσχεδιασμός σε αργή κίνηση και σε τεμαχισμένο χρόνο. Η σημειογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως το συστατικό στοιχείο εκείνο που επιτρέπει τη σκόπιμη αναστολή του χρόνου. Ορισμένοι συνθέτες είναι ιδιαίτερα επιδέξιοι στη δημιουργία συγκεκριμένων (σημειογραφικά) έργων που ταυτόχρονα απαιτούν τα άριστα αντανακλαστικά και το ένστικτο που διακρίνουν τους αυτοσχεδιαστές. Για παράδειγμα, ο Christian Wolff συχνά προγραμματίζει λεπτές και επιδέξιες σχέσεις μεταξύ των εκτελεστών του, στο βαθμό που δημιουργείται ένα συνεχές παίγνιο μεταξύ τους, το οποίο προκαλεί απρόβλεπτες εκβάσεις. Ο John Cage αναφέρει χαρακτηριστικά: [σε ελεύθερη μετάφραση] στα έργα του Wolff ο κάθε εκτελεστής είναι σαν να προσπαθεί συνέχεια να επιβιβαστεί σε ένα τρένο, έτοιμος ανά πάσα στιγμή, διαρκώς σε εγρήγορση... Το “Duet II” του Wolff για κόρνο και πιάνο αποτελείται από έξι τμήματα, τα οποία μπορούν να εκτελεστούν με όποια σειρά οι εκτελεστές επιλέξουν. Ο συνθέτης αναφέρει ότι το έργο είναι διαδραστικό και συνεχώς μετασχηματιζόμενο μεταξύ των συντελεστών της δημιουργικής επιτέλεσης, ενώ ο ρόλος του κάθε συντελεστή (εκτελεστή /αυτοσχεδιαστή) διαρκώς μετασχηματίζεται ως εξής: από εκτελεστή/αυτοσχεδιαστή σε συνθέτη, σε ακροατή, σε εκτελεστή/αυτοσχεδιαστή... (Schwartz and Godfrey, 1993: 415). Απ’ την άλλη μεριά, ο Cage το (1957-58) δημιούργησε το έργο “Concert” για προετοιμασμένο πιάνο και σύνολο δωματίου δεν έχει παρτιτούρα (score) παρά μόνο πάρτες για τους μουσικούς εκτελεστές... (Wattkins, 1988: 561).

Παραφράζοντας το Christopher Small, μπορούμε να ολοκληρώσουμε με τα εξής. Συμμετέχοντας σε μια δημιουργική διαδικασία, όπως η σύνθεση και η εκτέλεση σε πραγματικό ή παγωμένο χρόνο είναι «ένας τρόπος έρευνας, επιβεβαίωσης, ή και εορτασμού της ίδιας της ύπαρξης» (Small, 1987: 5). Ο αυτοσχεδιασμός και η

σύνθεση είναι συναφείς, αλληλοσυμπληρούμενες δημιουργικές δραστηριότητες, αλλά ταυτόχρονα και διαφορετικές ως προς την ανάπτυξή τους στο χρόνο. Αφενός ο αυτοσχεδιασμός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την πρόοδο του χρονομέτρου, και αφετέρου η σύνθεση επιτρέπει στο δημιουργό να επιστρέψει πίσω στο χρόνο. Εντούτοις, η ιστορία και η έρευνα έχουν αποδείξει ότι και η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός είναι ισοδύναμοι-ταυτόσημοι στο πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας.

Βιβλιογραφία

- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bovicelli, Giovanni Battista. 1594. *Regole Passagi du Musica*. (Rules of musical embellishment), Venice.
- Busse-Berger, Anna-Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California, Berkeley.
- Cope, David H. 2001. *New Directions in Music*. (7th ed.) Waveland Press, Inc., Prospect Heights, IL.
- Forte, Allen. 1982. *An Introduction to Schenkerian Analysis*. W. W. Norton and Co., NY.
- Horsley, Imogene. 1980. 'Improvisation. Western Art Music: History to 1600'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers, London.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in Primitive Culture*. Harvard University Press, Boston.
- Karp, Theodore. 1983. *Dictionary of Music*. Northwestern University Press, Evanston.
- Schwartz, Elliot and Godfrey, Daniel. 1993. *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*. Schirmer Books, New York, NY.
- Small, Christopher. 1987. *Music of the Common Tongue*. Wesleyan University Press, Hanover NH.
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. 2001. «...τιμή προς τον διδάσκαλον... Αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη». Ανατολής το Περιήγημα, Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρία, Αθήνα.
- Strunk, Oliver. 1977. *Essays on Music in the Byzantine World*. W.W. Norton and Co., NY.
- Wattkins, Glenn. 1988. *Soundings: Music in the Twentieth Century*. Schirmer Books, New York, NY.
- Wellesz, Egon. 1961. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. (2nd ed.) Oxford University Press, Oxford.