

ΤΟ ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΙΚΟ ΦΑΣΜΑ ΤΟΥ ΤΑΜΠΟΥΡΟΥ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ:

Ήχοι και Σημειογραφία

Γεώργιος Πολυχρονάκος (MMus)



Εισαγωγή

Η Νέα Ορλεάνη, όπου οι ορχήστρες χάλκινων οργάνων (*marching/brass bands*) στα τέλη του 19ου αιώνα κυριαρχούσαν στη μουσική ζωή της πόλης¹, είναι γνωστή ως η γενέτειρα της τζαζ². Η αυθόρμητη διάθεση για αυτοσχέδιες παραλλαγές γνωστών μοτίβων και μελωδιών από τους μουσικούς των Αφροαμερικανικών³ ορχηστρών της εποχής αποτέλεσε τον πυλώνα δημιουργίας της ορχηστρικής τζαζ, η οποία στην πορεία γνώρισε ραγδαία ανάπτυξη και μεγάλη δημοφιλία⁴.

Οι ντράμερ της πρώτης περιόδου συνέργησαν στην διαμόρφωση της νέας μουσικής επιστρατεύοντας αρχικά το ταμπούρο και την κάσσα, τα οποία και συνέθεσαν το υβρίδιο του σημερινού ντράμσετ⁵. Η συγκυριακή συμβίωση πολλών μουσικών παραδόσεων στην πόλη, με ρυθμολογικά προεξέχουσες την Αφρικανική πολυρυθμική αγωγή⁶ και την Ευρωπαϊκή μιλιταριστική (*rudimental tradition*)⁷, άσκησε μια πρωτόγνωρη «ωσμωτική πίεση» προς την μουσική δημιουργικότητα. Αυτή ώθησε και τους πρωτοπόρους⁸ ντράμερ σε ηχοπαραγωγικές αναζητήσεις⁹ και, προοδευτικά, στην σύσταση μιας πρωτότυπης ηχοχρωματικής «γλώσσας» του ταμπούρου. Οι σκούπες, τζαζ καινοτομία στα τέλη της

¹ Berliner (1994), σελ.22-23.

² Gioia (1997), σελ.31.

³ Szwed (2000), σελ.95-115.

⁴ Myers (2013), σελ.1-3. Η πρώτη τζαζ ηχογράφιση (1917) έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην γρήγορη διασπορά της.

⁵ Shultz (1979), σελ.106-132.

⁶ Schuller (1968), σελ.6-26.

⁷ Brindle (1991), σελ.108. Ο Brindle σημειώνει χαρακτηριστικά ότι κατά παράδοση «τα rudiments αποτελούν το θεμέλιο της ντραμστικής γλώσσας».

⁸ Korall (2002), σελ.1-2.

⁹ Berliner (1994), σελ.129.

δεκαετίας του 1910¹⁰, και η εισαγωγή της χρήσης των χεριών και των κοπάνων διεύρυναν το ηχοχρωματικό φάσμα του ταμπούρου που, εκτός από κληροδότημα της τζαζ ντραμιστικής παράδοσης, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του «ήχου της τζαζ»¹¹.

Το εν λόγω φάσμα, που κατά παράδοση μεταλαμπαδεύεται «προφορικά»¹², αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς από τους σημαίνοντες τζαζ ντράμερ, όπως λόγου χάρη οι Warren “Baby” Dodds, Sid Catlett, “Papa” Jo Jones, Max Roach και Ed Thigpen, ενώ η τζαζ δισκογραφία και φιλμογραφία βρίθει από ευφάνταστα δείγματα της χρήσης του. Για παράδειγμα, μια αναλυτική ακρόαση του δίσκου “Symbiosis”¹³ του σύγχρονου ντράμερ Jeff Hamilton με εστιακό σημείο το ταμπούρο αρκεί για να αποκαλύψει τον πλούσιο ηχητικό μικρόκοσμο όπως και την συνοχή μιας ιδιότυπης ηχοχρωματικής «γλώσσας» την οποία ο Hamilton χειρίζεται σαν να είναι η μητρική του.

Με δεδομένη την καταλυτική επιρροή που άσκησε η τζαζ στη μουσική του 20ού αιώνα¹⁴ δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός πως πλειάδα αυτών των ηχοχρωμάτων απαντώνται σε πολλά άλλα μουσικά ιδιώματα. Ωστόσο, η παρουσία τους είναι συνήθως αποσπασματική και συχνά ανακόλουθη στιλιστικά, αποτυγχάνοντας έτσι να συστήσουν μια διακριτή ηχοχρωματική οντότητα που είναι ανεξάρτητη της τζαζ παράδοσης. Οι σύγχρονοι ντράμερ, έπειτα από τον ένα αιώνα αδιάκοπης εξέλιξης της ντραμιστικής τέχνης, βρίσκονται αντιμέτωποι με έναν τεράστιο όγκο καταγεγραμμένων πληροφοριών, έτοιμες να αφομοιωθούν. Στην πλειοψηφία τους, δεν είναι ούτε ακροατές της τζαζ αλλά ούτε λάτρεις της μουσικής του John Cage¹⁵ και επομένως μεγάλη μερίδα αυτών πιθανά αγνοεί σημαντικές πτυχές του ηχοχρωματικού φάσματος του ταμπούρου.

Αξίζει να σημειωθεί πως το ταμπούρο εκτός από δομικό στοιχείο του ντράμσετ αποτελεί και το όργανο στο οποίο θεμελιώνεται η τεχνική, ρυθμική αλλά και αισθητική κατάρτιση του ντράμερ, αφού κατά τεκμήριο είναι το τύμπανο της βασικής του εκπαίδευσης. Μολονότι η διερεύνηση των δυνατοτήτων του φάσματος θεωρείτε σχεδόν αυτονόητη για τον ντράμερ της τζαζ και τον κρουστό της συμφωνικής ορχήστρας δεν έχει διαπιστωθεί η ύπαρξη μιας συγκροτημένης βάσης δεδομένων που πλήρως το ενθυλακώνει και που συνεκτικά το στοιχειοθετεί μέσω κάποιας μορφής κωδικοποίησης. Αυτόν τον σκοπό επιχειρεί τα εξυπηρετήσει η παρούσα εργασία που έχει ως γνώμονα την χαρτογράφηση του ηχοχρωματικού φάσματος του ταμπούρου στην τζαζ και κατ’ επέκταση, την κωδικοποίηση όπως και σημειογραφική του αποτύπωση.

Ακολουθεί η συνοπτική παρουσίαση της μεθόδου της έρευνας και των αποτελεσμάτων της¹⁶.

¹⁰ Paton (2010). Η ιστορία των σκουπών.

¹¹ Berendt (1992), σελ.149. Ο κοινής χρήσης όρος αφορά γενικά στο ιδιαίτερο ηχόχρωμα και μουσική φρασεολογία που χαρακτηρίζουν την τζαζ.

¹² Berliner (1994), σελ.507. Ο Berliner αναφέρεται στην καθιερωμένη πρακτική διαβίβασης γνώσης από γενιά σε γενιά επισημαίνοντας πως η τζαζ είναι «ουσιαστικά μια προφορική παράδοση».

¹³ Hamilton, J. (2009), *Symbiosis*. Capri (74097), recorded 2009.

¹⁴ Hardie (2004), σελ.2.

¹⁵ Smith (1988). Όπως, για παράδειγμα, της σύνθεσης του John Cage “Composed Improvisation for Snare Drum” που συγκαταλέγεται στην συλλογή σχετικών έργων με τίτλο “The Noble Snare”.

¹⁶ Συμπληρωματικά και επειδή η προσωπική επαφή με τον ήχο δεν μπορεί να υποκαταστήσει την οποιαδήποτε λεκτική περιγραφή του, η εργασία υποστηρίζεται από ακουστικό και οπτικοακουστικό υλικό. Για την αναπαραγωγή του πατήστε: 1) για audio, τα ακρόνυμα των ήχων που έχουν μπλε χρώμα (σελ.7) και 2) για βίντεο, το εικονίδιο  που βρίσκεται πάνω από την μεταγραφές του “Papa” Jo Jones (σελ.13) και της μουσικής σπουδής Snareland (σελ. 14).

Μεθοδολογία

Η έρευνα διεξήχθη σπονδυλωτά σε τρεις αλυσιδωτές φάσεις.

1. Στην προκαταρκτική φάση καταρτίστηκε ένα ερωτηματολόγιο που υποβλήθηκε σε οχτώ καταξιωμένους τζαζ ντράμερ/εκπαιδευτικούς της χώρας (Κώστα Αναστασιάδη, Σπύρο Παναγιωτόπουλο, Γιάννη Σταυρόπουλο & Αλέξανδρο Κτιστάκη) και της αλλοδαπής (Ralph Peterson/H.Π.Α, Adam Nussbaum/H.Π.Α, Jukkis Uotila/Φιλανδία & Andrew Gander/Αυστραλία) προκειμένου να επιτευχθεί μια έγκριτη αξιολόγηση των σκοπών της ερευνητικής εργασίας.

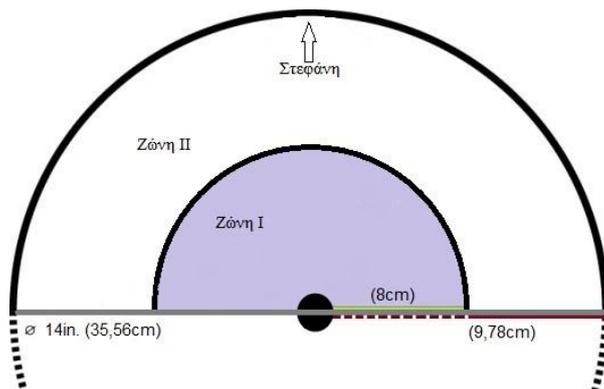
2. Η δεύτερη φάση επικεντρώθηκε στην σταχυολόγηση των εν λόγω ήχων και αποχρώσεων του ταμπούρου¹⁷.

Οι όροι και τα κριτήρια για την επιλογή, ταξινόμηση και κωδικοποίηση τους διαμορφώθηκαν ως εξής:

- Οι ήχοι να προέρχονται από τα τέσσερα παραδοσιακά μέσα παραγωγής τους στην τζαζ τα οποία κατά σειρά προτεραιότητας, βάσει της συχνότητας χρήσης τους, είναι: οι μπαγκέτες, οι σκούπες, οι κόπανοι και τα χέρια.
- Οι ήχοι να είναι ευκρινώς διακριτοί μεταξύ τους και να μπορούν να ταυτοποιηθούν μέσω της διαθέσιμης παγκόσμιας τζαζ δισκογραφίας ή φιλμογραφίας και ανεξάρτητα από ιστορική περίοδο.
- Οι τεχνοτροπίες παραγωγής τους να είναι, κατά το δυνατό, οι εκτελεστικά απλούστερες.

Για την εύρυθμη ταξινόμησή τους θεσπίστηκαν τα ακόλουθα:

- Η ομαδοποίηση τους σε σχέση με το μέσο παραγωγής τους.
- Ο καθορισμός τριών συγκεκριμένων ζωνών κρούσης (I, II και στεφάνη) του ταμπούρου που παράγουν εμφανώς διακριτούς μεταξύ τους ήχους.



¹⁷ Για την συλλογή και αναπαραγωγή των ήχων χρησιμοποιήθηκε ένα ταμπούρο που κατασκευάστηκε από τον κ. Γαβριήλ Τσαγκάρη (Gabriel) ειδικά για τους σκοπούς της έρευνας και έχει τις παρακάτω προδιαγραφές:

- Κέλυφος πάχους 6,3 χιλιοστών κατασκευασμένο από οχτώ φύλλα, τα οποία από μέσα προς τα έξω έχουν την ακόλουθη διάταξη: τρία φύλλα σφεντάμι, ένα φύλλο σημύδα, ένα φύλλο οξιά και τρία φύλλα σφεντάμι.
- Οι άλλες διαστάσεις είναι: 14 ίντσες διάμετρος και 6.5 ίντσες βάθος.
- Στεφάνες πάχους 2,3 χιλιοστών, χορδιέρα είκοσι χορδών και 45 μοίρες κλίσης των χειλών του κελύφους.
- Μεμβράνη κρούσης Remo Fiberskyn 3FT και συμπαθητική μεμβράνη Remo Ambassador Clear (διάφανη).

- Ο διαχωρισμός τους με βάση τη χαρακτηριστική ιδιότητα του ταμπούρου να παράγει ήχους με τη σύμπραξη των χορδών αλλά και χωρίς αυτή.
- Ο διαχωρισμός τους σε αυτούς που είναι ευρείας χρήσης και που θα αποκαλούνται πρωτεύοντες και σε αυτούς που είναι περιορισμένης ή αποσπασματικής χρήσης και που θα αποκαλούνται δευτερεύοντες.

Η κωδικοποίηση (ακρώνυμα) των ήχων βασίστηκε στις παρακάτω παραμέτρους:

- Με γνώμονα το γεγονός πως οι καταγεγραμμένοι ήχοι στη σχετική βιβλιογραφία είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου καταχωρημένοι στην αγγλική, η ορολογία αναφοράς στους ήχους και τα αντίστοιχα ακρώνυμα που επιλέχθηκαν να τους εκπροσωπούν είναι επίσης στην αγγλική προς αποφυγή γλωσσικής συμφόρησης και περιττής σύγχυσης.
- Οι ήχοι που παράγονται με ενεργές τις χορδές χαρακτηρίζονται από το ακρώνυμο τους εντός παρένθεσης και με ανενεργές χορδές εκτός παρένθεσης. Για παράδειγμα έτσι αντίστοιχα διαφοροποιούνται οι ήχοι που εκπροσωπούν τα ακρώνυμα (S) και S.
- Ο κύριος όγκος των ήχων που παράγονται στην ζώνη I φέρουν ως κύριο διακριτικό τα κεφαλαία γράμματα στο ακρώνυμο τους, ενώ της ζώνης II, όπως και πολλοί δευτερεύοντες, τα μικρά γράμματα. Για παράδειγμα τα ακρώνυμα των ήχων M και m δηλώνουν σε αντιστοιχία τις δύο ζώνες κρούσης.
- Στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι σταχυολογημένοι ήχοι να τεκμηριώνονται ιστορικά με ενδεικτικές παραπομπές στην τζαζ βιβλιογραφία, δισκογραφία ή φιλμογραφία.

3. Στην τρίτη φάση της έρευνας και αφού περατώθηκε η κωδικοποίηση και αρχειοθέτηση των ήχων θεωρήθηκε επιβεβλημένο η τεκμηρίωση τους να υποστηριχτεί σημειογραφικά, εφόσον διαγνώστηκε μετά από σχετική έρευνα η αδυναμία συνολικής υπαγωγής τους σε κάποιο υφιστάμενο ενιαίο σύστημα.

Για τη σύσταση μιας ολοκληρωμένης σημειογραφικής πρότασης τέθηκαν οι παρακάτω όροι:

- Να βασίζεται σε κάποιο αξιόπιστο και ευρέως αποδεκτό σημειογραφικό σύστημα που αφορά στο ταμπούρο ως μέλος του ντράμσετ, που παραδοσιακά αναγράφεται στο τρίτο διάστημα του πενταγράμμου, ώστε να μπορεί να λειτουργεί επικουρικά σε αυτό.
- Να μπορεί να χρησιμοποιηθεί αυτόνομα ή αποσπασματικά ως σημειογραφικό σύστημα και να παρέχει τις προϋποθέσεις περαιτέρω διεύρυνσής του.
- Να μπορεί να αποτελέσει ένα χρηστικής αξίας σημειογραφικό σύστημα που θα εξυπηρετεί σκοπούς εκπαιδευτικούς, μουσικής σύνθεσης, μεταγραφών κ.λ.π.

Προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι παραπάνω όροι, τα σύμβολα της προτεινόμενης σημειογραφίας μορφοποιήθηκαν έτσι ώστε να είναι:

- Ως επί το πλείστον οικεία.
- Λιτά κατά το μέγιστο δυνατό και να συμπυκνώνουν ικανό ποσοστό πληροφορίας που βάσει των κωδικοποιημένων και συναφών χαρακτηριστικών τους να καθίστανται αυτό-επεξηγηματικά.

- Ευανάγνωστα και οικονομικά με σκοπό να επιβαρύνουν με τη χρήση τους κατά το ελάχιστο δυνατό το στενό σημειογραφικό περιβάλλον του ντράμσετ που περιορίζει την γραφή του ταμπούρου στο τρίτο διάστημα του πενταγράμμου.
- Κατασκευασμένα από ευέλικτα στοιχεία και φιλοσοφία δομής ώστε να παρέχουν γόνιμο έδαφος για την δημιουργία επιπλέον συναφών συμβόλων όταν αυτό κριθεί σκόπιμο.

Τα αποτελέσματα των τριών φάσεων

1η. Το ερωτηματολόγιο που υποβλήθηκε στους ντράμερ/εκπαιδευτικούς στην πρώτη φάση της έρευνας απαρτίζεται από έξι ερωτήσεις. Όπως διαπιστώθηκε από την ανάλυση των αποτελεσμάτων η επιλογή της απάντησης Α, που ξεκάθαρα στηρίζει την συλλογιστική των στόχων της έρευνας, έλαβε ποσοστό 72,6% κατά μέσο όρο. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως κανείς δεν επέλεξε την «αρνητική» επιλογή Γ.

Ερωτηματολόγιο/Απαντήσεις

Το ταμπούρο αποκαλείται συχνά η καρδιά του ντράμσετ. Θεωρείται πως η επισταμένη σπουδή παίζει επιτελικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών ικανοτήτων που αναπτύσσει ο ντράμερ. Πόσο συμφωνείτε με την παραπάνω διαπίστωση;

A) Συμφωνώ B) Συμφωνώ μερικώς Γ) Δεν συμφωνώ

- Πέντε απάντησαν Α (62%) και τρεις Β (38%).

Τι ποσοστό της διδακτικής σας προσέγγισης αφορά στη μύηση των μαθητών σας στους πέραν των καθιερωμένων εναλλακτικών ήχων του ταμπούρου όπως αυτούς που παράγονται με σκούπες, κόπανους, χέρια, τριβές, με το λύγισμα της μεμβράνης αλλά και συνδυασμούς αυτών;

A) Μικρό και σε ειδικές περιπτώσεις B) Σημαντικό Γ) Μηδαμινό

- Πέντε απάντησαν Α (62%) και τρεις Β (38%).

Σε ποιόν βαθμό συμερίζεστε τη διαπίστωση, πως οι εν λόγω ήχοι χρήζουν αναφοράς στη βιβλιογραφία του ντράμσετ και πως η ανάδειξη και πιθανή χρήση τους υπόκειται, κυρίως, στην αποσπασματική, συνήθως, καθοδήγηση του δασκάλου ή στην αυτόβουλη ερευνητική διάθεση του μαθητευόμενου ;

A) Συμφωνώ B) Συμφωνώ μερικώς Γ) Δεν συμφωνώ

- Έξι απάντησαν Α (75%) και δύο Β (25%).

Αν έπρεπε να κάνετε τη μεταγραφή του περίφημου αυτοσχεδιασμού του “Papa” Jo Jones στο *C Jam Blues* (<http://www.youtube.com/watch?v=GrKShqNkcnl>), πιστεύετε ότι θα είχατε στην διάθεση σας επαρκή

σημειογραφικά στοιχεία, ώστε να αποτυπώσετε ευκρινώς όλες τις ηχοχρωματικές παραλλαγές του ταμπούρου που επιστρατεύει ;

A) Όχι B) Δεν γνωρίζω/ίσως Γ) Ναι

- Πέντε απάντησαν A (62%) και τρεις B (38%).

Ποιο από τα παρακάτω θα ίσχυε στην περίπτωση σας προκειμένου να επιτύχετε την λεπτομερή μεταγραφή του;

A) Θα αναγκάζομαι να επινοήσω σημαντικό αριθμό σημειογραφικών στοιχείων/συμβόλων, ώστε να αποτυπώσω αξιόπιστα τις ειδικές απαιτήσεις της μεταγραφής.

B) Γνωρίζω ένα συγκεκριμένο σημειογραφικό σύστημα που θα κάλυπτε πλήρως τις ειδικές απαιτήσεις της μεταγραφής.

- Και οι οχτώ απάντησαν A (100%).

Θα θεωρούσατε εκπαιδευτικά χρήσιμη τη συλλογή, κωδικοποίηση, ταξινόμηση και σημειογραφική συστηματοποίηση των εν λόγω ήχων και αποχρώσεων;

A) Ναι B) Δεν γνωρίζω/ίσως Γ) Όχι

- Έξι απάντησαν A (75%) και δύο B (25%).

2η. Οι ήχοι

Κατά την δεύτερη φάση σταχυολογήθηκαν 52 ήχοι (29 πρωτεύοντες και 23 δευτερεύοντες) έπειτα από έμπρακτη συγκριτική παράθεση και σύμφωνα με τους όρους και τις προϋποθέσεις της παραπάνω μεθοδολογίας. Στην συνέχεια κωδικοποιήθηκαν με τα ακόλουθα ακρώνυμα (με αλφαβητική σειρά):

- **(B), B, (b), b:** *brush*. (ελεύθερη κρούση με σκούπα)
- **(B.S), B.S:** *brush slap*. (εφαπτόμενη στη μεμβράνη κρούση με σκούπα)
- **(b.r.r), b.r.r:** *brush rim roll*. (σύνθετη κύλιση της σκούπας στη στεφάνη)
- **B.sw:** *brush sweep*. (τριβή /σύρσιμο με σκούπα)
- **(C.R), C.R:** *cross rim*. (σύνθετη κρούση στεφάνης με μπαγκέτα)
- **(c.r.s.h), c.r.s.h:** *cross rim stick hit*. (σύνθετη κρούση μπαγκέτας με μπαγκέτα)
- **(d.b), d.b:** *damped brush*. (ελεύθερη κρούση σε μονωμένη μεμβράνη με σκούπα)
- **d.h:** *damped hand*. (ελεύθερη κρούση σε μονωμένη μεμβράνη με το χέρι)
- **d.h.s:** *damped hand slap*. (εφαπτόμενη κρούση σε μονωμένη μεμβράνη με το χέρι)
- **d.m:** *damped mallet*. (ελεύθερη κρούση σε μονωμένη μεμβράνη με κόπανο)
- **d.m.r.s:** *damped mallet rim shot*. (σύνθετη κρούση στεφάνης και μονωμένης μεμβράνης με κόπανο)

- **(d.r.s), d.r.s:** *damped rim shot*. (σύνθετη κρούση στεφάνης και μονωμένης μεμβράνης με μπαγκέτα)
- **(d.s), d.s:** *damped stick*. (ελεύθερη κρούση σε μονωμένη μεμβράνη με μπαγκέτα)
- **f.t:** *finger tap*. (εφαπτόμενη κρούση με τα δάκτυλα)
- **H, h:** *hand*. (ελεύθερη κρούση με το χέρι)
- **H.S:** *hand slap*. (εφαπτόμενη κρούση με το χέρι)
- **H.sw:** *hand sweep*. (τριβή /σύρσιμο με το χέρι)
- **M, m:** *mallet*. (ελεύθερη κρούση με κόπανο)
- **M.R.S, m.r.s:** *mallet rim shot*. (σύνθετη κρούση στεφάνης και μεμβράνης με κόπανο)
- **N.sw:** *nail sweep*. (τριβή /σύρσιμο με τα νύχια)
- **p.t:** *palm tap*. (εφαπτόμενη κρούση με την παλάμη)
- **(R), R:** *rim*. (ελεύθερη κρούση στη στεφάνη με μπαγκέτα)
- **(r.f), r.f:** *rim flex*. (σύνθετη κρούση πολλαπλών χτυπημάτων με σκούπα)
- **(R.S), R.S, (r.s), r.s:** *rim shot*. (σύνθετη κρούση στεφάνης και μεμβράνης με μπαγκέτα)
- **(S), S, (s), s:** *stick*. (ελεύθερη κρούση με μπαγκέτα)
- **(S.H), S.H, (s.h), s.h:** *stick hit*. (σύνθετη κρούση μπαγκέτας με μπαγκέτα)
- **(S.ru), S.ru:** *stick rub*. (σύνθετη τριβή μπαγκέτας με μπαγκέτα)

Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται οι ήχοι ταξινομημένοι με βάση το μέσο κρούσης.

Μπαγκέτες	Σκούπες	Κόπανοι	Χέρια
(S) / S / (s) / s	(B) / B / (b) / b	M / m	H / h
(R.S) / R.S / (r.s) / r.s	(B.S) / B.S	M.R.S / m.r.s	H.S
(C.R) / C.R	B.sw	d.m*	d.h.s
(R) / R	(b.r.r)* / b.r.r*	d.m.r.s*	f.t*
(S.H) / S.H / (s.h)* / s.h*	(d.b)* / d.b*		p.t*
(d.s)* / d.s*	(r.f)* / r.f*		d.h*
(d.r.s)* / d.r.s*			N.sw*
(c.r.s.h)* / c.r.s.h*			H.sw*
(S.ru)* / S.ru*			

Πατήστε τα ακρόνυμα του πίνακα για την αναπαραγωγή της ακουστικής αναπαράστασής τους.

Τα ακρόνυμα που είναι εντός παρένθεσης αφορούν στους ήχους που παράγονται με τις γορδές ενεργές ενώ ο αστερίσκος (*) αποτελεί διακριτικό για τους δευτερεύοντες ήχους.

3η. Η σημειογραφική πρόταση

Η παρακάτω σημειογραφική πρόταση περιέχει τα σύμβολα που εκπροσωπούν το σύνολο των παραπάνω ήχων του ταμπούρου. Θεμέλιο λίθο της συγκρότησής της αποτελεί η φιλοσοφία που διέπει την πρόταση¹⁸ του Norman Weinberg στο βιβλίο του “*Guide to Standardized Drumset Notation*” και που αφορά στην αποσαφήνιση του συγκεχυμένου σημειογραφικού τοπίου των ντραμς. Εκτός αυτού, εξετάστηκε σημαντικό ποσοστό των διαθέσιμων συμβόλων, σημειογραφικών προσθηκών και συστημάτων της παγκόσμιας βιβλιογραφίας του ταμπούρου και του ντράμσετ προκειμένου να εμπλουτιστούν οι γραφικές επιλογές για την μορφοποίηση της πρότασης.

Η βασική αρχή σχεδίασης των επιπλέον και άρα πρωτότυπων συμβόλων που δημιουργήθηκαν, ήταν η οικονομική χρήση των κοινών μεταξύ τους γραφικών παραμέτρων με σκοπό να καταστούν ευανάγνωστα, περιεκτικά και κατά το δυνατόν αυτό-επεξηγηματικά. Ως άξονας σημειογραφικής ταυτοποίησης και ταξινόμησης των ήχων ορίστηκε να είναι η μορφή της κεφαλής των συμβόλων τους. Με εξαίρεση την, κατά σειρά, 5^η κεφαλή που αφορά αποκλειστικά τους ήχους (R) και R, οι πρώτες τέσσερις μορφές των κεφαλών που φαίνονται παρακάτω καλύπτουν σημειογραφικά τους εναπομείναντες ήχους μέσω της χρήσης επιλεγμένων γραφικών προσθηκών και συνδυασμών τους.



Με την προσάρτηση των παρακάτω γραφικών προσθηκών στις πρώτες τέσσερις κεφαλές των νοτών προκύπτουν νέα σύμβολα που αντιπροσωπεύουν ήχους που μοιράζονται κοινή τεχνοτροπία παραγωγής. Ειδικές εξαιρέσεις αποτελούν τα σύμβολα των δευτερευόντων ήχων p.t και f.t που φέρουν αποκλειστικές γραφικές προσθήκες στις κεφαλές τους (▲ και ▼ αντίστοιχα). Οι λοιπές γραφικές προσθήκες είναι:

∖ Οι ήχοι που παράγονται με ταυτόχρονη κρούση μεμβράνης και στεφάνης διακρίνονται από την πλάγια γραμμή που τέμνει διαγώνια την κεφαλή της νότας.

× Οι ήχοι που παράγονται με την κρούση ή την τριβή μπαγκέτας με μπαγκέτα φέρουν το σχήμα X ως προσθήκη στο κέντρο της κεφαλής της νότας.

○ Οι ήχοι που παράγονται με την σύμπραξη στεφάνης και μονωμένης μεμβράνης διακρίνονται από τον κύκλο που περικλείει την κεφαλή της νότας.

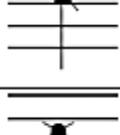
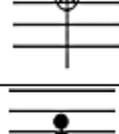
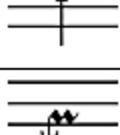
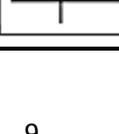
¹⁸ Η πρόταση σημειογραφικής αποσαφήνισης του Weinberg εκδόθηκε από τον διεθνή κύριο οργανισμό Percussive Arts Society (PAS) γεγονός που αποτελεί ισχυρό πρόκριμα ώστε να καταστεί μελλοντικά βάση καθορισμού κοινά αποδεκτής και μόνιμης σημειογραφίας. Έπειτα από μακροχρόνια και σχολαστική έρευνα του κύριου όγκου της βιβλιογραφίας του ντράμσετ ο Weinberg σκιαγραφεί το εφελθτήριο της σημειώνοντας πως: «Κανένα άλλο όργανο που συμμετέχει σε παραδοσιακές δομές οργάνωσης μουσικών συνόλων δεν απαιτεί από τον μουσικό του (ντράμερ) να λειτουργήσει σε ένα τόσο ανοργάνωτο και συνεχώς μεταβαλλόμενο σημειογραφικό σύστημα.» Weinberg (1998), σελ.ix.

∪ Ο ήχος N.sw που είναι προϊόν τριβής με τα νύχια συμβολίζεται με την προσθήκη εγκάρσιας καμπύλης στο στέλεχος της νότας.

Z Οι ήχοι πολλαπλών χτυπημάτων από μονή κρούση φέρουν στο στέλεχος τους την ευρέως καθιερωμένη γραφική προσθήκη του γράμματος Z.

~ Οι ήχοι που παράγονται με κύλιση φέρουν εγκάρσια μια ανοιχτή κυματοειδή γραμμή δύο καμπυλών στο στέλεχος της νότας.

Τα 18 σύμβολα των 52 ήχων

	
(S) / S / (B) / B / M / H	(s) / s / (b) / b / m / h
	
(R.S) / R.S / (B.S) / B.S / M.R.S / H.S	(r.s) / r.s / m.r.s
	
(S.H) / S.H	(C.R) / C.R
	
B.sw / H.sw*	(R) / R
	
d.h.s / (d.r.s)* / d.r.s* / d.m.r.s*	(d.s)* / d.s* / (d.b)* / d.b* / d.m* / d.h*
	
(s.h)* / s.h*	c.r.s.h)* / c.r.s.h*
	
p.t*	f.t*
	
N.sw*	(S.ru)* / S.ru*
	
(r.f)* / r.f*	(b.r.r)* / b.r.r*



(Σχήμα 2)

Το παραπάνω δείγμα της συνδυαστικής χρήσης του τρίτου διαστήματος και της τρίτης γραμμής εκτός της εξοικονόμησης σημειογραφικού χώρου οριοθετεί και μια συμπαγή περιοχή γραφής του ταμπούρου που παρέχει πρόσφορο έδαφος και για επιπλέον ειδικές εφαρμογές και χρήσεις.

Μία από αυτές αφορά στις περιπτώσεις όπου για την παραγωγή ήχων επιστρατεύονται διαφορετικά μέσα παραγωγής για κάθε χέρι. Εφόσον η επιλογή του μέσου συνήθως υποδεικνύεται ολογράφως η σειρά με την οποία γράφονται τα δύο μέσα μπορεί να δηλώνει και το ποιο χέρι κρατάει τι. Για παράδειγμα, η υπόδειξη (*Stick/Brush*) μπορεί δυνητικά να ορίζει πως η μπαγκέτα βρίσκεται στο αριστερό χέρι και η σκούπα στο δεξί. Σε τέτοιες περιπτώσεις μίξης ηχοπαραγωγικών μέσων η πυκνή ροή διαφορετικών ήχων και ρυθμικών συνηχίσεων είναι συχνή και άρα η χρήση της τρίτης γραμμής για το αριστερό χέρι είναι σε θέση να συμβάλλει ανασταλτικά σε ενδεχόμενη σημειογραφική συμφόρηση.

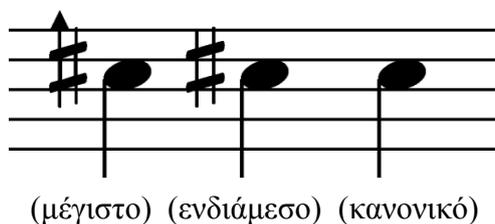
Παρομοίως εναλλακτικές δυνατότητες παρέχει και η χρήση της τρίτης γραμμής και του τρίτου διαστήματος για κάθε χέρι ξεχωριστά σε περιπτώσεις που επιδιώκεται η αποδέσμευση της παρτιτούρας από τις συνήθειες υποδείξεις: R (*right*) για το δεξί χέρι και L (*left*) για το αριστερό²¹. Στην ίδια κατεύθυνση η τρίτη γραμμή μπορεί να χρησιμοποιηθεί εφεδρικά ως πεδίο διαχωρισμού των πρωτεύοντων ήχων που αφορούν στη ζώνη κρούσης II από εκείνους της ζώνης I ή ακόμα και του συνόλου των δευτερευόντων από τους πρωτεύοντες παρέχοντας αμφότερα προοπτικές λιτότερης γραφής.

β) Οι σημειογραφικές καταγραφές της τεχνοτροπίας του λυγίσματος των δερμάτων στην πλειονότητα τους είναι αυτοσχέδιες. Με δεδομένο πως το ταμπούρο δεν έχει προκαθορισμένο τονικό ύψος και πως εκ φύσεως η μεμβράνη έχει ευμετάβλητα περιθώρια ανοχής στο λύγισμα, συμπεραίνεται πως η όποια ασυγκέραστη τονικά σημειογραφική καταγραφή της υποχρεούται να είναι προς το παρόν ενδεικτική. Μια στοιχειώδης μορφή καθορισμού του εύρους λυγίσματος που προτείνεται είναι να χωριστεί σε δύο βασικά επίπεδα όπως είναι αυτό του μέγιστου ποσοστού λυγίσματος και αυτό που βρίσκεται κατά προσέγγιση στο μέσο αυτής του βεληνεκούς.

Συγκεκριμένα, για την υψηλότερη τονική αλλοίωση του ήχου που προκαλεί η μέγιστη πίεση προτείνεται η δίσση με την προσθήκη ανιόντος βέλους και η απλή δίσση (χωρίς βέλος) για την ενδιάμεση θέση πίεσης. Ως υπόδειξη αναίρεσης τους και αντί επιπλέον συμβόλου, προτείνεται η

²¹ Συχνά σε ορχηστρικές και μιλιταριστικές παρτιτούρες το ταμπούρο σημειώνεται σε μία γραμμή αντί του πενταγράμμου και ενίοτε ο διαχωρισμός χεριών γίνεται με τη χρήση της γραμμής για το ένα χέρι και του χώρου πάνω ή κάτω από αυτήν για το άλλο όπως για παράδειγμα στο *Rudimenter Good Luck by Berger* της συλλογής N.A.R.D στο Arsenault, et al. (1962), σελ.59.

αφαίρεση των αλλοιώσεων να σηματοδοτεί την επαναφορά της μεμβράνης στη φυσική της κατάσταση, εφόσον στην πράξη οι αλλοιώσεις συμβολίζουν την κατά προσέγγιση τάση πίεσης και όχι κάποιο συγκεκριμένο τονικό ύψος (Σχ.3).



(μέγιστο) (ενδιάμεσο) (κανονικό)

(Σχήμα 3)

Δύο παραδείγματα χρήσης της σημειογραφικής πρότασης

Ο θρυλικός “Papa” Jo Jones συγκαταλέγεται στις πατρικές φυσιολογίες της τζαζ αποτελώντας σημείο αναφοράς και έμπνευσης για αναρίθμητους ντράμερ, ανεξάρτητα από ηλικία και στιλιστικές προτιμήσεις. Πέραν της, κοινά αποδεκτής, καταλυτικής επιρροής²² του στην εξέλιξη της τζαζ ντραμιστικής τέχνης, η στιλιστική του προσέγγιση χαρακτηρίστηκε από την ιδιαίτερα γόνιμη σχέση του με το ηχοχρωματικό φάσμα του ντράμσετ και πρωτίστως του ταμπούρου το οποίο αποτέλεσε και ένα από τα βασικά συστατικά του προσωπικού του ήχου.

Προκειμένου να δοκιμαστεί στην πράξη μέρος της σημειογραφικής πρότασης που παρατέθηκε παραπάνω, επιλέχθηκε για αναλυτική μεταγραφή ένα απόσπασμα²³ του διάσημου αυτοσχεδιασμού του Jones στο *C Jam Blues* του Duke Ellington, το οποίο κρίθηκε στιλιστικά ενδεικτικό και πλούσιο ηχοχρωματικά²⁴. Το απόσπασμα αφορά εξολοκλήρου στο ταμπούρο²⁵ που παίζεται από τον Jones με τις χορδές ανενεργές. Εκτός της πολύμορφης ρυθμολογίας του, εμπεριέχει αρκετούς δευτερεύοντες ήχους που εναλλάσσονται σε εξαιρετικά γρήγορο τέμπο (290 b.p.m) έχοντας ως ρυθμική αγωγή τα 4/4. Η μεταγραφή έγινε σε κομμένο χρόνο και ως συνέπεια προέκυψαν ο διπλασιασμός των αξιών και η μείωση των μέτρων κατά το ήμισυ. Το κίνητρο αυτής της επιλογής εδράζεται στην πεποίθηση του συγγραφέα πως ο Jones «σκέφτεται» σε two feel²⁶ και, επιπλέον, εξυπηρετείται η συμπαγής αποτύπωση της γρήγορης εναλλαγής των ήχων που εμπλέκει.

²² Hudson (2002), *C Jam Blues*, by Ellington {28:08-28:19}. Ντράμερ ο “Papa” Jo Jones.

²³ Spagnardi (1992), σελ.19. Μια συνοπτική περιγραφή της συνεισφοράς του “Papa” Jo Jones στην τζαζ ντραμιστική τέχνη.

²⁴ Στο απόσπασμα ο Jones χρησιμοποιεί αποκλειστικά μαπαγκέτες και το αριστερό του χέρι του είναι μόνιμα τοποθετημένο εγκάρσια στο ταμπούρο αναλαμβάνοντας κυρίως την παραγωγή των ήχων C.R και f.t. Στα μέτρα εννέα και δέκα και λυγίζοντας με τα δάκτυλά του την μεμβράνη από ίδια θέση επιτυγχάνει ηχητικά «εφέ» τύπου γλισάντι με την αρωγή κρούσεων τύπου d.s από το αντίθετο χέρι. Το δεξί χέρι εκτός του d.s παράγει και τους d.r.s, r.s, και σε συνεργασία με το αριστερό πληθώρα ήχων c.r.s.h.

²⁵ Με μόνη εξαίρεση μία νότα που παίζει στην κάσσα όπως αυτή φαίνεται στο πέμπτο μέτρο της μεταγραφής.

²⁶ Rinzier (1999), σελ. 50. Το two feel ή half time feel πέραν από αυτούσια ρυθμική αγωγή αποτελεί και εναλλακτικό μηχανισμό αντίληψης του χρόνου κατά τον αυτοσχεδιασμό, ειδικά σε γρήγορο τέμπο.



C Jam Blues - "Papa" Jo Jones

(solo excerpt - transcribed by G.Polyhronakos)

♩=145

Η σύνθεση της τετράφωνης ηχοχρωματικής σπουδής με τον τίτλο *Snareland* που ακολουθεί δημιουργήθηκε αποσκοπώντας σε μια οργανική παρουσίαση της πλειονότητας των κωδικοποιημένων ήχων και της προτεινόμενης σημειογραφίας τους σε μορφή ενιαίας μουσικής πράξης. Όλες οι φωνές του σχετικού ηχογραφήματος εκτελέστηκαν στο ταμπούρο της έρευνας και προκειμένου να καταστεί εμφανέστερη η ποικιλομορφία των ήχων επιλέχθηκαν δύο τονικά ύψη κούρδισματος της μεμβράνης κρούσης, που απέχουν προσεγγιστικά μεταξύ τους κατά έναν τόνο. Η διαφορετικότητα του τονικού ύψους σημειώνεται ολόγραφως εντός παρένθεσης πάνω από το πεντάγραμμο με τις ενδείξεις *low* για το χαμηλότερο και *high* για το υψηλότερο κούρδισμα αντίστοιχα. Ολογράφως, επίσης, σημειώνονται οι αλλαγές που αφορούν στις επιλογές των τεσσάρων ηχοπαραγωγικών μέσων (*Sticks, Brushes, Mallets, Hands*) όπως και η ενεργοποίηση ή μη των χορδών με τις ενδείξεις *Sn.On* και *Sn.Off*, αντίστοιχα. Σε σχέση με το ρυθμικό ύφος η σπουδή χωρίζεται σε τρία μέρη που το καθένα ξεχωριστά παραπέμπει σε κάποιον από μερικούς χαρακτηριστικούς ρυθμούς της τζαζ. Κατά σειρά: Μέρος I (New Orleans/μέτρα 1-30), Μέρος II (Swing/μέτρα 31-46), μέρος III (Bembe-Afro Cuban /μέτρα 47-65).



Snareland

♩=120 (♩=♩³)

G.Polyhronakos

(Mallets/Sn.Off/low) (I)

(Hands/Sn.Off/low)

8

(Mallets/Sn.Off/low)

(Hands/Sn.Off/low)

(Sticks/Sn.On/high)

14

(Mallets/Sn.Off/low)

(Hands/Sn.Off/low)

(Sticks/Sn.On/high)

(Sticks/Sn.On/high)

20

(Mallets/Sn.Off/low)

(Hands/Sn.Off/low)

(Sticks/Sn.On/high)

(Sticks/Sn.On/high)

3 3

26

(Mallets/Sn.Off/low)

(Mallets/high) (II)

(Hands/Sn.Off/low)

(Brushes/Sn.On/low)

(Sticks/Sn.On/high)

(Sticks/Sn.On/high)

32

(Hands/Sn.Off/low)

(Brushes/Sn.On/low)

37

(Hands/Sn.Off/low)

(Brushes/Sn.On/low)

(Sticks/Sn.Off/high)

(Brushes/Sn.Off/high)

42

(Hands/Sn.Off/low)

(Brushes/Sn.On/low)

(Sticks/Sn.Off/high)

(Brushes/Sn.Off/high)

47

(III) (Hands/Sn.Off/low)

(Sticks/Sn.Off/high)

(Brushes/Sn.Off/high)

51

(Hands/Sn.Off/low)

55

(Hands/Sn.Off/low)

59

(Hands/Sn.Off/low)

Αναφορές

- Arsenault, F. et al (1962), *America's N.A.R.D. Drum Solos*. Chicago: Ludwig Drum Co.
- Berendt, J.E. (1992), *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books.
- Berliner, P. (1994), *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Blades, J. (2005), *Percussion Instruments and Their History* (rev. ed.). London: The Bold Strummer Ltd.
- Brindle, R.S. (1991), *Contemporary Percussion*. London: Oxford University Press.
- Cameron, C. (2003), *Brushworks: The New Language for Playing Brushes*. New York: Carl Fisher L.L.C.
- Gara, L. (2002), *The Baby Dodds Story as told to Larry Gara*. Alma, Michigan: Rebeats Publications.
- Gioia, T. (1997), *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press Inc.
- Gorow, R. (2002), *Hearing and Writing Music: Professional Training for Today's Musician*. Gardena, CA: September Publishing.
- Hardie, D. (2004), *The Ancestry of Jazz: A Musical Family History*. Lincoln, New York: iUniverse, Inc.
- Hobsbawm, E.J. (1989). *The Jazz Scene*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Hudson Music L.L.C, (2002). *Classic Jazz Drummers: Swing and Beyond* (DVD).
- Korall, B. (2002), *Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz*. New York: Oxford University Press Inc.
- Myers, M. (2013), *Why jazz happened*. London: University of California Press, Ltd.
- Paton, G. (2010). *Never Swat A Fly!: the origins of brush playing in jazz*.
http://www.brushbeat.org/documents/Never_Swat_a_Fly.pdf
- Rinzler, P.E (1999), *Jazz Arranging and Performance Practice: A Guide for Small Ensembles*. Lanham, Maryland & London: Scarecrow Press, Inc.
- Rossing, T. (2000), *The science of percussion instruments*. River Edge, NJ: World Scientific Pub Co Inc.
- Schuller, G. (1968), *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.

- Shultz, T. (1979), *A History of Jazz Drumming*. Percussive Notes 16, no. 3 (1979): 106-132.
- Sidran, B. (1995), *Talking Jazz: An oral history*. New York: Da Capo Press.
- Smith, S.S. (1988), *The Noble Snare*. Baltimore: Smith Publications.
- Solomon, S.Z (2002), *How to Write for Percussion: a comprehensive guide to percussion composition*. New York: SZSolomon.
- Spagnardi, R. (1992), *The Great Jazz Drummers*. Cedar Grove, N.J: Modern Drummer Publications.
- Stone, K. (1980), *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W. W. Norton & Co.
- Szwed, J. F. (2000), *Jazz 101: A Complete Guide to Learning and Loving Jazz*. New York: Hyperion.
- Weinberg, N. (1998), *Guide to Standardized Drumset Notation*. Lawton, Oklahoma: The Percussive Arts Society Inc.