

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

**28. számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola**

**DALLAMALKOTÁS ÉS
DALLAMSZERKESZTÉS
A JAZZ MUZSIKÁBAN
A PENTATÓNIÁTÓL A POLÁCIÓKIG**

Binder Károly

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

DLA

2018

Tartalomjegyzék

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	III
BEVEZETŐ	4
IMPROVIZÁCIÓ ÉS KOMPOZÍCIÓ	10
CSEND ÉS ZENE	13
A RITMUS - A JAZZ RITMIKÁJA	18
JAZZ AKKORDJELZÉSEK - ÖSSZHANGZATTANI SAJÁTOSSÁGOK	24
HORIZONTÁCIÓ –SKÁLÁK-AKKORDOK	30
FIGURÁCIÓ	45
DALLAMALKOTÁS	61
PENTATÓNIA ÉS KVÁRT-MODELLEK A TERCHARMÓNIÁK FÜGGVÉNYÉBEN - ALTERÁLT PENTATONOK	80
KONJUNKT-DISZJUNKT, INSIDE-OUTSIDE	93
DALLAMTRANSZFORMÁCIÓK	105
TENGELYRENDSZER ÉS IMPROVIZÁCIÓ	109
POLÁCIÓK	117
BEFEJEZÉS	130
FELHASZNÁLT IRODALOM	131

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Szeretném köszönetemet nyilvánítani

- Gonda Jánosnak, aki a Jazz Tanszakot megalapította és Európában az elsők között indította el, a hazai jazzoktatást. Aki jazz-zongora tanárom volt, és aki pedagógiai és művészi munkámat támogatta.
- Mérnök Jánosnak, aki az első igazi klasszikus-zongora tanárom volt.
- Vukán Györgynek, aki fontos pillanatokban volt jelen az életemben és az általa létrehozott Creatív Art díj verseny /mely műfajoktól független improvizációs verseny zongoristák számára/ lebonyolítását és zsűrizését rám hagyományozta.
- Legányné Hegyi Erzsébet tanárnőnek, aki az összhangzattan rejtelmes világába vezetett.
- Németh Rudolf tanár úrnak, akitől rengeteget tanultam a transzponálás, partitúraolvasás a zeneelmélet és az „emberség” tantárgyakból.
- Párkai István tanár úrnak, akitől a karvezetés tudományán kívül számos biztatást és építő kritikát kaptam a zene és az élet fontos területeiből.
- Kovács Sándor tanár úrnak, aki zenetörténet óráival gazdagította életemet, továbbá egy meghatározó és felejthetetlen mesterkurzus megtartására hívott a Miskolci Egyetem Zeneművészeti Intézetébe.
- Wolf Péternek, aki példaértékűen Magyarországon először szerzett a műfajban DLA fokozatot.
- Pozsár Máté volt tanítványomnak, barátomnak aki, a disszertáció megformázásában segített sokat.
- Továbbá szeretnék köszönetet mondani tanítványaimnak és kollégáimnak, akik inspiráltak, a pedagógusi és művészi munkámban.

BEVEZETŐ

*„... egész szívemből dicsérem és magasztalom a zene szabad
művészetét, ISTENNEK ezt a szép és pompás adományát.
Úgy látom, hogy a zenének sok és nagy haszna van,
nagyszerű s nemes művészet, nem is tudom, hol kezdjem
Dicsérni és hol hagyjam abba dicséretét, ezt milyen
Módon és formában tegyem, hogy kell őt hozzá méltóan
magasztalni, és hogyan kell őt értéke szerint
mindenkinek tisztelni ...”¹
/Luther Márton/*

¹ Luther Márton: A muzsika dicsérete /Zsoltár, A Református Egyházzene Munkaközösségének Lapja. 1994. szeptember, I.évfolyam, 3. szám.

Luther előszava a „Symmphoniae Jucundae” című 1538-ban megjelent gyűjteményből, amelyet később J. Walter az 1564-ben megjelent „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica” című könyvének függelékéként adott ki.

Dolgozatom címe: Dallamalkotás, dallamszerkesztés a jazz muzsikában a pentatóniától a polációkig. Az anyag hihetetlenül gazdag és sokrétű. Ebben a kis dolgozatban, mely egy harminc oldalban limitált disszertáció kivételes eljárás keretében, nagyon nehéz röviden írni a témáról, hiszen a fejezetek külön-külön is lehetnének önálló címek. Az eddigi munkásságom alapján az írás körülbelül négyszáz oldal lehetne. Ebből az anyagból próbáltam erős szelekciót alkalmazva, a téma legfontosabb és meghatározó jellemzőit összefoglalni. Így is egy kicsivel több oldalra sikeredett az írás, mint a megadott harminc. Mindenesetre igyekeztem tömören a lényeg megfogalmazva, esetenként a téma nagysága miatt, szinte kivonatossan végigmenni azokon a kikerülhetetlen szerkesztési elveken és metódusokon, melyek a jazz muzsika dallamalkotására és az improvizációira jellemzőek. Mielőtt azonban a szakfejezetekbe belemélyednénk, pár fontos gondolatot szeretnék megosztani az olvasóval az improvizációról, a csendről és a zenéről, továbbá a jazz muzsika jelzésrendszeréről és a rá leginkább jellemző és működését meghatározó ritmusvilágáról.

A dallamalkotás és dallamszerkesztés a zenében, hatalmas anyag és többféle szempont alapján vizsgálható. A zenetörténeten végigvonulva, a különböző korok, stílusok, kompozíciós technikák, elemzéséről szól, különböző szempontok szerint: homofónia-polifónia, énekes-hangszeres zene, egyházi-világi stílus, különböző égtájak, népek zenéje, (indiai, gamelán, arab, japán stb.) A dallam szerkezete, hangközök, hangnemek, skálák, hangrendszerek, harmónia nyelvezet, tonalitás-atonalitás, dinamika, hangszín, tematika és, szimmetria alapján, is elemezhetem a dallamokat. Folytatva a felsorolást és kompozitorikus elveket a horizontalitás, vertikális, ellenpont, kánon és fúgaszerkesztés, reihe technika és trópák, szeriális zene, aleatória és tengelyrendszer, mely kompozíciós elvek, szabályok szintén meghatározzák a dallamszerkesztést, dallamalkotást. Ezen kívül a melódia vizsgálatát kiterjeszthetném a társművészetek és társtudományok, területére is. A szempontok felsorolását hosszasan folytathatnám a programzenétől a számítógépes zeneszerzésig és tovább. A jazz muzsikában azonban ez a szempontlista jelentős mértékben lerövidül, hiszen a műfaj maga is alig száz éves, ugyanakkor az is tény, hogy a mai kortárs jazz zene szinte minden eddig megszületett és kikristályosodott kompozíciós technikát, szerkesztési elvet, rendszert használ. Amikor kisgyermekként először kerülgettem a zongorát és később megismerkedve a billentyűkkel, rájöttem, hogy külön-külön, egymásután /szukcesszív/ és együtt, egyidejűleg /szimultán/ is megszólaltathatok hangokat. Akkor még nem tudtam, hogy egy alapvető zenei gondolkodás kapujában állok, mely felfedezés később meghatározza az életemet. A függőleges harmóniai sík és a vízszintes dallami sík egyeztetése már ösztönösen

megjelent bennem akkor, amikor kezdőként hangközöket, hármashangzatokat játszva a balkézben, dallamokat, skálákat keresgéltem a jobb kézzel. Ezek a skálák az elején csak egyszerű trichord, tetrachord és pentachord skálák voltak, azaz az öt ujjamnak megfelelő egymás utáni hangok sora. Emlékszem, milyen reveláció volt számomra, amikor egy lá pentaton skálával improvizálgatva megszületett az első kvart akkord az életemben, akkor még nem tudtam, hogy a mai szakirodalom szerint, elemi naturális struktúrákkal improvizálok. Egyszer akkordokra találtam skálákat, dallamokat más alkalmakkor pedig skálákra, dallamokra találtam izgalmas akkordokat. Később egyre jobban belemélyedve a zeneelmélet és a kompozíciós technikák rejtelseibe, rájöttem, hogy a zenében a legkisebb improvizációs egységtől, a monumentális kompozíciókig folyamatosan együttműködik, szimbiózisban él a függőleges és a vízszintes sík. Oda-vissza hatva egymásra, organikusan működnek együtt. A dallam és a harmónia, vagy ha úgy tetszik a harmónia és a dallam időbelisége, nem más, mint a különböző zenék lélegzése. A vertikális függőleges, azaz harmóniai sík és a horizontális, vízszintes, azaz dallami sík folyamatos egyeztetését hívjuk szaknyelven horizontálásnak. A horizontális megoldások többféle variációjából a legegyszerűbb az, amikor közös nevezőre hozunk több akkordot, azaz több akkordra játszunk egy skálát. Ez a megoldás az alapvető négyes hangzatok esetében, gyakran szinte csak a diatonikus módusok folyamatos megszólaltatását jelenti.

Az európai zenekultúrában és hétfokú skálákban gondolkozva, a leggyakrabban használt dúr, összhangzatos moll és a melodikus moll fokaira épülő akkordokról és skálákról van elsősorban szó. A különböző fokszámokra épülő akkordokról, és a fokokra felépített, az akkordoknak megfelelő hétfokú skálák felépítéséről, azaz az akkordok és a skálák egyeztetéséről beszélünk. A bonyolultabb akkordok, akkordstruktúrák esetében a jazzben használatos skálák kibővülnek egyéb, a diatonikus rendszerünkben nem megtalálható hétfokú skálákkal, továbbá kiegészülnek további nyolc, kilenc, tíz, tizenegy fokú skálákkal, melyek az akkordok abszolút alterációiból következnek. Az abszolút alterált hangok azok a hangok az akkordban, melyek nem találhatók meg a diatónia egyik fokán sem, azaz a dúr, az összhangzatos moll és a melodikus moll fokaira épülő tercakkordok egyikében sem. Amikor a skálákban megjelennek az abszolút alterált hangok, akkor szuprahorizontációról beszélünk. A fogalmat Pozsár Máté volt tanítványom vezette be a szakirodalomba és a jazz elméletbe.²

² Pozsár Máté: *Jazzelmélet*, BMM 2016

Az akkordok és skálák házasságáról írt könyvemben, melyet vele közösen készítettünk 2048 skála és a hozzá tartozó akkordrengetegből adunk ízelítőt. Ez a fajta gondolkozásmód, szimbiózis szinte végig vonul a jazzzene történetén. A fejezetekben szinte kivétel nélkül találkozhatunk a horizontális gondolkozásmóddal, mely a gyakorlatban a mi európai zenénkben a 2048 skálából felépíthető dallamokról és szimultán megszólalásukkor pedig, akkordokról és azok használatáról szól. Tehát a hangközöktől indulva, a hármashangzatokon át egészen a tizenkét hangból álló akkordokig építkezhetek és természetesen a hangközöktől kiindulva a három hangból álló skálákon keresztül, egészen a tizenkét hangú skáláig bezáróan folytathatom a sorokat. A rendszer tovább bővíthető, hiszen a vizsgált skálák mind perfekt, azaz oktávon záruló skálák.

Ha azonban tovább gondoljuk, és az oktávon túli tartományok is megjelennek a rendszerben, azaz, ha multioktávós skálákban is gondolkozunk, akkor szinte végtelen számú variációt kapunk. Ráadásul, a zenére jellemző legfontosabb tényezővel sem kalkuláltunk, mégpedig az idővel és a ritmussal. Ha csak egy oktávban gondolkozunk és mind a tizenkét hangot használjuk, akkor a hangok sorrendjének a variációs száma, azaz dallamalkotási lehetőségeink, kombinációink száma nem kevesebb, mint 479.001.600! Ennyi féle sorrendet állíthatunk fel a tizenkét hangból. Ha azonban az idő faktort is bele kalkulálom, akkor megjelenik a végtelen fogalma. A variációs lehetőségeink tehát végtelenek. A 2048 skála kiterjesztése a multioktávós tartományra további variációs lehetőségekkel szolgál. Ezt a gondolatsort folytatva és a variációs lehetőségeket figyelembe véve egyszer kiszámoltam, hogy egy négy ütemes II-V-I-VI- os harmónia sorra történő rögtönzés esetében, ha csak negyed értékekben gondolkozunk, akkor a harmonikus figurációk esetében, azaz az akkordhangok variációiból jelen esetben hármashangzatok hangkombinációiból, oktávon belül, ütemenként 12, a periódust nézve 48 féle variációt tudok létrehozni. De gondoljunk csak bele, hogy három hangról van szó és hogy ez még csak negyed mozgás, szünetek tempók, metrumok és nem utolsó sorban ihlet nélkül.

A dolgozatom fejezeteiben bemutatom a műfaj legfontosabb meghatározó jelenségeit, rendezőelveit, akkordjelzéseit és összhangzattani sajátosságait. Ezt az anyagot tanítom a Jazz elmélet tantárgy keretein belül is a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszékén. Természetesen disszertációmban erős szelekciót alkalmaztam. Ezért például nem került bele a George Russel féle Líd kromatikus rendszer, mely tanulmány először 1953- ban jelent meg. A rendszer, egy olyan különleges naturális improvizációs struktúra, mely alapskálájának a líd hangsort tekinti és ebből az aspektusból kiindulva építi fel igen izgalmas skáláit és

horizontális rendszerét. Külön könyv foglalkozik ezzel a zeneelméleti anyaggal: Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation.³ Szintén a disszertációm terjedelme miatt, a Modális jazz fejezetet is kihagytam, hiszen szintén óriási anyag. Ron Miller két kötetes könyvében találkozhatunk ezzel a témával.⁴

Azonban a teljes kép kedvéért szeretném bemutatni a horizontális gondolkodást, a pentaton szerkesztést a kvart modellek és a tercharmóniák függvényében, a figuráció és a poláció rendezőelveit, a dallamalkotásnak speciálisan a jazz muzsikára jellemző technikáit és módjait, a konjunkt-diszjunkt, inside-outside párokat, továbbá a dallamok, motívumok transzformációs lehetőségeit. A különböző dallamkezelések és a különböző kompozitorikus gondolkozásmódok, ugyan különböző stílusokhoz és korszakokhoz kötöttek, azonban a mai improvizatív jazz zenében együttesen vannak jelen. Úgy vélem, hogy a többféle dallamalkotási technika és gondolkodásmód bemutatása erősíti, kiegészíti egymást és egységet alkot. Különösen akkor, amikor egy harmóniasorra rögtönző muzsikus mindegyik rendszerben egyformán kell, hogy gondolkodni, alkotni, zenélni tudjon. A jazz történet során a szórakoztató zenei műfajból nagyon rövid idő alatt magas művészi színvonalú, színpadi előadó művészetté fejlődött ez a muzsika. Azok a jazz zene megújításán dolgozó muzsikuskok, akik a kezdetektől fogva a műfaj intellektuális és artisztikus oldalát erősítették, azon munkálkodva, hogy a jazzt pódiumművészetté emeljék, a mai koncertkalauzokat és műsorfüzeteket lapozgatva bátran állíthatnák, állíthatják, hogy elérték céljukat. A modern jazz korszaka az 1940-es évektől, a bebop stílus megjelenésével indul. A kompozíció igényével, igényességével és tökéletességével rögtönözni: ez volt a korszak alkotóinak a legfőbb célkitűzése. Ez azt is jelentette egyben, hogy az adott témától minél „messzebbre” kerüljenek az improvizáló, rögtönző muzsikuskok. Ebből adódóan sok esetben, a témától való teljes elszakadás és egy teljesen új zenei anyag megteremtése volt a cél. A korszak sűrű mozgású, gyors tempójú nyolcad- és tizenhatodmozgású improvizációiban, melyekben igencsak kevés szünet kapott helyet, megfigyelhetők a horizontális törekvések, annak ellenére, hogy elemzésükkor mégis elsősorban a vertikális gondolkodás érhető tetten. A bebop stílusra elsősorban a harmonikus figurációk jellemzőek.

A modern dallamalkotásra a kromatikus váltóhangok gyakori alkalmazása, a domináns funkciójú harmóniák szinte összes alterációjának használata, a kromatikus rávezető figurák és az akkordállomány akusztikai felsőtartományának /upper structure/ szinte folyamatos

³ Russel George: *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation*3./ Concept Publishing Company, Massachusetts, 2001

⁴ Miller Ron: *Modal jazz composition and harmony I. Advance Music 2000* és Miller Ron: *Modal jazz composition and harmony II. Advance Music 2002.*

jelenléte a jellemző. Korunk jazz zenéjében a zeneszerzők és előadók rendszeresen használják a modern zeneszerzési és improvizációs technikák eszközeit. A tengelyrendszerben való gondolkodás, a különböző harmóniai és dallami behelyettesítések, a különböző zenei szimmetriák alkalmazása, a polációs technika, a szeriális gondolkodás, az out játék, mind-mind megtalálhatóak a mai jazzmuzsikában.

A dolgozatom mintapéldáit részben saját gyűjtésből, saját kompozícióimból, két eddig megjelent zeneelméleti és pedagógiai munkáim anyagából, továbbá Nicolas Slonimsky: *Thesaurus of scales and Melodic Patterns*⁵, Gordon Delamont: *Modern Melodic Technique*⁶, Binder Károly / Pozsár Máté: *Scales and Chords*⁷, Pozsár Máté: *Jazz Elmélet*⁸, Apagyi Mária: *Zongorálom Kreatív zongoratanulás*⁹ című köteteiből állítottam össze.

⁵ Nikolas Slonimsky: *Thesaurus of scales and melodic patterns* /Charles Scribner.New York 1947

⁶ Gordon Delamont: *Modern melodic technique* / Kendor Music.Delavan.New York 1976

⁷ Binder Károly-Pozsár Máté : *Scales and Chords* /Universal Music Publishing Editio Musica Budapest 2012

⁸ Pozsár Máté: *Jazz elmélet*/Universal Music Publishing Editio Musica Budapest 2016

⁹ Apagyi Mária: *Zongorálom/Kreatív zongoratanulás* /Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola Pécs2008

IMPROVIZÁCIÓ ÉS KOMPOZÍCIÓ

*„Fújjam el én is. Az ének a lélek szerelme
a testnek könnyebsége. Abba van a boldogság, az
énekbe. Kifújja a lelkit, megkönnyebbül. Elénekőtem
ezt az énekemet, mehetek”¹⁰*

¹⁰ Berecz András: *Bú hozza, kedv hordozza / vallomások, párbeszéd, képek a hagyományos dalolásról, éneklésről* Akadémiai Kiadó
Budapest harmadik kiadás 2004 / 80. oldal /

Az ember olyan lény, amely mindenütt struktúrák után kutat. Szükségünk van rá, hogy rendet teremtsünk szűkebb környezetünkben, s eleve feltételezzük, hogy mindennek, ami velünk történik, értelme van és az egyes történések ok-okozati összefüggésben állnak egymással.

Ezzel kapcsolatosan érdemes Umberto Eco-t idéznem:

„Az emberek képtelenek felfogni, hogy a dolgok csak úgy véletlenül is történhetnek. Szent borzalommal tekintenek a véletlenre”¹¹

A zenei alkotó folyamat két egymástól elválaszthatatlan módja a rögtönzés, az improvizáció és a komponálás. Az improvizáció és a kompozíció olyan látszólagos ellentétpár a zenében, melynek elemei egymás nélkül valójában nem létezhetnek. Az egyik a másikból, másikkal él, belőle táplálkozik és általa működik. Az improvizáció mindig „mű” megtestesülés szeretne lenni; míg a „mű” szeretne úgy viselkedni, mintha spontán, természetes jelenséggént most született volna. Az improvizáció szó három részből tevődik össze. A latin nyelvben a „videó-videre” azt jelenti, hogy látni. A „pro” szócska értelme magyarul: előre. Az „im” fosztóképző pedig tagadja az utána következő szóösszetétel érvényét. Az improvizáció tehát az előre nem látható fogalmát fejezi ki. Előre nem látható, váratlan események sorozata képezi életünket. A kreativitás és alkotóképesség fejlesztése felkészíthet minket a váratlan helyzetekben való döntésképességre. Az improvizáció mindennapi életünk szerves része. Szükségünk van rá, „lételem” a hétköznapiakban, a különböző művészetekben, a tudományos kutatásban, a játékban, a sportban. Improvizálni öröm. A rögtönzés nem más, mint a kreatív alkotói, kompozitórius folyamat előszobája, ősi teremtesgesztus. Zenében improvizálni gyakran nem más, mint a kompozíciót előkészíteni. Az improvizáció lehet: abszolút, relatív, totális, részleges. Zenei megnyilvánulásai lehetnek: teljes, részleges, kollektív, individuális vagy szólisztikus, tematikus, ritmikus, melodikus, akkordikus, tonális, atonális, pontszerű, clusterszerű stb. A rögtönző muzsikusként vállalnia kell a kockázatot, mely minden improvizáció sajátossága, a megismételhetetlent, a pillanat mulandóságát és örökérvényűségét. Minden improvizáló művész tudja, hogy az improvizáció a zenében nem csak a hangok egymásutániságát jelenti, hanem a mögötte meghúzódó rendező elme megnyilvánulását is. Nagy improvizációs kultúrák mögött ezeréves hagyományok, filozófiai és zenei rendszerek húzódnak meg. Ilyen például az indiai klasszikus zenében a *raga*

¹¹Jean-Claude Carrière: *Beszélgetések az idők végezetéről*, Európa Kiadó 1988

(dallamtípusok), a *tala* (ritmussorozat), és a *sruti* (hangközrendszer) mely, tonális keretet ad az improvizációhoz.

Más zenekultúrákban is hasonló tartalmú és funkciójú modellek találhatók. Az arab zenében előforduló *makám* rendszernek a megfelelője az iráni zenében a *dasztgah*, az azerbajdzsáni zenében pedig a *mugham*. De megemlíthetném még a különleges hangrendszerekben megszólaló gamelán zenét vagy a japán zene egyedülálló ötfokúságát. A magasfokú művészi rögtönzéshez elengedhetetlen a zenei anyag biztos tudása (improvizációs rendszerek, zeneelméleti, összhangzattani ismeretek stb.) továbbá a zenei struktúrák és a formák ismerete. Mindezen tudatos elemeket az érző emocionális és felelősséggel bíró ember a „Művész” fogja össze és fogalmazza meg, mégpedig azt, hogy mit szeretne kifejezni, és mindezt hogyan valósítja meg. A másik ilyen látszólagos ellentétpár az improvizáló muzsikuskon vonatkozásában az ösztönösség és tudatosság kettőse. A legmagasabb rendű készítés a tudatos motiváció, de szükségeszerű az intuíció, az ihlet és fantázia is. Nincs intuíció tudatosság nélkül, de nincs tudatosság sem intuíció nélkül az alkotói folyamat során.

A kompozíció, a rend, a műalkotás részeinek belső viszonyrendszere, a mű formájának alapszerkezete. Érdekes elgondolkodni azon, hogy vajon mi járhatott Mozart fejében és miféle rend uralkodott ott, amikor egy levelében édesapjának ezt írta:

„Komponiert ist schon alles, nur geschrieben nicht”¹²

Az ötlettől az eredeti műalkotások létrehozásáig hosszú az út, de nem választható el a művészi alkotástól a hagyomány-újítás páros sem. A korábban kialakult hagyományok, tartalmi és formai megoldások, művészeti és műfaji törvényszerűségek megszüntetése vagy megőrzése révén jöhetnek létre eredeti és újító művek. Hitelesség, tartalmasság és szépség a három fontos ismérve az igazi műalkotásoknak. Az új zenék, kortárs művek között egyre több alkotás nem más, mint az előadónak szánt javaslat, aki azt anyagában „újrakomponálja”.

¹² Már mindent megkomponáltam, csak még nem írtam le”. *Komponiert ist schon alles, nur geschrieben nicht* / Mozart zum vergnügen / Reclam, Philip Jun. GmbH, Verlag 2005 német nyelvű kiadás.

CSEND ÉS ZENE

*„A régi dalokból ezer a levegőben van elszórva,
ezer a hóban eltemetve, ezer a sírokba szállott s a
negyedik ezret a szolgaság vesztette ki.,,
/régi észt ének/¹³*

¹³ Versényi György: *Az észt népdalokról / Egyetemes philológiai közlöny 1882. július 6. évfolyam 7. füzet*

Az ember a Világunkban mindent csak tudata polaritásának következtében tud megélni és megítélni. Minden jelenségnek, létezőnek megvan az ellentétpárja. Ha a nappalokon és éjszakákon túl a világos és a sötét kettőst elhagyva csak a zenére koncentrálnak, rengeteg ellentétpárt tudunk összegyűjteni /magas-mély, ritka-sűrű, rövid-hosszú, halk-hangos, elhalkuló-felerősödő, tonális-atonális, konszonáns-disszonáns, egy hang-sok hang, hangszer-zenekar, sok-keves, gyors-lassú, távol-közel/. Az agyunk működése következtében tudatunk mindent csak a két ellentétes póluson keresztül képes megalkotni. Ha egy olyan állapotot képzelünk el, ahol audiológiai terünkben nincs semmiféle rezgés, pontosabban mi nem észlelünk semmilyen rezgést, akkor ezt az állapotot csendnek hívjuk. Azonban azt is tudjuk, hogy a tökéletes csend nem létezik. Tökéletes csendet csak mesterséges úton tudunk létrehozni. John Cage volt az, aki életművében a zenei hangok új megszólaltatási, megfogalmazási lehetőségei mellett sokat foglalkozott a csend és az idő összekapcsolásával. John Cage¹⁴ 1952-ben írta meg talán a legtöbbet vitatott művét 4'33" címmel. Ebben a művében egyetlen hangot sem kell az előadónak megszólaltatnia, elegendő figyelnie a csöndre, "szólaltassák" meg bárhol is a darabot. A 4'33" leginkább egy zen feladványhoz hasonlatos, ahol a feladvánnyal való foglalkozás, az azzal kapcsolatos meditáció fontosabb, mint maga a válasz, a megfejtés, mely talán nem is létezik. Ha az ember meggondolja, hogy a hangot a magasságával, a hangerejével, a hangszínével és a tartamával jellemezzük, s hogy csak az időtartamával jellemezhető a csend, mely a hang ellentéte és ekképpen a hang szükségszerű velejárója, akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a zene anyagának négy jellemzőjéből az időtartam, vagyis az időérték a legalapvetőbb. Az előadóművészet nagy kérdései és megfejtései mindig a lélegzés, a szünetek kezelése és az idő faktor köré csoportosultak. Minden embernek megvan a tempója a létezésének mikro- és makroidőciklusa, periódusa. Minden nagy művésznak megvan a rá jellemző megismételhetetlen és egyedi ritmuskezelése, idő- és tempóérzete.

A korona egy hangjegy felett kinek mennyi időt jelent? Egy szabad kadenciára ki milyen hosszú és milyen sűrű szövésű rögtönzést játszik? Mivel a zene időben zajló művészet, a legfontosabb ismertetőjele a hiteles megszólalásnak az idő kezelése. Az improvizáló jazzművészek között, mivel mindig első helyen áll a ritmika, nagyon gyakran halljuk azt kifejezést egy jól felépített és organikusan lélegző rögtönzés közben, hogy jó a „time” -ja, azaz nagyon jól bánik az idő faktoral, a ritmussal. A hangokat tehát csak a csend, azaz a

szünetek vonatkozásában tudjuk értelmezni. Egyetlen hang sem működik csend nélkül, hiszen belőle születik és benne hal meg. A csendet nem jellemezhetjük harmóniai vagy dallami szempontok alapján, kizáróan a hosszúsága alapján. Nagyon fontos a szünetek helyes megválasztása a jazz improvizációkban is. Ahogy a beszédben a mondatok alkotásában, úgy a dallamok, motívumok s frázisok előállításakor is az egyik legfontosabb feladatunk a szünetek helyének a jó megválasztása a pillanatnyi zenei helyzetből, szituációból adódóan. A szünet nélkül, levegővétel nélkül beszélő ember épp annyira érthetetlen és zavaros tud lenni, mint a hasonlóan improvizáló zenész. Fontos megemlítenem, hogy nem csak az improvizáló szólista kell, hogy különös tekintettel és odafigyeléssel alkalmazza a csendről és hangról tanult tudását, hanem a zenekari kíséret is, ezen belül különösképpen a ritmusszekció. A ritmusszekciónak interaktívan kell, nyomon követnie az improvizáló művész levegővételeit, ritmuspatternjeit és dallamíveit.

Egy kamara formációban, a szólista játéka alatt, a jó ritmus szekció folyamatosan reagál a zenei történésekre. A szüneteket kitölti vagy éppenséggel együtt gondolkozva a szólistával szintén szünetet tart, vagy dinamikailag a szóló íveit építi tovább. Az improvizatív kamarajátékban a legfontosabb és a legcsodálatosabb az előre nem megtervezett, ugyanakkor az adott időpillanatban tökéletesen „végrehajtott” zenei párbeszéd szólista és zenekar között. Ugyanakkor nagyon fontos a párbeszéd a ritmusszekció tagjai között is a spontán zenei forma felépítésének folyamatában. A csend csak akkor értelmezhető számunkra, ha információval rendelkezünk a hangokról, zenei hangokról, a különböző frekvenciájú rezgésekről és zörejeikről. Tudatunk mindent ellentétpárookra bont ketté és ezeket megtapasztalja a fizikai valóságban. Konfliktusként éljük meg ezt a megtapasztalást. Értelmünk mindig egyre kisebb ellentétes részekre bontja a valóságot, majd e részek között analizálva tesz különbséget. A valóság alapállapota az egység. Ezt az állapotot tudatunk közvetlenül nem tudja értelmezni, ezért van szüksége arra, hogy felbontsa ellenpólusaira. A világegyetem egésze az egységben, a tiszta létezés ősállapotában van és csupán e valóság értelmezésének, megtapasztalásának érdekében szükséges az egység ellentétpárookra való szétbontása tudatunk számára. A világ tehát nem az, aminek látszik. A tudatunk poláris és ez gondoskodik arról, hogy a világot is ennek megfelelően polárisnak lássa. A két pólus egymástól nem elválasztható, egyik a másiktól és. Egyik nélkül nincs a másik. Ez az analógia a zene világában is érvényes. Ha sarkítjuk a dolgokat, akkor könnyen belátható, hogy például a ritmus nem más, mint a csendnek és a hangoknak, vagyis a két ellenpólusnak a váltakozása. Képzeljünk egy olyan

¹⁴ John Cage: *Silence /A Csend*/first edition published by The Wesleyan University Press 1961. First M.I.T. Press Paperback Edition August 1966.

egységet, ahol a hangok és a csend is folyamatosan egyszerre együtt vannak. Ebből az egységből a ritmust kétféleképpen hozhatjuk létre: kiemeljük a hangból azokat a részeket, ahol csendnek kell lennie, vagy a másik variáció, amikor a csendet betöltjük hanggal, mégpedig ott, ahol hangnak kell lennie. Az a kérdés csupán, hogy a hang vagy a csend az alapháttér. Ha bármelyiket eltüntetjük, akkor a másik értelme is eltűnik vele együtt. Ha a hangot megszüntetjük, akkor megszűnik a ritmus, de megszűnik akkor is, ha a csendet szüntetjük meg. A csend tehát a hangból, a hang pedig a csendből él. A természetes csend oly hihetetlen, hogy az emberek félnek tőle, pedig ritka adomány, rohanó életünkben. Arról nem beszélve, hogy érzelmi, mentális, fizikai és szellemi fejlődésünk nélkülözhetetlen eleme. Bolygónkon egyre kevesebb helyen és időben van csend. Így tehát az embernek folyamatos akusztikai ingerekkel kell szembesülnie, ezért kiemelten fontos a belső csend megteremtése, mely csend teremtő erővel bír. Az alvó város, az ébredő természet, a kora reggeli csend a Teremtő hangja ebben a nyugalomban. A csend alkalmat ad arra, hogy az addig elhangzottakat értelmezzük, átgondoljuk, újra és újrarendezzük gondolatainkat és készek legyünk az azt követő hangesemények befogadására. Mivel időben létezzünk, és a zenében, az akusztikai térben is időben zajlanak az események, így az összefüggéseket is könnyebben tudjuk felismerni és értelmezni.

A teljes csend, életünktől szinte idegen, nem létező fogalom. Az ének, a beszéd, testünk hangjai: a szív, a légzés, az izületek, a fájdalom, az öröm, a vidámság, a bánat, az erőlködés, az emberi érzelmek tárháza. Eme hangok tárháza a suttogástól egészen a fülsüketítő visításig terjed.

A hang a galaxisokat, a Tejútrendszert, az Univerzumot mozgásban tartó energetikai mező.

A világegyetemben mindennek van vibrációja, hangja, mely minden lét alapjául szolgál. A bolygók, a kövek, a növények, az állatok, a szél, a víz, a tűz, a föld: mind-mind rendelkeznek egy velük született energetikai szerkezetükre jellemző hangkifejezéssel.

Minden embernek meghatározott hanghulláma van. Minden embernek saját ritmusa van. Az érzelmek a lélek legrejtettebb, metafizikusan megközelíthető régióban keletkeznek. A zene mindezeket a dimenziókat hidalja át. Közvetlen bejárása van a számunkra látható, tapintható, hallható fizikai világba.

A zene alapvetően nem csupán intellektuális kirakójáték, hanem az ihlet által vezérelt intuitív megnyilvánulás. A szabadon való zenélés metafizikai szinten a lélek emlékezése. Ez az ihlet vagy misztikus intuíció, ahogyan Hamvas Béla is nevezte. Az ihlet nem más, mint a fizikai dimenzió közvetlen, informális kapcsolata a szellemi vagy más metafizikailag megközelíthető dimenziók között.

Az élet nagy misztériumának egyike, a biológiai világban, az élő dolgokban elkódolt információ. Ezt nevezhetjük tudásnak, olyan „őstudásnak”, melynek megnyilvánulása nincs tudathoz, intelligenciához kötve. Mit tud az analfabéta kínai földműves a pentaton móduszokról és a funkciós zenéről, miközben tökéletes intonációval és megrendítő erővel énekel aratás közben, vagy mit tudunk például arról, hogy a madarak honnan tanulják az éneküket? Szőke Péter könyvét olvasva¹⁵ és hangfelvételeit hallgatva csodálattal figyelhetjük meg, hogy a madarak énekéről készült felvételek sebességét felére, negyedére lassítva tökéletes zenei motívumokat kapunk, hibátlan hangmagassággal és intonációval.

Ezek a jelenségek akárcsak a zene, a létező világ nem látható részeiből származnak és jelennek meg a fizikai természetben. A természet nem választható el a zenétől, része annak. Ha mára nyilvánvalóvá vált, hogy az élet értelmét a fizikai világon kívül kell keresnünk, akkor a zene bölcsője is valahol ott kell, hogy létezzen.

¹⁵ Szőke Péter: *A zene eredete és három világa*, Magvető, Budapest, 1982

A RITMUS - A JAZZ RITMIKÁJA

*A mozgás az élet létezése, a lét élete.
A ritmus az élő szervezet mosolya
/Binder Károly/*

A zene az időbeni természeténél fogva mozgás útján létezik. Ahol mozgás van, ott élet van. Ahol élet van, ott ritmus van, ahol ritmus van, ott zene is van.

A dinamikus lét legfőbb kategóriái: pozitív-negatív, aktív-passzív. Mondhatjuk azt is, hogy idő és ritmus egymást feltételező tényezők. Elemi értelemben tehát a ritmus időbeli változás, az elmozdulás érzete. Formálja, szakaszolja, tagolja az időt. Ritmus és dallam a legtöbbször szétválaszthatatlanul összekapcsolódnak, ugyanakkor a ritmus nem szükségszerűen dallamos. Egyetlen hangmagasságon, ill. hangon végtelen ritmikai folyamatot hozhatunk létre az időben ritmusértékek és szünetek segítségével. Dallamképzés is lehetséges ritmizálás nélkül, például folyamatos csúszás segítségével. Önálló szerepe a ritmusnak az ősi vallásokban volt. Ez ma elsősorban a hangszeres szőlőkben és mozgásművészetekben nyilvánul meg. Társszerepe a dallamalkotásban, illetve a zenei formák kialakításában a legjellemzőbb. Alkalmazott szerepe vagy alárendelt funkciója a tánc és a zene kíséretében van. Értelmezése a prozodiában, vagyis az értelemszerű hangsúlyok (akcentusok) és dinamikák alkalmazásaiban valósul meg.

A ritmus elemi funkciói:¹⁶

- a) Sebességérzet, illetve meghatározott mozgássebesség létrehozása, a folyamat érzékeltetése.
- b) A mozgásérzet tagolása, ütemezése
- c) Organikus, vagy repetitív, a ritmus autonóm paraméterein belül értelmezhet, vagy önigazoló kifejező folyamat, ritmikai történet alkotása.

A zenei egymásutának a folyamatosság rhytmosz görögül (rhüein = folyini) ritmus az alapvetője. Gyakori megállapítás az ókoriaknál, amivel később Wagnernél is találkozunk, hogy a ritmus adja elsődleges, férfias, a melosz pedig a másodlagos, nőies elemét a muzsikálásnak. A zenemű egységét és jellegét leginkább a ritmus egysége és jellegzetessége alkotja. Nem véletlen Hans Von Bülow híres mondása: „kezdetben vala a ritmus”¹⁷

Az élet = mozgás = ritmus. Az ember hangos és ritmikus lény. A ritmus az egyetlen olyan eleme a zenének, amely egymagában is építkezésképes, változatlan dinamika és hangszín mellett. A ritmus egyenlő a mozgással. A ritmus nem más, mint változás. Az idő múlását csak valamilyen változáshoz viszonyítva lehet értelmezni. A ritmus tagolja az időt. Ritmusa nem csak a hangoknak lehet. A mi értelmezésünkben a ritmus a táncban, zenében és költészetben

¹⁶ Nesztor Iván: *A ritmus, kézirat a szerzőnél*

érvényesülő, önálló időbeli rendező és formáló elv. Ismertetőjegye egyrészt az egyformaság, a valamely szilárd időmértékre vonatkozás, másrészt a csoportosítás, tagolás, váltakozás. A művészi értelemben vett ritmus alapfeltétele a szándékosság. A ritmusnak elemi közösségteremtő jelentősége van a munkában, ünnepeken, gyógyításban, nevelésben.

A görög ritmus szó jelentése és eredete vitatott. A szó rokonsága azonban bizonyítható a görög folyani, húzni és oltalmazni igékkel. Eleinte tágabb értelme – alakzat, egyenletes menet (térbeli értelemben is) – fokozatosan szűkült a táncra, zenére és költészetre vonatkozó fogalommá. Platón a ritmust a mozgás rendjeként jellemezte. Arisztósz, Arisztotelész tanítványa az időrészek rendjeként írta le. A ritmus korai jelentése nem ismer semmiféle korlátozást – minden metrum ritmus, de nem minden ritmus metrum. A reneszánszban a görög jövevényszó ismét korlátozott zenei értelmet nyert. A 18. században kapcsolódott össze a ritmus az ütem fogalmával. Ebben a szűkebb értelemben a ritmus a folyamatokban tagolt alakzatok rendje, melynek célja, hogy lényeges vonások rendszeres visszatérésével felkeltse és kielégítse az együttmozgás törekvését. A zenében a ritmus sokszor a ritmus értékeire vonatkozik úgymint szinkópa, triola és egyéb ritmusképletek a jazzmuzsikában pedig az alapütemet, az állandó alapmozgást jelenti pl. swing, latin, vagy uptempo. Pszichológiai értelemben a ritmus formai jelenség, időalakzat. A ritmus önálló. Konkrét elemekhez nem köthető, ezért bármilyen ingerben realizálódhat ritmus, például: fény, zaj, kopogás. Az ütemrendszerbe helyezett ritmus azonban fontos új tulajdonságokkal rendelkezik, melyek a zenei tartalom részét képezik. A ritmus elsajátításakor elvonatkoztatott, absztrakt mozgásérzetet hoz létre. A ritmushoz kapcsolódó mozgást kell megtanulnunk tehát, mely később csak modellként jelenik meg gondolkodásunkban. A ritmus, egy olyan szerkezet, csontváz, melyen a testet a harmónia és dallam jelenti. A ritmusnak elsődleges szerepe és jelentősége van a zeneműben, különösen igaz ez a megállapítás a jazz-zenére vonatkoztatva. Érdekes nyomon követni a három zenei elem eloszlását, arányát a zenetörténeti korszakokban, stílusokban. A legtokéletesebb egyensúly a klasszikus stílusokban található, itt teljesen egyforma szerepet játszanak, a zenei elemek, a ritmus nem működik a többiek rovására. A homofon stílusokban főleg a melódia túlsúlya jellemző a többiek felett.

A harmónia túlsúlya az impresszionizmust jellemezte, s ahogy közeledünk egyre gyorsabb sebességgel felgyorsult mai világunkba, úgy jelenik meg a ritmus túlsúlya.

Mai zenei korjelenség a hangerő és a primitív ritmus mindent elsöprő jelenléte, lásd a diszkókból vagy az autókból kiszűrődő dübörgést.

¹⁷ Alan Walker: Hans Von Bülow, Rózsavölgyi és Társa, 2018

Azonban több, hihetetlenül gazdag ritmuskultúra létezik, mely ritmusrendek elsősorban a népzeneekben találhatóak meg. Indiában különösen a dél-indiai és Afrikában pedig elsősorban a nyugat-afrikai kultúrákban találhatóak a legizgalmasabb ritmuselméletek, poliritmiák és polimetriák. Ezekből a zenékből hihetetlen gazdag és elsöprő erejű energia, éltető energia árad. Az afrikai, különösen a nyugat-afrikai joruba, ashanti és ibout népek gazdag ritmusvilága teremtette meg a jazzmuzsika lényegi elemeit, lüktető dinamizmusát, túlélő erejét. A jazzmuzsika bonyolult és egyben kifinomult ritmusvilága a klasszikus értékek közé sorolja a műfajt. Ahogy G. Gershwin nyilatkozta egyszer, hogy a jazz tulajdonképpen nem más, mint ritmuskérdés. Következzék egy idézet Szabó Sándor könyvéből:

“Az archaikus keleti tudatformát jellemzi az is, ahogyan az emberek önmagukat el tudták gondolni az idő folyásában. A mai kultúra perifériáin ma is élnek olyan bennszülött törzsek, akik a modern kortól teljesen eltérő tudatformában élnek. Ezért is képtelenek integrálódni a modern társadalmakba. Az egyik legfeltűnőbb különbség az, ahogyan a tudatukban megjelenik az idő, és ahogyan életük során viszonyulnak hozzá. Van egy igaz történet, amiben egyik bennszülött törzs néhány tagját valamiért bebörtönözték, majd hamarosan mind meghaltak cellájukban. Rejtélyes haláluknak lelki oka volt. Nem tudták elviselni és feldolgozni magukban a bezártságot, mert azt gondolták, hogy pillanatnyi állapotuk örökké fog tartani. Mivel nem tudták elképzelni a jövőben, hogy egyszer kiszabadulhatnak, így szó szerint a jelenben ítélt reménytelenségük által táplált bánatukba haltak bele. Ez az eset elgondolkodtató példáját mutatja a jelenvalóságban élő természeti népek tudatformájának, a jelen örökkévalóságának. Tudatukban a jelenen kívül nincs más idő, mert bármit csinálnak és bármi történik, az csak a jelen valóságának mély átélésében értelmeződik. A jövő így egyszerűen nem kerül tudatuk állandó fókuszába, ezért fogalmat sem alkotnak róla. Jövőkép helyett tudatukban a pillanatnyiség és mindenkoriség jelenvalósága. A jelenvalóság állandóságát egyetlen dolog képes megtörni, az időbeni történések ritmusa. A ritmus a tudat számára nem egyéb, mint az idő feldarabolása. Az állandóságot a tudat valamiként kompenzálni akarja, ezért az időfolyás” megkülönböztetéseket tesz. Ennek a tudati folyamatnak megnyilvánulása a ritmus.”¹⁸

Következzenek a zene és a jazz muzsika szemszögéből összegyűjtött legfontosabb ritmussal összefüggő fogalmak:

izoritmika: egy olyan zenei szövet, melynek minden sora azonos ritmikájú.

poliritmia: ritmikai többszólamúság.

metrum: az időt részekre tagoló egység.

metrikus ritmus: ritmus, amelyet a metrum szabályos időegységekre tagol.

ametrikus ritmus: az időegységek nem foglalhatók szabályos rendszerbe.

¹⁸ Szabó Sándor: *Zenélő Őskelet*, Püski Kiadó 2015

polimetria: többszólamú ritmusok eltérő ütemmutatókkal. A polimetria esetében a tempó azonos.

heterometria: ha a szólamok metruma és tempója különböző.

parlando: a parlando olasz szó, jelentése: elbeszélve.

hangsúly: valamely hang kiemelését jelenti.

dinamikai hangsúly: valóságos hangerőkülönbséggel érzékeltetett súly. A jazz-zenében ez a legfontosabb súly, gyakorlatilag a swinges lüktetés alapja.

metrikai hangsúly: az értelmi, hozzáérezett súly, a metrikai beosztás mentén. A dinamikai és metrikai hangsúly gyakran egybe is eshet. Az afrikai népzeneben gyökerező jazz muzsika a metrikai súlyokat igyekszik elkerülni, elnyelni, szemben a dinamikai súlyokkal, melyeket folyamatosan használ az improvizáció és dallamalkotás során.

ütem (taktus). Az a metrikus egység, ami az egyik metrikai hangsúlytól a másikig terjed.

ütemmutató: megmutatja, az egész hang milyen törtrészből mennyit tartalmaz egy adott taktus / egész-fél- negyed-nyolcad-tizenhatod-harmincketted.../

tempó: a metrum alapegységének hosszát határozza meg.

rubato: olyan tempó, melyet az interpretáció során az előadó a tartalom adta keretek között szabadon saját maga kezel és rögtönzésszerűen állapít meg.

beat: /ütés/ az ütemben az a hangsúlyos hely, mely a metrikai egység első súlyával egybeesik.

off beat: a metrikus felosztásban az az ütemrész, mely nem ütésre, azaz nem a főszúlyra esik. Ez az ütemrész, más néven felütés a metrikai egység további felosztásával képezhető le. Ily módon számtalan off beat-hely állítható elő. Jellemzően nyolcados, triolás (swinges) és tizenhatodos off beatról beszélhetünk

szinkópa: ha egy kisebb metrikus hangsúllyal rendelkező ütemrészt átkötünk egy nagyobb súllyal bíró ütemrészre.

jazzperiódus: általában a jazz-sztenderd teljes formai egységének hossza, ütemszáma. A klasszikus jazzben az improvizációk a sztenderd periódusa mentén történnek.

periódusérzék: a zenész ritmusérzete a periódusidőbeli egységek elindulását képes megérezni és a végig a jazz-sztenderd formahatárai mentén képes a belső idejét tagolni.

sound: a zenész meghatározó hangja, egyéniségének kiterjesztése a hangszer segítségével.

time: a zenész időérzetének kifejeződése, a hangok makro- és mikro időben történő elhelyezése, a zenei mondatok (frázisok) megfogalmazási módja, frazeálása.

drive: /előre játék, fölé játék/: ha játékunk érzetben nem kapcsolódik a zene alatt meghúzódo ritmikái pulzáláshoz, hanem inkább előre húz, gyorsít, akkor fölé játékról beszélünk.

relax: /késleltetés, mögé játék/ ha játékunk érzetben nem kapcsolódik a zene alatt meghúzódó ritmikai pulzáláshoz, hanem inkább visszahúz, lassít, akkor relax-ról beszélünk.

groove: A ritmikai lendület jellegére használhatjuk a groove kifejezést, mely a zene húzásának efféle minőségét mutatja meg. A jazz zenekarok ritmusszekciói különböző groove-okat játszanak a különböző karakterű darabok ritmus alapjainak megszólaltatásakor.

double time: a tempó érzetének megduplázódása úgy, hogy a harmóniák időbeli sűrűsége megmarad.

half time: a tempó érzetének megfeleződése úgy, hogy a harmóniák időbeli sűrűsége megmarad

A jazz muzsika ritmus élményét, elsősorban a más és más helyre kerülő hangsúlyok, az alaplűktetésnek az egy-hármas súlyrendszere helyett, a kettő-négyes súlyrendszerre való áthelyeződése adja. Az egy-hármas lűktetésről a kettő-négyes súly rendszerre való átállás nagyon nehéz, különösen a klasszikus zenén felnőtt muzsikusok esetében. A beat és az off beat kérdése a mai napig meghatározó stilisztikai etalon. Folyamatosan jelen van és végig vonul a zenetörténet különböző korszakain. Az beat és off beat a nyugat európai zenekultúra és az exotikus zenekultúrák, népzene és nem utolsósorban a jazz muzsika találkozásakor, ütköztetések, mindig meghatározó és megosztó erővel bíró jelenség. A jazz -zenében az off beat-beat és a folyamatos dinamikai hangsúlykezelés mellett, rendszerint jelen van a ritmikai késleltetés, visszatartás, és ennek az ellentétpárja a megsiettetés, begyorsulás kettőssége is. Ezt a tanítás során egy olyan hasonlattal érzékeltetem a növendékekkel, hogy úgy képzeljék el a dallamot, mintha olyan ütemekbe helyeznék el, ahol minden ütemvonal gumiból van, ebből adódóan egyszer konkáv / homorú / és egyszer konvex / domború /alakzatot ölt. Ez a jelenség, az improvizációs feladatok alkalmával, két féle képpen nyilvánul meg, mely két jelenség általában együttesen van jelen a jazz ritmuskezelésében. Az első esetben, hogyha az előadó előre játszik, azaz megsiet, akkor előbb érkezik egy kicsit az ütemvonalhoz és ezt a jelenséget drive-nak hívjuk, ha pedig hátra, azaz kicsit késleltetve játszik, akkor egy kicsit később érkezik az ütemvonalhoz és ezt a ritmuskezelést pedig relax-nek hívjuk. Ha ez a két jelenség folyamatosan jelen van a rögtönzésekben, akkor a feszültség és oldás, hangsúlyos és hangsúlytalan, staccato-legato, crescendo-decrescendo ellentétpárok által folyamatos a lendület és a dinamikai változatosság, energiaáramlás az improvizációkban. Az ütem vonalak pedig állandóan, egy rugalmas és folyamatos konvex-konkáv mozgásban vannak. A jazz zene terminológiájában az ilyen ritmus felfogásra használjuk gyakran azt a kifejezést, hogy jó a time-ja a játékosnak.

JAZZ AKKORDJELZÉSEK - ÖSSZHANGZATTANI SAJÁTOSSÁGOK

*A Jazz muzsika, korunk lüktetése.
/Binder Károly/*

A jazzmuzsika akkordjelölései praktikusak és mindig a pillanatnyi zenei szituációt jelzik. Nem ragaszkodnak a hangnemhez és a fokszámokhoz, mivel egy jazz darabban rövid idő alatt, kisebb formai egységek alatt nagyon sok esetben modulációk, hangnemváltások, hangnemi kitérések és abszolút alterációk sokasága jelenik meg. Éppen ezért az ütemek megfelelő helyeire írt akkordjelzések, mindig az éppen akkor aktuális hangzasképet jelölik.

Ha sorban végignézzük a jazz-zenében előforduló jelöléseket, akkor az első betű, amit mindig nyomtatott nagybetűvel írunk, az alaphangot jelöli, az azt követő jelzés tercépítkezésű akkordoknál mindig a hármashangzatot jelöli, majd tercenként gondolkozva következik a szeptim hang, a nóna, az undecima és a tredecima. A szeptim hangot a nagyszeptim esetében háromszöggel, a kis szeptimet mindig a hetes számmal jelöljük. Az azt követő tartományt 9, 11, 13 -mas számmal és természetesen a módosító jelekkel, 9b, 9#, 11#, 13b -vel jelezzük. Mivel a tiszta undecima hangköz a 11-es, ezért csak felfelé módosíthatjuk, mert ha lefelé módosítanánk, akkor a nagytercet kapnánk. A tredecima hangközt, a 13-ast, ha felemeljük, a kisszeptim hangot kapjuk éppen ezért, csak leszállíthatjuk. A nóna esetében speciális a helyzet, mert a jazz muzsikában nagyon gyakoriak a kéttercű akkordok. Egy dúr akkord esetében 10b-vel jelöljük a módosítást és nem 9# el. Ez a jelenség részint a blues terc megjelenéséből is következik. Természetesen, mivel korábban említettem a jazz akkordjelzés rendszer praktikusságát és az abszolút rendszerben való gondolkodását, ebből adódóan az összes arab számot is használja a rendszer. Jellemzően a nem tercépítkezésű akkordoknál gyakran találkozhatunk no3, vagy no5-ös jelzéssel, ami a terc, illetve a kvint hiányát jelöli. Ha van, „no” jelölés, akkor van „add” jelölés is, mely azt jelenti, hogy az akkordhoz hozzáadunk egy másik hangot, például C7no3 add 2b. Ebben az esetben egy olyan kis szeptimmal rendelkező akkordról van szó, ahol hiányzik a terc és egy kis szekund van a terchiányos akkordhoz hozzáadva. A jazz-zenében gyakori a tiszta kvart használata a terc és a kvint helyett. Az akkordban az alaphang, a tiszta kvárt és a kisszeptim szerepel. Ezt az akkordot stabil akkordnak tekinti a rendszer és sus akkordnak hívja, pl. C7sus4. A sus jelentése angolul suspended, magyarul késleltetett akkord. A késleltetés, vagy retardáció az a jelenség, amikor egy vagy több szólam az akkordváltást követően, elsősorban a basszus hang megváltoztatása miatt, még a kiinduló harmónia hangján áll, és az új akkord megszólalása után lép „késve”, a megfelelő akkordhangra. Ez a jelenség egy, vagy több szólamban is előfordulhat. Többnyire az akkord alaphangjától számított kvárt vagy szekund lép későn a tercre. A jazzben az így előállított kvart akkordok önálló jazzakkordként funkcionálnak, a késleltetés feloldása nélkül.

A jazz akkordok elnevezésénél mindig az angol nyelv dominál, mivel a műfaj is és a kották nagy része is angol nyelvterületről származik. Az amerikai kottákban a „há” hang jele B, a „bé” hang jele Bb. Gyakran használ a jazz muzsika akkordjelzésrendszere perakkordokat (upperstructure), melyeket mindig egy vízszintes vonallal jelölünk, pl.: $\frac{D}{C7}$ vagy $\frac{Bb+\Delta}{C}$

A két harmónia mindkét esetben egy hétszólamú 13-as akkord. Az akkordot C7911#13-as nak jelöljük. A perbasszusok is sűrűn jelennek meg különböző notációkban, melyeket pedig egy ferde vonallal jelöljük CΔ /D. Fontos tudni, hogy ilyenkor a perjel alatt mindig csak egy basszushang és nem egy akkord szerepel.

Tehát a vízszintes vonal mindig két akkordot, a ferde vonal pedig mindig egy akkordot és egy basszus hangot jelöl. Több akkord egymásra helyezésekor gyakran emeletes törtek formájában is találkozhatunk jelölésekkel, mely esetekben több vízszintes vonallal választjuk el az akkordokat egymástól, a könnyebb értelmezés és a praktikus akkordkezelés végett.

Az alábbiakban a leggyakoribb és legáttekinthetőbb akkordjelzéseket található összefoglalásokat Pozsár Máté: Jazz elmélet könyvéből idézném.

HÁRMASHANGZATOK JELÖLÉSEI C ALAPHANGRÓL:

Dúr	C
Moll	Cm / Cmin / C-
Szűkített	Csz / Cdim / C°
Bővített	C+ / C ^{#5} / C _{aug}

NÉGYESHANGZATOK LEHETSÉGES JELÖLÉSEI C ALAPHANGRÓL:

Dúr szeptim	C7 / Cdom7
Dúr major	CM7 / Cma7 / CΔ7 / CΔ / Cmaj7 / CMj

Dúr szeptim	C7 / Cdom7
Dúr major	CM7 /Cma7 /CΔ7 / CΔ / Cmaj7 / CMj
Moll major	CmM7 / C-M7 / C-Δ7 / C-Δ / Cminmaj7 / CmΔ / CmollΔ / Cmmaj7/ C-maj7
Moll 7	Cm7 / C-7 / Cmin7
Bővített major	C+M7 / C+Δ / CM7#5 / CM7+5 /CΔ#5 / CΔ+5/ Cmaj75#/
Félszűkített	CØ / CØ7/Cmin7dim5 / Cm7 b 5 /Cm75b/ Cm7°5 / C-7 b 5 / C-7°5
Szűkített szeptim	Co7 / Cdim7 / Csz7
Szűkített major	CoM7 / CdimM7 / CdimΔ7 / CoΔ / CmΔb5 / CszΔ/ Comaj7
Bővített szeptim	C+7 / Caug7 / C7#5 / C7+5/ C75#/
Sus akkord	Csus / Csus4 / C7sus4
Dúr hatos akkord	C6
Moll hatos akkord	Cm6 / C-6 / Cmin6

KIBŐVÍTETT AKKORDOK JELÖLÉSEI

Kis nóna	9b / b9
Nagy nóna	9
Bővített nóna	9# / #9
Kis decima	10b / b10
Nagy decima	10
Tiszta undecima	11
Bővített undecima	11# / #11
Tiszta duodecima	12
Kis tredecima	13b / b13

Kis szekund	b2
Nagy szekund	2
Kis terc	b3
Nagy terc	3
Tiszta kvárt	4
Tritónusz	#4, b5
Bővített kvint	#5
Tritónusz	#4, b5
Bővített kvint	#5
Kis szext	b6
Nagy szext	6
Kis szeptim	b7
Nagy szeptim	7

Most pedig következzenek a dúr, az összhangzatos moll és a melódikus moll fokaira épülő tredecima akkordok: / 1. kottapélda /

1. kottapélda, forrás: Pozsár Máté, Jazzelmélet, BMM 2016

Dúr

Chord progression for D major (Dúr) across seven positions (I-VII):

- I: $C\Delta^9 \text{ 11 13}$
- II: $Dm^7 \text{ 9 11 13}$
- III: $E m^7 \text{ } \flat 9 \text{ 11 } \flat 13$
- IV: $F\Delta^9 \text{ } \sharp 11 \text{ 13}$
- V: $G^7 \text{ 9 11 13}$
- VI: $A m^7 \text{ 9 11 } \flat 13$
- VII: $B m^7 \text{ } \flat 5 \text{ } \flat 9 \text{ 11 } \flat 13$

Összhangzatos moll

Chord progression for D minor (Összhangzatos moll) across seven positions (I-VII):

- I: $C m\Delta^9 \text{ 11 } \flat 13$
- II: $D m^7 \text{ } \flat 5 \text{ } \flat 9 \text{ 11 13}$
- III: $E \flat + \Delta^9 \text{ 11 13}$
- IV: $F m^7 \text{ 9 } \sharp 11 \text{ 13}$
- V: $G^7 \text{ } \flat 9 \text{ 11 } \flat 13$
- VI: $A \flat \Delta^9 \text{ } \flat 9 \text{ } \sharp 11 \text{ 13}$
- VII: $B \text{ } \flat 7 \text{ } \flat 9 \text{ } \flat 11 \text{ } \flat 13$

Melodikus moll

Chord progression for D minor (Melodikus moll) across seven positions (I-VII):

- I: $C m\Delta^9 \text{ 11 13}$
- II: $D m^7 \text{ } \flat 9 \text{ 11 13}$
- III: $E \flat + \Delta^9 \text{ } \sharp 11 \text{ 13}$
- IV: $F^7 \text{ 9 } \sharp 11 \text{ 13}$
- V: $G^7 \text{ 9 11 } \flat 13$
- VI: $A m^7 \text{ } \flat 5 \text{ 9 11 } \flat 13$
- VII: $B m^7 \text{ } \flat 5 \text{ } \flat 9 \text{ } \flat 11 \text{ } \flat 13$

HORIZONTÁCIÓ –SKÁLÁK-AKKORDOK

*„Ahogy a zenész szüntelenül keresi
a legszebb hangot, úgy várja
a zene a Világmindenségben,
hogy valaki megszólaltassa”
/ismeretlen ausztrál törzs/¹⁹*

¹⁹ Marlo Morgan: Vidd hírét az igazaknak, Partvonal 2016

A skála a hangok magasság szerinti sorba rendezése egy adott hangrendszeren belül. A mi 12 fokú temperált rendszerünkben egy adott alaphangról 2^{11} skála, azaz kettőezer-negyvennyolc darab skála állítható elő. Természetesen egy oktávon záruló, azaz perfekt skálákról beszélünk. Nagyon gyakori, sőt általános felfogás az improvizáló művészek előadói gyakorlatában, hogy a különböző akkordokat közös nevezőre hozva találják ki a skálát, skálákat, melyeket az adott harmóniasorra, sorokra használhatnak. A melodikus figurációknak a tárházával találkozhatunk az így gondolkodó művészek improvizációinak hallgatásakor. Ezt a jelenséget, ezt a fajta gondolkozásmódot elsősorban a modális jazz korszakában figyelhetjük meg. A harmonikus figurációk esetében, mely leginkább a be-bop korszak sajátossága volt, azonban más a helyzet. Ebben az esetben a rögtönző muzsikások elsősorban, az akkord hangjaiból építkezve alkotják meg a figuráikat, improvizációs motívumaikat. A jazz muzsikások nagyon gyakran az akkordokra ránézve, már játszik is a skálákat. Mivel a jazz zenében általában négyes, ötös, hatos, hetes hangzatokat, alterált akkordokat használunk, nem mindig a klasszikus muzsikában jól működő és a tonalitásból fakadó funkcionális anatómia szerint, hanem „csak” az anatómia szerint gondolkozunk. Például egy alterált domináns szeptim akkord esetében nemcsak az uralkodó hangnem, dúr, összhangzatos, melodikus moll ötödik fokában gondolkozunk, hanem az alterált hetes hangzathoz legörgethető skálában. Az első három akkord esetében megfelelő a mixolíd skála, míg a negyedik és ötödik alterált akkord esetében módosulnak a mixolíd skála hangjai. A $11\#$ esetében líd-mixolíd, a $9b11\#$ esetében pedig nápolyi líd-mixolíd skálát használunk.

1/ C7 – mixolíd, **2/** C7/9 - mixolíd, **3/** C7/9/11/13- mixolíd, **4/** C7/9/11#/13 - líd-mixolíd, **5/** C7/9b/11#/13 /C, Desz, E, Fisz, G, A, Bb, C. A 2048 skálából alkotható akkordoknak szinte végtelen a variációs lehetősége. Az akkordokból építhető, oktávon záruló, azaz perfekt skálák esetében azonban jóval kevesebb választási lehetőségünk van. Egy nagyon fontos jelenségre hívnám fel a figyelmet a harmóniajelzésekkel kapcsolatban, mégpedig arra, hogy a klasszikus zenével ellentétben, a jazz darabokban nagyon gyakran csak a szeptim akkordot jelzik, és ez által az előadóra bizzák az akkord felső tartományának a használatát. Ez azt jelenti, hogy az előadó „átharmonizálja” a darabot. Ezért olyan végtelenül izgalmas egy-egy jazzstenderd meghallgatása különböző előadóktól. A klasszikus zenei koncertek különböző előadói szabadsága a darab tempóira, dinamikájára, agogikájára és elsősorban az előadói sajátosságokra támaszkodik. A jazz előadóművész azonban egy kicsit zeneszerző, komponista is kell, hogy legyen, hiszen az akkordokat és a belőlük fakadó skálákat és az azokból építhető motívumokat, dallamrajzokat is saját magának kell kitalálnia.

George Russel a líd kromatikus koncepció megalkotója, alapvetően hét különböző skálával oldja meg a horizontációt.

1. A líd skála melyet ő szülő skálának definiál, /dúr skála negyedik fokáról induló skála/
2. A bővített líd skála / melodikus moll harmadik foka, dó sor fível és szível /
3. A szűkített líd skála / összhangzatos dúr skála / dó sor szível /
4. A segéd szűkített líd skála / 2:1 es modell skála, egész-fél skála/
5. A segéd bővített líd skála / egészhangú skála /
6. A segéd szűkített blues skála / 1:2 es modell skála, fél-egész skála /
7. A líd-mixolíd skála / bartóki akusztikus skála, ő líd 7b skálának hívja /

Ha azonban a komplett skálatant és a kibővített horizontális rendszert vizsgáljuk, akkor nem érvényes az a szabály, mely szerint a skálák szekund távolságra lévő hangokból állnak. Ez csak a diatonikus rendszerünkben érvényes megállapítás. A skála más rendszerekben úgy definiálható, hogy a hangok magasságszerinti sorrendbe rakása. A kevesebb hangból álló skálák esetében nagyobb hangtávolságok is szerepelnek. Tehát a magassági sorrendbe helyezett hangok közötti távolság a legegyszerűbb és legszélsőségesebb példa esetében nem más, mint a nagy szeptim. Nagyon fontos a zenében a vertikális és horizontális gondolkodás születésekor keletkezett, két fontos jelenségnek a definiálása, mely szerint a legegyszerűbb akkord, nem más, mint a hangköz és a legegyszerűbb skála sem más, mint a hangköz. A különbség a két meghatározásban az, hogy az első esetben függőlegesen értelmezzük, a második esetben pedig vízszintesen a két hang működését, mozgását. Kéthangú akkord és kéthangú skála. A kéthangú skáláktól egészen a tizenkét hangú skáláig horizontálisan felépíthető hangsorokkal és a hangsorokból vertikálisan felépíthető akkordokkal foglalkozik Pozsár Mátéval közösen készített, Skálák és akkordok / Scales and Chords /című munkánk. 2048 db skála és az arra felépíthető akkord variációk, mely variációk közel sem ölelik fel a teljes vertikális spektrumot. A könyv a matematikailag előállítható összes skála és a skálahangokból felépíthető akkordok gyűjteménye, mely nagyon hasznos anyag az improvizáló muzsikusok számára.

Az improvizáció egyik lehetséges módja a skálákban való gondolkodás. Különböző harmóniakra különböző skálák illeszkednek. Természetesen adott hangnemekben, különböző fokokra épülő diatonikus skálák játszhatóak az adott hangnemek fokaira épülő akkordokra. Nagyon sokszor a relatív alterációk esetén a hangnemben lévő összes akkordra jól szólhat az

adott hangnem hangjaiból összeállított hangsor és fordítva, azaz egy skálában gondolkozva a skála hangjai biztos jól szólnak a skála fokaira épülő harmóniákra. A két hangból álló rendszereket hangközöknek nevezzük. Ha a szimultán és a szukcesszív megszólalásokat nézzük, mint ahogy az előbbieken említettem, akkor az egyik esetben a legegyszerűbb akkord, a másik esetben a legegyszerűbb dallam születésének vagyunk részesei. A két hangból álló variációk száma tizenegy. A három hangból készíthető skálák száma ötvenöt, a négyből százhatvanöt, az öt hangból összeállítható skálák száma pedig háromszázharminc. A hathangos és héthangos skálákból négyszázhatvankettő skála képezhető. Ezen a ponton megfordulva és innét visszafelé számolva, mivel a lehetőségeink száma is szimmetrikusan csökken ezért a nyolc hangból álló skálák száma szintén háromszázharminc, azaz megegyezik az öt hangból összeállítható skálák számával és így tovább a kilenc hangból összeállítható skálák száma megegyezik a négy hangból összeállítható skálák számával, azaz százhatvanöt. A tízhangú skálákból ötvenöt a tizenegy hangúból, tizenegy a tizenkét hangúból pedig egy. A skálák elnevezése az európai zeneelméleti rendszerünkben nagyon egyszerű, ha a diatonikus fokokról induló sorokról van szó. Mivel a három főrendszerben gondolkozunk, alapul mindig a dúr, az összhangzatos moll, a melodikus moll és azok módusjai szolgálnak. A diatonikus skálák, melyekben az első terc nagyterc, dó sorok. A kis terccel indulók lá sorok. Az alterációk, változtatások bennük szolmizációs hangokkal történnek vagy pedig a már meglévő modális skáláink nevét és a hozzá tartozó módosítást tartalmazzák. Mégis különböző móduszokat különböző sajátosságaik alapján több névvel illetünk. Ilyen például az akusztikus skála, más néven líd-mixolíd, vagy az alterált skála, mely a melodikus moll hetedik foka. Ha tovább számolgatok, akkor az alterált skála ötödik fokáról indított skála nem más, mint az akusztikus skála és az akusztikus skála negyedik fokáról indíthatom az alterált skálát. További skála elnevezésekkel találkozhatunk a hangköz struktúrák alapján felépített sorok esetében. Ilyen az egészhangú skála, a szűkített skála vagy fél egész, az egész fél, az 1-3-as vagy 3-1-es modell skála is. De a lokriszi különböző alterációinak az elnevezései is nagyon érdekesek. Ilyen skálák például a szuperlokriszi, mely a melodikus moll VII.fokú módusza, ultralokriszi, mely az összhangzatos moll skála hetedik fokú módusza, a hiperlokriszi, mely az unitonális rendszer hetedik fokú és a pszeudolokriszi, mely az unitonális rendszer hatodik fokú módusza. A nyolchangú skálák nagy része a bebop skálák családjába tartozik, mely skálák a diatonikus gondolkodásban, az egy harmónián belüli oldás-feszítés viszony miatt egy hanggal kibővülnek. Fontosak még a duplaharmonikus /double harmonic/ skálák, mely skálákban két bővített szekundlépés található. A leggyakoribb ilyen skála a szakirodalomban a Bizánci skála. Ha tovább vizsgáljuk a sorokat, akkor nagyon érdekesek és izgalmas hangzásúak az

olyan skálák melyekben leszálított második fok található. A fríg és a lokriszi permutációkon kívüli, leszálított második fokú skálákat nápolyi skáláknak hívjuk. Sok elnevezéssel találkozhatunk ebben az esetben is. Ilyen például a nápolyi líd, a nápolyi dúr, a nápolyi összhangzatos moll és sorolhatnám tovább. Ebben a terminológiában is találkozunk analógiával, a nápolyi összhangzatos dúr skála nem más, mint a Bizánci skála. Egy ponton túl ezt a kutatást érdemes kiterjeszteni és folytatni, az Európán kívüli zenékre. A különböző kultúrákban megjelenő sorok között további analógiákat találunk. A magyar terminológia szerinti pentaton máshol kínai pentaton vagy mongol pentaton néven szerepel. De az óriási indiai raga „birodalom” irodalom megszámlálhatatlan sok skálája, melyekben negyedhangos lépések is találhatóak, gyakran megfelelnek európai móduszoknak, mint például az összhangzatos moll IV fokú módusza a Nakrisz skála, vagy a Raszt skála, mely a dór skálának felel meg. A Bazati hangsor pedig nem más, mint a fríg skála. Az összhangzatos moll ötödik fokáról induló skála a Hidzsasz skála és folytathatnám a felsorolását a ragáknak, de azért nem teszem, mert gyakran India különböző területein belül is különbözőképpen hívják ugyanazt a hangsort. Indiából visszatérve skáláinkhoz külön kell megemlítenem a blues skálák családját, ahol a váz a dó, illetve lá pentaton skála, mely kiegészül a terc a kvint és a szeptim hang körüli feszítő hangokkal.

A pentaton skáláig nincs különösebb elnevezése a soroknak. A dúr, az összhangzatos moll és a melodikus moll módusz szelvényei, továbbá a kis szekund, mint a hangközök numerikus felosztásának alaphangköze adja a különböző bi-, tri- és tetraton rendszerek elnevezését. A pentaton skálák nevei és alterációi is igen érdekesek. Az általunk dó pentatonnak nevezett skálát diatonikus pentaton skálának nevezik. A modális skálák elnevezéseinek megfelelően, ha megtartjuk a dó pentaton hangköz struktúráját, azaz két szekundlépés egy terclépés, majd ezt követően egy szekundlépés, akkor a következő skálákkal találkozhatunk: dúrpentaton, dórpentaton, frígpentaton, lídpentaton, mixolídpentaton, eolpentaton, lokriszipentaton. Ha a dó pentatont, más néven ionpentatont, vagy dúrpentatont alapul véve alteráljuk a hangjaikat, akkor, a következő elnevezésű alterált pentaton skálákat hozunk létre: A dó pentatonhoz képest a kis terccel megszólaló skálát Kumoi-nak, a kis terccel és kis szexttel megszólaló skálát, Hirajoshi-nak és a kis szekunddal, kis terccel és kis szexttel megszólalót pedig Pelog skálának hívják. Ezek az alterált pentatonokon kívül számos ötfokú skálával találkozhatunk, különösen a japán és gamelán zenében. / ezekben a zenékben a hangolás gyakran eltér az európaiktól / Az ötfokú skálák után következzen a bővített skála, mely egy hathangú szimmetrikus skála, ami két egymástól kisszekund távolságra elhelyezkedő bővített hármashangzat magasság szerinti sorba rakása, azaz egy 1-3-mas modell skála.

A tritónusz skála pedig egy olyan két egymástól bővített kvárt távolságra lévő dúr hármashangzat magasságszerinti sorrendje, ami egyébként könnyen kiegészíthető egy szűkített, azaz félegész modellskálára. Nem kell azonban messze mennünk, hogy a skálák elnevezését illetően további definíciókat és analógiákat találjunk. A magyar szakirodalomban Liszt Ferenc által használt skálákból egy párat sorolnék csak fel. Ilyen skála az indolíd, a harmonikus, vagy összhangzatos dúr, azaz kecskeméti sor, kuruc hangsor. A cigány, vagy más néven ungár moll nem más, mint az összhangzatos moll skála bővített kvarttal, de ugyanígy ismerjük a melodikus cigány moll skálát is. Van nápolyi összhangzatos moll skála, ami nem más, mint a harmonikus fríg, és van cigányos fríg skála is mely nem más, mint egy összhangzatos moll skála bővített kvarttal és leszállított második fokkal. Folytathatnám a felsorolást, hiszen zeneelméleti és kultúrtörténeti szemszögből további analógiákkal találkozhatunk.

Tehát a skálák birodalma még közel sem teljes, hiszen eddig csak az oktávon záruló, perfekt skálákról írtam. De a tükörskálák, azaz a szimmetria szemszögéből is vizsgálhatjuk a sorokat, nem beszélve a multioktávós, imperfekt skálákról, melyek egy újabb dimenziót nyitnak meg, a fordított piramis rendszerünkben.

A következő ábrákon lévő skálák bemutatását Pozsár Máté Jazz elmélet könyvéből idézem:²⁰

Ha az akusztikus skálát és az alterált skálát a C7-es akkordra játszuk, akkor a következő akkord alterációkat kapjuk. / 2. kottapélda /

²⁰ Pozsár Máté: *Jazzelmélet*, BMM 2016

2. kottapélda, forrás: Pozsár Máté: Jazzelmélet, BMM, 2016

akusztikus

9 #11 13

alterált

b9 b10 b5 b13

A 3. kottapéldában szereplő négy skála pedig, a lokrisszi skálából származó hangsorcsaládot mutatja be.

3. kottapélda, forrás: Pozsár Máté: Jazzelmélet, BMM, 2016

C⁷ domináns akkordra

alterált szuperlokriszi altered b7 ultralokriszi

MM. VII. ÖM. VII.

alterált b3 hiperlokriszi altered b2 pszeudolokriszi

UNITON. (VII.) UNITON. (VI.)

Az alterációk a következőképpen alakulnak. A szuperlokriszi esetében, mely a melodikus moll hetedik fokú módusza: 5b,9b,10b,13b. Az ultralokriszi esetében, mely az összhangzatos moll hetedik fokú módusza: 5b,9b, 10b, 13b,13. A hiperlokriszi esetében, mely az unitonális

skála hetedik fokú módusza: 5b,9b,9,13b. A pszeudolokriszi esetében pedig, mely az unitonális skála hatodik fokú módusza: 5b,9,10b,13b.

Unitonális hangrendszer, vagy unitonális skála a következőképpen vezethető le: ha a kvintkőr szerint a heptatónia prima, majd a heptatónia szekunda szerkesztésének logikai sorát folytatjuk, akkor létrejön a heptatónia tertia, melyet unitonális hangrendszernek hívunk. Ha a rendszerben található hangokat magassági sorrendbe tesszük, akkor egy egészhangú skálát kapunk vezetőhanggal, melyet unitonális skálának hívunk. A szakirodalom egészhangú bebop skálának is hívja.

Horizontációnak hívom azt, amikor egy harmóniasorra, azaz több akkordra azonos skálákat játszunk. Ez természetesen elsődlegesen a tonális zenében érvényes megállapítás. Szuprahorizontációnak pedig azt a skálaegyeztetést hívjuk, amikor az akkordban lévő alterált hangok is megjelennek a skála hangjai között, mégpedig olyan hangok, melyek nem szerepelnek a diatonikus rendszerekben. Most pedig nézzünk két példát / 4. és 5. kottapélda / az Apagyi Mária: Zongorálom²¹ című kötetében megjelent kis improvizációs gyakorlataimból: Első és második példánkban nézzünk át egy tizenkét ütemes dúr és egy tizenkét ütemes moll blues harmóniakört. A dúr blues körben a harmóniákra megadott skálákat lehet játszani, azonban, ha végig, azaz tizenkét ütemen keresztül csak a C lá pentaton skálát, vagy a blues, vagy a kibővített blues skálát játszom akkor is jól szól a harmóniák és a skálák együtthangzása.

²¹ Apagyi Mária: Zongorálom, ANK Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

4. kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

DÚR BLUES* Transzponálni minden dúr hangnembe

AZ IMPROVIZÁCIÓK KIINDULÓPONTJA

Felhasználható hangsorok:

C - la pentaton	F - la pentaton
C - dó pentaton	F - dó pentaton
C - mixolíd	F - mixolíd
C - blues	F - blues

C 769 F 769 C 769

F 769 C 769

G 769 F 769 C 769 G 769 C 769

Hangsorok

C - la pentaton C - dó pentaton C - mixolíd

C - blues

C - blues kibővített hangokkal

B4 K3 N3 K7 N7

* Az afro-amerikai folklór legjelentősebb formája, a bemutatott példa az egyik legegyszerűbb változata: T S T T

S S T T
D S T D
(T)

A moll blues körben / 5. kottapélda / a dór skálakon kívül megjelenik az alterált skála, mely a C7/5#/10b-és a G7/5#/10b-s akkordra játszható. Az alterált skála onnét kapta a nevét, hogy tartalmazza az összes alterált hangot, ha a skálát dúr szeptim akkord alaphangjáról indítva játszuk. Az alterált skála nem más, mint a melodikus moll skála hetedik foka. Tehát, ha C

hangról indítjuk a skálát, mely egy Db melodikus moll skála hetedik fokú módusza, akkor a C7/5#/10b-s akkordra, ha végignézzük az alterációkat a következő alterált hangokat kapjuk. A Db hang az a 9b, az Eb hang a 10b, a Gb hang az nem más, mint a 11# az enharmónia miatt és végül az Ab hang pedig a 13b. Láthatjuk, hogy az összes kromatikus alteráció megjelenik ebben a skálában. Ezt a kottát követi a legegyszerűbb diatonikus, horizontációs gyakorlat,

/ 6. kottapélda / egy dúr II-V-I-I- es harmónia sorra. Az első periódusban skála gyakorlatot látunk nyolcadmozgásban, a második periódusban skálagyakorlatot látunk triolás mozgásban. A harmadik periódusban nyolcadmozgású akkordbontást láthatunk és az utolsó, negyedik periódusban pedig akkordbontást és skálát nyolcadmozgásban. Ezek a kis darabok nagyon hasznos, improvizációt előkészítő gyakorlatok, melyeket tovább bővítve, I-VI-II-V-I, III-VI-II-V-I, vagy II-V-I-VI variációkkal lehet folytatni tizenkét hangnemben, dúrban, összhangzatos mollban és melodikus mollban egyaránt. Természetesen a későbbiekben a jazz sztenderdek különböző stílusú, különböző harmóniasorú és tempójú soraira is a horizontációs skálagyakorlatokkal lehet indítani az improvizációs motívumok előkészítését. A mozgások különbözőek lehetnek a tempóktól függően. Negyed, nyolcad, triola, tizenhatod, kvintola, szextola és összetett ritmusok. Az utolsó példa / 7. kottapélda / a Zongorálom című kottából egy tizenkét ütemes F blues harmóniasorára írt mixolíd skálákból komponált kérdés-felelet játék. A harmóniasor F769, Bb769 és C769 azaz az F Blues harmóniasorának tonikai, szubdomináns és domináns funkciói, melyekre kizárólag csak mixolíd skálákat használók. Nagyon könnyen nyomon követhetjük a kérdéseket, mely skálaszakaszok mindig felfelé haladnak és a válaszokat is, mely esetben a skálaszelvények lefelé mozdulnak. A kis mondataink két ütemenként váltakoznak. Tehát összesen, a tizenkét ütemes bluesban háromszor két ütem kérdés és háromszor két ütem válasz csendül fel.

5. kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

MOLL BLUES* Transzponálni minden moll hangnembe

AZ IMPROVIZÁCIÓK
KIINDULÓPONTJA

Dór

Alterált skála (D^b mel. moll VII)
szi la ti do re mi fi szi

Dór

Dór

Lokriszi

Alterált skála
(A^b mel. moll VII.)

Dór

Alterált

t d r m f sz l t szi l t d re mi fi szi

A dór skálák helyett játszani lehet például blues hangsort
vagy la pentatont:

6. kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

GYAKORLATOK*
(szólamcserével is játszani)
II-V-I-I

Mozgásformák

1. *Nyolcad*

I V I I etc.

2. *Triola*

II V I I etc.

3. *Tizenhatod*

etc.

4. *Akkordbontás*

II V I I etc.

5. *Akkordbontás és skálakeverés*

II V I I etc.

* Binder Károly példái

7. kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

BLUES
KÉRDÉS - FELELET
MIXOLID
769-ES AKKORDOK

Binder Károly

A balkéz harmóniai tetszőleges ritmusban is játszhatók.

Példa egy megoldásra:

Az utolsó két ütem erősen lelassulhat.

A skála és harmónia kapcsolatokkal, rengeteg jazz elmélettel és improvizációval foglalkozó szakirodalomban találkozhatunk. A különböző skála és akkord egyeztetések legcélratosabb összefoglalását a Pozsár Máté könyvében találtam, mely összefoglalásokból, most három kis

táblázatot mutatnék be. Az első táblázat a három diatonikus rendszerben előforduló szeptim akkordokat és a hozzá rendelhető legjobban szóló skálákat tartalmazza.

Négyeshangzat	Diatonikus pozíciók	Lehetséges modális skálák
DúrΔ	Dúr I, Dúr IV, Ö. M. VI.	ión, líd, líd (#2)
Dúr szeptim	Dúr V., Ö. M. V., M.M. V., M.M. IV.	mixolíd, mixolíd (b2), mixolíd (b6), líd (b7)
Moll Δ	Ö. M. I., M.M. I.	eol (7), ión (b3)
Moll szeptim	Dúr II, Dúr III, Dúr VI, Ö. M. IV, M.M. II.	dór, fríg, eol, dór (#4), fríg (6)
Félszűkített	Dúr VII, Ö. M. II, M.M. VI., M.M. VII.	lokriszi, lokriszi (6), lokriszi (2), alterált
BővítettΔ	Ö. M. III., M.M. III.	ión (#5), bővített líd
Szűkített szeptim	Ö. M. VII.	ultralokriszi

A skálák és akkordok /szeptim akkordok, négyeshangzatok/ egyeztetése esetében a skálahangok elemzésekor az akkordok érzékenységet is figyelembe kell vennünk. A skálákban előforduló hangok lehetnek akkordhangok, tenziós hangok és érzékeny hangok. Az akkordhangok a szeptimakkord hangjai, a tenziós hangok a lehetséges harmóniai kiterjesztések, míg az érzékeny hangok, ilyen a dúr skála tiszta kvárt hangköze, azok a helyek a skálában, melyeket nem érdemes hangsúlyozni. Az én terminológiám szerint, vannak fontos és „kevésbé fontos” hangok. Ezeken belül megkülönböztetünk fontos, de hangsúlytalan hangokat, továbbá vannak kevésbé fontos, de hangsúlyos hangok, vannak fontos és hangsúlyos hangok és végül vannak kevésbé fontos és hangsúlytalan hangok, mely csoportba a fent említett tiszta kvárt hangköz is tartozik. A második táblázat a mellékdomináns szeptimakkordokra játszható skálákat tartalmazza.

V7	mixolíd
V7/II	mixolíd (b2)
V7/III	mixolíd (b2, #2, b6)
V7/IV	mixolíd
V7/V	mixolíd
V7/VI	mixolíd (b2, #2, b6)

Összefoglalva tehát: a moll akkordra oldódó mellékdominánsok esetében alterált mixolíd skála, míg a dúr akkordra oldódó mellékdominánsok esetében a mixolíd skála használata a legjobb választás. A mellékdominánsok esetében a fenti alterált mixolíd rendszerek helyettesíthetők az alterált skálával (V7/II, V7/III, V7/VI). A táblázatban szereplő többi mellékdomináns hangzatok pedig egészhangú vagy akusztikus rendszerekkel is jól szólnak.

A moll rendszerek esetében elsősorban a diatonikus megoldásokat kell használnunk az improvizáció során. Szerencsére a moll fogalma az eol, összhangzatos moll, melodikus moll, dór és fríg rendszerek együttesét jelenti, így az egyes akkordok esetében több diatonikus megoldást is használhatunk. Például a második fokú szűkített szeptim esetében a lokriszi és lokriszi (6) használata is javasolt. Az első eset a természetes, utóbbi összhangzatos moll szempontjából diatonikus. A moll diatonikus fokai esetében tehát a diatonikus skálaillesztésen kívül minden fok modálisan behelyettesíthető más minőségű moll rendszer foka szerint. Vegyük sorra a moll diatonikus fokait és az arra használatos diatonikus sorokat!

Cm7	dór, eol
Cm6	dór (a K9 érzékeny hang), melodikus moll
CmΔ	melodikus moll
Dm7	fríg, fríg (6)
Dm7/5b	lokriszi, lokriszi (6)
Eb+Δ	ión, líd
Fm7	dór
F7	mixolíd, akusztikus
G7 (b9)	mixolíd (b2, #2, b6),
G7	mixolíd (b6)
Gm7	eol
AbΔ	líd
A-7/5b	lokriszi, melodikus moll VI.
Bb7	akusztikus, mixolíd
BØ	szuperlokriszi (alterált)
B ^o 7	ultralokriszi

FIGURÁCIÓ

*Vannak hangok, melyek a porban ténferegnek
Vannak hangok, melyeket örök idők óta magamban hordok,
mindig emlékezve rájuk
Vannak hangok, melyeket hosszú dédelgetés után, de végül elengedek
Vannak hangok, melyek elsuhanak mellettem - és
Vannak hangok, melyek az egekbe szállva magukhoz emelnek
/Binder Károly/*

Amikor az akkordhangok és az akkordidegen hangok dallammá álnak össze, mely dallamok, figurák tükrözik a harmóniai összefüggéseket, akkor figurációról beszélünk. Kétféle figurációt különböztetünk meg. Az egyik a harmonikus figuráció, melyben csak a harmóniabontásból származó akkordhangok szerepelhetnek, szemben a melodikus figurációval, ahol helyet kapnak az akkordidegen hangok is. A kétféle figuráció rendszerint egyidejűleg van jelen a különböző zeneművekben. A jazz zenében, de máshol is gyakran használják azt a kifejezést, hogy, gondolkozzunk az improvizáció során akkordokban vagy, hogy gondolkozzunk inkább skálákban. Ez a definíció leegyszerűsítve és a gyakorlatra lefordítva azt jelenti, hogy az első esetben harmonikus és a második esetben pedig melodikus figurációkban gondolkozzunk a rögtönzés során. Az igazi megoldás mindig a kétféle figurációs szerkesztés együttes jelenléte. A jazz zenében, mivel szeptim akkordok adják a meghatározó harmóniai és funkciós struktúrát, éppen ebből kifolyólag az alsó és felső diatonikus illetve kromatikus váltóhangokkal együtt sok esetben az akkordra játszó hangok már majdnem lefedik az egész tizenkét hangú tartományt. Tehát ez azt jelenti, hogy egy szeptim akkordra majdnem mind a tizenkét hangot játszhatjuk. A kérdés most már csak az, hogy hogyan szerveződnek ezek a hangok figurákká, motívumokká. Az akkordidegen hangok, az akkordhangokhoz kapcsolódó viszonyuk alapján különböző szerepet tölthetnek be, a dallamban. Ennek alapján beszélhetünk átmenő és váltóhangokról. A váltó hangok lehetnek elugró és beugró súlyos és súlytalan váltóhangok. Az akkordidegen hangok megjelenésekor beszélhetünk még késleltetésről, előlegezésről, díszítésekről, lineáris megközelítésről, megkerülésekről vagy körülírásokról, speciális megkerülésekről, az echappe-ról, orgonapontról, oktavismétlésről és a szabadhangról.

A dallamhangok rendszerezése

Egy-egy dallam hangjai a pillanatnyilag uralkodó harmónia szempontjából kétféle csoportba sorolhatók:

Akkordhangok. A szóbanforgó négyeshangzat alap, terc, kvint, ill. szeptimhangja.

Nem akkordhangok, melyek további két nagy csoportra oszthatók:

- a) A többnyire diatonikusnak tekinthető skálahangok. Az uralkodó harmónia, ill. harmóniacsoport által sugallt diatonikus skála akkordhangokon kívüli hangjai, ill. azok alterációi.

- b) Kromatikus hangok. Azok a hangok, amelyek sem akkord, sem pedig skálahangként nem definiálhatók. Rendszerint az akkordhangokhoz kromatikusán kötődnek.

Ha a dallamhang nem akkordhang:

Hangsúlyos helyeken, ill. kitartott hangok esetében legtöbbször akkordhangok képezik a dallam hangjait. Mint láttuk szerepelnek azonban nem akkordhangok is egy-egy dallamban. Ezek rendszerint hangsúlytalan helyeken és rövid időtartammal jelennek meg.

Ezek a nem akkordhangokból származtatott dallamhangok rendszerint az érvényben lévő harmónia figurációi. Ez a csoportosítás a fentitől némileg eltér, némelyeknél itt is különbséget teszünk diatonikus és kromatikus elemek között, ezek sok esetben átfedik egymást, és van teljesen kromatikus figuráció is. Tekintsük tehát át mely figurációk jöhetnek szóba:

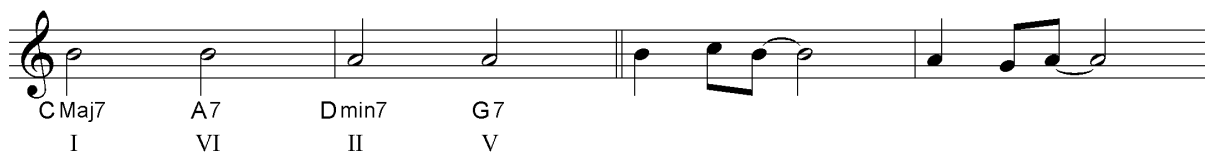
1./ Átmenőhang: Skálaszerű mozgás során két akkordhangot összekötő hang. Mivel az akkordok tercépítkezésűek, diatonikus skálamozgás esetén, rendszerint minden akkordhangot nem akkordhang követ, majd újabb akkordhang - nem akkordhang páros következik. Csupán a szeptim alaphang, ill. 6-os akkord esetén a kvint és a szext között nincs átmenőhang. Adott esetben több átmenőhang is követheti egymást. Megkülönböztetünk diatonikus és kromatikus átmenőhangokat. Az átmenőhangok súlytalan vagy relatív súlyos helyen fordulnak elő.

A kottapéldák forrása Friedrich Károly: Big Band hangszerelés és Combo hangszerelés (kézirat)

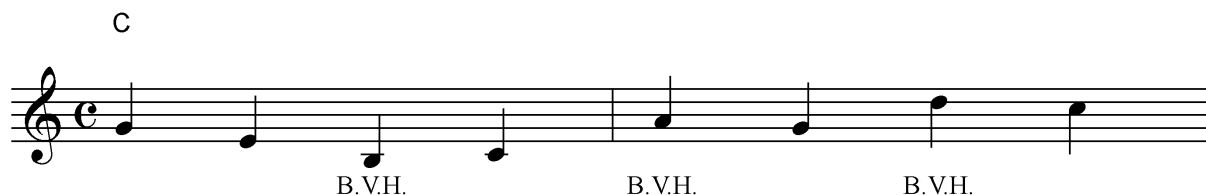
The image displays two musical staves. The first staff shows a chord progression: C Maj7 (I), A7 (VI), D min7 (II), and G7 (V). The second staff shows a similar progression: C Maj7 (I), A aug7 (VI), D min7 (II), and G7 (V). Both staves include melodic lines with various note values and rests.

2./ Váltóhang: az akkordhangokról lépcszerűen elmozduló, majd újból visszatérő hang. Megkülönböztetünk alsó és felső váltóhangot. Attól függően, hogy az ellépés kis vagy nagy szekund távolságra történik, megkülönböztetünk kis és nagy váltóhangot. A diatóniában,

általában különbséget teszünk diatonikus és alterált váltóhangok között. A diatonikus váltóhangok a hangkészlet törzshangjaiból valók, az alterált váltóhangok módosított hangok. A váltóhangok súlytalan vagy relatív súlyos ütemrészen fordulnak elő.



3./ Beugró váltóhangnak /appoggiatura/ nevezzük azt az akkordidegen dallamhangot, mely az utána következő akkordhangtól szekund távolságra van, s melyet a dallam, ugrás által ér el. A beugró váltóhang súlytalan ütemrészen fordulhat elő.



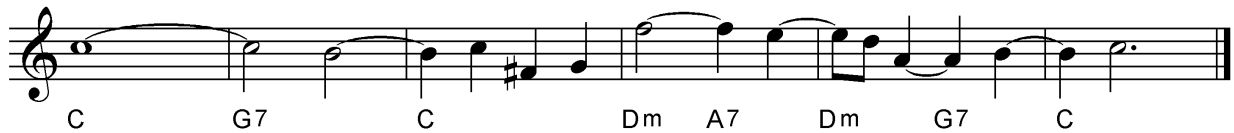
4./ Elugró váltóhangnak nevezzük azt az akkordidegen dallamhangot, mely az előtte elhangzott akkordhangtól szekund távolságra esik, és amelyről a dallam, ugrással halad tovább. Az elugró váltóhang súlytalan ütemrészen fordulhat elő.



5./ Súlyos váltóhangnak nevezzük azt az akkordidegen dallamhangot, mely az őt követő akkordhangot súlyos vagy melléksúlyos ütemrészen előzi meg. A súlyos váltóhang ugrással is elérhető.



6./ Késleltetésnek vagy retardációnak / suspension /nevezzük azt az akkordidegen dallamhangot, mely a megelőző hangzatban még az akkordhang szerepét töltötte be, majd a késleltetést követően a dallam az új akkord valamelyik hangjára érkezik, többnyire szekundlépéssel. A késleltetés mindig súlyos helyen fordul elő, az utána következő feloldás súlytalan. Néha a súlyos váltóhangot előkészítetlen késleltetésnek nevezik.



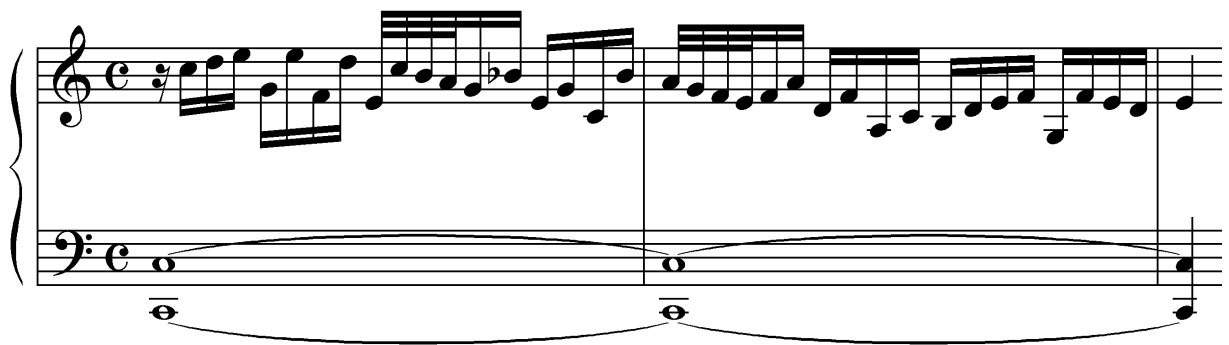
7./ Előlegezésnek / anticipáció / nevezzük azt az akkordidegen dallamhangot, mely a később érvénybe lépő harmóniai szerkezetben akkordhang szerepet fog betölteni. Az előlegezés súlytalan helyen fordul elő, ugrással is elérhető.



8./ Orgonapontnak nevezzük azt az akkordidegen hangot, mely hosszan kitartott, vagy sűrűn ismétlődő hang formájában több harmóniai szerkezet elhangzása közben állandóan jelen van, és az elhangzó harmóniakban váltakozva hol az akkordhang, hol az akkordidegen hang szerepét tölti be.

A jazz muzsika terminológiájában a per és a slash-akkordok témakörébe tartozik.

Bach: Wohltemperiertes Klavier II., C-dúr prelúdium részlet.



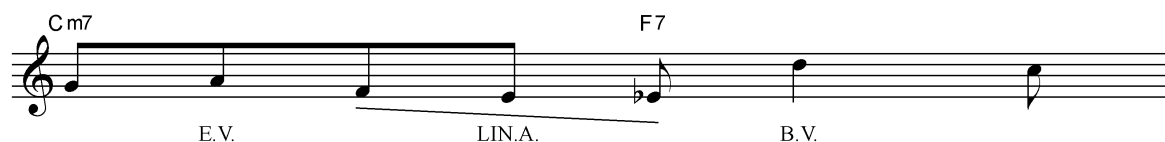
9./ Díszítések (embellishments): ha a késleltetés és a feloldás közé más akkordidegen, vagy akkordhangok ékelődnek, ornamentális / díszített / feloldásról beszélünk. Rengeteg variációt ismerünk. Az ornamenseknek stílusonként külön irodalma van. Ezekből két példát mutatnék be.

Mordent: (előfordulhat más díszítésekkel kombinálva is)

Paránytrilla (parányzó)



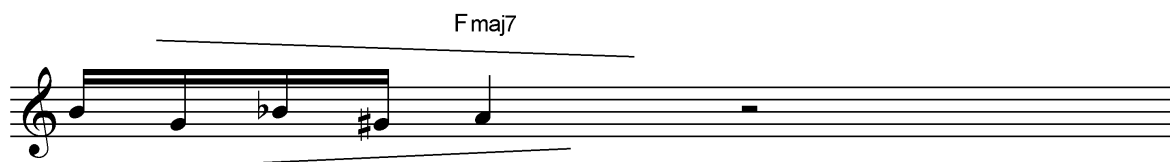
10./ Lineáris megközelítés /linear approach/: a jazzben gyakran előforduló azon eset, amikor a célhangot egy azonos irányú kromatikus mozgással érjük el.



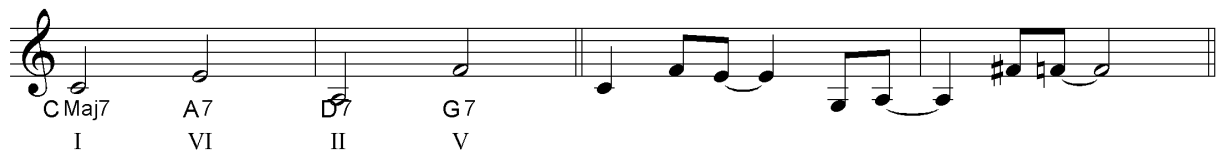
11./ Megkerülések: /körülírások/ Ez esetben a célt képező akkordhang felső és alsó váltóhangjait úgy használjuk, hogy előbb szólalnak meg a váltóhangok, a célhangot pedig csak legutoljára halljuk meg.



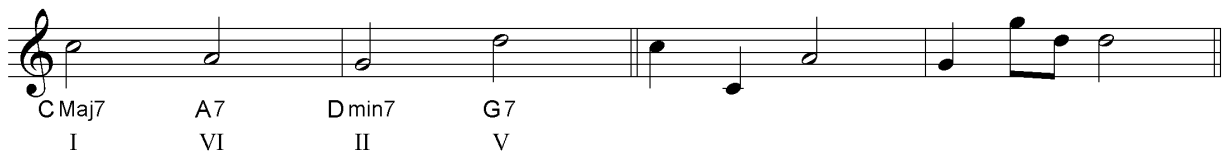
12./ Speciális megkerülések: esetében például a váltóhangok felülről és alulról gyakorlatilag két, váltakozva megtört kromatikus megközelítést végeznek el egyre közelebb kerülve a célhanghoz.



13./ Echappé / ECH /: A kiinduló hangról egy ugrás a célhang /akkord hang/ túloldalára, mely csak ezután lép az akkordhangra és ugyanez az ugrás az ellenkező irányban is megismétlődik. Gyakorlatilag egy kettős beugró váltóhangról van szó, melyek a két célhangot „körül öleli” / echappé: francia szó, kiruccanást jelent /



14./ Oktávismétlés: az első hang megismétlése egy oktávval magasabban, vagy mélyebben, a lényeg, hogy mindig a második hang irányába történjen a mozdulás.



15./ Szabadhangnak azt az akkordidegen dallamhangot nevezzük, amely nem tartozik a felsorolt kategóriák egyikébe sem.

A különböző akkord- és akkordidegen hangok számtalan kombinációban kapcsolódhatnak egymáshoz. Az átmenő- és váltóhangok nem csak egyugyanazon harmónia akkordhangjai között helyezkedhetnek el. (Pl. a szó-lá-tí-dó kapcsolatban nem szükséges, hogy a szó és a dó ugyanahhoz a harmóniai szerkezethez tartozzék.) Az egyes dallamhangok funkciójára nézve a hangsúly- és ritmusbeli összefüggések is meghatározóak. A hangsúlyos ütemrészre kerülő, hosszabb ritmusértékű hangok alkalmasabbak az akkordhang funkciójának betöltésére, és így a súlytalan ütemrészre eső, vagy rövidebb ritmusértékű hangok gyakran ezekhez viszonyítva töltik be dallami funkciójukat. Ha a dallamhoz akkordikus kíséret társul, általában az együtthangzás hangjai határozzák meg, hogy mely hangok tekinthetők akkordhangnak. Tercépítkezésű együtthangzások esetén a tercszerkezetbe illő dallamhangok kerülnek az akkordhang szerepébe, a többi dallamhang akkordidegen figuratív elemként viselkedik. Nem tercépítkezésű együtthangzások esetén a hangsúly és a ritmus-viszonyok megint csak nagyobb mértékben beleszólnak a hangok dallami funkciójába. A súlytalan ütemrészre eső, rövidebb ritmusértékű dallamhangok melodikus figuratív elemként, például váltóhangként,

átmenőhangként vagy szabadhangként viselkednek, még akkor is, ha történetesen beletartoznak az együtthangzás hangkészletébe. Az akkordidegen hangok fajtáinak előfordulási aránya zenei stílusonként különböző. A barokk zenében például inkább diatonikus váltóhangok fordulnak elő. A klasszikusok kedvelték az alterált alsó kisváltóhangot, az elugró váltóhangokat kerülték, csak speciális formáit használták. A romantika a váltóhangoknak szinte minden variációját használta. Az alterált felső váltóhangokkal azonban leginkább a XX. századi zenében találkozunk, ahol az összes lehetséges variációra találunk példát. A most következő kottapéldákat elsősorban jazz darabokból gyűjtöttem /8,11,12. kottapélda/ de két nagyon izgalmas és sok figurációt tartalmazó klasszikus zenei idézetet is felhasználtam Mozart és Chopin műveiből.

/9,10. kottapélda/ Természetesen a rengeteg anyagból nagyon sok jelenségre találhatunk példát, de olyat, ahol az improvizáció sűrű harmónia sorra építkezik és a dallam is olyan sűrű szövésű, mint a bebop zenében, nemigen akad. Ezek a Charlie Parker idézetek valóságos mintapéldái a figurációknak, azon belül is leginkább a harmonikus figurációknak. A jazz, szeptim akkord zene - szokták mondani. Nos, ezek az akkordok is csak tájékozódás végett vannak megadva, a legtöbbjüket tovább bővítik, alterálják játék közben. Ezek az alterációk az improvizációkban azonnal jelentkeznek, így a motívumok, figurák, erősen támaszkodnak az akkordokra, ebből adódóan a horizontális síkban lévő történések híven tükrözik és tartalmazzák a harmónia sorban bekövetkező változásokat. A darabokban található figurációkkal és a művek elemzésével rendszeresen foglalkozunk a jazz elmélet órákon, ezért most a terjedelem miatt eltekintek az elemzésektől. Az első példa Charlie Parker Anthropology című darabja:

Anthropology

8. kottapéllda, forrás: Charlie Parker Omnibook, Plastic Comb – April 1, 2009

$\text{♩} = 300$
DRUMS

4

1. $B\flat$ C- F7

D- G7 C- F7 $B\flat 7$ $E\flat 7$

1. D- G7 C- F7 2. $B\flat 3$ $B\flat$

D7 D7 G7 G7

C7 C7 3 F7 F7

$B\flat$ C- F7 $B\flat$ G7 C- F7

$B\flat 7$ $E\flat 7$ $B\flat 3$ $B\flat$

$B\flat$ C- F7 D- G7 C- F7

Most pedig következzen két másik példa a figurációkra W. A. Mozart: K. V. 300-as a-moll szonátájának lassú tételéből egy részletet, majd Fr. Chopin: OP. Posth. Cisz-moll nocturn-jének téma visszatérése. Mind a két műben szinte minden ütemben találkozhatunk a fent tárgyalt jelenségek valamelyikével.

W. A. Mozart: a-moll szonáta K. V. 300 (lassú tétel)

9. kottapélda, forrás: imslp.com

Andante cantabile con espressione. (♩: 96)

The score is divided into four systems of music. The first system includes the tempo and dynamics markings. The second system includes the tempo and dynamics markings. The third system includes the tempo and dynamics markings. The fourth system includes the tempo and dynamics markings. The score is annotated with various musical notations including dynamics (p, fp, cresc., poco f, mf), articulation (dolce, espr.), and fingerings. It includes five numbered callouts (a-e) pointing to specific musical figures. Callout 'a' points to a trill, 'b' to a triplet, 'c' to a sixteenth-note pattern, 'd' to a sixteenth-note pattern, and 'e' to a sixteenth-note pattern.

a) b) c) d) e)

Fr. Chopin: OP. Posth. Cisz-moll nocturne

10. kottapélda, forrás: imslp.com

The musical score is for the Cisz-moll nocturne by Frédéric Chopin, specifically measures 45 through 61. The piece is in C minor, 3/4 time, and is marked 'Adagio' at the beginning of the excerpt. The notation includes various musical symbols and instructions:

- Measures 45-48:** The piece begins with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings (2, 5, 3, 1, 4) and a 'morendo' dynamic marking. The bass staff has a bass line with fingerings (3, 1, 4). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamic is 'ppp'.
- Measures 49-51:** The tempo changes to 'Tempo I'. The treble staff has a melodic line with a 'dolce' marking and a 'cresc.' (crescendo) marking. The bass staff has a bass line with a 'ped. come sopra' marking.
- Measures 52-54:** The treble staff has a melodic line with a 'tr' (trill) marking and a 'con forza' marking. The bass staff has a bass line with a 'p' (piano) marking.
- Measures 55-57:** The treble staff has a melodic line with a 'tr' (trill) marking and a 'p' (piano) marking. The bass staff has a bass line with a 'p' (piano) marking.
- Measures 58-60:** The treble staff has a melodic line with a 'delicato' marking and a 'pp' (pianissimo) marking. The bass staff has a bass line with a 'pp' (pianissimo) marking.
- Measure 61:** The piece ends with a final chord in the treble staff and a 'ppp' (pianissimo) marking in the bass staff.

Befejezésül két világhírű Charlie Parker kompozíció következzen, melyek kitűnő példái a különböző figurációknak. Az első példában, a Donna Lee című darabban, csak a témát mutatom be, mely témában nagyon izgalmasan követik egymást a melodikus és harmonikus figurációk. A Confirmation című kompozícióban az AABA formában négyszer nyolc ütemes, azaz 32 ütemes téma után két periódus improvizáció következik. Ez a szóló mintapéldája a figurációknak, mely példában már jóval több ritmikai variációval is találkozhatunk. Olyan mozgásokkal, mint tizenhatod, kvintola, szextola, nyolcad-triola, negyed-triola, nagy triola. A ritmusokat Parker rendkívül jól alkalmazza az akkordbontásos harmonikus és skálaszerű melodikus figurációiban.

Donna Lee

11. kottapélda, forrás: Charlie Parker Omnibook, Plastic Comb – April 1, 2009

♩ = 230

1. A^b $F7$ B^b7_3 B^b7

2. B^b- E^b7 A^b E^b- A^b7

3. D^b G^b7 A^b $F7$

4. B^b7 B^b7+4_3 B^b- E^b7

5. A^b $F7$ B^b7_3 B^b7

6. G^{ϕ} $C7$ $F-$ $C7$

7. $F-$ $C7$ $F-$ B°

8. $C-$ $F7$ B^b- E^b7 A^b B^b- E^b7

Confirmation

12. kottapélda, forrás: Charlie Parker Omnibook, Plastic Comb – April 1, 2009

1 F Eø A7 D- G7 C- F7

2 Bb7 A- D7 G7 G- C7

3 F Eø A7 D- G7 C- F7

4 Bb7 A- D7 G- C7 F

5 C- C- F7 Bb Bb

6 Eb- Ab7 Db G- C7

7 F Eø A7 D- G7 C- F7

8 Bb7 A- D7 G- C7 F

9 F E $\emptyset$ A7 D- G7 C- 6 F7

10 B $\flat$ 7 A- 3 D7 G7 E- C7

11 F E $\emptyset$ A7 D- G7 C- F7

12 B $\flat$ 7 A- D7 G- C7 F 3

13 C- F7 B $\flat$ 3 B $\flat$

14 E $\flat$ - A $\flat$ 7 D $\flat$ 3 G- C7

15 F E $\emptyset$ 3 A7 D- G7 C- F7

16 B $\flat$ 7 A- D7 G- 3 C7 F

17 F E $\emptyset$ A7 3 D- G7 C- F7

18 $Bb7$ $A-$ $D7$ $G7$ $G-$ $C7$

19 F $E\phi$ $A7$ $D-$ $G7$ $C-$ $F7$

20 $Bb7$ $A-$ $D7$ $G-$ $C7$ F

21 $C-$ $C-$ $F7$ Bb Bb

22 $Eb-$ $Ab7$ Db $G-$ $C7$

23 F $E\phi$ $A7$ $D-$ $G7$ $C-$ $F7$

24 $Bb7$ $A-$ $D7$ $G-$ $C7$ F F

DALLAMALKOTÁS

HANG- SKÁLA-HANGKÖZ-HÁRMAS-NÉGYESHANGZAT

*„A zenei folyamatokat mindenkor
ismétlések, modulációk, kidolgozások, kapcsolatok,
ellentétek, konfliktusok alkotják, további főbb jellemzői még
a mozgás, átmenetek, belépés, előrehaladás, küzdelem,
feloldódás, eltűnés, bővülés, kiterjeszkedés, szétválás
és az eltávolodás. A hallgatóé az a képesség, hogy felfogja
az összeállítások, változások, ellentétek és közvetítések menetét”.
(G. Fr. Hegel)²²*

²² G. Fr. Hegel: Esztétikai előadások III. Akadémiai Kiadó, Bp.1980.

A zene születése a dallam születése.

A dallamalkotás, a zeneszerzés egyik legfontosabb, ugyanakkor a legkevésbé megfogható, tanítható és tanulható része. Természetesen a dallamépítésnek, dallamszerkesztésnek, dallamalkotásnak is vannak szabályai, kialakult formái, melyek segítségünkre lehetnek egy értelmes szép zenei gondolat megformálásában. Egy biztos, hogy az intuíciónak, invenciónak elsődleges szerepet kell játszania az alkotásban. Egy jó dallam kedvéért érdemes újra szerkeszteni az addig felállított harmónia rendszert. Egy jó dallam, mint az osztódó sejt egy új életet hordoz magában. Egy jó dallamban benne van a leendő zenemű. Egy jó dallam egyszerűen szép, megrázó, izgalmas, fájdalmas, szomorú. Egy jó dallam egyenlő a dallammal, hiszen csak egy jó dallamot lehet dallamnak nevezni! Ha a dallam stíluskörét járjuk körbe, akkor szűkebb kategóriákhoz, jutunk: a korszakok, nemzetek, tájak, iskolák, stílusok, műfajok tipikus dallamvilágához. Nem kétséges, hogy van különbség a korai, közép- és késő reneszánsz dallamképzése között is. A szláv népek melódiavilágában számos közös vonás mutatkozik a többivel szemben, más az olasz, mint a francia melódiavilág s még az észak- és délnémet dallamvilág között is akad kimutatható különbség. A jazzmuzsika dallamvilága is erősen kötött a különböző jazztörténeti stílusokhoz. Természetesen találhatunk különbségeket a szerint is, hogy milyen a művész egyéni jelleme, felkészültsége, tudása és folytathatnám. Lehetne még dallami tipológiákhoz jutni lélektani szempontok alapján, például aszerint, hogy az előadó improvizáló művész gátlasos, elvontabb vagy konkrétabb szemléletű, erős akaratú és így tovább. Vannak dallamok, dallamtípusok, melyek évszázadokon át fennmaradtak és a mai napig élnek. Például az evangélikus korálok eredetileg jórészt népdalok voltak. Az egyszerű népdalokból azonban magasztos egyházi művek születtek. Az indiai rága és az arab zenében lévő makám dallamvilág is évszázadok óta fennmaradt és hagyományozódott. A jazz zenében gyakran használt Real Book-ok szintén a lassan száz éve íródott és fennmaradt dalokat, témákat mentik át, hagyományozzák az utókornak.

A dallamot vizsgálhatom technikai és formai szempontok alapján. Hangkészlet, ambitus, terjedelem, dallamív, kezdőpont, fordulópont, dallamsűrűség, csúcspont, nyugvópont, figurációk, skálák, akkordbontások, szekvenciák, ritmikai és dallami patternek, dallami szimmetriák, transzformációk, mind-mind kikerülhetetlen tényezők az analízisek során. A jazz muzsika dallamaira jellemzőek a tipikusan jazzes ritmusparaméterek. Ilyenek az átkötések, a megelőlegezések, a késleltetések, melyek az off beat-es szinkópációval együtt a jazz műfajra jellemző dallamalkotás sajátosságai közé tartoznak. Az improvizáló jazzművészek gyakran játszanak patterneket, jellemző harmónia fordulatokra és groove-okra,

melyek a jazz-zene különböző stíluskorszakaihoz kapcsolódó rövid zenei idézetek. A riff is gyakran használt zenei megnyilvánulás, melyre a legjellemzőbb a ritmikus variáció és az egyszerű, pár hangból álló dallam.

Ezek a paraméterek a komponálás és az elemzés során vizsgálhatóak a legjobban, hiszen az idő faktor szabadon kezelhető, lassítható, megállítható. Az improvizáció alkalmával, amikor az idő nem megállítható, az adott pillanat, az ihletett állapot és az intuíció az, mely mindig elsődleges kell, hogy legyen az alkotás során.

A motívumszövés első területe a skálákban történő gondolkodás, mely az egyszerű két-, három- négyhangú rendszerektől a pentatónián keresztül egészen a multioktávós skálákban való gondolkodásig, végső állomásként a tizenkét hang használatáig terjed. A második nagy terület pedig a vertikális, azaz a harmóniákban való gondolkodás. Gyakorlatban ez a kétféle megközelítés nem más, mint a figuráció tana. A legfontosabb szempont, hogy az improvizációk során az organikus játék iránti igény erősödjön, és ne kerüljenek előtérbe a motorikus, technikai megoldások. A rögtönzésnek, előadásnak életet és egyéniséget ad a ritmus, a dinamika és tempó egysége, mely a jazzben különösen nagy hangsúlyt kell, hogy kapjon.

A jazz-zongora és zeneszerzés órákon tanított anyagaimból összeállítottam egy kivonatos tematikát, mely tematika a dallamalkotás és az improvizáció oktatásának fontos fejezeteiből áll. A dallamalkotásra fókuszálva gyűjtöttem össze azokat a szempontokat, gyakorlatokat, melyeket kivétel nélkül beépítünk az improvizációs, kompozíciós technikánkba, zenei világunkba.

1. Lá pentaton hangkészletből különböző hangokról és tonalitásban rubato kérdés-felelet játék.
2. Lá pentaton hangkészletből különböző hangokról és tonalitásban adott ritmusban kérdés-felelet játék. A ritmusnál különböző tempókat és különböző metrumokat használunk.
3. 2 - 4-es hangsúlyok bevezetése a folyamatos nyolcad mozgásokkor illetve a dallamok megformálásakor.
4. Dó - szó, dó - fá dudabasszus a balkézben, a jobb kézben dó, és lá pentaton skálák ütköztetése: a blues skálák kialakulása.

5. Kvartakkordok bevezetése a balkézben a dallamaink pedig pentaton építkezésűek.
6. Funkciós, gyakorlatok, variációk II-V-I-VI, I-VI-II-V-I, I-IV-V-I fokszámokra különböző ütemszámú periódusokban, különböző szempontok alapján. Skálák különböző mozgásformákban, akkordbontások különböző és folyamatosan változó mozgásformákban. Természetesen, ezeket a gyakorlatokat tizenkét hangnemben, dúrban és a két moll rendszerben is végezzük. /Összhangzatos moll és melodikus moll/
7. Tizenkét ütemes blues dúrban, mollban, tizenkét hangnemben.
8. A skálaállomány kiterjesztése (pentatónia, diatónia és móduszaik, összhangzatos és melodikus moll móduszai, különleges skálák, modell és distancia skálák, akkordbontások és mindezek különböző mozgásformákban és ritmizációkban).
9. Szeptimakkordok, kibővített és alterált akkordok megjelenése a dallami síkban is.
10. Komplet skálatan és horizontáció
11. Figurációk, diatonikus és kromatikus váltóhangok
12. Walking bass, kidolgozott basszus menetek
13. Diatonikus behelyettesítések (különböző modális skálák alkalmazása)
14. A háromrészes forma - (egyszerűbb standard darabok elemzése)
15. Harmóniai rögtönzés. A harmónia sor is tud dallamként viselkedni
16. Motívumszerkesztés, fejlesztés. Fontos a kitalált, megkomponált dallamaink lejegyzése
17. Különböző karakterű standard darabok megtanulása, stílusos, önálló improvizációkkal
18. Inside - outside játék
19. A tengely-elv alkalmazása
20. Transzkripciók - elemzések
21. A jazz-sztenderdek formavilága (8, 10, 12, 24, 32, 36 ütemes)
 - a: hangnemben maradók
 - b: modulatórikus, hangnemvándorlók
22. harmóniák elemzése, behelyettesítések, horizontáció, improvizációs lehetőségek.

A darab kidolgozása

1. a téma ismerete
2. a harmóniarend ismerete
3. funkciós behelyettesítések (átharmonizálás, tengelyelv) akkordfűzés (szűk - és tágfekvés, alterációk, bővítések)
4. lineáris játék (skálák, váltóhangok, akkordbontások, rendszerek)
5. vertikális játék (összetett akkordok)
6. az improvizáció dallami kibontása
7. az improvizáció ritmikai kibontása
8. az improvizáció felépítése (dramaturgia, csúcspontok, harmónia áthidalások)
9. formai építkezés
10. kidolgozás (bevezető, témabemutató, témavisszatérés, improvizáció, zárótéma, zárlat, coda... stb.)

Az oktatásnak ezen a szintjén fontos az improvizációk agogikai törvényszerűségeivel is foglalkozni. A motívumok ívei nem csak a hangmagasság különbségeiben nyilvánulnak meg, hanem ritmikában, mozgásban, tempóban. Az egyes ütemek időtartamát, a metrumot nem változtathatjuk meg, azonban az agogika által és a kisebb értékű hangok egymás közötti viszonyában mindig történhet valami „szabálytalanság”. Ha teljes mértékben ragaszkodnánk a ritmus és a tempó vonatkozásában a leírtakhoz, úgy gépiessé, motorikussá válna az előadás. Az improvizációnak, rögtönzésnek, előadásnak életet és egyéniséget ad a ritmus, a dinamika és a tempó egysége, mely mindenkinél más és más apró eltéréseket mutat, amit lekottázni, írásjellel feltüntetni nem lehet. Ezért a sztereotípiákat kerülve, az egyéniség kibontakoztatása érdekében nagyon fontos a növendék által rögtönzött és lekottázott motívumokat alaposan megismerni, elemezni, szerkezetével, és tagolásával foglalkozni.

Egy dallam harmóniává terebélyesedik és a harmónia törékeny dallammá karcsúsodik. A hang, mely érként az óceán felé tart, majd az óceántól az érig visszajut. A születés és a Világmindenség meghatározó érzése, tapasztalása. A zene akusztikai anyag és szellemi tartalom. Nem úgy állnak egymás mellett, mint forma és tartalom, hanem elválaszthatatlan egységbe olvadnak. Az akusztikai anyag a kiválasztás és elrendezés folyamatán kell, átmenjen ahhoz, hogy a szellemi tartalom hordozójává válhasson. A különböző rendező elvek, kompozíciós technikák, összhangzattani, zeneelméleti, formatani ismeretek, mind-mind ezt az alkotói

folyamatot elősegítő tényezők. Ezen felül a hang köti a zenét az időhöz, létezését a jelenhez. A hang időtartamából, mint a ritmus, a metrum, a tempó, további rendezőelvek és kompozíciós lehetőségek nőnek ki.

Mielőtt a dallamalkotás kijelölt területeire térnék, Kodály Zoltán egyik megállapítását szeretném idézni, mely a dallam és a beszéd kapcsolatáról szól:

„Minden nyelvnek megvan a maga hangszíne, tempója, ritmusa, dallama, egyszóval zenéje.”²³

Sweet, angol nyelvész nem hiába tanúsítja, hogy a hanglejtés, a beszéd eredendő dallamossága az emberi művelődés legősibb és legszívósabb életű jelenségei közül való. Eredete ott van, ahol a zenéé, a kettő valamikor összetartozott s a dallam legősibb formáját nem igen tudjuk a beszédétől elválasztani. A zenetörténet ott kezdődik, ahol az ember a maga hangjával próbálta a világ hangját utánozni s egyben a világnak üzeni. Ott kezdődik, ahol a beszéd természetes muzsikája, a hanglejtés kezdődik.

Az ember sokáig nem különböztette meg a kettőt. A természeti népek között ma is sokszor találkozunk eme egymásba érő kettősséggel. Az emelt hang észrevétlenül énekké válik, az ünnepélyes deklamáció, vagy szövegmondás pedig már önként áthajlik a dallamba. Ezt példázza a 18. Zsoltár héber felirata: „dibber et -divré hasirá” az éneket mondják, ahogy az ígét éneklük. Érdekes Wagner gondolata a zenei megújulásról és az emberi orgánusról.

A gondolat most is aktuális, de még mennyire:

„a különböző, már-már ellanyhult zenenyelvek, újra meg újra megkívánták a felfrissülést, kiszabadulást a kötött hagyományokból és közeledést az emberi orgánus, természet adta dallamosságához az egyetlen és közös alapnyelvhez, az ősmelódiához, melyből szavaink nyelve valamikor megszületett.”²⁴

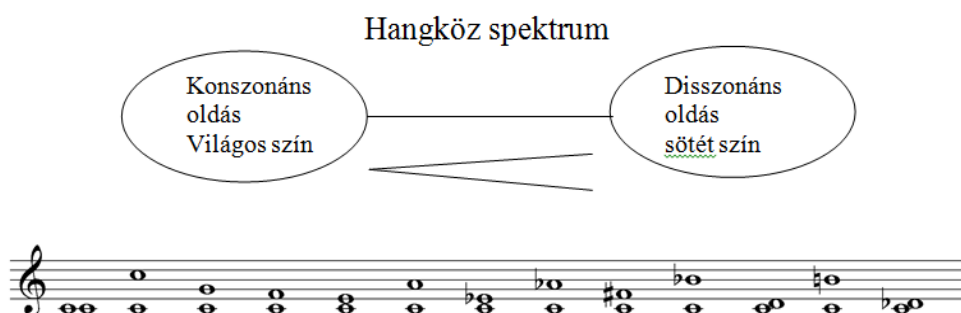
A hangköz (Intervallum) a „zenei történés ősejtje”. Előfordul, hogy a hangköz már önmagában motívum, mint ahogy van egytagú szó is. Ámde a legtöbb hangköz csak eleme a motívumnak, mint szótag a szónak, s amiként a szó, úgy a motívum is onnan nyeri formai jelentését: hol fordul elő és milyen összefüggésben. Ha fontos a téma, motívum, amelyben részt vesz, fontos a hangköz is. Ha ritmikailag súlyosabb a helye, dinamikailag, színezetben, regiszterben kiütkező: jelentősebb, mint ellenkező esetben. Más értékű az a kvartllépés, mely dominánssról vezet tonikára, mint az, amelyik a tonikáról vezet a szubdominánssra. Teljesen más és más jelentőségűek a hangközök a szerint is, hogy polifóniában vagy homofóniában,

²³ Kodály Zoltán: *Vessünk gátat kiejtésünk romlásának, Rádióelőadás 1938*

illetve a kettőt egyeztető stílusban fordulnak elő. Kvart- vagy kvintlépésnek például sokkal nagyobb feszítőereje lehet a polifóniában, ahol általában a dallamvonulattal horizontálisan érvényesül, mint a homofon stílusokban, ahol leginkább vertikálisan az akkordfelbontásokból keletkezik. Utóbbi esetben, mint tudjuk- a dallami feszültség csökkent erejű, mert a harmóniai funkcionalitás vette át a dallami energiák javarészét. A barokktól fogva mind kevésbé részesedik tisztára dallami energiákban a stílus, viszont annál inkább összhangzatiakban. Ettől fogva csökken le az énekkel összefüggő dallamtípusok stílusalkotó jelentősége s emelkedik fel, a hangszerekkel összefüggő dallamtípusoké. A jazz muzsikában különösen igaz ez a megállapítás, hiszen a jazz muzsika története a hangszeres és énekes szólisták története, az afro-amerikai népzeneből kiindulva, a világ koncertszínpadain fellépő, meghatározó és zenetörténetet író instrumentális, hangszeres szólistákig. A hangköz nemcsak távolságot hidal át, de viszonyt is jelent, s ez a viszony lehet közelebbi, távolabbi. Távolság (distanca) vagyis a lépés nagysága vetíti ki a közlés gesztusának méretét, a két hang közötti viszony pedig a tartalmát s e kettőnek eredője adja a hangközlépés feszítőerejét, intenzitását. A rokonság (viszony) és távolság egymást folyvást kiegészítő, keresztező vagy összegző erő-elemek a hangközlépésben. A rokonság (viszony) és távolság egymást folyvást kiegészítő, keresztező vagy összegző erő-elemek a hangközlépésben.

Ha ugyanakkora is a távolság G-domináns és C- tonika között, mint C és F között, azaz a tonika és szubdomináns távolsága, mégis a G közelebbi rokona a C- tonikának, ezért és részben innen e két kvarthangköz alapvető különbsége. (Utóbbi esetben, mint tudjuk- a dallami feszültség csökkent erejű, mert harmóniai funkcionalitás vette át a dallami energiák javarészét).

13. kottapéllda, forrás: Binder Károly: Szakdolgozat, LFZE, 2003



A jazz improvizációkban nagyon sokszor hangközökben, hangközstruktúrákban gondolkozunk. Különböző, de meghatározott hangközök különböző távolságokra egymástól. Például nagyszekund lépések felfelé nagyterc távolságokban, vagy tiszta kvárt lépések lefelé kisterc távolságokban.

A fent ábrázolt táblázatban /13.kottapéllda / a konszonancia és disszonancia relatív fogalmakká válnak, ha a hangközöket harmóniai összefüggésekben vizsgáljuk. A prím hangköz hangismétlést jelent, emlékeztet a beszéd szótagismétlésire, tehát főként intenzitásfokozó, nyomatékosító. Az a hang, amely többször egymásután hallatszik, fontosabb, mint ugyanolyan körülmények közt ugyanaz a hang kevesebbszer. Különböző egzotikus népek zenéiben, szertartás zenékben, elsősorban ritmust erősítő funkcióval bír /ritmus osztinátók, dobzenék/.

A jazz zenében a hangismétlésre rengeteg példát lehetne felsorolni. A The Call című big band darab /14.kottapéllda / egy harsona szólamának részlete. Ezt követi Sáry László Der feine-A finom című kis zongora darabja, /15.kottapéllda / ahol láthatjuk, hogy az első ütemben két dúr hármashangzat, a másodikban egy nagyterc, majd egy kisterc következik, ami egy G7-es akkordra egészíti ki egymást. A harmadik ütemben egy kisterc és egy dúr hármas jelenik meg, mely az Am7-es akkordot jelenti. A következő három ütem az előző háromnak a variációja. Majd az azt követő hármas egység megint csak az első három ütem változata. Az utolsó három ütem azonban megváltozik, mégpedig úgy, hogy a második ütemben megjelenik G7-es akkord d és f hangja, majd az utolsó ütem első negyedében megszólal a g és a h így megjelentetve a G7-es akkordot. Ezek után a szerző nyitva hagyja a darabot és megismétli. Ebben a kis kompozícióban két hármashangzat: F dúr, C dúr, illetve két négyes hangzat: G7 és Am7 képezi a kompozíció alapgondolatát, mely akkordok többször két darab tercformaként jelennek meg.

14. kottapéllda, forrás: Friedrich Károly: Big Band Hangszerelés, kézirat a szerzőnél

THE CALL

As recorded on the BIG, BAD and BEAUTIFUL album and cassette
with RÖY BURNS and the DICK GROVE BIG BAND

1st TROMBONE

DICK GROVE

MOD. FAST SWING

© Copyright 1973 by FIRST PLACE MUSIC PUBLICATIONS, INC.
12764 Ventura Blvd., Suite 203, Studio City, Calif. 91604
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

1st Trb (1) 8881

15. kottapélda, forrás: Sáy László kézirat

(4) Der Feine — A finom

con delicatezza

Az egyszerű hangközök és hármashangzatok után jó volt találkoznom Legányné Hegyi Erzsébet: Bach példatárában / 16. kottapélda / az I/10 es példában, mely a No102 Kantáta ária részlete három különböző moll skálával. A skála szelvények sorban a következőképpen jelennek meg: először egy összhangzatos moll skála hangjaiból alkotott motívum hangzik el a

részletben, mely egy természetes moll skálában folytatja útját és egy melodikus mollba érkezik.

16. kottapélda, forrás: Legányné Hegyi Erzsébet, Bach példatár II. kötet, EDM, 1971

10 29 Adagio *ÖSZTANGZATOS MOLL SK.* No 102

Most pedig következzen egy Jazztörténeti kuriózum W. M. Lewis: How High The Moon és Charlie Parker - Benny Harris: Ornithology című darabja. /17,18. kottapélda/ A két különböző darab, jelentős része ugyanarra a harmóniasorra íródott.

17. kottapélda, forrás: Jazz Fakebook

HOW HIGH THE MOON
(From "TWO FOR THE SHOW")

Copyright © 1940 by Chappell & Co., Inc. Copyright Renewed. Words by Nancy Hamilton
Music by Morgan Lewis

Moderately

18. kottapélda, forrás: Jazz Fakebook

ORNITHOLOGY

© 1946 ATLANTIC MUSIC CORP.

© Renewed and assigned 1974 ATLANTIC MUSIC CORP.

By Charlie Parker and Benny Harris

Fast Swing

Végül pedig következzenek egy igazi kuriózum a jazz sztenderdek világából.

Bill Evans T.T.T.T. Twelve Tone Tune Two című kompozíciója, /19. kottapélda/ melyet a szerző dodekafon szerkesztéssel, reihe technikával alkotott. Ennek a számnak az improvizációs harmónia rendje tizenkét darab major akkordból áll.

Tehát Bill Evans gondolt a tizenkét fok bejárására is az improvizációs sor kitalálásakor. Ezt követően négy példát szeretnék bemutatni a saját kis etűdjeimből, gyakorlataimból. Az első /20. kottapélda/ egy C dúrban lévő II-V-I-VI- os harmónia sorra történő dallamalkotás hatféle variációja. Az első variáció akkordbontásos megközelítés, a második, skála szelvényes megoldás, a harmadik, diatonikus figuráció, kivéve az utolsó ütemet, ahol egy alterált akkordot használok, mégpedig az A7⁵#9#-es akkordot és ebből adódóan kromatikus váltóhangok is szerepelnek a figurában. A negyedik példában váltóhangos figurák szerepelnek. Az ötödikben, az első ütemben egy lá pentaton szelvény, a második ütemben egy G blues skála szelvényből alkotott dallam hallható, melyben kromatikus alsó váltóhangokkal színezem az akkordhangokat, ugyanúgy, mint a harmadik ütemben. A negyedik ütemben lévő alterált dominánsra szintén váltóhangos figurát mutatok be. Az utolsó variációban, az első ütemben egy akkordbontás és egy skálaszelvény, a második ütemben a G7-es akkord hangjai következnek kromatikus váltóhangokkal, mely hangok összességében egy G7⁹b10b11#-es alterált domináns szeptimet jelentenek. A harmadik ütemben egy Em7 -es akkord bontása

következik, mely az alaphiányos tonikai akkord esetében egy Cmaj79-es akkord, amihez az utolsó ütemben hozzacsatlakozik a 11#.

Az ezt követő három kis darab / 21,22,23. kottapélda / három blues periódus. Az első / 21. kottapélda / egy F dúr blues, ahol végig basszushiányos 769-es akkordokat használok a balkézben, a jobb kézben pedig a jazz muzsikára nagyon jellemző hangsúly eltolásos figurák, szólnak meg egy F blues skála hangkészletéből. Ebben az esetben megelőlegezésekről van szó. Az első, a harmadik, a hetedik és a tizenegyedik ütemben dallami megelőlegezéssel találkozhatunk. A harmadik ütemben dallami és harmóniai, míg az ötödik és a tizedik ütemben csak harmóniai megelőlegezés látható. A dallam és a zenei poén kedvéért az általában tizenkét ütemes blues periódus ebben az esetben egy ütemmel meg lett toldva. A záró akkord pedig egy F szűkített major nagy szexttel és nagy nónával /FoΔ69/.

A második blues példában / 22. kottapélda / egy tizenkét ütemes moll bluesra épülő blues skálából alkotott triolás mozgású motívum szerepel, mely motívum háromszor ismétlődik meg a három főfunkcióra építve. Ez a példa nagyon találóan demonstrálja a korábbi horizontációs fejezetben található megállapítást, mely szerint több akkordra egy skálát játszhatunk. Az utolsó példa / 23. kottapélda / egy tizenkét ütemes moll blues téma, melyben az összes eddig tárgyalt jelenség megtalálható, úgymint a blues skálaszelvény, harmonikus és melodikus figuráció, kromatikus és diatonikus váltóhangok, harmóniai és dallami megelőlegezés.

19. kottapéllda, forrás: Jazz Fakebook

T.T.T.T. Twelve Tone Tune Two

BILL EVANS

Medium up Swing

Intro
Freely

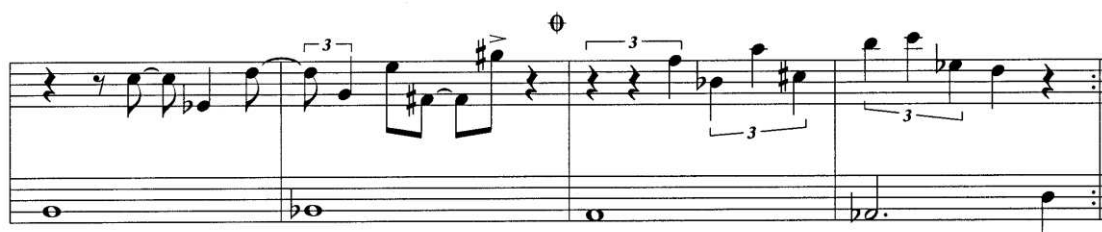


♩ = ca 220

§ N.C.



Bass



© 1973 Orpheum Music Used by Permission

Solos (Lydian mode on all chords)

GMaj⁷ FMaj⁷ E^bMaj⁷ D^bMaj⁷

CMaj⁷ B^bMaj⁷ A^bMaj⁷ G^bMaj⁷

BMaj⁷ B^bMaj⁷ AMaj⁷ A^bMaj⁷

GMaj⁷ AMaj⁷ BMaj⁷ C^bMaj⁷

CMaj⁷ DMaj⁷ EMaj⁷ F^bMaj⁷

BMaj⁷ CMaj⁷ C^bMaj⁷ DMaj⁷

After Solos D.S. al Coda (w/rep)
On repeat Piano tacet, Bass plays me

Freely

Pno. AMaj⁷(+11) A^bMaj⁷(+11) GMaj⁷(+11)

Bass

G^bMaj⁹(+11) FMaj⁷(+11) EMaj⁹(+11) E^bMaj⁷(+11) DMaj⁷(+11) D^bMaj⁹(+11)

20. kottapélá, forrás: Apagyí Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

DÚR II-V-I-VI

Binder Károly

Akkordbontás

etc.

Skála

etc.

Figurációk

etc.

Váltóhangos figurációk

etc.

Blues skála

etc.

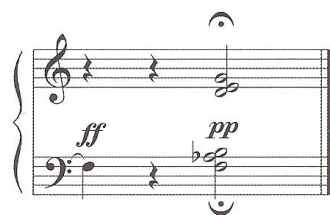
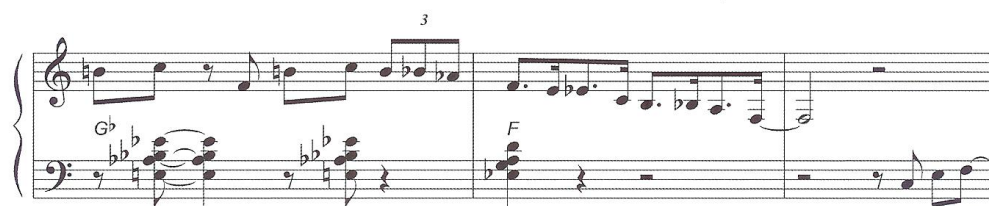
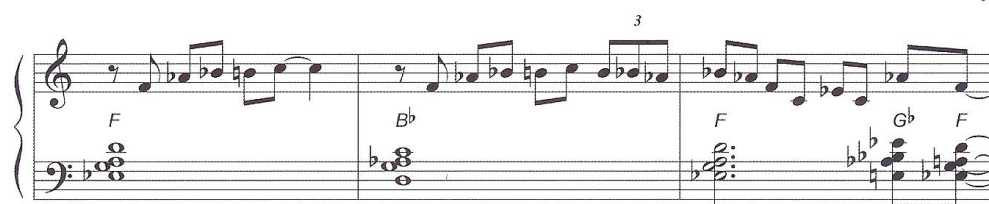
Alterált hangok, váltóhangok

21. kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

BLUES
BLUES SKALA
769-ES AKKORDOK
RITMIKAI ELTOLÁS

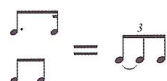


Binder Károly



22. kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

MOLL BLUES
TRIOLÁK
BLUES SKÁLA



Binder Károly

The image displays four systems of musical notation for a piano piece titled 'MOLL BLUES TRIOLÁK'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor). The first system shows a complex melodic line in the treble with many triplets and a simple harmonic accompaniment in the bass. The second system continues this pattern. The third system features more varied rhythmic patterns in the treble. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the treble and sustained chords in the bass. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and triplet markings throughout.

23.kottapélda, forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

MOLL BLUES

Binder Károly

The musical score for 'MOLL BLUES' is written for piano in G minor, 12/8 time. It consists of four systems of music. The first system has three measures with chords Cm^{6 9}, Dø¹¹, and G^{7 5# 10b}. The second system has four measures with chords Gm^{7 9}, C^{7 5# 10b}, Fm^{7 9}, and Dø¹¹, with a G^{7 5# 10b} chord in the final measure. The third system has three measures, starting with Cm^{6 9}. The fourth system has two measures, both featuring triplets in both hands, with a 'ritard.' marking in the second measure.

PENTATÓNIA ÉS KVÁRT-MODELLEK A TERCHARMÓNIÁK FÜGGVÉNYÉBEN - ALTERÁLT PENTATONOK

*Egy hang, mely lehet könnycsepp és lehet óceán
Egy hang, mely lehet parány és lehet óriás
Egy hang, mely lehet szemtelenül pimasz és lehet
szívből jövő fohász
Egy hang, mely lehet percenés és lehet
Tengerek mélyén konduló harang
/Binder Károly/*

A pentaton skálákban és kvárt struktúrákban való gondolkozást a szaknyelv naturális struktúrákban való gondolkozásnak hívja. A pentaton rendszerek szelvényei benne vannak a diatonikus és a komplett skálatanban, ezért ez a rendszer igazából egy egyszerűsített változata a komplett skálatanra épülő horizontációnak. A pentaton és kvárt rendszerek egymással szoros kapcsolatban állnak, egymásból egymásba alakuló párokat alkotnak. A kvárt hármashangzatok a jazz muzsikában stabil akkordok. A kvárt hármashangzatokat röviden sus akkordnak is nevezzük, mely akkordelnevezés a tiszta kvárt építkezésű hármashangzatot jelenti.

A kvárt akkordokra használható horizontációs lehetőségek tárházából elsődlegesen a pentaton skálákat emelném ki. A pentaton skálákra játszható akkordok esetében pedig még inkább igaz a megállapítás, mely szerint a pentaton és kvárt rendszerek szorosan együttműködnek, hiszen a pentaton skálák móduszai esetében a kvárt akkordok sokkal erőteljesebben és elsődlegesen jelennek meg, mint a terc akkordok. Meghatározóan erős, dinamikus és kiegyensúlyozott hangzást kapunk a kvárt és pentaton rendszerek szimbiotikus használata során. A figurációk esetében a kromatikus alsó és felső váltóhangok mindig a szimmetria elv alapján jelennek meg az improvizációban, hiszen nem a diatonikus rendszerben vizsgáljuk őket, ebből következően diatonikus váltóhangjaik sincsenek. A pentaton rendszerekben gyakorlatilag mindig kis- és nagyszekundokban gondolkozunk a váltóhangos figurák esetében. Ugyanígy járunk el az out játékban is. A feszültség teremtés miatt, általában a fél hanggal eltolt variációkat használjuk, de természetesen a nagy szekundokban eltolt figurák is nagyon izgalmasan szólnak. Gyakori a kvárt akkord hangjaira épített pentatonok használata és ez fordítva is igaz, azaz gyakori a pentaton skálák hangjaira épített kvárt akkordok használata is. A pentaton és kvárt rendszerekben nagyon jól alkalmazhatóak a vertikális és horizontális gondolkozásmód szimmetrikus megjelenései is. Ha a dallami síkban egy lá pentaton skálát játszom, illetve abból készített motívumot, akkor a vertikális síkot mozgathatom lefelé, és fölfelé azaz a jobb kézben változatlan skála esetében a balkézben eltolhatom a kvárt modelleket, melyek feszültséget teremtenek, imitálva a diatóniában lévő domináns-tonika párost. Ez a feszültség teremtés, vagy látens tonika - domináns viszony fordított esetben is igaz, amikor a balkézben lévő akkord változatlan marad és a dallami síkunkat mozgatjuk felfelé, illetve lefelé természetesen mindig visszatérve az alapskálához. Ezek azok az izgalmas zenei szituációk melyek a pentatóniában lévő out-in játék legmeghatározóbb jelenségei. A következő összegzésben az „egyszerűség kedvéért” láthatjuk az öt hangból összeállítható dallam variációk számát. Összesen 120 féle sorrendbe lehet besorolni az ötfokú pentaton skála

hangjait. Akkor, ha ezeknek a variációknak a számát kibővítjük a kis és nagy szekund távolságokban lévő alsó és felső váltó pentaton skálákkal, akkor a dallamalkotási lehetőségeink száma csak a szimmetriában gondolkozva is négyszer 120, azaz 480 féle variáció. Huszonnégyszer féle variáció létezik mindegyik hangról indítva.

1,2,3,5,6	2,1,3,5,6	3,1,2,5,6	5,1,2,3,6	6,1,2,3,5
1,2,3,6,5	2,1,3,6,5	3,1,2,6,5	5,1,2,6,3	6,1,2,5,3
1,2,5,3,6	2,1,5,3,6	3,1,5,2,6	5,1,3,2,6	6,1,3,2,5
1,2,5,6,3	2,1,5,6,3	3,1,5,6,2	5,1,3,6,2	6,1,3,5,2
1,2,6,3,5	2,1,6,3,5	3,1,6,2,5	5,1,6,2,3	6,1,5,2,3
1,2,6,5,3	2,1,6,5,3	3,1,6,5,2	5,1,6,3,2	6,1,5,3,2
1,3,2,5,6	2,3,1,5,6	3,2,1,5,6	5,2,1,3,6	6,2,1,3,5
1,3,2,6,5	2,3,1,6,5	3,2,1,6,5	5,2,1,6,3	6,2,1,5,3
1,3,5,2,6	2,3,5,1,6	3,2,5,1,6	5,2,3,1,6	6,2,3,1,5
1,3,5,6,2	2,3,5,6,1	3,2,5,6,1	5,2,3,6,1	6,2,3,5,1
1,3,6,2,5	2,3,6,1,5	3,2,6,1,5	5,2,6,1,3	6,2,5,1,3
1,3,6,5,2	2,3,6,5,1	3,2,6,5,1	5,2,6,3,1	6,2,5,3,1
1,5,2,3,6	2,5,1,3,6	3,5,1,2,6	5,3,1,2,6	6,3,1,2,5
1,5,2,6,3	2,5,1,6,3	3,5,1,6,2	5,3,1,6,2	6,3,1,5,2
1,5,3,2,6	2,5,3,1,6	3,5,2,1,6	5,3,2,1,6	6,3,2,1,5
1,5,3,6,2	2,5,3,6,1	3,5,2,6,1	5,3,2,6,1	6,3,2,5,1
1,5,6,2,3	2,5,6,1,3	3,5,6,1,2	5,3,6,1,2	6,3,5,1,2
1,5,6,3,2	2,5,6,3,1	3,5,6,2,1	5,3,6,2,1	6,3,5,2,1
1,6,2,3,5	2,6,1,3,5	3,6,1,2,5	5,6,1,2,3	6,5,1,2,3
1,6,2,5,3	2,6,1,5,3	3,6,1,5,2	5,6,1,3,2	6,5,1,3,2
1,6,3,2,5	2,6,3,1,5	3,6,2,1,5	5,6,2,1,3	6,5,2,1,3
1,6,3,5,2	2,6,3,5,1	3,6,2,5,1	5,6,2,3,1	6,5,2,3,1
1,6,5,2,3	2,6,5,1,3	3,6,5,1,2	5,6,3,1,2	6,5,3,1,2
1,6,5,3,2	2,6,5,3,1	3,6,5,2,1	5,6,3,2,1	6,5,3,2,1

Tehát a pentaton skála öt hangjáról, összesen ötször huszonnégyszer, azaz százhusz alapfigurációt tudok létrehozni.

Az In Illo Tempore című darabom a következő példa, / 24. kottapélda / melyben a témát végig kvártakkordokban gondolkozva írtam. Tizennégyszer ütemen keresztül kvártakkordokból alkottam figurákat Eb, Db, E, Ab, G, Gb, Bb, D, Db, G, Eb, Ab és E hangról felépített sus akkordokra sorrendben. Az utolsó előtti ütemben pedig megjelenik végre az egyetlen tercakkord, pontosabban egy Ab7-es akkord. Az improvizációs szakaszban a harmóniákra végig lá pentatonokban gondolkozzunk in és outside bejárásokkal. A G és a Gb továbbá a D és a Db kvárt akkordoknál pedig mindig out rendszerekben improvizálhatunk. Koncerteken gyakran kibővítjük a záró témát egy ütemmel, melyben három negyed szünet után egy A dūr akkord jelenik meg az utolsó negyeden összefoglalásképpen a zenei poén kedvéért.

in illo tempore

Binder Károly

The musical score is written for piano in 12/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system contains three measures with chords $E_b(sus4)$, $D_b(sus4)$, and $E(sus4)$. The second system contains three measures with chords $A_b(sus4)$, $G(sus4)$, and $G_b(sus4)$. The third system contains three measures with chords $G(sus4)$, $B_b(sus4)$, and $D(sus4)$. The fourth system contains four measures with chords $D_b(sus4)$, $G(sus4)$, $E_b(sus4)$, A_b , and $E(sus4)$. The final measure of the fourth system features a triplet of eighth notes.

A / 25.26. és a 27. kottapélda / szintén saját kompozíció a Zongorálom című iskolából.

A Sus akkordok szekund eltolásban-című kis darab, / 25. kottapélda / Játék a fekete billentyűkön címet is viselhetné. A darab a hagyományos tizenkét ütemes blues periódustól abban különbözik, hogy az első nyolc ütem nem más, mint egy kérdés felelet játék az E_b sus és az F sus akkordokra, mely gyakorlatilag tonikai funkció az eredeti blues körben. Ezek után következik a két ütem szubdomináns és két ütem tonika mely megegyezik az eredeti funkciós körben található akkordokkal és ütemszámmal. Az ezt követő négy ütem szintén egyezik úgy funkcióiban, mint ütemszámában az eredeti blues körben találhatók, azzal a különbséggel, hogy ez a négy ütem meg van ismételve. Így összességében a funkciók és akkordok sorrendisége nem változott csak az ütemszámok. Ezáltal a kis formai változtatással a

tizenkettőből húsz ütem lett és ehhez jön még a plusz három ütemes kibővítés a végén. A dallamszerkesztés során kizárólagosan az Eb lá pentaton hangjait használtam. A következő példában /26. kottapélda/ egy hagyományos tizenkét ütemes bluesra írtam két periódus improvizációt, mely szólónak a hangkészlete F lá pentaton. A hangkészlet csak a 22. és a 24. ütemben egészül ki egy-egy hanggal. A 22. ütemben, egy E vezető hanggal mely a tonika alaphangjára oldódik, majd a 24. ütemben pedig egy G hanggal, mely az F769-es akkordban szereplő nagy nóna. A szóló, a pentaton kérdés-felelet párokon kívül nagyon jól demonstrálja a jazz zenére jellemző dallami megelőlegezéseket, melyek átkötések formájában jelennek meg minden ütemben kivéve a legutolsó záró ütemet. És végül következzen az utolsó példa a / 27. kottapélda /, mely szintén saját kompozíció a Zongorálm című iskolából. A játék kedvéért a jazzben stabil akkordként használt kvárt akkordot, mégis 4-3-as késleltetésként szólaltatom meg. A darab egy dupla ütemszámú rendhagyó blues periódus, mely csak a domináns, szubdomináns egymás utáni két ütemet tartotta meg az eredeti formájában. Természetesen a bevezető négy ütem és a levezető szakasz, mely egy folyamatos elhalkulás, nem számolandó a periódusba. A domináns és szubdomináns egymást követő ütemeiben két átmenő hangos figurációval találkozunk. A többi ütemre jellemzően pentaton szelvényeket használlok, melyek a 4-3-as késleltetések folyamatában a negyedik, a nyolcadik, a tizenhatodik és a huszonkettedik ütemben oldódnak az F hangról a tonika tercére, az E hangra. míg a tizenkettedik ütemben a késleltetés során a szubdomináns akkord terc hangjára az A hangra érkezünk a Bb hangról.

25. kottapélda,

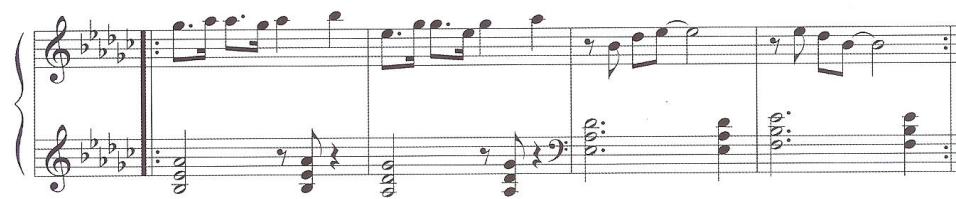
forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

BLUES

„SUS” AKKORDOK SZEKUND ELTOLÁSBAN
PENTATON BLUES A FEKETE BILLENTYŰKÖN
KÉRDÉS - FELELET



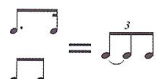
Binder Károly



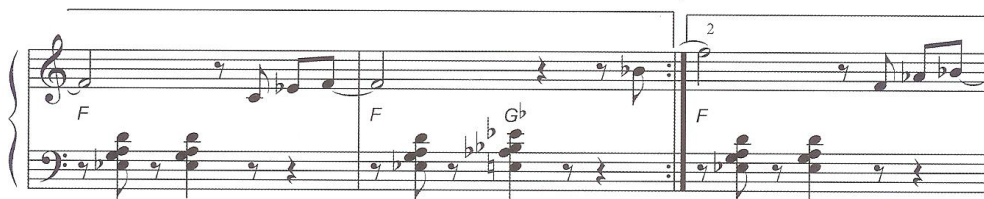
26. kottapéllda,

forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

BLUES KÉRDÉS - FELELET LA PENTATON 769-ES AKKORDOK



Binder Károly



27. kottapélda,
forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK. Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

BLUES
„SUS” AKKORD ÉS OLDÁSA
KÉRDÉS - FELELET
LA-PENTATON*

Binder Károly

4-szer ismételni

pp (*z*) *mf*

pp *pp* *mf* *pp*

f *ff* *pp*

mf *f* *mf* *p*

mf

A végét 3-szor, 4-szer ismételni, fokozatosan halkul, legvégén: ritardando.
* La- pentaton a jellegzetes nagy terccel (Blues terc)

A következő táblázatokban Ramon Ricker akkord- és skálaillesztéseit láthatjuk. Az első táblázat a legfontosabb tercakkordokra épülő dó pentaton skálákat és az akkordokra játszható legkonszonánsabb kvart akkordokat foglalja össze.

akkord	dó pentaton alaphangja	sus akkord alaphangja
m7	K7	T5
	T4	N2
	K3	T1
		T4
		N6 (dór)
Maj7	T5	N3
	N2	N7
	T1	N6
		N2
		B4

7sus4	T4	N2
	T1	N6
	K7	T5
		T1
		N3
7 (akusztikus)	T1	N6, N3, N2
7 (alterált)	Sz5	K3, K7, k6
m7b5	K2	K2
	K6	T4
	Sz5	K3
		K6
		T1

A második táblázatban a három meghatározó jazzakkordra játszható pentatonok alaphangjainak felsorolását láthatjuk, mely sorrend a legkonszonánsabb (inside) hangzásútól a legtávolabbi diszsonáns (outside) hangzásúig terjed.

akkord	inside-outside dópentatónok alaphangjai
dom7	T1 – K3 – K7 – T4 – B5 – B6 – N2 – T5 – K2 – N3 – N6 – N7
m7	K3 – K7 – T4 – K6 – K2 – SZ5 – T1 – T5 – N7 – N2 – N6 – N3
Maj7	T1 – T5 – N2 – N3 – N6 – T4 – B7 – N7 – B3 – B6 – B5 – B2

Nézzük meg a kvárt modelleket a major és a domináns szeptim akkordcsalád szerint osztályozva, /28.kottapélda / Ramon Ricker munkája alapján. Ezekben az esetekben az akkordoknál külön beírtam az alterációkat, mely jelzések sokkal szemléletesebbé teszik a tercakkordokra épülő kvárt akkordok helyét a diatóniában.

28. kottapéllda, forrás: Binder Károly: Szakdolgozat, LFZE, 2002.

Major 7

C Maj7

7 3 6 9 5 9 6 3 7 1

C Maj7

3 6 9 5 1 5 9 6 3 1

C Maj7

#11 7 3 6 9 6 3 7 #11 1

Major 7 #11

C Maj7#11

#11 7 3 6 9 6 3 7 #11 1

C Maj7#11

b9 #11 7 3 6 3 7 #11 b9 1

C Maj7#11

7 3 6 9 5 9 6 3 7 1

C Maj7#11

#9 #5 #1 #11 7 #11 #1 #5 #9 1

Domináns szeptim

C7

3 6 9 5 1 5 9 6 3 1

C7

5 1 4 7 b10 7 4 1 5 1

C7

7 b10 b6 b9 b5 b9 b6 b3 7 1

C7

9 5 1 4 7 4 1 5 9 1

Bővített kvintû domináns szeptim

C7(#5)

7 b10 b6 b9 b5 b9 b6 b10 7 1

C7(#5)

4 7 b10 b6 b9 b6 b10 7 4 1

C7(#5)

1 4 7 b10 b6 b10 7 4 1 1

Domináns szeptim b9

C7(b9)

4 7 b10 b6 b9 b6 b10 7 4 1

C7(b9)

5 1 4 7 b10 7 4 1 5 1

C7(b9)

7 b10 b6 b9 b5 b9 b6 b10 7 1

Domináns szeptim #9

C7(#9)

5 1 4 7 b10 7 4 1 5 1

C7(#9)

7 b10 b6 b9 b5 b9 b6 b10 7 1

C7(#9)

1 4 7 b10 b6 b10 7 4 1 1

C7(#9)

4 7 b10 b6 b9 b6 b10 7 4 1

Domináns szeptim #11

C7(#11)

3 6 9 5 10 5 9 6 3 1

C7(#11)

#11 7 3 6 9 6 3 7 #11 1

C7(#11)

7 b10 b6 b9 b5 b9 b6 b10 7 1

Domináns szeptim 9, #11, 13

C13

7 b10 b6 b9 b5 b9 b6 b10 7 1

C13

3 6 9 5 1 5 9 6 3 1

C13

#11 7 3 6 9 6 3 7 #11 1

Domináns szeptim sus4 (tisza kvárttal)

C7sus4

9 5 1 4 7 4 1 5 9 1

C7sus4

6 9 5 1 4 1 5 9 6 1

C7sus4

5 1 4 7 b10 7 4 1 5 1

KONJUNKT-DISZJUNKT, INSIDE-OUTSIDE

*„A jazz elnevezést sokfajta zenére használják, ténylegesen sokfélének a konglomerátuma
(keveréke), lényegében nem más, mint ritmuskérdés...*

*Hiszen a jazz is zene: ugyanazokat a hangokat használja fel, mint Bach...
A jazz muzsika maradandó lesz, ha nem is jazz formában, de valamilyen alakban
a jövő zenéjét fogja kialakítani.”²⁵
/George Gershwin/*

²⁵ Hyland, William G. *George Gershwin: A New Biography*. Westport, CT: Praeger Publishers, 2003

Ávéd János egykori hallgatónk, kitűnő szaxofonos, a szakdolgozatában rendkívül találó és praktikus gondolkozásmódot dolgozott ki a hármashangzatok improvizációban történő alkalmazása terén. A dolgozat címe: „Politonalitás az improvizációban, diszjunkt és konjunkt hármashangzatok, hexatonok gyakorlati alkalmazása.” A huszadik századi klasszikus zenében megjelenő politonalitás, mely az egy időben jelenlévő különböző hangnemek házasságáról szól, nagyon hamar megjelent a jazz improvizációkban is. A jazzmuzsika rendkívül gyorsan reagál mindig a klasszikus zenében történő változásokra. Nagyon gyorsan analizál és szintetizál, megtartva azt, amit beépíthet az improvizációs rendszereibe. A jazzmuzsikások eszköz tárában nagyon gyakoriak a hármashangzatpárokban megjelenő figurációk is. Két hármashangzat, mely diszjunkt kapcsolatban áll egymással, hexaton rendszert alkot. Ezek a hexatonok működhetnek tonális és politonális környezetben is.

Ávéd János a hármashangzatok rendszerébe bevezetett új fogalompárja a konjunkt és diszjunkt nevet viseli. A konjunkt kapcsolat azt jelenti a két hármashangzat közötti viszonyban, hogy van közös hangjuk. Ebből adódóan van egyszeresen konjunkt hármashangzat pár, mégpedig akkor, amikor egy közös hang van a két hármashangzat viszonyában és kétszeresen konjunkt kapcsolat, akkor, amikor két közös hang szerepel a két hármashangzat közötti viszonyban. A diszjunkt kapcsolat pedig az a kapcsolat, amikor nincs közös hang a két hármashangzat hangjai között. A klasszikus összhangzattanban terc rokonságnak hívjuk a kétszeresen konjunkt, illetve kvintrokonságnak hívjuk az egyszeresen konjunkt kapcsolatokat. A diszjunkt kapcsolatok esetében pedig, a hármashangzatok szomszédsági viszonyban vannak egymással a klasszikus zene-elmélet meghatározása szerint. Bárdos Lajos terckapcsolatokkal foglalkozó definíciói alapján, ha a paralel és a mediáns hangzatokat vizsgáljuk, akkor azok kétszeresen konjunkt hármashangzatpárok. A tercrokon hangzatok azonos színezetű dūr-dūr és moll-moll hármasok, mégpedig egy közös hanggal, azaz egyszeresen konjunkt hármashangzatpárok. Az ultra-tercrokon hangzatok pedig színezetváltó dūr-moll, moll-dūr kapcsolatok, melyek nem férnek bele a diatonikus lehetőségekbe, nincs közös hangjuk, tehát diszjunkt hármashangzatpárok. A diszjunkt, konjunkt, elnevezést a szerző a halmazelméletből emelte be a zeneelméletbe. Két halmaz akkor diszjunkt, ha nincs közös elemük, és akkor konjunkt, ha van legalább egy közös elemük. Jelen esetben a halmazok a két hármashangzat hangjait jelentik. A hármashangzatpárokban történő improvizatív gondolkodás, a hexaton rendszerekre való kiterjesztésében a legizgalmasabb. Ez azt jelenti, hogy két olyan hármashangzatot használ az

aktuális akkordra az improvizáló muzsikusból, melyekben nincsenek közös hangok. Mivel egy közös hang esetében már csak ötfokú, pentachord, két közös hang esetében pedig csak négyfokú, tetrachord rendszerekben gondolkozhatnánk. A szerző a diatónia két fontos skálájában gondolkozva, továbbá a diatónia kiterjesztésével, azaz nem diatonikus hangrendszerekkel és distancia skálákkal kibővítve az improvizációs skála tartományt, vizsgálja a hármas hangzat párokat. A hangrendszereket felosztja három nagy egységre. Az elsőben szerepel a diatóniából ismert dúr és melodikus moll skála. A második egység az ultradiatónia, melyben az összhangzatos moll, az összhangzatos dúr és a cigány moll szerepel. A harmadik nagy egység pedig distancia skálákból áll, mégpedig az egészhangú / 2-2 modell / a fél egész, vagy más szóval szűkített skála / 1-2 / és a harmadik vizsgált skála pedig az 1-3 modell skála. Tehát az első nagy egységben nem szerepel bővített szekundlépés a hangrendszerben. A második egységben már igen, hiszen az összhangzatos moll hetedik foka felemelt, az összhangzatos dúr esetében az összhangzatos moll skálát játsszuk nagy terccel, tehát itt is találkozhatunk bővített szekundlépéssel, illetve a cigány moll vagy ungar skála, mely két bővített szekundlépést is tartalmaz a harmadik és negyedik fok továbbá a hatodik és hetedik fok között. A szakirodalom ezt a skálát a double harmonic skála negyedik fokú móduszként említi. Végül a distancia skálák esetében a legfontosabb szimmetrikus skálák, az 1-2-es az 1-3- as és a 2-2 -es modell skálák adják a hármashangzat párok felépítésének móduszeit. Ez a nyolc skála adja meg, a vizsgálandó móduszokra építhető hármas, négyes, ötös, hatos és hetes hangzatokat. Külön táblázatokban találhatóak ezek az összesítések. A vizsgált skálák és a ráépülő akkordok végeredményeképpen a szerző akkordtípusonként vizsgálja az előfordulási helyeiket és ennek alapján állítja össze a belőlük képezhető hármashangzatpárokat. Az akkordtípusok a következők: dúrmajor család, dúrhetes család, mollmajor család, mollhetes család, szűkített hetes család, félszűkített család, szűkítettmajor család, bővített hetes család, bővített major család, dúrmajor szűkített kvinttel család, dúrhetes szűkített kvinttel család. Ez azért is különösképpen izgalmas összeállítás, mert a diatonikus megközelítésben a 8 plusz egy szeptim akkord kibővül kettővel, azaz tíz plusz egy szeptim akkordra építi fel a diszjunkt hármashangzat párokat. Ez a két akkord, mely nagytercü és szűkített kvintű szeptimakkord, egyszer nagy és egyszer kis szeptimmal, elsősorban a szimmetrikus rendszerekben jelenik meg. A tengelyrendszerben történő gondolkodás során pedig a félegész és egészfél skálák horizontációjánál használjuk őket. A következő táblázatok, melyek Ávéd János dolgozatában találhatóak, azért a legjobb demonstrációk, mert az ábrák segítségével végigkövethetjük a szeptimakkordcsaládok hármashangzatpáros kombinációit és horizontációit, a skálák függvényében.

A csillag jelölés az indexben a különböző és azonos színezetű dúr és moll hármashangzatokra vonatkozik.

	SKÁLA	NÉGYESHANGZAT ÉS TENZIÓI	DISZJUNKT PÁROK									
CΔ	C-dúr	CΔ 9 11 13	F-G	C-Dm	G-Am	Em-F	Dm-Em	Am-B°	B°-C			
	G-dúr	CΔ 9 #11 13	C-D	G-Am	D-Em	Bm-C	Am-Bm	Em-F#°	F#°-G			
	E-összh. moll	CΔ #9 #11 13	B-C	C-D#°	Am-B	Em-F#°	Em-A°	D#°-Em	Am-B+	C°-Em	F#°-B+	
	C-összh. dúr	CΔ 9 11 13b	C-D°	C-F°	G-C+	Fm-G	Ab°-C	Em-Fm	D°-Em	B°-C+		
	F-cigány moll	CΔ b9 11 13b	C-Db	Db-Em	C-F°	Em-Fm	Db°-Fm	Db°-F°				
	E-cigány moll	CΔ #9 #11 #13 (add7)	B-C	C-Ebm	B-E°	Ebm-Em	C°-Em	C°-E°				
	B-1:3 modell	CΔ #9 no11 b13	Cm-E	Em-Ab	Abm-C	C+-Db+						

C7										F-dúr	C7 9 11 13									
										F-összh. moll	C7 b9 11 b13									
										G-mel. moll	C7 9 #11 13									
										F-mel. moll	C7 9 11 b13									
										F-összh. dúr	C7 b9 11 13									
										Ab-összh. dúr	C7 b9 #9 no11 b13									
										E-cigány moll	C7 addΔ #9 #11									
										C-1:2 modell	C7 b9 #9 #11 13									
C°-E°	C°-C#°	C-Ebm	C (m)-F#(m)*	B-C	Ab-Bb°	F-G°	Bb-C	C-D	C-Db	Bb-C										
Eb°-G°	Eb°-E°	Eb-F#m	Eb (m)-A (m)*	C-Ebm	Ab-Db°	F-Bb°	C-D°	D-E°	Db-E°	F-Gm										
F#°-Bb	F#°-G°	F#-Am	C#°-Ebm	B-E°	Eb-Ab+	C-F+	Bb-C+	C-D+	Bbm-C	C-Dm										
A°-C#°	A°-Bb°	A-Cm	E°-F#m	Ebm-Em	Dbm-Eb	Bbm-C	Fm-Gm	Gm-Am	Fm-G°	Am-Bb										
C#°-F#°	C#°-Eb°	C-Eb°	G°-Am	C°-Em	E°-Ab	Db°-F	Gm-C+	Am-D+	Fm-Bb°	Gm-Am										
E°-A°	E°-F#°	Eb-F#°	Bb°-Cm	C°-E°	Cm-Dbm	Am-Bbm	E°-Fm	F#°-Gm	E°-Fm	Dm-E°										
G°-C°	G°-A°	F#-A°			Bb°-Cm	G°-Am	D°-E°	E°-F#°	Bbm-C+	E°-F										
Bb°-Eb°	Bb°-C°	A-C°			G°-Ab+	E°-F+			Db°-Fm											
									G°-C+											

						CmΔ
						C-összh. moll
						CmΔ 9 11 b13
						E-összh. moll
						CmΔ add3 #11 13
						C-mel. moll
						CmΔ 9 11 13
						G-összh. dúr
						CmΔ 9 #11 13
						C-cigány moll
						CmΔ 9 #11 b13
						E-cigány moll
						CmΔ add3 #4 add7
B-1:3 modell						CmΔ add3 #5
Cm-E	B-C	G-Ab	G-A°	F-G	B-C	G-Ab
Em-Ab	C-Ebm	Ab-Bm	G-C°	G-A°	C-D#°	Ab-B°
Abm-C	B-E°	G-C°	D-G+	F-G+	Am-B	Fm-G
C+-Db+	Ebm-Em	Bm-Cm	Cm-D	Cm-Dm	Em-F#°	Cm-D°
	C°-Em	Ab°-Cm	Eb°-G	Dm-Eb+	Em-A°	Cm-F°
	C°-E°	Ab°-C°	Bm-Cm	B°-Cm	D#°-Em	B°-Cm
			A°-Bm	A°-B°	Am-B+	Fm-G+
			F#°-G+		C°-Em	Ab°-Cm
					F#°-B+	D°-Eb+

Cm7										
Bb-dúr	Cm7 9 11 13									
Ab-dúr	Cm7 b9 11 b13									
Eb-dúr	Cm7 9 11 b13									
G-összh. moll	Cm7 9 #11 13									
Bb-mel. moll	Cm7 b9 11 13									
Ab-összh. dúr	Cm7 b2 add3 #5									
E-cigány moll	Cm7 add3 #4 addΔ									
C-1:2 modell Cm7 b2 add3 #4 add6				C°-E°	C°-C#°	C-Ebm	C (m)-F#(m)*	B-C	Ab-Bb°	Eb-F
				Eb°-G°	Eb°-E°	Eb-F#m	Eb (m)-A (m)*	C-Ebm	Ab-Db°	F-G°
				F#°-Bb	F#°-G°	F#-Am	C#°-Ebm	B-E°	Eb-Ab+	Eb-F+
				A°-C#°	A°-Bb°	A-Cm	E°-F#m	Ebm-Em	Dbm-Eb	Bbm-Cm
				C#°-F#°	C#°-Eb°	C-Eb°	G°-Am	C°-Em	E°-Ab	Cm-Db+
				E°-A°	E°-F#°	Eb-F#°	Bb°-Cm	C°-E°	Cm-Dbm	A°-Bbm
				G°-C°	G°-A°	F#-A°			Bb°-Cm	G°-A°
				Bb°-Eb°	Bb°-C°	A-C°			G°-Ab+	
									A°-Bb+	

C°(7)													

[illegible]

				$C^\circ \Delta$
B-1:2 modell	E-összh. moll	$C^\circ \Delta$ add3 add5 add6	B-C	C-D $^\#$
$C^\circ \Delta$ 9 11 b13 add13	E-cigány moll	$C^\circ \Delta$ add3 add5 add7	B-C	C-D $^\#$
		$C^\circ \Delta$ 9 add5 add b6	G-Ab	G-C $^\circ$
		G-összh. dúr	G-A $^\circ$	D-G+
			G-C $^\circ$	Am-B
B(m)-F(m)*	B-C	Bm-Cm	Cm-D	Em-F $^\#$ $^\circ$
E(m)-Bb(m)*	C-Ebm	Ab $^\circ$ -Cm	Eb $^\circ$ -G	Em-A $^\circ$
C $^\circ$ -Dm	B-E $^\circ$	Ab $^\circ$ -C $^\circ$	Bm-Cm	D $^\#$ $^\circ$ -Em
Eb $^\circ$ -Fm	Ebm-Em		A $^\circ$ -Bm	Am-B+
F $^\#$ $^\circ$ -Abm	C $^\circ$ -Em		F $^\#$ $^\circ$ -G+	C $^\circ$ -Em
A $^\circ$ -Bm	C $^\circ$ -E $^\circ$			F $^\#$ $^\circ$ -B+

10.18132/LFZE.2018.19

B°-Eb°	B°-C°	B-Dm
D°-F#°	D°-Eb°	D-Fm
F°-A	F°-F#°	F-Abm
Ab°-C°	Ab°-A°	Ab-Bm
C°-F°	C°-D°	B-D°
Eb°-Ab°	Eb°-F°	D-F°
F#°-B°	F#°-Ab°	F-Ab°
A°-D°	A°-B°	Ab-B°

				C+7
C-2:2 modell	Ab-összh. dúr	Db-mel. moll	F-mel. moll	F-összh. moll
C+7 9 #11	C+7 b9 #9 add5	C+7 b9 #9 #11	C+7 9 11 add5 (ld. C7)	C+7 b9 11 add5 (ld. C7)
C+-D+	Ab-Bb°	Gb-Ab	Bb-C	C-Db
	Ab-Db°	Ab-Bb°	C-D°	Db-E°
	Eb-Ab+	Gb-Ab+	Bb-C+	Bbm-C
	Dbm-Eb	Dbm-Ebm	Fm-Gm	Fm-G°
	E°-Ab	Ebm-E+	Gm-C+	Fm-Bb°
	Cm-Dbm	C°-Dbm	E°-Fm	E°-Fm
	Bb°-Cm	Bb°-C°	D°-E°	Bbm-C+
	G°-Ab+			Db°-Fm
				G°-C+

[illegible]

[illegible]

A hármashangzatpárokból rengeteg improvizációs motívumalkotó gyakorlat hozható létre. Az etűdök során különböző irányokban játszhatjuk az összes hármashangzatpár hangjait. De nemcsak különböző irányokban, hanem különböző fordításokkal és oktávugrásokkal is gyakorolhatjuk a párokat. Különböző kötési és fordulási pontokkal, ugrásokkal és lépésirányokkal is játszhatunk számtalan variációt a hármashangzat fordítások segítségével. Nagyon jó gyakorlatok, hiszen egy időben vannak jelen a logikai és dallami megközelítések.

A hármashangzatok összekötésénél alkalmazhatunk idegen hangokat is alsó, felső, diatonikus és kromatikus váltó- és átmenőhangokat egyaránt. Gyakorlatilag ezekben a szerkesztésekben, ugyanúgy gondolkozunk, mint a harmonikus figurációk esetében, csak a funkciós mozgások nem jelennek meg olyan meghatározó szerepben, hiszen rövid kis egységekről beszélünk. Gyakran az inside figurák esetében egy funkcióról beszélünk, ha pedig outside diszjunkt hármashangzat párokban gondolkozunk, akkor pedig a tonika-domináns, vagy a domináns-tonika párosunk jelenik meg. A diszjunkt párokkal való dallamalkotásunknak a kiteljesedése pedig akkor következik be, amikor az összes a figurációtanban létező elemet bevonjuk a dallamalkotásba. Az improvizációs technikánkban alkalmazhatunk tágfekvést, akkordidegen pien hangokat is beépíthetünk, játszhatunk továbbá multioktávos variációkat, tükrözéseket, fordításokat és ez által különböző szimmetriákat hozhatunk létre. Egyes kész figurák dallami eltolásával out- in szituációkat hozhatunk létre, ami duplán izgalmas, hiszen már egy diszjunkt hármashangzatpárban is benne van az out – in, feszültség - oldás páros. Képzeljük el, ha még ezt az izgalmas figurát más hangnembe transzponáljuk, és ez által nem csak a figurán belül, hanem a hangnemek között is feszültség-oldás viszony keletkezik. A szigorúan betartott kétszer hármas beosztásnál, nagyon izgalmas ritmus és hangsúly gyakorlatokat találhatunk ki, hiszen a három, hat a négyben vagy a négy a hármas és a hatos osztásban rendkívül izgalmas polimetrikus gyakorlat. Nagyon gyakori a jazz zenekarok működésekor a ritmus alap és a szólista közötti felosztás oly módon, hogy miközben a szólista háromszor négy ütemet játszik addig a ritmusszekció pedig négyszer három ütemet. Ez fordítva is nagyon jól működik, amikor a szólista játszik négyszer három ütemet és a ritmus- szekció játsza a háromszor négy ütemet. Mind a két esetben negyedek felosztásban gondolkozunk. Összesen tizenkét negyedet játszunk, csak az egyik három negyedben gondolkozva, míg a másik pedig négy negyedben. Az első közös nevező, a megérkezési pont a négyes osztásban, a negyedik ütem első negyede. A hármas osztásban ez pedig az ötödik ütem első negyedének felel meg. Mivel a hármashangzatpárok összesen 6 hangot jelentenek, hatszor négyes és a négyszer hatos, vagy a háromszor nyolcas egységek is nagyon jól szólnak.

DALLAMTRANSZFORMÁCIÓK

*„Minden nyelvnek megvan a maga hangszíne,
tempója, ritmusa, dallama, egyszóval zenéje.”²⁶
/Kodály Zoltán/*

²⁶ A zene mindenkié, Zeneműkiadó 58-62.o - Rádióelőadás 1938. szeptember 18-án

Ebben a fejezetben a dallamtranszformációk leggyakoribb fajtáit tekintem át, nevezetesen a repetíciót, a rák-fordítást, a tükör-fordítást, hangköz-augmentációt, hangköz-diminúciót a ritmikai-augmentációt, a ritmikai-diminúciót, a ritmus imitációt és variációt. Természetesen a zeneszerző nemcsak ezeket a rendező elveket követheti a dallamalkotásnál, sőt ezeket a lehetőségeket nemcsak a dallamszerkesztésnél, hanem a kíséret, a háttér, a bevezetés, előjáték, nyitány írásakor és a kompozíció vagy az arrangement egyéb területein is használhatja. A korábbi dolgozataimban rengeteg példát gyűjtöttem össze a dallamtranszformációk témakörében. Most eltekintek a kottapéldáktól a terjedelem miatt. Nézzük azonban sorban a legfontosabb dallam transzformációs lehetőségeket.

Repetíció / sor szimmetria /

- Ugyanaz a dallam egység ismétlése
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése különböző hangmagasságról
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése azonos skálában gondolkozva, más hangról indítva
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése más hangnemben /pl: párhuzamos moll, melodikus moll /
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése azonos hangnemben, azonos hangról indítva, ritmikai variációval.
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése más hangnemben ritmikai variációval.
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése azonos hangnemben dallami variációval
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése azonos hangnemben dallami és ritmikai variációval
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése más hangnemben dallami variációval
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése más hangnemben dallami és ritmikai variációval.
- Ugyanaz a dallam egység ismétlése a szövegnek megfelelő átalakítással

Fordítások / tükörszimmetriák/ rákfordítások /

- Ugyanaz a dallam egység visszafelé / rákfordítás /

- Ugyanaz a dallam egység visszafelé azonos hangról indulva, az eredeti ritmust megtartva
- Ugyanaz a dallam egység visszafelé más hangról indulva, ugyanabban a hangrendszerben
- az eredeti ritmust megtartva
- Ugyanaz a dallam egység visszafelé más hangról indulva eredeti ritmust megtartva
- Ugyanaz a dallam egység visszafelé egy hang megváltoztatásával az eredeti ritmust megtartva
- Ugyanaz a dallam egység visszafelé az eredeti ritmus megváltoztatásával.
- Ugyanaz a dallam egység visszafelé a hangközlépések irányának megtartásával és a hangok megváltoztatásával, az eredeti ritmus megtartásával.
- Ugyanaz a dallam egység visszafelé a hangközlépések irányának megtartásával a hangok és az eredeti ritmus megváltoztatásával

Fordítások / tükörszimmetriák/ tükörfordítások /

- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, azonos hangról indulva az eredeti ritmust megtartva.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, más hangról indulva ugyanabban a hangrendszerben, az eredeti ritmust megtartva.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, más hangról indulva eredeti ritmust megtartva.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, egy hang megváltoztatásával az eredeti ritmust megtartva.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, az eredeti ritmus megváltoztatásával.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, a hangközlépések irányának megtartásával és a hangok megváltoztatásával, az eredeti ritmus megtartásával.
- Ugyanaz a dallam egység tükörfordításban, a hangközlépések irányának megtartásával a hangok és az eredeti ritmus megváltoztatásával.

Hangközbővítések

A dallamunkban lévő hangközök bővítése kicsiből nagyra, tisztából bővítetre, vagy magának a hangköznek a kicserélése nagyobb távolságú hangközre, pl. terc helyett kvartra, kvint helyett szextre, vagy szeptimre és így tovább.

Hangközsűkítések

A dallamunkban lévő nagyobb távolságú hangközök szűkítése nagyból kicsi, tisztából szűkített, a szeptim helyett szext, kvint, kvart, terc, szekund használata és így tovább.

Augmentációk / ritmikai bővítések /

A kötött tempóban és metrumban a dallamhangok értékének, a motívum hangértékeinek, szimmetrikus megnövelése.

Diminúciók /ritmikai szűkítések /

A kötött tempóban és metrumban a dallamhangok értékének, a motívum hangértékeinek szimmetrikus lecsökkentése.

Imitációk

A jazz muzsikában a jelentősen nem más, mint az időben eltolt motívumnak/ eredeti dallamnak/, a kérdés-felelet szerű utánzása. A fejlesztések során, mindig egy-egy új, dallami, vagy ritmikai elemmel bővül a következő figura.

Variáció

Az improvizációs motívum, vagy téma átalakítása dallami, harmóniai, ritmikai, formai vagy hangnemi variációkkal, úgy, hogy közben a motívum az eredeti gondolatot, és a dallam karakterét megőrzi. A korai jazz muzsika elsősorban a téma, a dallam variációt alkalmazza. A későbbi hot stílusra már a figuratív variáció a jellemző, amely az alapidallamot különböző díszítő hangokkal, átmenő és váltóhangokkal, vagy akkordfelbontásokkal írja körül. A modern jazzben jelenik meg a legmagasabb rendű karaktervariáció.

TENGELYRENDSZER ÉS IMPROVIZÁCIÓ

„a népdal csak abban a pillanatban létezik, amikor éneklik vagy hangszeren játsszák, csakis az előadó szándéka szerint, s abban a stílusban, melyet előadója kíván. Alkotás és előadás, oly mértékben fonódik össze itt, amilyen mértékben ez ismeretlen az íráson és nyomtatáson alapuló zenei gyakorlat számára... ha átadja magát az eleven népzene impressziójának, s ha tükrözteti műveiben ezeknek az impresszióknak a hatását, akkor az élet egy darabját rögzítette”²⁷
/Bartók Béla/

²⁷ Bartók Béla: Írások a népzeneről, Kortárs, Budapest, 2008

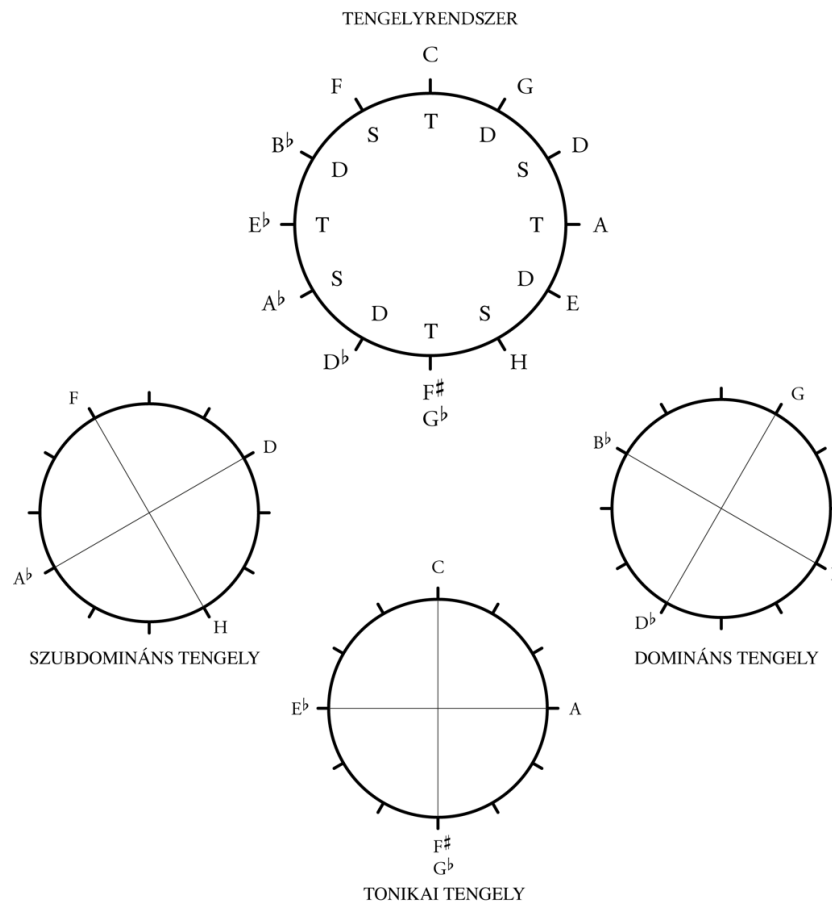
A későromantika kifulladásá után a legjelentősebb változást a zeneszerzés technikában és összhangzattanban Arnold Schönberg radikálisan új kompozitorikus rendszerével, a dodekafónia bevezetésével érte el. A dodekafon szerkesztés, vagy reihe technika a tizenkét hang, különböző sorrendbe állításával 479.001.600 féle sort állíthat össze, mely sorok szerkesztését szigorú szabályrendszer működteti. A disszonancia emancipációja, azaz a tizenkét hang egyenrangúsága miatt azonban megszűnt a tonalitás a műben és ez által a zenében lévő funkciók is eltűntek. A kor újítói és progresszív zenekövetői lelkesedéssel fogadták a merőben új zeneszerzői technikát és gondolkozásmódot. Azonban sokan eleve elvetették az új hangzást a zene alapfunkcióinak hiánya miatt. A dodekafóniát követő legjelentősebb zeneelméleti és kompozitorikus rendszer Bartók Béla nevéhez kötődik. A tizenkét hang egyenrangúsága által létrejött atonális szerkesztésmódból ismét a tonalitás felé forduló és új kapukat megnyitó olyan rendszer született meg, mely a tizenkét hangot speciális módon használja a kompozitorikus gondolkozásában. A három fő funkcióra kiterjesztett lehetőségek háromszor négyes csoportokban jelennek meg, melyek összességükben kiadják mind a tizenkét hangot. Funkciónként a tengelyeken található négy hangra építhető dúr és moll hármashangzatokban szereplő hangok magassági sorrendbe állításával a fél – egész alternáló distancia skálákat kapjuk. Ez a három skála gyakorlatilag használható az összes tonikai, szubdomináns és domináns funkciókon megjelenő háromszor négy akkordokra. Természetesen az akkordok kibővítései és alterációi által további lehetőségek nyílnak meg előttünk.

Bartók zeneszerzői rendszerével, műveivel elsősorban Lendvai Ernő könyveiben ismerkedhetünk meg.

Szimmetria a zenében (Kodály Intézet, 1994) Polimodális kromatika (Kodály Intézet, 1980) Bartók és Kodály harmóniavilága (Zeneműkiadó, 1975) Bartók Dramaturgiája (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964). Bartók Béla kompozíciós technikájára és összhangzattani rendszerének elnevezésére a tengelyrendszer, tengely elmélet kifejezést először Lendvai Ernő használta. Bartók és Kodály kompozíciós technikájának meghatározó része a tengelyrendszerben való gondolkodás. A tengelyelv bevezetése és a tengelyrendszerben történő improvizációs gondolkodás a magyar jazzoktatásban Vukán György és Gonda János nevéhez kötődik. Különösen Vukán György munkássága meghatározó a témával kapcsolatosan. A zeneelméleti és improvizációs elméleti anyag, immáron ötven éve központi tananyag, szigorlati tétel és stílusgyakorlat a Jazz Tanszéken. A legrövidebb összefoglalót, mely a rendszerről szól, Pozsár Máté könyvéből idézném, aki többféleképpen magyarázza és

vezeti le a tengelyelméletet. A többféle levezetésből a funkciós magyarázatot mutatnám be, mely levezetés Lendvai Ernő könyveiben is megtalálható.

29. kottapélda, forrás: Pozsár Máté: Jazzelmélet, BMM, 2016, eredeti ábra újrarajzolása - Lendvai Ernő, Szimmetria a zenében, Kodály Intézet, 1994



„A főfunkciók sorát a kvintkör mentén végigvezetjük. Látjuk, hogy C tonalitás esetében F szubdomináns, C tonika, G domináns, D szubdomináns, A tonika. Ha ezt a szubdomináns – tonika – domináns (S-T-D) láncot tovább folytatjuk, mind a tizenkét hangnak meghatározhatjuk a funkcióját, így előttünk áll a tengelyrendszer modellje (lásd: fenti ábra). Nagyon fontos, hogy a tengelyeket ne szűkített négyeseknek értelmezzük. Minden tengely két, egymásba ékelődött tritónuszból áll. Egy tengely hangjait megjelölve a kvintkörön látjuk, hogy a hangok négy egyenlő részre osztják a kört. A négy hangból álló csoportot nevezzük tengelynek. Két, egymással szemben lévő hangot összekötő egyenest főágnak, míg a rá merőleges egyenest mellékágnak nevezzük. A tengelyrendszer hangjai a pólusok. Az egy tengelyen lévő hangok ugyanazt a funkciót képviselik.

A TENGELYRENDSZER HARMÓNIAI VONZATA

Ahhoz, hogy tonalitás érzetünk legyen, minimum két hangra van szükségünk. Ez legegyszerűbb esetben például egy C-G tiszta kvint hangpár. Ha ezt a C-G hangközt tengelyesen kibővítjük, megkapjuk az alfa akkordcsaládot. Az alfa akkordok olyan kéttengelyű akkordok, melyekben egyszerre szólalnak meg egy alaptengely és a hozzá tartozó támasztótengely hangjai. Az alfa akkordok viszonylatában az alaptengelyt tonikai tengelynek, míg a támasztótengelyt értelmező domináns tengelynek nevezzük. Az alfa akkordok különböző metszetei a béta, gamma, delta, epsilon akkordok. Az alfa akkordban a támasztótengely hangjai szólnak alul, míg az alaptengely hangjai felül. Az alfa akkordok létének valódi magyarázata a hangok szimmetrikus elrendezése a tizenkét fokú hangrendszerben. Az így, nem a tonalitás mentén előállított mesterséges akkordok minden aspektusból kerülnek a klasszikus tonális környezetekben előálló akkordok jellegét. Az alfa akkord és metszetei a fél-egész skála harmóniai.

30. kottapélda, forrás: Pozsár Máté: Jazzelmélet, BMM, 2016

ALFA AKKORD

F# tonika

C# értelmező domináns

FÉLEGÉSZ SKÁLA

alfa béta gamma delta epsilon

G°Δ Bb°Δ C#°Δ E°Δ

BÉTA AKKORDOK

Bbm(Δ#5) C#m(Δ#5) Em(Δ#5) Gm(Δ#5)

GAMMA AKKORDOK

C#Δ(#5sus4) EΔ(#5sus4) GΔ(#5sus4) BbΔ(#5sus4)

DELTA AKKORDOK

A béta, gamma, delta akkordok mindegyike felépíthető az értelmező domináns valamennyi hangjára, tehát k3 hangközzel transzponálhatók a rendszer elhagyása nélkül.

A Lendvai-féle rendszerben a tengelyakkordok 5 szolamúak. A jazz főleg a négyyszolamú megoldásokat használja a félegész skála bejárásakor.

Mindegyik metszet 4 vagy 5 hangból áll (lásd a 30. példát). A bétában egy, a gammában kettő, a deltában három hang szerepel a tonikai tengelyből, a többi az értelmező dominánsból. Az epsilon akkord ritkán fordul elő. A jazzben használatos metszetakkordok mindig az alaphelyzetű alfa akkord négy szomszédos hangjából állnak. Ha egy alfa akkord hangjait sorba rendezzük, megkapjuk a tizenkétfokúság alapskáláját, a fél-egész skálát. Ily módon 3 fél-egész skála létezik, ami megfeleltethető a három tengelynek és azok értelmező dominánsainak.²⁸

A jazz összhangzattanban a tengelyakkordok különböző variációkban jelennek meg.

Az alfa akkord önmagában is, mint működő harmónia van jelen. A béta, gamma, delta, akkord definíciói mindig két darab kis terc és egy tiszta kvart hangköz kombinációjából alakulnak ki. Gyakori a harmonizációs technikában, hogy egy béta akkordot, mely nem más, mint egy szűkített major akkord, azaz két kis terc és egy tiszta kvart egymás felett, egy domináns szeptimakkord különböző hangjairól indítom. Így például a tercről indított béta akkord esetében egy D79#- es ötös hangzatot kapok. A kvintről indított béta akkord pedig a D79b11#-es hatos hangzat, a szeptimhangról indított béta akkord pedig D79b13- as hangzatnak felel meg. A gamma akkordok esetében, mely nem más, mint egy kis terc egy tiszta kvart és egy kis terc egymás felett, a tercről indítva D79#, a kvintről indítva D79#11# és a szeptimről indítva pedig D79b11#13-as akkord lesz. A delta akkord esetében, mely nem más, mint egy tiszta kvart és egymás után két kis terc, a tercről indítva D769# a kvintről indítva D79#11# és a szeptimről indítva pedig egy D79#11#13-mas akkordot kapok. A jazzösszhangzattanban általában a tengelyrendszer egyszerűsített összhangzattani magyarázatának négy eleme van jelen: a fél-egész skála és azok akkordjai, mint domináns szeptimeket kifejező hangrendszerek, a dúr II-V-I behelyettesítések, a domináns felrakások és az outside szimmetrikus bejárások. A tercek kombinációiból létrehozható négyeshangzatok az 1-2 modell skála fokaira építve a következők: az első fokon félszűkített, dúr szeptim, moll szeptim, és dúr szeptim akkord szűkített kvinttel található. A második fokon szűkített major, a harmadik fokon félszűkített, dúr szeptim, moll szeptim és dúr szeptim akkord szűkített kvinttel szerepel. A negyedik fokon szűkített major, az ötödik fokon félszűkített, dúr szeptim, moll szeptim, és dúr szeptim akkord szűkített kvinttel található. A hatodik fokra szűkített major szeptim akkord épül, a hetedik fokon, félszűkített, dúr szeptim, moll szeptim és dúr szeptim akkord szűkített kvinttel található és végül a nyolcadik fokra pedig szűkített major szeptim akkord építhető.

²⁸ Pozsár Máté: *Jazzelmélet, BMM, 2016*

Tehát a dúr szeptim a moll szeptim és a dúr szeptim szűkített kvinttel mind az első, mind a harmadik, az ötödik és a hetedik fokon is megtalálható. A második, negyedik, hatodik és nyolcadik fokra pedig mindig szűkített major szeptim akkord építhető.

A jazz improvizációkban a domináns és az alterált domináns akkordokra az alterált skála mellett gyakran használunk tengelyskálákat, azaz fél-egész skálákat és a skála hangjaiból felépített akkordokat. A most következő két kis kompozícióban mind a két jelenség megtalálható. Az első darab / 31. kottapélda / a balkézben egy tonikai funkcióra épülő terchiányos domináns szeptim 4# -tes akkorddal indul, a szinkópált ritmusfelosztás a kompozíció végéig ugyanaz marad. A négy ütem kis bevezető után a tonikai szakasz nyolc ütemében egy C -ről induló fél-egész skála hangjai képezik a dallamot. Az ezt követő négy ütem a szubdomináns funkcióra megjelenő F hangról induló fél-egész skálaszelvényekből áll a dallamban. A balkézben lévő H domináns szeptim akkord pedig egy tritónusz behelyettesítés az F7 helyett. A következő négyütemes egységben visszatér a tonikai részben megjelenő rendszer, azaz egy C fél-egész skála hangjaiból történő dallamszerkesztés. A tonikai és a szubdomináns funkciókon megjelenő alterált hangok a következők: C79b10b11#13 és F79b10b11#13, tehát megegyeznek. A tritónusz behelyettesítés által pedig ugyanazokat az alterációkat kapom, tehát egy F#79b10b11#13 és egy B79b10b11#13-es akkordot. Tovább lépve, ha a mellékágon megyek tovább, akkor is ugyanezeket az alterációkat kapom azaz Eb79b10b11#13 és az A79b10b11#13-as akkordot. Mindez a tengelyrendszerben lévő szimmetria rend alapján lehetséges. De visszatérve a darab elemzéséhez, a domináns funkció egy ütemében a G- ről induló fél-egész skála hangjaiból tritónusz, tiszta kvint, tritónusz, tritónusz bontások következnek, majd a szubdomináns egy ütemében pedig az F fél-egész skála hangjaiból történnek ugyanezek a hangközlépések. A darabot lezáró két tonikai ütemben pedig a C-től tritónusz távolságra lévő F# dúr hármashangzat bontása következik a C tonikai akkordra. Majd a végén minkét esetben megérkezünk a tonikára egy C711#-es akkord formájában. A primóban terchiányos és még szinkópált, a szekundóban pedig teljes akkord formájában és az ütem végéig tartva.

A második Tengely akkordok / 32. kottapélda / című darab ugyanezt a formai és funkciós rendet követi, azzal a kis különbséggel, hogy a domináns funkción megjelenő alterált hangok között megjelenik a nagy nóna is, azaz 9b, 9 és 10b alterációk jelennek meg a G7-es akkord felett.

31. kottapélda,
forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

TENGELYSKÁLÁK

Binder Károly

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system begins with a repeat sign and the instruction "ismétlés 4x" (repetition 4x). The notation is written in treble and bass staves, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The second system continues the piece with similar notation. The third system shows a continuation of the melody and accompaniment. The fourth system includes a repeat sign and a first ending bracket labeled "1.". The fifth system concludes with a second ending bracket labeled "2." and a final cadence.

Binder Károly: Táncok cimbalomra és zongorára című darabjának egy részlete.

32. kottapélda,
forrás: Apagyi Mária: Zongorálom, ANK Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs, 2008

TENGELY AKKORDOK

Binder Károly

ismétlés 4x

1. 2.

többször ismétlés

* Ad libitum ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

POLÁCIÓK

*„Olyan improvizatív zene, mely a humán szellem sugárzását és egyedülállását
ünnepeli, fekete amerikai zenéből egyetemes világzenévé fejlődött.”
/Conny Bauer²⁹*

²⁹ Binder Károly – Conny Bauer beszélgetés, Nagykanizsa, 1982

A polációkról szóló fejezetben Nicolas Slonimsky Thesaurus of Scales and Melodic Patterns című zeneelméleti témájú könyvének a mintapéldáiból válogattam. Az anyagot továbbgondolva és továbbfejlesztve tíz éve építettem be a jazzelméleti órák tananyagába. A szimmetrikus skálákkal és akkordokkal történő improvizációk szerkesztésekor, rendkívül izgalmas politonális hangzásokat hozhatunk létre a polációs szerkesztéssel. A diatonikus és tonális dallamszerkesztés figurációs elméletének nagy részét át lehet ültetni a polációs rendszerekbe. Az átmenőhangoknak megfelelnek az interpolált hangok. A felső kromatikus és diatonikus váltóhangoknak gyakran az ultrapolált hangok felelnek meg. Az alsó váltóhangok esetében pedig az infrapolált hangok szerepe kap hangsúlyt a motívumokban.

A különböző figurákat, dallamokat elsősorban a vegyes polációk jelenítik meg ebben a zeneszerkesztési módban, ahol a bázishangok felelnek meg az akkordhangoknak és a bázishangok körüli tartomány, mely az infrapolált és az ultrapolált hangtartomány, felel meg a váltóhangoknak.

Az oktáv, különböző részekre osztásával és az abból alkotható skálák és dallamok szerkesztésével régóta foglalkoznak zenetudósok, zeneteoretikusok, zeneszerzők. Később, mivel az oktávot hangközökkel oszthatom különböző részekre, a hangköz nyomvonalon továbbhaladva nemcsak egy oktáv, hanem kettő, három, öt, hét, sőt tizenegy oktáv osztására is sor került. De menjünk csak emelkedő sorrendben: a kis szekund 12 egyenlő részre, a nagy szekund 6 egyenlő részre, a kis terc 4 egyenlő részre, a nagy terc pedig 3 egyenlő részre osztja a tiszta oktávot. A tiszta kvárt, már 5 oktávot oszt 12 egyenlő részre. A bővített kvárt 1 oktávot kettő, a tiszta kvint 7 oktávot tizenkettő, a kis szext 2 oktávot három, a nagy szext 3 oktávot négy, a kis szeptim 5 oktávot hat és a nagy szeptim 11 oktávot tizenkettő egyenlő részre oszt. Összefoglalva tehát egy oktávot öt különböző hangköz oszt különböző részekre a kis szekund, a nagy szekund, a kis terc, a nagy terc és a bővített kvárt. A többi hangköz sorszimmetriája több oktáv bejárását eredményezi. Ha növekvő sorrendben nézzük, akkor a két oktávot a kis szext, a három oktávot a nagy szext, öt oktávot a tiszta kvárt és a kis szeptim, míg végül tizenegy oktávot a nagy szeptimmal zárhatjuk.

HANGKÖZ	OKTÁV	EGYENLŐ RÉSZ
K2	1	12
N2	1	6
K3	1	4
N3	1	3
T4	5	12
B4	1	2
T5	7	12
K6	2	3
N6	3	4
K7	5	6
N7	11	12

A szerkesztés szerint a kijelölt hangköz hangjait, bázishangoknak nevezem. A bázishangok elhelyezkedhetnek ezek szerint 1, 2, 3, 5, 7 és 11 oktávnyi spektrumban.

A perfekt és imperfekt skálák analógiájára az oktávon záródó polációkat, perfekt és az oktávon túli polációkat pedig imperfekt polációknak hívom. De mit is jelent a poláció? A bázishangok közé, alá és fölé rendelek hangokat. Ennek megfelelően három alaptípusa van a polációknak: interpoláció, infrapoláció és ultrapoláció.

33. kottapélda, forrás: Binder Károly: Szakdolgozat, LFZE, 2002 (Nicolas Slonimsky példáinak fordítása)



A három féle poláció variációja pedig megszámlálhatatlan mennyiségű új dallamot, skálát fog eredményezni. Minél nagyobb a bázishangok közötti különbség annál több variációs lehetőséget kapok. A hangok megszólalási sorrendje sem mindegy, hiszen többféle poláció egyidejű alkalmazása esetén, nagy zűrzavar támadhat. A dallamalkotásokkor mindig a következő bázis hang figyelembe vételével választom ki a hangközlépésemet. Az interpoláció esete, hogy úgy mondjam sima ügy. A két bázishang közé helyezek el egy vagy több hangot. Az infrapolációnál azonban megszólaltatom először a bázishangot és utána lépek lefelé, de mindig akkora távolságra, hogy a terület, ahonnét hangunkat, hangjainkat választjuk, csak a

két bázishang közötti távolság lehet, majd csak ezután lépek fölfelé a második bázishangra. Az ultrapoláció esetén megszólaltatom az első bázishangot, majd felfelé lépve a második bázishang fölé, megszólaltatom a kiválasztott hangot, hangokat, mely, melyek nem lehetnek nagyobb távolságra, mint a harmadik bázishang és csak ez után lépek vissza a második bázishangra. Tehát a hangot, hangjainkat a második és a harmadik bázishang közötti tartományból választom ki. Nem eshet a kiválasztott hang az első két bázishang közé, hiszen akkor interpolációk jönnének létre! A vegyes polációknál is ezek a szabályok érvényesek. Látjuk, hogy tekintélyes mennyiségű variációs lehetőséggel találjuk szemben magunkat. Ha a középső bázishang függőleges tengelye mentén tükrözzük a polált hangokat, úgy szimmetrikus polációk jönnek létre. A szimmetrikus polációk is lehetnek tükör szimmetrikusak és sorszimmetrikusak. A különböző oktávosztásokból született skálákkal kapcsolatosan hadd említsek egy-két zenetörténeti vonatkozást. 1911-ben az itáliai zeneszerző Domenico Alaleona ajánlott ilyen skálákat. Alois Haba, *Neue Harmonielehre* 1927-es művében nagyszámú egyenlő hangköztávolságon alapuló skálát és ezeknek az új skáláknak a harmonizációját ajánlja. Rimszkij-Korszakov *Chronicle of My Musical Life* művében említést tesz a nagy és kis szekund váltakozásából készített nyolchangú skálák használatáról. Az egészszhangú skálák időnkénti használata már Mozartnál és Glinkánál is felfedezhető. Debussy előtt, azonban használatuk nem volt még tudatos. Debussy *Voiles* című darabjában a fő dallamív egész hangú skálákból épül fel, de a középső rész kizárólag a fekete billentyűkre, a pentaton skála bemutatására íródott. A zeneszerzők közül Ravel, Stravinsky, Hindemith, Milhaud, Copland használták ezt a technikát, melyhez mindegyikjük különböző irányból és különböző módon jutott el. Bartók Béla tengelyrendszere, ugyan nagyon sok ponton találkozunk a polációs gondolkozásmóddal, úgymint a különböző distancia skálák, modell-skálák, az oktáv egyenlő részekre osztása. A bartóki tengelyrendszer azonban alapvetően más gyökerekből kiinduló és máshová érkező kompozíciós gondolkozásmód.

Most pedig befejezésül nézzünk példákat. Az első kotta egyhangos interpoláció egy oktáv két részre osztásával. Ezt két-, majd háromhangos interpoláció követi egy oktáv osztásával. A többi példa egy – egy érdekesség a több száz mintapéldából, bemutatva a legfontosabb szerkesztéseket. Egyhangos, kéthangos, háromhangos, inter, infra és ultrapolációk. Szimmetrikus, aszimmetrikus, vegyes polációs kombinációk egyoktávós, többoktávós, különböző bázishangokról.

34. kottapélda, forrás: Binder Károly: Szakdolgozat, LFZE, 2002 (Nicolas Slonimsky példáinak fordítása)

Oktáv osztása bővített kvárttal

Egy oktáv két egyenlő részre osztása



Egy hang interpolációja



Két hang interpolációja



Három hang interpolációja

Két hang ultrapolációja



Egy hang szimmetrikus interpolációja



Két hang szimmetrikus interpolációja



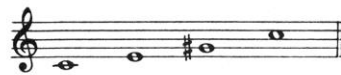
Aszimmetrikus interpoláció



[Scriabin: Prometheus Scale]

Oktáv osztása nagy terccel

Egy oktáv három egyenlő részre osztása

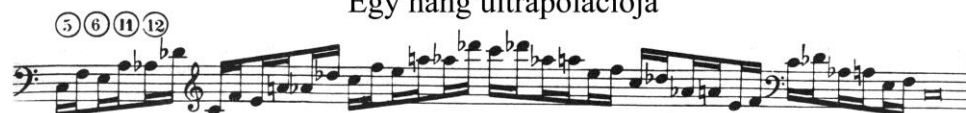


Egy hang interpolációja

Két hang interpolációja



Egy hang ultrapolációja



Két hang ultrapolációja



Infra-interpoláció



Infra-ultrapoláció



Inter-ultrapoláció



Infra-inter-ultrapoláció



Vegyes patternek



Öt oktáv osztása tiszta kvárttal

Öt oktáv tizenkét egyenlő részre osztása



Egy hang interpolációja



Két hang interpolációja



Egy hang infrapolációja



Két hang infrapolációja



Infra-interpoláció



Infra-ultrapoláció



A jazzmuzsika is, mely mindig gyorsan reagál minden számára használható rendszerre, hatékonyan alkalmazza a polációs szerkesztést improvizációs rendszerében, horizontációs gondolkozásában.

35. kottapélda, forrás: Drippy Máté, kézirat a szerzőnél

Polációs Blues

The musical score for 'Polációs Blues' is written in 4/4 time. It consists of a piano accompaniment and a saxophone melody. The piano part features a series of chords: D7(#11) in measures 1-2, G7(#11) in measures 3-4, D7(#11) in measures 5-6, G7(#11) in measures 7-8, A7(#9) in measures 9-10, G7(#11) in measures 11-12, and D7(#11) in measures 13-14. The saxophone part features a melody that moves through various intervals, including thirds and fifths, and is characterized by a series of notes that are marked with a 'P' (poláció) and a 'B' (bázishangok). The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 4/4.

13

D7 akkordra:
2 hangos interpoláció C és F#
bázishangokkal

G7 akkordra:
2 hangos inter-infrapoláció B és F
bázishangokkal

A7 akkordra:
2 hangos infra-interpoláció C# és G
bázishangokkal

Az utolsó példa, Drippy Máté, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszékének szaxofon szakos hallgatójának jazz elmélet órára, polációs szerkesztés alapján készített Polációs Blues című darabja /35. kottapélda /. Ebben a kis darabban, a szerző a három főfunkcióra épülő akkordra háromféle polációt alkalmazott. A tonikai D7 -es akkordra egy kéthangos interpolációt alkalmazott C-F#-C bázishangokra, azaz a szeptim és a terc hangokat tekintette kiinduló pontoknak. A szubdomináns G7-es akkordra egy kéthangos inter-infrapolációt szerkesztett B-F-B bázishangokra, azaz a terc és a szeptim hangok a kiválasztott bázishangok. Végül a domináns A7 -es akkordra pedig egy kéthangos infra - interpolációt szerkesztett az általa választott C#-G-C# bázishangokra, mely hangok szintén a terc- és a szeptimhangok. Ebben a rendszerben gondolkozva Máté egy nagyon izgalmas és frappáns kis témát komponált a polált hangok és a bázishangok sorrendjének megváltoztatásával.

BEFEJEZÉS

„Még nem minden csillag fejtette ki hatását, még nem mind rajzolta le a maga befolyását. Nem is fejeződött még be a művészetek kitalálása, ezért, senkit se akadályozzanak, aki valahol valami újat talál, vagy akár valami hallatlan dolog keresésére vállalkozik, mert a csillagzat együttműködik a keresővel. Az ugyanis, amit Krisztus mond, tudniillik, hogy, Keressetek és találtok, egyaránt érvényes a természetes és örök világosságra, hiszen folyton folyvást működik még az ég.”
/Paracelsus³⁰

³⁰ Beszélő Online, beszelo.c3.hu, 6. évf. 26. szám

FELHASZNÁLT IRODALOM

APAGYI MÁRIA: ZONGORÁLOM - Kreatív zongoratanulás

/Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola, Pécs 2008/

BINDER KÁROLY-POZSÁR MÁTÉ: SCALES AND CHORDS

/BMM 2012/

DELAMONT, GORDON: MODERN MELODIC TECHNIQUE

/Kendor Music. Delavan. New York 1976/

KEULER JENŐ: HANGRENDSZER – ELMÉLET

/A Debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola kiadványa 1997/

LEGÁNYNÉ HEGYI ERZSÉBET: STÍLUS ISMERET KODÁLY

PEDAGÓGIAI MŰVEI ALAPJÁN I. /Zeneműkiadó 1982/

MOLNÁR ANTAL: GYAKORLATI ZENEESZTÉTIKA

/ Zeneműkiadó 1971 /

POZSÁR MÁTÉ: JAZZ ELMÉLET

/BMM 2016/

RICKER RAMON: PENTATONIC SCALES FOR JAZZ IMPROVISATION

/Studio P/R Lebanon, Indiana U.S.A. 1976/

RICKER RAMON: TECHNIQUE DEVELOPMENT IN FOURTHS FOR JAZZ IMPROVISATION

/Studio P/R Lebanon, Indiana U.S. A 1976/

SLONIMSKY NICOLAS: THESAURUS OF SCALES AND MELODIC PATTERNS

/Charles Scribner. New York 1947/

SZABÓ SÁNDOR: TANULMÁNYOK /kézirat/

SZABOLCSI BENCE: A MELÓDIA TÖRTÉNETE

/Zeneműkiadó 1957/