10.18132/LFZE.2020.1

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

KLASSZIKUS ZENEI HATÁSOK A JAZZ KIEMELKEDŐ ZONGORISTÁINAK MŰVÉSZETÉBEN

Káel Norbert

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

DLA

2019

10.18132/LFZE.2020.1

Tartalomjegyzék

Bevezető **4**

A jazz születése, története **6**

A jazz és a klasszikus zene harmóniai, ritmikai, dallami és formai különbségei **12**

Ritmus **12**

Harmónia **15**

Dallam **17**

Forma **19**

Klasszikus zenei hatások a jazz stílusának fejlődésében **21**

A jazz korai korszakának jelentős zongoristái **22**

Bill Evans - A változás kora **27**

Bill Evans harmóniai újításai **33**

Kvart akkordok **33**

Skálaszelvények akkordként történő alkalmazása **36**

„Waltz for Debby” **37**

„Time remembered” **42**

Improvizáció Bill Evans művészetében **44**

Chick Corera - Ritmika és kompozíció **46**

Kvart akkordok **48**

„Children’s songs” **49**

Latin zenei elemek Corea művészetében **60**

Keith Jarrett - intuíció és zsenialitás **61**

Szóló koncertek **62**

Jarrett-Peacock- DeJohnette trió **69**

Keith Jarrett dallamvilága **70**

Brad Mehldau - Ambíció és expresszivitás **72**

A barokk zene és J.S. Bach **73**

Brahms és a német romantika **74**

Brad Mehldau dallamvilága **80**

Lyle Mays - Poézis és impresszionista színvilág **82**

Befejezés **88**

Felhasznált irodalom **89**

10.18132/LFZE.2020.1

Köszönetnyílvánítás

Szeretném köszönetemet nyílvánítani

Kenny Barron-nak, akinek felejthetetlen zongoraóráival, zongorajátékával, inspiráló és zenei nyelvezetemet formáló hatásával rendkívűl sokat köszönhetek.

Binder Károlynak, akinek fantasztikus zenei elképzelései, ötletei sok csodálatos zongorórát okoztak, és akivel főiskolai éveim óta is vannak közös koncertjeink

Oláh Kálmánnak, aki szintén tanárom volt, és meghatátoró szerepe van a jazz iránti érdeklődésem kialakulásában.

Jakabné Szántó Emesének, aki gyermekkorom első zongoratanára volt, és megalapozta technikai, és zenei fejlődésemet

Nyári Gyulának, barátomnak, akit középiskolai éveim óta ismerek, és felbecsülhetetlen értékű zenei élményt adományozott nekem

Scott Free-nek, a Berklee College of Music-ban az izgalmas hallás fejlesztés órákért

Továbbá barátaimnak, kollégáimnak és tanáraimnak, valamint példaképeimnek a folytonos inspirációért

10.18132/LFZE.2020.1

10.18132/LFZE.2020.1

Bevezető

A zenei stílusok, folyamatok egymásra hatása állandó jelenség, és a zenetörténet kezdeteitől megfigyelhető.
Zeneszerzők generációi, a különböző zenei irányzatok, és a népzene minden zenei korszakban kölcsönhatásban álltak egymással.
Számomra ez a jelenség különösen figyelemre méltó a jazz születése, és a klasszikus zene 19. század végétől megfigyelhető fejlődése során. A jazz egy olyan zenei közegben született, amelyben a zenei újítások, kísérletezések aranykorukat élték.

Disszertációmban öt jazz zongorista művésztét méltatom, névszerint Bill Evans, Chick Corea, Keith Jarrett, Brad Mehldau, és Lyle Mays játékának elemzésével fogom kiértékelni a zenéjükben megnyílvánuló klasszikus zenei hatásokat. Az öt művészt nem véletlenül választottam, náluk egyedi és kiemelkedő módon figyelhető meg a két zene fúziójának jelenléte, valamint a jazztörténet aktuális, valamint korábbi korszakainak lenyomata is. Ezen kívűl mindegyikük komponistaként is figyelemreméltó alkotásokat hozott létre, vagyis a jazz zenész “címke” mellet egyben kortárs zeneszerzők is.

A fentebb említett művészek minden esetben más és más módon fúzionálták a két zenei stílust: A barokk zene kifejeőeszközeitől az impresszionizmusig több zenei korszak, és zeneszerző eszköztára fedezhető fel játékukban, kompozícióikban.

Az ok amiért ezt a témát választottam kézenfekvő volt: Zenei tanulmányaim kezdetétől érdekelt a klasszikus és a jazz zene, valamint a két stílus ötvözésének lehetősége. Ennek eredményeképpen alaposan tanulmányoztam mindkét zenei stílus főbb képviselőit, korszakait. Ezen érdeklődésem szintézisként alakult ki az a a sajátos zenei látásmódom, amelyet ezidáig egyik jazz zenésznél sem figyelhettem meg. Disszertációm korábban nem vizsgált megközelítésből elemzi a jazz stílusának fejlődését, annak művelőin keresztül.

A disszertációm megírásában döntő szerepe van annak a tapasztalatnak, amely a koncertjeim és tanításaim során alakult ki, ehhez továbbá elemző, kísérletező munkásságom alatt megszerzett tudásanyag is jelentősen hozzájárult.

Nagy segítséget jelentett még az angol nyelvű irodalom is, amely rendkívül alapos és részletes, bármely aspektusból is közelítjük meg a jazz-t.

10.18132/LFZE.2020.1

Lényeges megemlítenem, hogy disszertációm írása során a hangsúly a klasszikus zenei elemek megmutatásán van, azon jazz zongoristák művészetében, akiknél ez a jelenség a legszembetűnőbb, és legegyedibb módón történt.
Nem törekszem teljes művek, szólók, elemzésére, és azok szerkezeti vagy formai analízálására, sokkal inkább egy adott klasszikus zenei elem „tetten érésére” egy jazz szóló, vagy jazz kompozíció részletében, mintegy szemléletetve a két zenei stílus fúzióját.
Az általam elemzett zogoristák között vannak jazztörténeti óriások, mint Bill Evans, Chick Corea, vagy Keith Jarrett, és vannak a jazztörténet alakulása szempontjából kevésbé jelentős, de két stílust rendkívűl érdekesen fúzionáló zongoristák, mint Brad Mehldau, vagy Lyle Mays, akiket nem véletlenül választottam disszertációmba, a két stílus fúziója okán.
Nem célom disszertációmban a legnagyobb művészek méltatása, sokkal inkább a fúziós jelenség típusainak elemzését tartom lényegesnek.

10.18132/LFZE.2020.1

A jazz születése, története

A jazz kifejezés az amerikai szleng szóhasználat egyik “terméke”. Eredete a 19.század elejére vezethető vissza.
Első feljegyzések az 1800-as évek közepe táján említik a „jizm” szót amely enegriát, spirituszt, lendületet jelent. A szó másik jelentése szexuális természetű, amely a szótárban a tabu szavak kategóriájába tartozik, ennek részletezését jelen disszertációmban nem taglalom.

A kifejezés eredetének számos, és vitatott értelmezésein túl, a jazz szó végleges formája 1912 körül szilárdult meg, amikor már az elterjedt szóhasználaton kívül, az írott sajtóban is megjelent. Ez időtájt azonban a jazz nem zenei vonatkozású kifejezés volt.
Az emberi teljesítmény magasfokú megnylvánulásának illusztrálására használták, főként a sport világának nyelvezetében: Magyar fordításként a dinamizmus, energikusság, szenvedély szavak felelnek meg.

Zenei értelemben 1910-es évektől használják a jazz kifejezést. A Chicago Daily Tribune 1915 júliusában konkrétan megnevezi az új, a blues-ból továbbfejlődött zenei stílust, és kimondja:

„Blues Is Jazz and Jazz Is Blues”
„A blues tulajdonképpen jazz, és viszont.”[1]

A „jazz” kifejezés debütálása után villámgyorsan elterjedt, és megszilárdult mint a blues-ből kifejlődött új zenei stílus megnevezése.

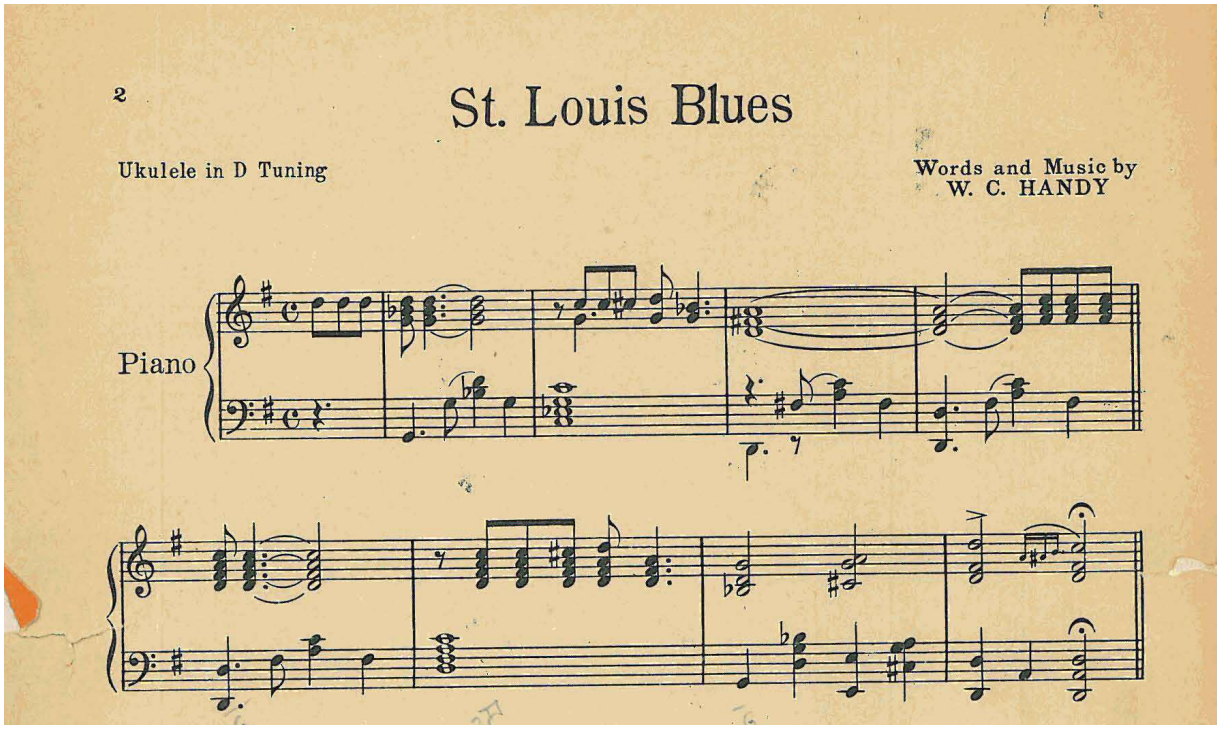
A jazz mint zenei stílus története azonban jóval korábban született. Több évtizedes folyamat ez, amely a 18. század közepétől kezdve több irányból fejlődött, amíg elérte mai formáját.
A történet kezdeteként a nyugat-afrikából érkező rabszolgák kultikus tánca, dobolása, és éneke áll. Az afrikából az újvilágba szállított rabszolgák, új hazájukban is folytatták törzsi szertartásaikat, szokásaikat. Bár már a 16.századtól érkeztek rabszolgák az új világba, kultúrájuk azonban csak az ültetvényeken volt ismert, és gyakorlatilag kétszáz évig ez az izoláltság nem is változott. Ennek oka, hogy az afrikai kultúrának nem volt lehetősége arra, hogy a nagyvárosokban megismerjék, hiszen az ültetvények a városokon kívűl, azoktól messze voltak, erősen elszigetelt formában. Amikor a felszabadított rabszolgák munkát vállalhattak, és a nagyvárosokba költöztek, ekkor vált kultúrájuk ismertté, és ekkor kezdődött el az európai, és az afrikai zene fúziója, vagyis a jazz megteremtése.

[1] Chicago Tribune, 1915 Július

10.18132/LFZE.2020.1

Az első lépcsőfok az afro-amerikai zene népszerűvé válásának útján, a blues volt.
A blues megjelenése előtt, a rabszolgák kizárólag az afrikai tradíciókat vitték tovább majd az ültetvényeken, a rendkívül kemény munka közben saját költésű munkadalokat kezdtek énekelni, amelyekben a mindennapok nehézségeit, gyötrelmeit foglalták zenébe.
A munkadalok ritmikai komplexitása messze elmaradt a törzsi szertartásokétóll. Általában egy monoton, ostinato ritmikai alapra épült, és pentaton dallamvilág jellemezte, amely az afrikai kultúrából maradt meg. A munkadalok és a városi kultúra találkozásából született meg a blues, amelynek alapkarakterét a munka közbeni járkálás, és maga a dolgozás ritmusa adta meg, amely lassú, vagy közepes tempóban hangzott el. Ez vegyült később a városokban használatos instrumentális kísérettel amely általában gitárból állt. Később ez zongora, és fúvósok használatával bővült, így törve az utat a jazz kialakulásához.

„Blues songs began appearing in sheet music form as early as 1912, none with more staying power than W.C. Handy's "St.Louis blues" (1914)."
(„A blues lekottázott formában 1912 körül jelent meg először, és ennek az első híres képviselője W.C. Handy St. Louis blues-a volt").[2]

1. kottapélda, forrás: W:C: Handy: St Louis Blues, Handy Bros Music Co Inc, New York, 1914

[2] Chicago Tribune 1915 július

10.18132/LFZE.2020.1

A kottapélda kiválóan mutatja, hogy a klasszikus zene struktúráltsága, rendezettsége együtt látható a jazzes ritmikai eltolásokkal. Jól megfigyelhető hogy ebben a jazztörténeti korszakban elsősorban a ritmika az a zenei elem, amely jazz irányába integrálja a stilisztikai érzetet. A bal kéz nyújtott ritmusa okoz ugyan némi ,,táncos" érzetet, de mivel hangsúlyos ütemrészeken nem történik ritmus eltolás ezért nincs ,,jazzes" érzetünk. Ez a ritmusképlet egyébként a klasszikus zenében többször is megfigyelhető, a leghíresebb példa Bizet: Carmen című operájának Habanera áriája. A jobb kéz ritmikája kiválóan ,,összedolgozik" a bal kézzel, mintegy komplementer módon biztosítva az offbeat-es érzetet.

A jazz világhódító útja tehát a blues kialakulásával, valamint az afrikai népzenei elemek ismertté válásával, klasszikus zenei közegbe emelésével kezdődött.
A fúzió amely az afrikai népzene és az európai műzene között történt, a következőképpen fejlődött:
A rabszolgák egy része zenei oktatásban részesült, és így kapcsolatba került az európai zenei hagyományokkal, és utódaik, akik már szabad emberként éltek Amerikában, tovább vitték ezt a tradíciót, főfoglalkozású zenészek lettek.
Sokan közűlük mulatókban, bordélyokban szórakoztatták a közönséget, ahol könyedebb stílusú darabokat, keringőket, sanzonokat, kabaré dalokat játszottak. Ugyanekkor az igencsak népszerű katonai indulókat előadó fúvós zenekarokban is játszottak feketék, akik a menetelő ritmikát, és klasszikus zenei harmóniákat beépítették saját zenéjükbe. Ez a folyamat elsősorban New Orleans, és St Louis városában kapott táptalajt a kultúrális keveredés, valamint a két város népszerű, és metropoliszi jellege miatt. Nem véletlen az sem hogy itt született meg a ragime mint zenei stílus.

„A ragtime-ban a melodika, tonalitás, forma és a harmonizáció egyértelműen európai, csak a ritmika és a hangsúlyozás mutat bizonyos négeres vonásokat."[3]

„Színpomás katonai és civil fúvós zenekarok parádéztak, a teljes európai tradíciók szerint. Ez jellemző volt az USA legtöbb déli államában, különféla alkalmakkor"[4]

Ebben a kultúrális kavalkádban keveredett, és fúzionált az ültetvényeken dolgozó rabszolgák zenéje, az abból kialakult blues, és az európai klasszikus zene. A tanult, hivatásos fehér zenészek érdeklődve fogadták az afro-amerikaiak zenéjét. Eddig nem hallott ritmusok, a tempo jelenléte úgy hogy a hangsúlyok eltolva hangzanak, és a többi a közép-nyugat afrikai zenére jellemző karakterisztika számos muzsikus figyelmének középpontjába került. Így az európai zene is hatással volt az afrikai zenére, a kultúrális fúzió nem volt egyoldalú.

---

[3] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965): 58.

[4] Yurochko, Bob: A short history of jazz. (Chicago: Burnham Inc/Publishers, 1993): 8.

10.18132/LFZE.2020.1

Meg kell említenem még az keresztény egyházi zene, és az afro-amerikai kultúra találkozásának jelentőségét. A déli államokra jellemző protestáns misék rendje ugyanúgy kérdés-felelet formában történik, mint az afrikai törzsi ünnepségek. Ez a formai hasonlóság nagyban hozzájárult ahhoz folyamathoz amelyben a feketék a kereszténység felé fordulásuk során kialakították a saját templomi miseverziójukat.
Ebből született az úgynevezett „gospel music", a templomi szertartásoskon elhangzó jazz és blues elemekkel dúsított protestáns himnuszok előadása, ez a későbbiekben meghatározó kiindulópontja lett a ma is népszerű könnyűzenei irányzatoknak, mint pl. az R'n'B, vagy a Soul.

A gospel zenei irányzat felbecsülhetetlen értékű zenei örökséget adott a zenei világnak. Ritmikai és harmóniai elemei a modern könnyűzene nagyrészének alapjául szolgálnak.

„A Gospel zene, a feketék egyházi zenei stílusa, a 19.század végén indult útjára.Zenei hagyományai a spirituálék, munkadalok, rabszolgadalok, a Pünkösdi Egyház himnuszai, evangélikus gyülekezeti dalok, a 17. 18. és 19.századból. A gospel zene fejlődésére szintén nagy hatasát tett a blues, a jazz, a rock, a soul, a klasszikus, és a country zene. Thomas A. Dorsey akit a gospel zene atyjának tekintenek, habár valójában nem ő volt az első, a fehér egyházi himniuszokat keresztezte a feketék gospel zenéjével, és a világi zenei elemekkel, mint a blues, és a jazz."[5]

Bob Yurochko így méltatja az afro-amerikai kultúra, é a protestáns egyházi zene egymásra hatásának jelentőségét:
„A spirituálék a legkiemelkedőbb bizonyítékai az afro-amerikai lelkivilág megjelenésének az európai egyházi himnuszokon át. Olyan dalok mint a "Swing low sweet chariot" vagy a "Nobody knows the trouble I've seen" jellegzetes példái ennek a két kultúra egymásra hatásának."[6]

---

[5] Robinson-Martin, Trineice: Performance Styles and Musical Characteristics of Black Gospel Music. Journal of Singing. (National Association of Teachers of Singing. May/June 2009.) Volume: 65. Issue: 5

[6] Yurochko, Bob: A short history of jazz. (Chicago: Burnham Inc/Publishers, 1993): 16 (tartalmi idézet)

10.18132/LFZE.2020.1

A jazz kialakiulásának ,,epicentruma" tehát New Orleans volt. Részben azért, mert ez volt a legpezsgőbb kultúrális életű város a 19. század végi Amerikában. Igazi kavalkád jellemezte, zenei értelemben is. A kreolok, és a feketék, munkalehetőségeket keresve nagy számban érkeztek ide Amerika más részeiről, vagy éltek itt már évszázadok óta.
A bordélyok, szalonok, klasszikus zenei koncertek, katonai fúvós zenekarok, és a gyapotkereskedelem fellendülése tette ezt a kikötővárost a jazz fejlődésének első számú helyszínévé.

Az első New Orleans-i zenész,aki a jazz kialakulásának szempontjából meghatározó jelentősségűnek nevezhető, Jack ,,Papa" Laine, dobos és zenekarvezető volt. Nála inkább a zenekarvezetői, és tanári tevékenységet emelhetjük ki, munkássága jelentős, és meghatározó a jazz megszületésében. Indulókat játszó fúvós zenekarában számos később híressé vált jazz zenész játszott, mint pl. Alphonse Picou, Sidney Bechet, vagy Kid Ory . Az 1800-as évek végétől szólnak róla a feljegyzések, és a zenészek a ,,fehér jazz atyja" névvel emlegették. Együttesének neve Reliance Brass Band volt, és Jack az első volt, aki az indulók, katonai fúvós zenekarok zenei világát az afrikai, és spanyol zenei elemekkel keverte.

A másik ilyen úttörő Buddy Bolden volt, akit a jazztörténészek ugyancsak a jazz apjaként említenek.
Buddy kornettjátékos volt. A kornett a trombitához hasonló rézfúvós hangszer, amely a 19. században jelent meg franciaországban, majd a New Orleans-i jazz zenészek korai generációjánál lett népszerű. Buddy abban is első volt, hogy a hagyományos tánc és szórakoztató zenét fúzionálta a blues dallami és ritmusvilágával. Sajnos felvételek nem maradtak fenn Bolden-tól, de történelmi dokumentumok igazolják zenetörténeti érdemeit.

„Buddy Bolden akit gyakran az első jazz zenészként emlegetnek, a legrejtélyesebb figura a New Orleans-i zene történetében. Nem maradt fenn tőle egyetlen felvétel sem, annak ellenére hogy szóbeszéd tárgya egy cilinderes felvétel a századforduló tájáról. Arról nem is beszélve, hogy az első nyomtatott kotta csak 1933-ban, két évvel Bolden halála után, és harminc évvel Bolden úttörő munkásságát követően jelent meg".[7]

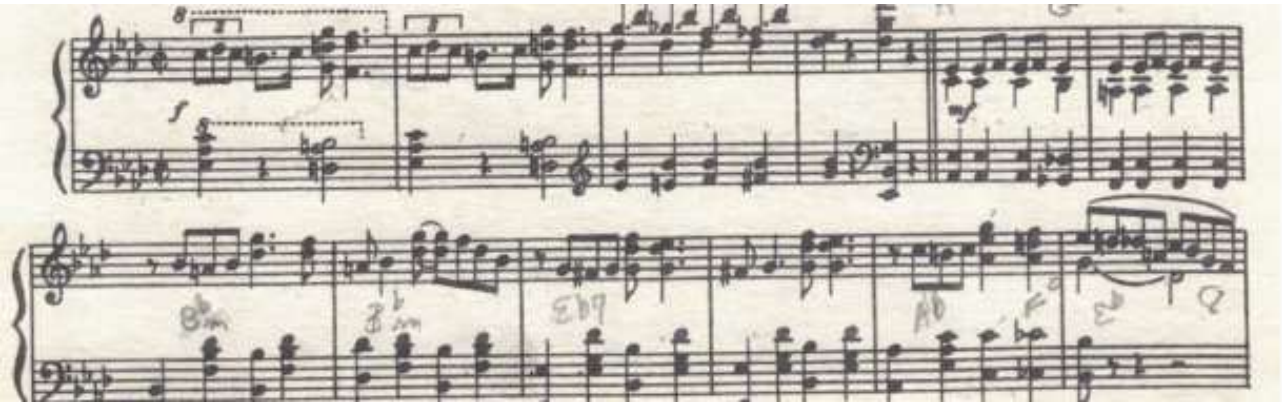
Buddy Bolden az 1800-as évek végén alapította együttesét, a Buddy Bolden Band-et, amelyben a korábban említett Alphonse Picou is játszott.
Nagy riválisuk az Olympia Band volt, tagjai kreol származású muzsikusok voltak.

[7] Goia, Ted: The history of jazz (Oxford University Press, New York, 2011):33

10.18132/LFZE.2020.1

A felsorolt két zenekar megteremtette a jazz zenekarok mai is érvényben lévő felállását: Ritmusszekció (dob, bőgő, gitár) és dallamszekció, (fúvós hangszerek, ének), blues, és pentaton dallami elemek, az afrikai hagyományokon alapuló ritmika. Ugyan ez utóbbinak egy leegyszerűsített változatát alakították ki, mivel ellentétben az afrikai hagyományokkal a dob itt már egy személy fennhatósága alá került, így a ritmikai komplexitás, a beat-offbeat által keltett feszültségre fókuszálódott. Bevezették az előbb említett bőgő használatát, amely a korábban alkalmazott tubát váltotta fel.
A zongora egy együttesbe, mint akkord hangszer a harmóniaérzetet erősítette, a gitár mellett, vagy helyett. Szólisztikus szerepet azonban csak később, az 1920-as évektől kapott. Az ok, hogy ekkor már a zongoristákból is lettek zenekarvezetők.

Az első zongorista aki meghatározó jelentősségű a jazz történetében, Jelly “Roll” Morton volt. Klasszikus zenei képzésben részesült, és megtanult kottát olvasni, amely akkoriban a főként fehér zenészekre volt jellemző. Kompozíciói nyomtatott formában is hozzáférhetővé váltak, és így művészete fennmaradt az utókor számára.

2. kottapélda, forrás: “King Porter Stomp” Jelly Roll, New York 1925

A kottapélda a ragtime stílusának egy kiváló példája. A bal kéz “stabil”, negyedes lüktetésű kísérete az úgynevezett “beat”, és a jobb kéz offbeat -es ritmikájának összjátéka biztosítja a “ragtime” karaktert.
Több ütemben is észrevehető, hogy az első, vagy a harmadik ütemrészre nem esik dallamhang, ezzel ritmikai feszültéget okozva.
Harmóniai szempontból a klasszikus összhangzattan uralja a hangzást. Alap helyzetű dúr és moll, valamint szeptim akkordok hallhatóak.

10.18132/LFZE.2020.1

A jazz és a klasszikus zene harmóniai, ritmikai, dallami, és formai különbségei

Ahhoz hogy megértsük a klasszikus zenei elemek jelenlétét a jazz stílusában, először tisztában kell lennünk a két zenei stílus különbségeivel.

Ritmus

A jazz meghatározó karakterisztikuma ritmikájában fedezhető fel, ez mind a dallami, és mind a harmóniai elemeknél jelentősebb tényező. Ha egy adott dallamot, lehet az klasszikus zenei, vagy népi eredetű, a megfelelő ritmikával, és ,,érzettel" interpretálunk, abból jazz lesz.
A klasszikus zenével ellentétben a jazz ritmusvilágára a polimetria (egyszerre több metrum egyidejű használata), poliritmia (különböző, egymástól eltérő karakterű pl. triola-duola ritmikai elemek egyidejű használata), és az offbeat (hangsúlytalan helyeken történő hangsúlyok, "szinkópák"). A legjellemzőbb, ezek közül a harmadik, amely azonnal felismerhető a két zenei stílust megkülönböztető tényezők között. Amíg a klasszikus zenében, a ritmikai hangsúlyok jellemzően egybe esnek a hangsúlyos ütemrészekkel, addig a jazz-ben az ütemhangsúly mellett, és azon szintén megszólaló hangsúlyok feszültsége adja a stílus jellegét.

Ahogy Gonda János írja a beat-offbeat viszonyáról: „A kettő egymásra hatása, szintézise eredményezi a jazz egyik legjellegzetesebb vonását, a lebegő „swinging" ritmust."[8]

A legkézenfekvőbb példa arra, hogy a ritmika tekinthető a legmeghatározóbb különbségnek a klasszikus zene, és a jazz között, nem más mint a ragtime.
A ragtime mint már említettem klasszikus zenei harmóniákra épül, diatónikus skálákkal, blues hangok használata nélkül. Mégis jazz-es érzetet ad. Ez a jobb kéz szinkópált ritmikájának köszönhető.

A ragtime ,,megteremtője" Ernest Hogan komikus, zenész volt.[9]
Turnéi során kabaré dalokat játszott, majd ezek továbbviteleként, saját kompozícióit adta elő amelyek ritmizálása megadta a daraboknak a jazz-es lüktetést.
Egy fehérek számára előadott show-hoz a ,,Widow Jones" kabaréhoz írt dalkompozíciója: ,,All coons look alike to me" az egész világon ismertté tette Hogan-t, az új hangzás, és a szinkópás hangsúlyeltolásokkal ellátott dallam szenzációt teremtett.

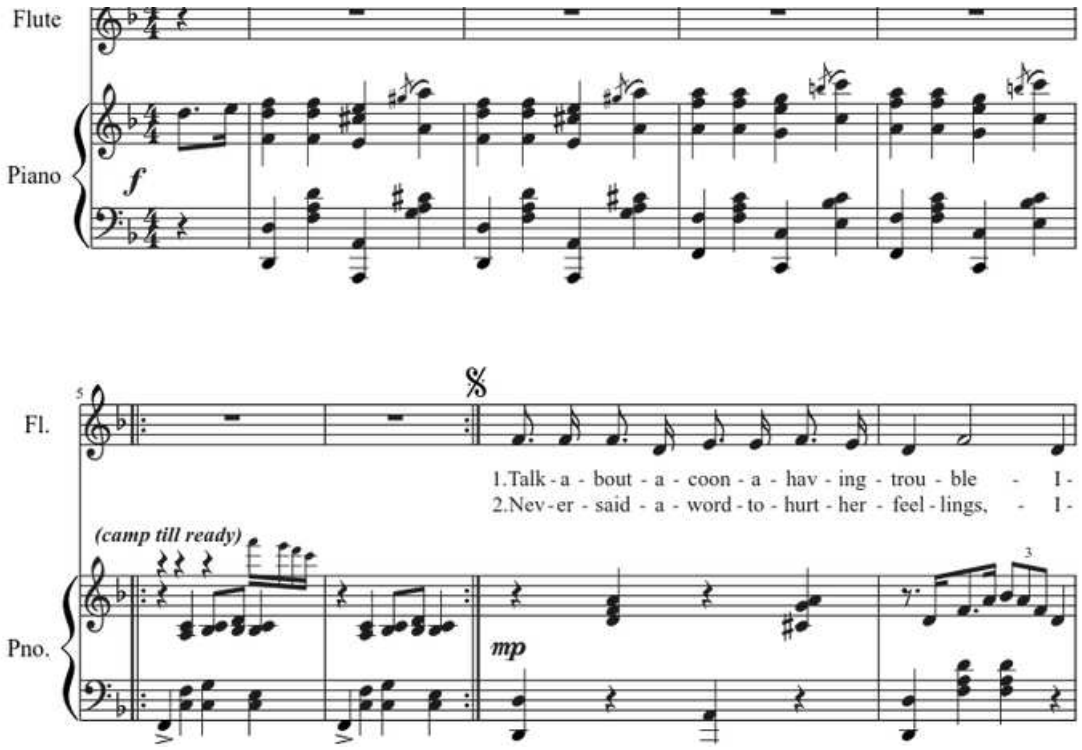
---

[8] Gonda János: Jazz (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.): 152

[9] Az első volt ki le is kottázta

10.18132/LFZE.2020.1

Az „All coons look alike to me” a ragtime egyik korai megjelenési példája. Az alaphang és az akkordok ingázó bal kéz kísérete, a jobb kéz eltolt, szinkópált ritmikája, és a megharmonizált dallam, mind a ragtime stíluselemei. Hangzásában a kabarédalok, szalon dalok stílusát követi.

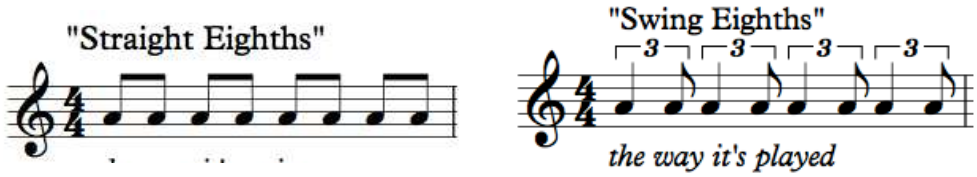
3. kottapélda: All coons look alike to me, forrás: M. Witmark and Sons, New York 1896

James Hatch a következőket írja az amerikai színház és show világának történetéről szóló könyvében:
„A fura, botrányos, és sokszor ellentmondásos komédiás Ernest Hogan születési neve Reuben Crowder volt. A Polgárháború vége felé született Bowling Green-ben, Kentucky-ban.”[10]

[10] Hatch, James V. and Hill, Errol G.: A History of African American Theatre. (Cambridge University Press, 2003): 130

10.18132/LFZE.2020.1

Visszatérve a stílisztikai különbségekhez a klasszikus zene és a jazz között:
Egy másik, első sorban előadásbeli, szintén ritmikai különbség a két zenei stílus között az úgynevezett “laid back” játékmód, amit a jazzben a ritmus mögé játszáson értünk.

„To create an effect by falling behind the rhythm” [11]

Ebből ered a jellegzetes jazz-es játékmód az ún. “swingelés”. A swing játékmódban a dallami ritmika egyenlőtlen érzetet kelt. Ha például egy nyolcadmenetet játszunk, akkor a nyolcadok első hangja hosszabb, a második pedig rövidebb, és ez így ismétlődik. Olyan hatást kelt ez a jelenség, mintha tizenhatod triolákat játszanánk, ahol az első két triola át van kötve.

A példa a swingelő dallamot ábrázolja, 4/4-es metrumban a nyolcad ritmusú dallamot nem „egyenes” ritmikával játszuk, hanem az első hang hosszabb, a második pedig rövidebb.

Így ír a swingelés jelenségéről Jeff Pressing, amerikai zenetörténész:
„A swingben a lüktetés egyenlőtlenül oszlik meg úgy hogy ezek hoszabb és rövidebb időtartalommal valtakoznak. A barokk és a klasszikus zenében is létezik egy hasonló jelenség az ún. „notes inégales. Két egymás utáni hangnál az első dupla hosszúságú mint a második. A swingnél ez az arány differenciáltabb.” [12]

Ez a ritmikai alapképlet a swingkorszak “névjegye”, amely nagy hatással volt a későbbiekben a rock, és popzene kialakulására. Ez a hatás a legközvetlenebbül a shuffle, rock, vagy a rhythm and blues ritmikájában érezhető.

---

[11] Columbia University Jazz Glossary. A ritmus mögé esés hatása, Olyan érzés, mintha alig érezhetően késnének a dallamhangok.

[12] Pressing, Jeff: Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations. (University of California Press, 2002):19

10.18132/LFZE.2020.1

Harmónia

„Egy dolog nem lehet kérdéses: A kezdeti és azt megelőző időkben a jazz harmóniáinak vitatása annak a realizálásával kezdődik, hogy a kezdetekben az afro-amerikai zenében nem voltak harmóniák."[13]

Ahogy azt Gunther Schuller is írja, az afro-amerikai népzene dallam és ritmusközpontú, harmónia nélkül alakult ki.
A többszólamúság létezett ugyan, mint ahogy a mai napig létezik a nyugat-afrikai, és egyéb népzenékben is, de akkordokat nem használtak.

Amint azt már korábban említettem, a jazz fejlődésének kezdetén, vagyis a 19. század végén, összhangzattani szempontból nem volt különbség a klasszikus zenei összhangzattan és a jazz korai formájának harmóniavilága között, mivel a korai jazz-ben az európai gyökerű himnuszok, indulók, kabaré dalok, sanzonok adták a mintát. A különbség akkor kezdett megjelenni amikor a tánczenekarok a ragtime-ot a blues-zal keverték. Ilyen volt pl. a Buddy Bolden band, vagy az Olympia band. Ezek az együttesek kezdetben úgy hangzottak, mintha ragtime-okat adnánk elő zenekari hangzásban. A blues azonban egyre nagyobb mértékben része lett a repertoárjuknak, amely kizárólag domináns szeptimakkordokból áll, és harmóniamenete I-IV-I-V-I, fokokra épült. Ez a harmóniasor a funkciós zenére egyáltalán nem, (a reneszánszban viszont igen) jellemző. Tonika- szubdomináns után újra tonika, majd domináns menet teljesen idegen a klasszikus zenében, mert az alaphelyzet-feszültség-tetőpont-oldás folyamatot a harmadik tonikai (I) akkord felborítja. Ez volt az első lépés, amely összhangzattani szempontból különbségként említhető a két zenei stílus között.

Schuller összegzi: „Összefoglalva, Kijelenthetjük, hogy harmóniai elemek a jazz háttértörténetében nem voltak, a kezdetekben tisztán a rabszolgák által képviselt afrikai zene létezett. Ezt követően viszont számos kölcsönhatás érte mind az afro-amerikai zenei hagyományokat, mind pedig az európai zenét."[14]

---

[13] Schuller, Gunther: Early Jazz. Its roots and musical development. (Oxford University Press 1968): 38.

[14] Gunther: Early Jazz. Its roots and musical development. (Oxford University Press 1968): 43 (tartalmi idézet)

10.18132/LFZE.2020.1

Schuller megállapítását Gonda János is megerősítit:

„A nyugat-afrikai népzenében a paralelizmusból létrejönnek ugyan bizonyos mixturális halmazok, ezek azonban nem tekinthetők önálló harmóniáknak. Az afro-amerikai népzene szintézis-formáiban, a kórusmenekben és a vokális formák hangszerkíséretében jelenik meg először az európai értelemben vett harmónia. Így a munkadal, a folklór-blues, és a gitár-, bendzsó- vagy harmónika-kíséretében, a spirituálékban (különösen a „kiharmonizált" típusban), és főként a korai, archaikus jazzben."[15]

A jazz akkordhasználatában az alap, szext és szeptimakkordok lettek jellemzőek, bár azt meg kell jegyeznünk hogy a jazz szext akkord nem azonos a klasszikus összhangzattan szext akkordjaval. A jazz nagyrészt alap helyzetű akkordokat használt, a kvartszext akkord kivételével, amelyet a jazz összhangzattan pl. D/A módon jelöl.

A jazz akkordjelölésben tehát az alapakkordon (alaphang, terc, kvint) túli, az akkord részeként megszólaló hangokat számokkal, akkordtípus jelzésekkel, és alterációs jelekkel illetjük pl. a Cmaj7(#*11*) egy c dúr akkord nagyszeptimmel (7),nónával (9), és a C-t is számolva a tizenegyedik skálahang (F) alterálva (#) van, egy D7 akkord pedig egy D-re épülő domináns szeptim.

Lényeges, hogy a jazz ritkán használ hármas hangzatokat, általában a 4 vagy több hangból álló akkordok jellemzőek, a tercépítkezésű akkordtorony a 13-ik skálahangig jut, ugyanis azt követően ujra az alaphang szólalna meg. Eképpen egy Cmaj 13 (#*11*) akkord C-E-G-H-D-F#-A hangokból áll.

A jazz további fejlődése során, egyre komplexebb akkordstruktúrák jelentek meg. A tercépítkezés mellett, a szekund, kvart, kvint építkezés, valamint a modális jazz megszületésével az egyenlőtlen hangözökkel építkező, a modális és modell skálák hangjaira épülő akkordok is használatba kerültek.

A 20. századi komolyzene fejlődése során több ponton is kompatibilis lett a jazz-zel, mivel szintén alkamazta a modell skálákat, és az azokra épülő alfa, béta, gamma stb. akkordokat, az impresszionizmus harmóniai, és dallami újításai pedig a igazi kultúrális kereszteződést eredményeztek a két zenei stílus között.

---

[15] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965):160

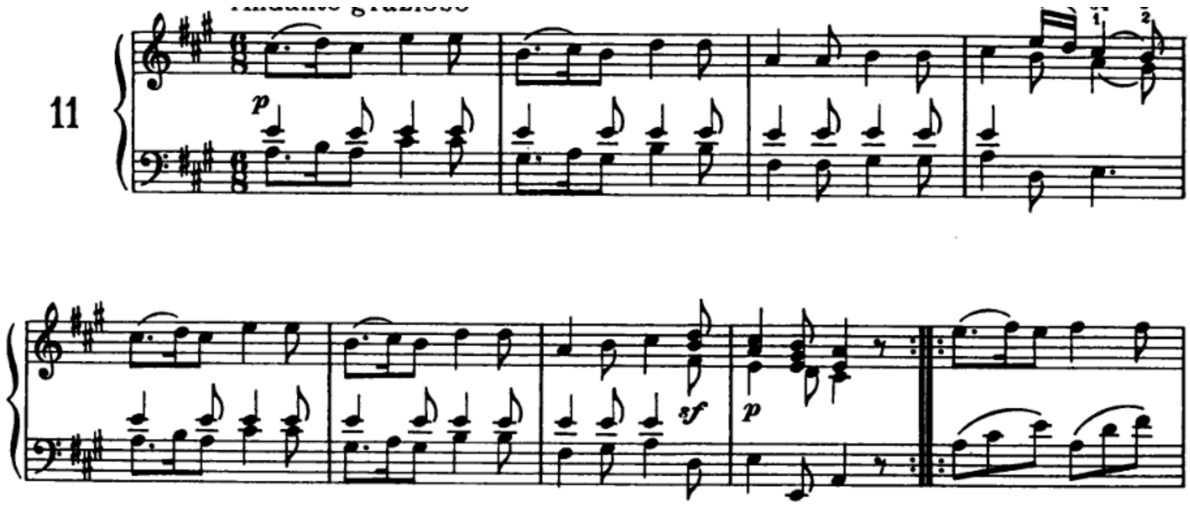
10.18132/LFZE.2020.1

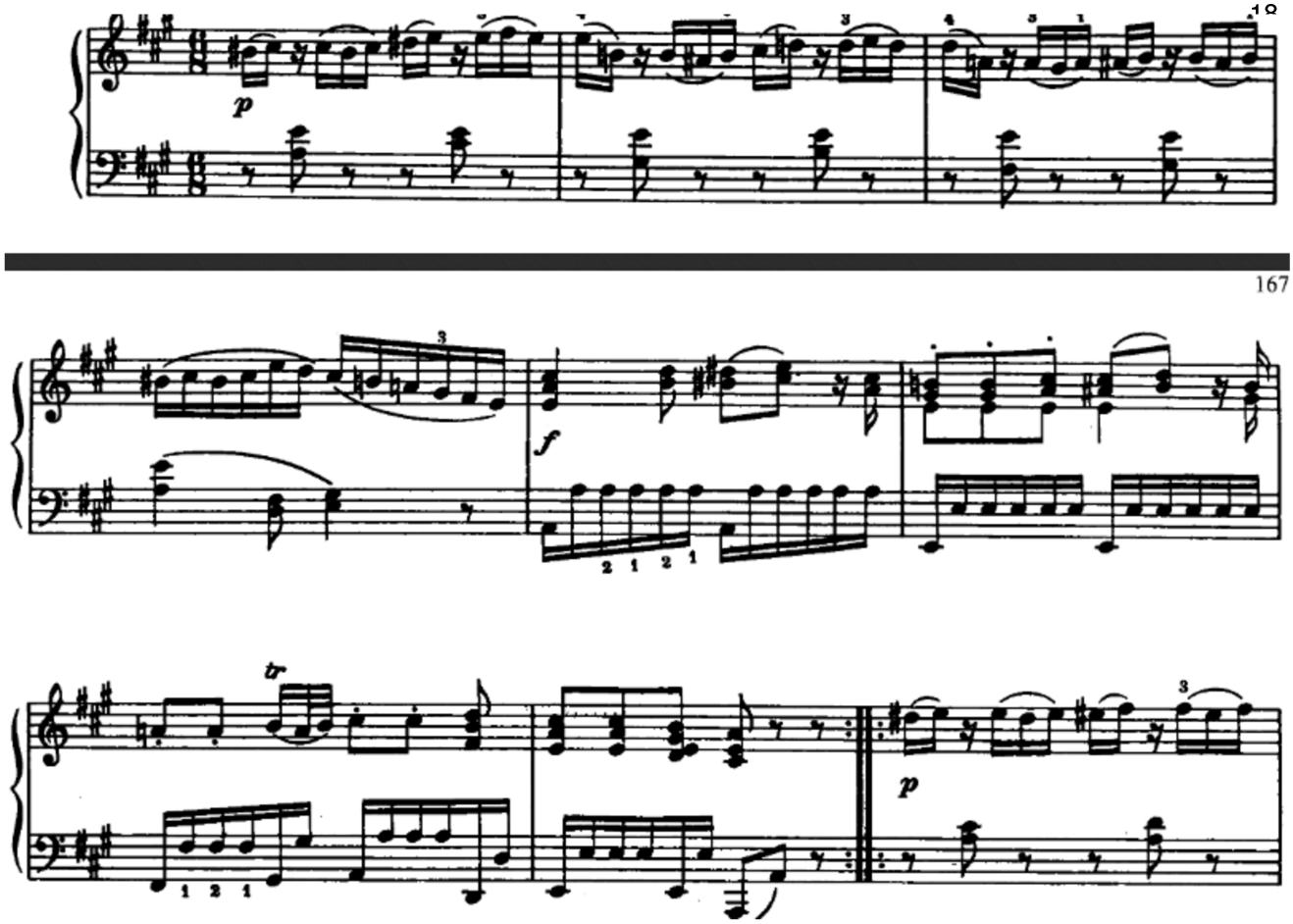
Dallam

A dallami építkezés a klasszikus zenében, akárcsak az építészetben, a kompozíció esszenciája. Megszerkesztett, kimunkált elemkből áll. A motívumok, témák jelentősége meghatározó egy adott darab, vagy zenei tétel karakterének szempontjából.

Gonda János így ír a dallam jelentősségéről:
„A műzenében általában, de különösen a bécsi klasszikusoknál és méginkább a romantikában a nagyívű, kantábilis dallam a kompozíció alapja."[16]

A jazz-ben ezzel szemben hosszabb rövidebb frázisok hallhatóak, a pillanat adja az ötleteket, amit azonnal történő "komponálási folyamat" követ.
Az improvizáció egyik törvényszerűsége, hogy művelőjének nincs lehetősége a mélyebb kompozíciós munkára. A pillanat alatt "érkező" ötletek adják a lehetőséget, és egyben a folyamat izgalmát.
Talán a klasszikus variácók, és a romantikában elterjedt "impromptuk" állnak a jazz improvizációs koncepciójához a legközelebb. Ha csak Mozart A-dúr szonátájára gondolunk, és végigjátsszuk a variációkat, tapasztalhatjuk hogy a főtémához képest a variációk dallamanyaga kompozíciós szempontból kevésbé jelentős, kevésbé "előre elképzelt", vagy megszerkesztett. A pillanat adta játékosság, és dallami építkezés, zenei ötletek kivitelezése érezhető a variációknál, impromptuk-nál, csakúgy mint a jazz-ben.

A következő kottapélda W.A. Mozart A-dúr K. 300i/331 No.11 szonátája főtémájának részlete, és az azt követő első variáció kezdő ütemei. Jól láthatóak a dallami variációk, amelyekkel Mozart "kiszínezi" az erdeti dallamot. További hasonlóság a jazz improvizációval, hogy a variációban, a jazz-hez hasonlóan alsó és felső váltóhangokat, kromatikát, és motívikus építkezést alkalmaz a szerző.
4. kottapélda, forrás: Breitkopf und Hartel, 1878

[16] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965):121

10.18132/LFZE.2020.1

Összefoglalva a kottapélda tanúlságait, megállapíthatjuk, hogy egy dallam variácókkal ellátott improvizatív, vagy kompozíciós továbbgondolása, a zenetörténet minden korszakában megtalálható. A népzenében is gyakoriak a változatok, népdalvariánsok.

Az improvizáció és a kompozíció, valamint a változtatásokkal ellátott reinterpretáció az emberi természetből fakad, amelyre a legegyszerűbb példa az emberi beszéd: Ha hallunk egy történetet azt változatokkal ellátva adjuk tovább.

10.18132/LFZE.2020.1

Forma

Formai szempontból a klasszikus zene jóval szerteágazóbb mint a jazz, legaláb is ez elmondható az 1950-es évekig, azután a jazz formavilága jelentősen differenciálódott.

A klasszikus zenei kompozíció egyik lényeges része, és stíliszikai ismertetőjegye a forma. Rendkívűl sokféle formai struktúrát ismerünk,ha csak párat említünk, egyebek mellett a menüett, szonáta, a rondóforma juthat eszünkbe. A jazz területén, a jazztörténet modális korszakáig terjedő időszakában ez jóval egyszerűbb volt: A jazz-ben az egyik legáltalánosabb formai felépítés az A-B-A forma, amely témából, a téma harmóniamenete fölött elhangzó improvizációból, majd újra a témából áll. Ennek fő oka hogy a jazz az úgynevezett "showtune"-okat, film, és musicaldalokat vette alapul, amelyeknek formai kivitelezése az A-A-B-A forma volt. Ezt alapul véve egy jazz darab az adott "showtune" dallami és harmóniai előadásából (témából), majd a harmóniamenetre történő imprivizációból, és újra a témából állt. Ez alkotta a nagy háromtagú formát, amely azóta is így történik, és a jazz legnépszerűbb formastruktúrája.

Természetesen vannak jazz kompozíciók amelyek követik egy adott klasszikus korszak, vagy zenei koncepció formai felépítését, és komplexitását, de ezek inkább a kivétel kategóriájába tartoznak.

Ezek mellett, említést érdemelnek a nagyívű, komplex formai struktúrával rendelkező jazz kompozíciók is. Az ilyen típusú jazz kompozíciók a nagyobb apparátusú együttesek megjelenésével születtek, a big band korszakban pedig jelentős fejlődésnek indultak. Már Duke Ellington, Count Basie is komponált komplex formastruktúrájú darabokat, szólók, és megkomponált részek váltakozásával.

Az 50-es években Dave Brubeck kompozíciói, és Miles Davis "Birth of Cool" című lemeze újabb szintre emelte a komplex formájú jazz kompozíciók történetét. Azóta a jazz kompozíciók formai változatossága kimeríthetetlen. Szintén a modern jazz-ben gyakori az úgynevezett "szabad forma" amelyben újabb és újabb dallami, ritmikai és harmóniai részek követik egymást, bármely formai koncepció nélkül.

10.18132/LFZE.2020.1

Összegezve a fentebb említetteket:

A jazz a pillanat kompozíciója, ennek mindenesetre ellentmond, hogy az improvizáció bizonyos mértékben megkomponált, megtervezett folyamat, előre begyakorolt dallamfordulatokkal, formai elképzeléssel, skálákkal, klasszikus és egyéb zenei utalásokkal, amely zenei kifejezőeszközök nélkülözhetetlenek a dallamalkotáshoz, épp úgy mint a szavak ismerete a beszédhez.

Gonda János így foglalja össze:

„A jazz két legősibb egyszersmind legsajátságosabb alkotóeleme a ritmika és az improvizáció. Kétségtelen, hogy a jazzben hallható dallamok, harmóniák nem afrikai eredetűek, ezeket a néger és fehér muzsikusok az európai zenéből vették át, illetve a nyugati minták szerint alakították ki.”[17]

[17] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965):160

10.18132/LFZE.2020.1

Klasszikus zenei hatások a jazz stílusának fejlődésében

A legkézenfekvőbb, és a kezdetektől a jazz fejlődési állomásain végig jelen lévő klasszikus zenei hatás a klasszikus harmóniavilág jelenléte. Mint már korábban említettem, Az afrikai népzenében véletlenszerű harmóniai történések voltak, de maga a zene kizárólag ritmikai és dallami alapokon zajlott, a vertikális zenei gondolkodás, harmónia, akkord mint fogalom nem létezett. Ez csak a klasszikus zenével történő fúzió során lett a jazz szerves része. A jazz ugyan megteremtette a saját harmóniakezelési metódusát, de a klasszikus hatás, a funkciós zenei gondolkodás megmaradt. A legkorábbi fúziós folyamat tehát a jazz és egy másik zenei stílus között, a klasszikus zenei hatások beépülése volt.

A jazz-t, fejlődése során számos zenei hatás formálta, és formálja ma is. Létének egyik alappillére a nyitottság más zenei stílusokkal való fúzióra, és a folytonos megújulás, integráció. Az alapvető stílusjegyek azonban, mint az improvizáció, a ritmikai karakterek és a harmóniai fordulatok, struktúrák állandó ,,ismertetőjegyek".

A századforduló után nem sokkal, Buddy Bolden, King Olver és kortársaik együtteseinél már tapasztalható volt a jazz-re jellemző zenei elemek megszólalása. Kompozícióikban a ritmika, a kollektív improvizáció, a kromatika, és az alsó-felső váltóhangok használata a jazz hangzásbeli megszilárdulását hozta magával. Ez már jóval túlmutat a ragtime szinkópált ritmusvilágú, de mégis klasszikus zenei elemekre épülő, improvizációtól teljesen mentes világán.

A ragtime népszerű elterjedését követő években a fúvós hangszerek domináltak a jazz együttesekben, a zongora háttérbe szorult. Szólisztikus szerepet egyáltalán nem kapott, a ritmus szekció része volt, a lüktetést és a harmónia érzetet erősítette. Ez a korai 1900-as évektől egészen az 1920-as évekig második feléig tartott, amikor a jazz a tánczene része lett, valamint a fehér muzsikusok klasszikus zenei háttérrel, új ötletekkel frissítették a zenei palettát.
A 20-as években nagy népszerűségnek örvendő big band-ek, mind hangszerelésben, mind a kompozíció komplexitásában nagy előrelépést hoztak a jazz számára. A klasszikus zenei formák, és hangszerelésbeli megoldások a jazz együtteseknél is alkalmazva lettek. Ez a harmónia használatban is megmutatkozott. Gyakran voltak hallhatóak a Debussy, Ravel harmóniavilágát idéző kompozíciók. erről bővebben a következő fejezetben írok.

10.18132/LFZE.2020.1

A Jazz korai korszakának jelentős zongoristái

Mindenekelőtt szeretném tisztázni, hogy a klasszikus zenei elemek nélkül a jazz nem tudott volna megszilárdulni, és fejlődni. A jazz stílusának zenei gondolatai, építőkövei a klasszikus zenei struktúra szerint “kommunikáltak” egészen a kezdeti időktől, a ragtime-on át.

„Joplin rag-jai a 19. századi zongoramuzsika mintájára készültek, és utalásokat tartalmaznak Chopin, Liszt és Schubert zenéjére.”[18]

Skálák, dallami, technikai elemek, és maga a komponálás, a klasszikus zenei szabályok szerint történtek. Ez alól a már korábban említett ritmika, és a blues dallamhangok voltak az első kivételek. Ezen elemek keverékét használták a jazz korai képviselői. Disszertációmban viszont azokra a művészekre szeretnék koncentrálni akik ezen felül, saját szintézisük eredményeképpen megszülető jelenségként, teljesen egyedit, újat hoztak létre, a két zenei stílus fúziójaként.

Ahhoz viszont, hogy ezt egyértelműen megértsük, először ejtsünk pár szót jazz történet korai szakaszának kiemelkedő zongoristáiról, akik már ötvözték a két zenei stílus elemeit, bár még nem fúzionálták.
A jazztörténet ragtime zongorista generációja (Jelly Roll Morton, Scott Joplin, Fats Waller) kialakította a megfelelő közeget a jazz zongorázás további fejlődéséhez.
Megszilárdította a bal kéz lüktető inga szerű kíséretét, és a jobb kéz offbeat-es dallami variációkat tartalmazó melódiáit.

A következő zongorista generáció, aki továbbvitte a klasszikus elemek használatát a jazz-ben, ezeket az elemek fejlesztette, komplikálta tovább. Olyan nagyhatású muzsikusok tették ezt, mint Art Tatum.
Tatum tulajdonképpen megteremtette a Klasszikus-jazz „crossover” műfajt, zongoraművészek technikai adottságaival rendelkezett. Játékában azonnal felfedezhetőek azok dallami és technikai elemek, ameyeket Czerny, Liszt, és Chopin használt kompozícióikban. Oktávmenetek, kromatikus futamok, arpeggiók és rendkívül gyors tempó .

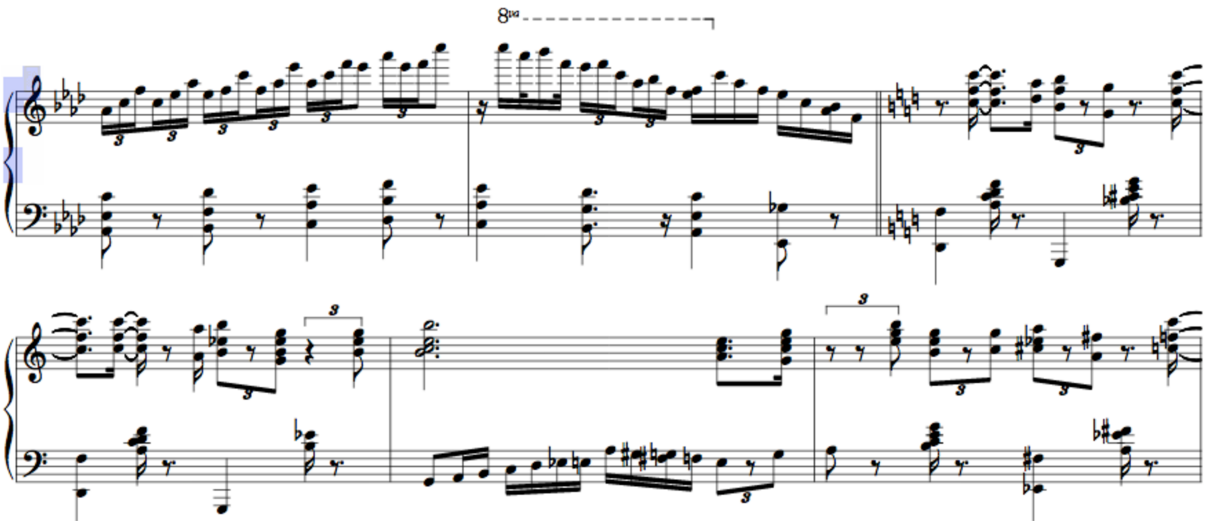
[18] Hinson, Maurice: Scott Joplin at the piano (Alfred Publishing Company 2007): 3

10.18132/LFZE.2020.1

Játékában a Czerny etűdök skálái, Liszt kromatikus dallami fokozásai, valamint virtuóz oktávmenetei is felismerhetőek.

„A jazz amivel Tatum megismerkedett, a ragtime volt, amely Tatum születésekor még mindig óriási népszerűségnek örvendett az USA-ban. A ragtime elég egyszerű technikai szinten kezdte ismertségét, de gyorsan fejlődött, és rendkívül magas technikai szintre emelkedett.”)[19]

Ahogy ezt a fentebb idézett szerző James Lester is leírja, Tatum a ragtime továbbfejlesztett változatát hozta létre. Túllépte kora technikai szintjét és egyedülállóan virtuóz zongorajétkot alakított ki. A ragtime továbbfejlesztéséhez természetesen hozzátartozott az improvizáció, amely a jobb kéz (és időnként a bal kéz bizonyos ütemekben) dallami elemeit érintette.

3. kottapélda, forrás Hal Leonard Publishers, New York, 1950

A kottapélda a Art Tatum előadásában mutatja a “Tea for two” című jazz standard szólójának egy részét.
A zenei struktúra továbbra is a ragtime zenei elemeit elemeit tartalmazza, főleg a bal kézben, technikailag viszont jóval túlhaladja azt. A jobb kéz rendkívül gyors futamai, és a bal kéz nehezen átérhető akkordjai zongoristát próbáló zenei elemek. A dallami kivitelezés, az ismtételt motívumok Czerny etűdjeire, és Chopin dallami megoldásaira emléleztetenek.
Ez érthető, hiszen minden zongorát tanuló diák Czerny etűdjeivel kezdi tanulmányait, Chopin pedig a 20. század elejének legnépszerűbb kllasszikus zeneszerzője volt, keringőit, nocturne-jeit koncerteken, mulatókban, szalonokban is játszották.
A bal kéz helyenként ötletesen átveszi a dallamot, megismételve, variálva a jobb kéz motívumait. Az akkordfelrakások alaphang-kvint-terc struktúrája egészen a romantikáig, főleg Chopin-ig nyúlik vissza, akinél ez a felrakás nagyon népszerű volt, ezt vette át a ragtime is. A további akkordhangok szekundsúrlódást alkalmazva vannak felrakva, a szeptim és az oktáv

[19] James Lester: Too marvelous for words (Oxford University Press 1994): 26

10.18132/LFZE.2020.1

között. Ezt a harmóniai felrakást fejlesztette tovább Bill Evans, amiről a későbbiekben részletesen írok.
A fenti technikai elemek, a Liszt-i passzázsok, Czerny, Chopin zongoratechnikai elemei bár részei a jazz-nek, mégsem igazán tekinthetőek valódi fúzióként a klasszikus zene és a jazz között. Ezek az elemek inkább a jazz kifejezőeszköztárat bővítő klasszikus zenei elemek.
Nem kérdés, hogy mindenképp figyelemre méltó jazztörténeti folyamat Art Tatum munkássága. Tatum gyakorlatilag összefoglalta mindazokat a klasszikus zenei elemeket, amelyeket a jazz, születésétől az 1920-as évekig tartalmazott, majd technikailag továbbfejlesztett formában prezentálta ezeket.

Az 1920-as évek második felétől a swing korszak idején több jelentős zongorista is tevékenykedett a jazz színterén. Mégis azok közül említenék párat, akik egyben zenekarvezetők is voltak.
Ők hangszerelésbeli és zeneszerzői munkásságuk során különösen közeli kapcsolatba kerültek a klasszikus zenével. Kompozícióik nagyban hozzájárultak a jazz és klasszikus zene fúziójának későbbi alakulásához.
Tény, hogy azok a zongoristák járultak hozzá a legnagyobb mértékben a jazz és a klasszikus zene közötti fúzió alakulásához, akik maguk is aktívan tanulmányozták a zeneszerzést, és komponáltak.
Elsőként Duke Ellington-t méltatnám, aki zongoristaként is figyelemreméltó művész volt, de mint zeneszerző, hangszerelő, kompozíciós mérföldkövekkel látta el a jazz fejlődésének útját.Az 1920-as évektől több együttese is működött, amelyek a kor slágerein kívűl Ellington saját kompozícióit is előadták. Sokoldalú zeneszerző volt, a nagyobb terjedelmű kompozíciók mindig is foglalkoztatták, és részben ennek is köszönhető hogy a klasszikus zenei kompozíciós elemek, harmónia és formahasználat állandóvá váltak zenéjében.

„Termékeny képzelőereje sokféle zene megírására ösztönözte. A 3 perces daloktól a nagyterjedelmű szvitekig, és a revű valamint filmzenékig. Majd végül kifejlesztett egy egyházi, a jazz-t és a klasszikus zenét ötvöző zenei formát, amelyet templomokban adtak elő.”[20]

Ez a gazdag és kreatív zenei fantázia, és sokoldalú egyéniség tette Ellington-t meghatározóvá a jazztörténet fejlődése szempontjából. Megállapíthatjuk hogy mindazon művészek, akik hasonló hatással voltak a jazz és a klasszikus zenei fúzió alakulására, bár a jazz stílusának kategóriájában szerepelnek, de valójában túlléptek ezen, és kategóriák nélküli zenészként tekinthetünk rájuk.

---

[20] Gutman, Bill: The musical life of Duke Ellington (1977 Random House Books, London):84

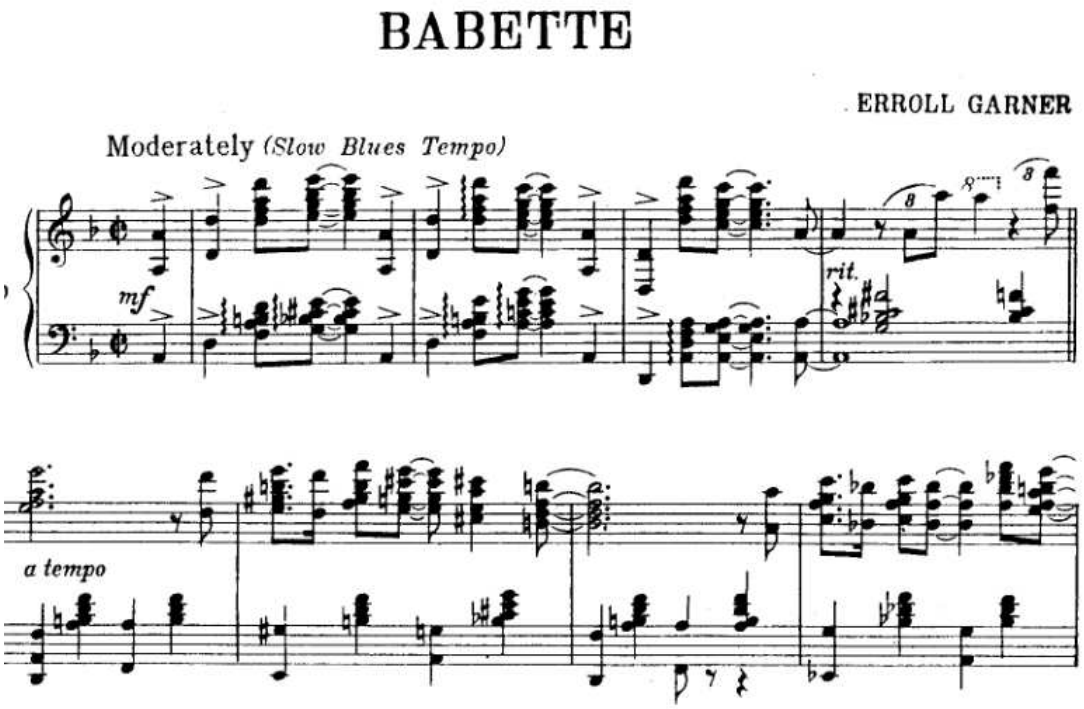
10.18132/LFZE.2020.1

Ellingtonhoz érve, a 1930-as, és a 40-es éveknél tartunk. A swingkorszak, majd a bebop születése zajlott ebben az időben a jazz színterén. Ez a két jazztörténeti korszak kiemelt jelentősségű, a jazz mai hangzása sokat köszönhet ennek az időszaknak. A swing korszak a lüktetés, a jazz-es érzet, a „walking bass”, a bebop korszak pedig a dallamalkotás módját forradalmasította. Az utóbbi egyébként, sokban hasonlít a barokk zene dallamvilágához, ahol szintén gyakori a kromatika, és az akkordhangok félhangos (vezetőhangos) megközelítése. Rendkívűl termékeny időszak volt ez, az ismert jazz standard-ek jó része ebben az időben született. Elég csak Cole Porter, Jerome Kern, vagy Billy Strayhorn-ra gondolnunk.

Erroll Garner

Erroll Garner, Art Tatumhoz, és Ellingtonhoz hasonlóan nagyban hozzájárult a klasszikus zenei elemek jazz-ben történő alkalmazásához.

Garner a 40-es évek közepétől készített felvételeket. Jól megfigyelhető hogy ekkor a jazz még a nagy újítások előtt volt, gondolok itt Lennie Tristano, Bill Evans, George Russell forradalmi elképzeléseire amelyek csak az 50-es évek elején történtek meg.
Garner még a swing korszak utórezgéseit képviselte, ennek legnagyobb bizonyítéka a ragtime-ra jellemző ingabasszus, és a jobb kéz akkordokkal ellátott dallam alkalmazása.

4.Kottapélda, forrás: Schott Company, New York, 1976

10.18132/LFZE.2020.1

A fenti kottapélda Erroll Garner egyik szólójának részletét tartalmazza, amelyet „Babette” című saját kompozíciójára játszott. Már első látásra észrevehetőek a kompozíciós gondolkodás, és a klasszikus zenei elemek használata. A jobb kéz triolás ritmikája a bal kézben is megjelenik. A bal kéz, a jazz korábbi időszakaiban jelemző ragtime-os alaphang-akkord ingáját komplexebb ritmikai és dallami elemek váltották fel. A bal kéz akkordjai gyakran “arpeggio” szerűen dallamként hangzanak el, alaphang-kvint-terc, vagy alaphang-kvint-nóna akkordhangokkal.

A jobb kéz ritkán játszik oktáv megerősítése nélküli dallamot. A legtöbb esetben oktáv, szext, vagy akkordhangokkal ellátott a jobb kéz dallama. Ezek az akkordhangok jellemzően a terc, kvint, és a szext.

10.18132/LFZE.2020.1

Bill Evans - A változás kora

William John Evans a New Jersey állam beli Plainfield-ben született, 1929-ben.
Gyermekkorától klasszikus zenei tanulmányokat folytatott, zongorán kívűl többhangszeren is tanult. A zeneszerzést pedig egyetemi évei alatt behatóan tanulmányozta . Egyetemi éveit a Southeastern Louisiana egyetemen, majd a nagyhírű New York-i Mannes school of music-ban töltötte. Megemlítenék itt egy lényeges szempontot: Amíg a jazztörténet azon zongoristái, akik nem részesültek klasszikus zenei képzésben, himnuszokból, klasszikus slágerdarabokból ismerték, és főként technikai megoldásokban alkalmazták a komolyzenei elemeket. Sok esetben kottát sem olvastak. A képzett, zeneszerzéssel is foglalkozó zongoristák viszont jóval áthatóbban ötvözték a két stílust, szinte minden esetben harmóniai újítást hoztak. Ez persze nem azt jelenti hogy az elsőként említett muzsikusok művészileg kevésbé lennének értékesek. Evans is az általuk lerakott mérföldköveket vette alapul, ehhez hozzárendelve a klasszikus zenei koncepciót.

„Bill Evans varázsolt. Varázsolt, mégpedig a legmagasabb tudati szinten. Tudta a zenét: mind a 400 év zenéjét. A csodát amit teremtett, a jazz improvizáció eszközeivel fejezte ki.”[21]

A hangsúly Evasnál is, és az őt követő nagy hatású zongoristáknál is a zeneszerzés, a klasszikus zenei harmóniák, zongoratechnika, és a hangszerkezelés ismeretén van. Mindez plusz a jazztörténeti korszak, amely megérett a változásokra, kiváló alkotói közeget teremtett Evans számára.

Gonda János így ír Bill Evans-ról:
„Evans intellektuális zongorista: Harmóniái tudatosan a legmodernebbek, ritmusa feszes, billentése kemény. Sohasem játszik felesleges hangokat, habár kedveli a virtuóz játékelemeket is.”[22]

Gonda tanár úr méltatását kiegészítve, Evans tudatossága, kultúrált zongorajátéka, intellektualitása, a klasszkius zene előadásmódjában használatos jellemzők. Ezek megjelenése egy teljesen új dimenzióba irányította a jazz improvizáció történetét.
Evans tanulmányai befejezése után a kor nagyhírű zeneelmélet tudósához, George Russell-hez és együtteséhez csatlakozott, amely mindkettőjük számára termékeny időszakot eredményezett.
Russell az elsők között volt, aki jazz zeneelmélet, és összhangzattan témában tanulmányokat írt.

---

[21] Riley Jack: The harmony of Bill Evans (1992 Hal Leonard Corporation)

[22] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965):98

10.18132/LFZE.2020.1

Főműve, a „Lydian chromatic concept of tonal organization” jazztörténeti jelentőségű értekezés, amely előkészítette a modális jazz megszületését.

„The first work deriving a theory of jazz harmony from the immanent laws of jazz and as the pathbreaker for Miles Davis and John Coltrane’s 'modality"
(„Az első mű amely a jazz törvényszerűségei alapján határozza meg a jazz elméletet és összhangzattant, és utat tör Miles Davis és John Coltrane modális elképzeléseinek”) [23]

Ahhoz, hogy teljes képet kapjunk Evans zenei gondolkodásáról, meg kell említenünk Lennie Tristano nevét.

Lennie Tristano

Tristano 10 évvel volt idősebb Evansnál, és figyelemreméltó jazztörténeti újításokat eszközölt: Legismertebb ezek közül az ellenpont szerű, és ritmikailag komplex dallami gondolkodás, amelyet más hangszerekkel való együttjátékban ugyanúgy alkalmazott, mint szólóban. A jazzben, korábban az ellenpont technika csak kezdetleges formában, „véletlenszerűen” volt tetten érhető, amikor a jazz band-ek kollektív improvizációt folytattak. Ez azonban nem volt tudatos ellenpontra való törekvés, egyszerűen együtt improvizáltak, figyelve arra hogy konszonáns hangzást produkáljanak. Tristano volt az első, aki a jazz palettáján ezt az új zenei koncepciót alkalmazta. Ritmikai gondolkodása az afrikai törzsek ösztönös poliritmikájával ellentétben tudatos kiérletezés eredménye volt. Evansnál ennek hatását szintén hallhatjuk.

Eunmi Shim jazz esztéta így foglalja össze Tristano művészetét:

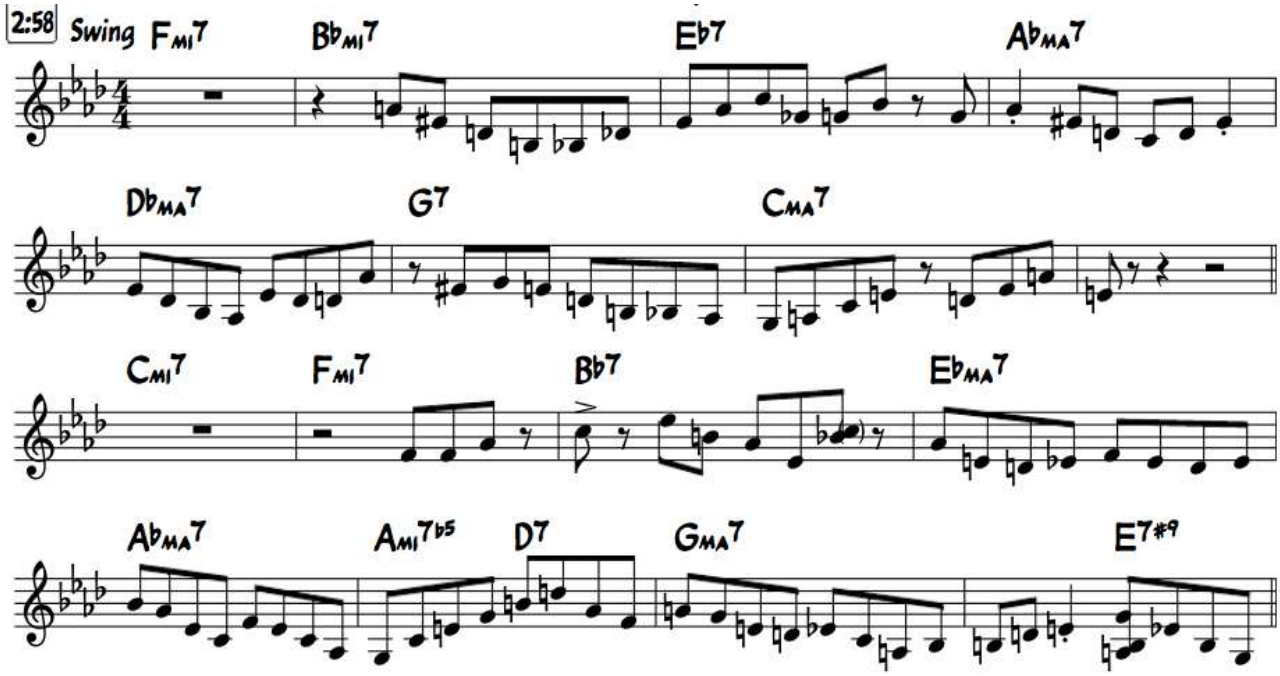
„A stílusbeli skoszínűség Tristano felvételein egyértelműen mutatja Tristano folyamatos fejlődését, amelynek középpontjában a továbbfejlesztett harmóniák, a komplex ritmika, az ellenpont, és a lineáris dallami gondolkodás állnak.”[24]
J.S. Bach és a barokk zene dallamvilága a bebop dallami elemeivel fúzionál Tristano zongorajátékában.

---

[23] Ernst, Berendt-Joachim: The jazz book, (1964 Paladin Books): 357

[24]Shim, Eunmi: Lennie Tristano: His life in music (2007 The University of Michigan Press , Ann Arbor):169

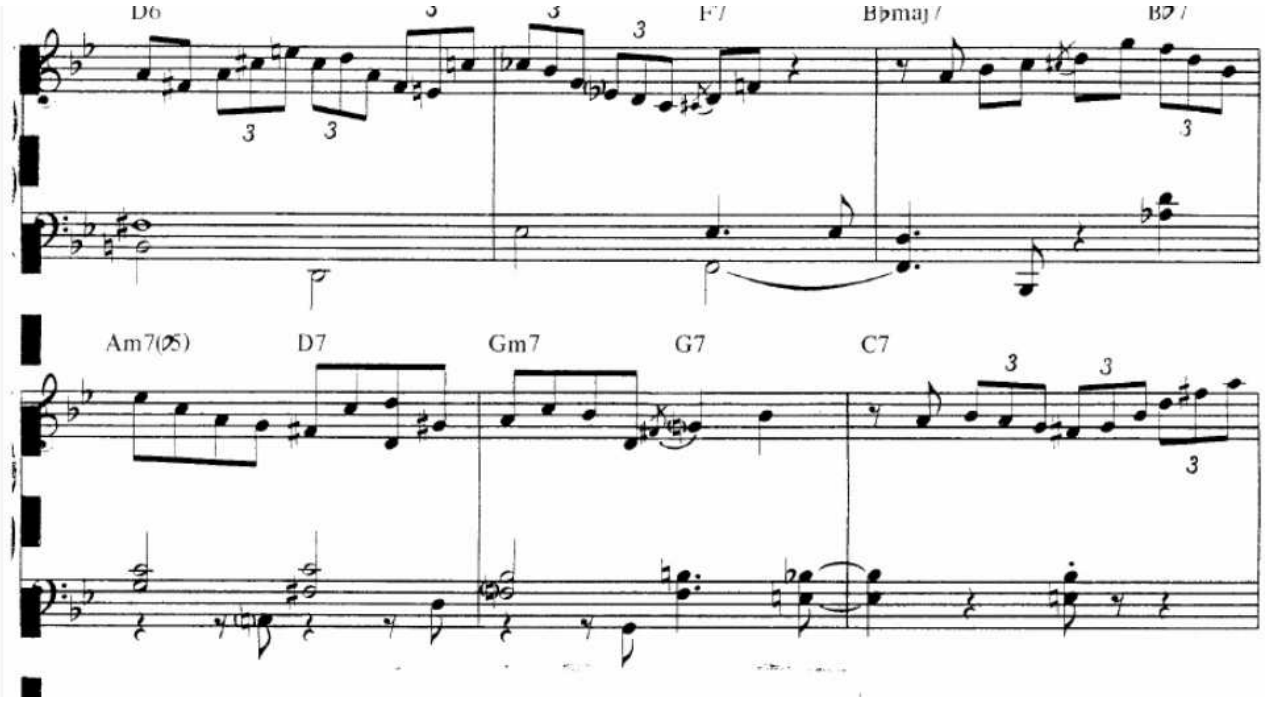
10.18132/LFZE.2020.1

5. kottapélda, forrás: scribd.com/lennietristano

A kottapélda az ,,All the things you are" című jazz standard részletét mutatja be Tristano szólójával. Már a 2. ütemben jól látható a gondolkodásbeli különbség, a kor többi jazz muzsikusához mérten:

A Bbm7 akkordra, a következő. Eb7 akkord megközelítéseként a bebop-ban használatos akkordhang kromatikus megközelítése helyett, behelyettesítésként A-Fisz-D-H akkord felbontást (H moll szepim) játszik, amely a következő ütemben elhangzó Eb7 akkordhangjaira oldódik. Ez a gondolkodás vezetett a modális skálák , és a harmóniai behelyettesítések dallamként történő alkalmazásához.

Bill Evans is ezt a dallamalkotásbeli utat követte, lépten nyomon tetten érhető nála a vertikális zenei gondolkodás, amely akkordhangok dallamként történő eljátszását jelenti. Saját zenei egyénisége, értelmezése, és tehetsége az amely ezeket a háttérelemeket továbbfejlesztette, és egy saját stílussá formálta.
A következő kottapélda Bill Evans: A time for love című standard-re előadott szólójának részlete. A felvétel, amelynek a transzkripcióját láthatjuk ikonikus leynomata Evans művészetének, és az egyik legismertebb zenei megynílvánulása.

10.18132/LFZE.2020.1

6. kottapélda, forrás: Hal Leonard Publishing Company, New York 1970

A bal kéz akkordhangjai fölött triolás ritmikával D dúr akkord dallami megjelenését halljuk, szext, szeptim, és nóna akkordhangokkal. Ezt követi egy Cm7 akkord, a bal kéz ennek csaka tercét játssza, az akkord további hangjait a jobb kéz dallama biztosítja, így kapjuk a Cm7 akkodot. Ezt egy F7 akkord követi. Jól látható hogy Evans ritkán szólaltatja meg a teljes akkordot, sok esetben a harmóniakörnyezet adja meg a biztos érzetet egy adott akkord azonosításához.[25]

Evans rendkívül kifinomult képességgel érzett rá a hiányos akkordhangú harmóniák használatára, amely zenéjét egyedi hanzásúvá tette.

A 3. ütemben a bal kézben Bbma7 akkordot hallunk, amelynek kvintje az előző ütmeben hallahtó F7 átkötött alaphangja. Az ütem közepére megérkezik az akkord alaphangja, majd az ütem végére a szeptimhang alterálódik, így Bb7 akkordot akpunk. Ehhez igazodik a jobb kéz dallama, amely ujra kkordhangok vertikális megjelenítéséből all. A folytatásban Am7b5-D7 akkord, a bal kézben újra késleltetett alaphanggal, a jobb kézben pedig szigorúan akkordhangokkal, váltóhangok és kromatika nélkül. A következő 2 ütemben, a Gm7 akkord után, Evans teljes mértékben elhagyja az akkord alaphangjának eljátszását, vagyis az adott akkord tercére, és szeptimjére kell hagyatkoznunk, valamint a jobb kéz dallamára.Ez azonban nem jelent problémát az akkord felismerésében.

A klasszikus zenei képzés Evans számára a már említett hangszerkezelési szempontból is jelentős tényező volt. Zongorajátéka kifinomult, dimanikai skálája sokrétű, technikai felkészültsége pedig kiemeli a kor jazz zongoristái közül. Sokszor Debussy-re emlékeztető

[25] Pl. ebben az esetben, a kottapélda második ütemében az F7-nél hiányzik ugyan a terc, azonban mégis automatikusan F7-nek azonosítjuk, mivel a cm7-re oldódó akkordként érezzük.

10.18132/LFZE.2020.1

hangzást produkál rendkívül érzékeny hangokkal. Ez a hangzás Evans egyik fő ismertetőjegyévé vált. A másik megkülönböztető karakter a gazdag, nagyívű, lírai dallam és harmóniavilág. A blues-os hangzás nem volt jellemző Evans-ra, és az ún. “laid back” játékmódot sem művelte, ehelyett egy tipikusan “Evans-os” dallam és ritmika teszi azonnal felismerhetővé játékát.

Eric Nisenson jazz esztéta sokat elemezte Evans játékát, valamint a Miles Davis quintet munkásságát, amelyben Evans is játszott. Így ír Nisenson:

„Némelyek azt állítják, hogy Evans nem volt igazán jazz zongorista, a stílusa az igazi jazz hagyományokon kívül esett. Azt mondják hogy játéka nem “swingelt”, és a blues idegen volt Evans stílusától.”[26]
Pontosan az idézetben is olvasható jellemzők azok, amelyek egyedivé, kimagaslóvá tették Bill Evans játékát. Ne felejtsük el hogy a deviancia ha kreativitással, és tehetséggel párosul, minden esetben egy adott rendszer fejlődéséhez, korszakváltásához vezet.

Ugynez a „deviancia” mondható el Bill Evans trió előadásmódjáról, Evans kedvenc jazz „kamarazenei” felállása a trió volt.
Természetesen ezt a struktúrát is forradalmasította, bár nem egyedül tette, a már többször említett Lennie Tristano volt ezen kezdeményezés úttöröje. A korábban kizárólag kísérő funkciójú bőgő sokkal szabadabbá vált. Aktív kommunikáció volt jellemző a zongora és a bőgő között, sokszor ellenpont szerű hangzásban. A dob ezt nagyon jól kiegészítette, dinamikus, alkalmazkodó, de mégis ötletteljes módon. Ez is egy olyan jellemző a jazzben, amelyet a klasszikus kamarazene ismerete, és az ellenpont technika tanulányozása tett lehetővé, vagyis klasszikus zenei hatás.

A jazz trió zongorából, bőgőből, és dobszettből áll. Ez a formáció a zongoristák emancipációja óta közkedvelt. Korábban már említettem,. hogy a zongora eredetileg ritmushangszerként, és a harmóniaérzetet erősítő hangszerként funkcionált egy jazz együttesben. Ez így is volt a 30-as évek, vagyis a swing korszak végéig, ahol szólisztikus szerepet kezdett betölteni. Innen kezdve a zongorás trió meghódította a jazz világát.

„A jazz és a kompozíciós zene egymásra hatása ma jóval bonyolultabb formákat eredményez mint régebben, s amellet maga a folyamat is összetettebbé vált.”[27]

A fenti idézet kiválóan foglalja össze azt a zenei környezetet amelyben Bill Evans alkotott.

---

[26] Nisenson, Eric: The making of kind of blue: Miles Davis and his masterpiece (2000 Martin’s Press, 175 Fifth Ave, New York, NY):115

[27] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965):117

10.18132/LFZE.2020.1

Az 50-es, 60-as évekre, amikor Gonda János ezen mondatokat leírta, a klasszikus zene már komplex módón, több szinten hatott a jazz-re, ez pedig Evans zenei gondolkodását is érintette.

Tekintsük át, miből állt a jazz összhangzattan Evans előtti időjben:

Dúr 6-os akkord (dúr akkord plusz a dúr skála hatodik hangja),

Dúr szeptim, nóna, és 13-as akkord,

Moll 6-os (moll akkord plusz az dallamos moll hatodik hangja),

Moll szeptim, nóna (kis vagy nagy szeptim az akkord tetején, ezek felett a 9. moll skálahang),

Szűkített szeptim akkord

Domináns szeptim, amely alterált akkordhangjaival, színeivel a legváltozatosabb akkordtípus volt, és maradt is (kis nóna b9, nagy nóna 9, bővített nóna #9, majd #11 és b13 vagy 13)

Az ezekre játszott skálák pedig:

Blues skála (moll pentaton skála emelt kvárttal, C-ről indítva C-Eb-F-F#-G-Bb) amelyben a terc váltakozhat (kis és nagyterc)

Dúr skála

Eol, dallamos, és összhangzatos moll

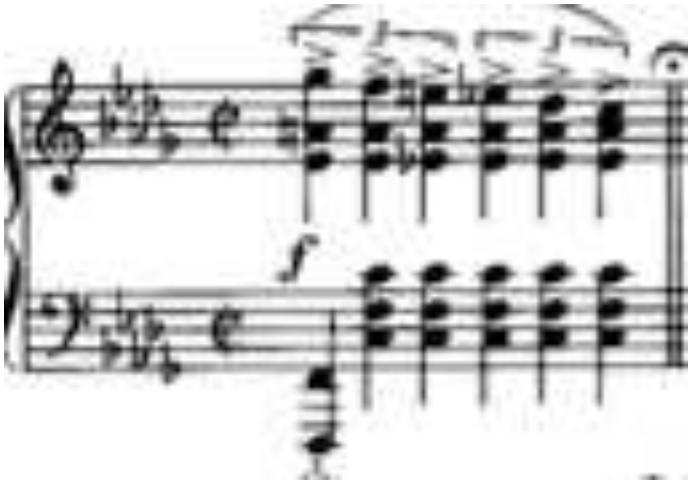
Mixolíd, és alterált skála (mixolíd skála alterált kvart, szext, és nóna hangokkal) Ez utóbbi a fél-egész distancia skála előhírnöke volt a jazz-ben, C-ről indítva így hangzik: C-Db-D#-E-F#-Ab-Bb.

A teljesség kedvéért meg kell jegyeznem: A jazztörténet korai szakaszában ugyan gyakori volt az alap akkordok, használata, és ritkán, átmenő akkordként a szext, kvartszext, sőt bő kvintszext, bő terckvárt is létezett, amely egyértelműen a klasszikus zenei darabok hatása. Ahogy azonban megszilárdult a jazz összhangzattan és harmóniakezelés, ezen átmenő akkordok használata mind inkább háttérbe került.

10.18132/LFZE.2020.1

Bill Evans harmóniai újításai:

“Upper structure triads”: Evans egyik újítása, amely egy adott szeptimakkord fölé helyezett dúr, moll, vagy kvartépítkezésű akkord áll, (pl. C-E-Bb szeptimakkord fölötte pedig Eb-G-Bb, vagy Eb-Ab-C, vagy D#-F#-A#, vagy Eb-Ab-Db hangok). Ezek alterált akkordhangok, akkordstruktúrába rendezve. Ez a gondolkodás nagyban hozzájárult a modális jazz megszületéséhez, mivel ezekre az “upper structure” akkordokra több skálatípus állt rendelkezásre. Ez a jelenség “tetten érhető” Chopin zongoradarabjaiban, amikor egy a mély regiszterben megszólaltatott alaphang felett terc, szeptim, és egyéb, sokszor alterált akkordhangokból álló harmóniát vagy harmóniamenetet ír le.
Erre kiváló példa Chopin 16. prelűdjének kezdő üteme:

7. kottapélda, forrás: C.F. Peters, Leipzig, 1879

Továbbfejlesztve ezt, Evans egy „upper structure” akkordhoz hozzáadta az alap akkord tercét, magát az alapakkordot elhagyva, új akkordstruktúrákat hozott létre.
Ezek az úgynevezett „rootless” vagyis “alapnélküli” harmóniák, ahol csak az alapakkordból csak a terc, esetleg szeptim van jelen, hogy meghatározza az akkord típusát. Az alaphang és a kvint kimarad, helyette az „upper structure” akkordhangok jönnek pl. C7 #9 b13 akkordnál: Eb-E-Ab-C (E akkordhang plusz Ab dúr akkord)
Ez is jelentős lépés a modális jazz felé, gondoljunk bele, hogy erre az akkordfelrakásra kiválóan hangzik egy C fríg, vagy C fél-egész, esetleg C lokriszi skála.

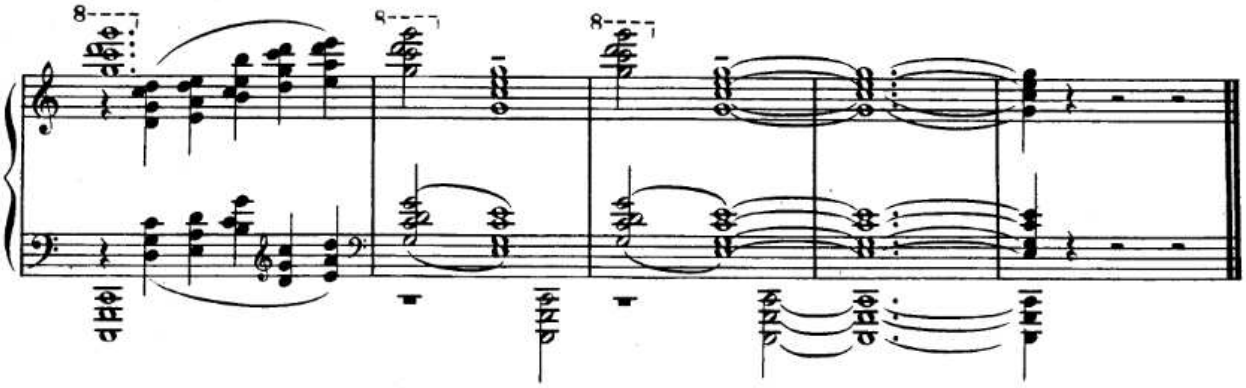
Kvart akkordok:

Újabb Evans-i ötlet, egy akkord kvart hangközökből történő felépítése, a tercépítkezés helyett (C-ről kezdve C-F-Bb, vagy C-F-Bb-Eb attól függően milyen skálával párosítjuk), vagy a hagyományos terc, és az új kvart építkezés kombinációja (C-F-Eb-G)

10.18132/LFZE.2020.1

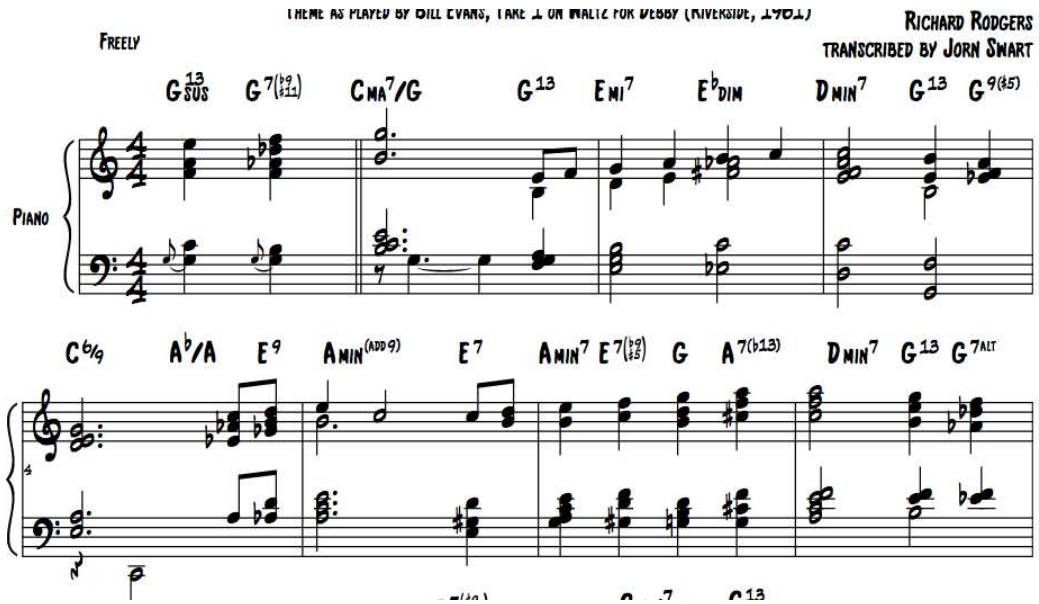
Mivel Evans-ra nagy mértékben hatott az impresszionista zene, a kvart akkordok használata is ennek egy lehetséges eredménye. Debussy és Ravel már használt kvart építkezésű harmóniákat.

8.kottapélda, forrás: Edition Peters, Leipzig, 1969



Debussy prelűdje, az ,,Elsüllyedt katedrális" egyik jó példája a kvart építkezésű akkordstruktúráknak. Ezt a koncepciót fejlesztette tovább Evans, az ,,upper structure" technikával kombinálva:

9. kottapélda: ,,My romance" Bill Evans szólója, forrás: Hal Leonard Publihing Company,



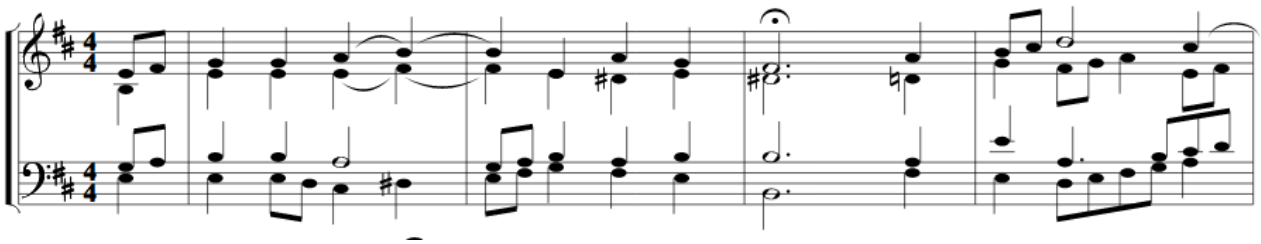
New York, 1968

A kottapélda esszenciális gyűjteménye Evans akkord struktúra újításainak.
A kezdő harmónia egy Gsus13, avagy egy késleltetett G domináns, amely egymásra épített kvartokkal kezdődik, majd az "upper structure" egy A-E kvintént szerepel.

10.18132/LFZE.2020.1

Ezután „hagyományos” terc építkezésű akkord következik, amely kvinthiányos (a hiányzó kvint, a jazz összhangzattan íratlan szabályai közé tartozik). A2. ütemben alaphiányos Cma7 akkordot hallunk, érdekes, Evans-ra jellemző moódon: A kvint itt szerepel, és felette a szeptim, oktáv, és nóna összetömötített (cluster) felrakását láthatjuk. Korábban már említettem, hogy Evans óta egyik kedvelt harmóniai koncepció a szekund, vagy szekundok súrlódása egy akkordban.
Erre egy H-G szext van ráépítve.
Az alaphang nélküli akkordok tekintetében még egy jelentős érv, hogy a “voiceleading” vagyis a szólamvezetés jelentősen könnyebbé válik, ugyanis nem kell az alaphangról egy másik alaphangra ugrani harmóniaváltáskor (pl.Cma7-Fma7) hanem elég egy szekundlépést alkalmazni (Cma7/G-Fma7). Így történik ez a 2-4 ütemekben is G-F-E-Eb-D dallamvonallal, amit aztán egy karakteres ugrás követ a domináns akkord alaphangjára (G7).
Az 5-8 ütemek újra a “voiceleading” technika kiváló példái: a C69 akkord után egy alaphiányos F7 b10 majd Ami9-E7-Am-E7-G-A7-Dm-G7b9#11-Cma következik, sok esetben alaphiányos és alaphanggal ellátott akkordokkal, amelyek szükségességét a szólamvezetés teszi indokolttá.

Evans struktúrális gondolkodása a harmóniák belső szólamainak logikus vezetésében is megmutatkozik. a “voiceleading” vagyis szólamvezetés Evans-nál a két akkordhang közötti legrövidebb út megtalálását jelenti, ilyen módón az akkordmenet folyamán önálló dallamot alkotva.
Bill Evans tehát nem ragaszkodott az alaphanghoz (vagy annak a basszusban történő megszólaltatásához) egy akkord megszólaltatásakor, számára a lényeg az akkord típus (chord quality) felismerhetősége volt. Így számtalan lehetősége nyílt a belső szólamvezetés szépségeinek alkalmazására.
Ebben Bach korálharmonizálási módszere at etalon, ezt érzékelteti akövetkező kottapélda:10.
Kottapélda, forrás: Peter J. Billam, 2006



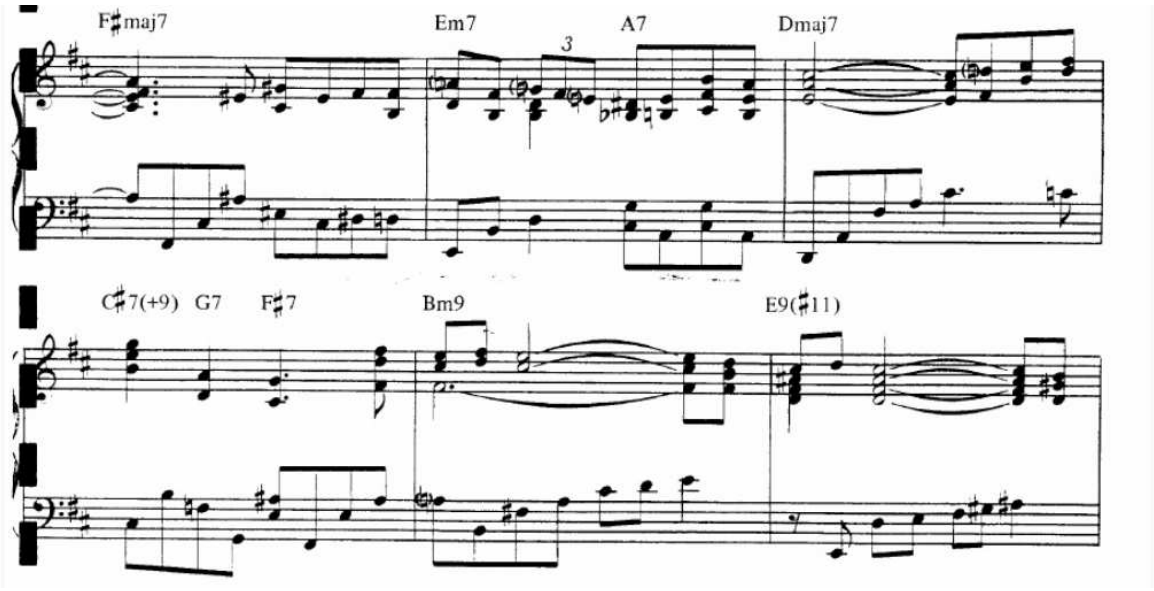
A kottapélda J.S.Bach: Christum wir sollen loben schon című korálja. A hasonlóság azonnal észrevehető Bill Evans szólamvezetési technikájával. Bachnál is gyakori a „rootless voicing”, bár nála a klasszikus összhangzattan szabályai szerinti akkordmegfordítás (szext, kvartszext, kvintszext, terckvart, szekund) formájában történik.

10.18132/LFZE.2020.1

Skálaszelvények akkordként történő alkalmazása:

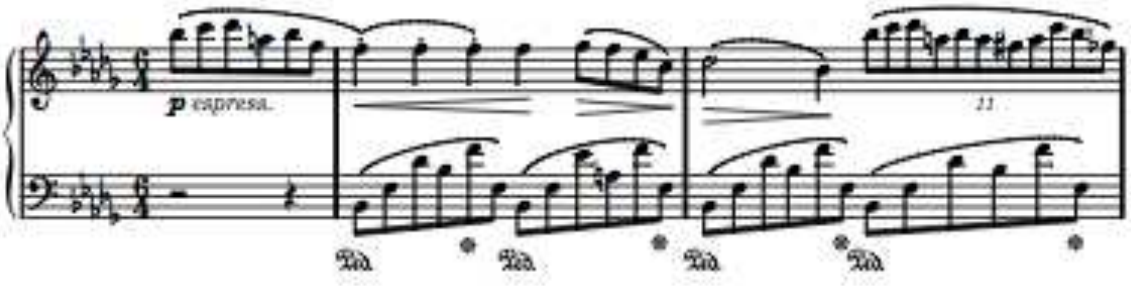
Mint tudjuk, Evans forradalmasította az akkordépítkezést, a skálahangok egyidejű akkordként való eljátszása is egy ilyen elem.
A fenti kottapélda 2. üteme is ezt igazolja, ahol G-H-C-D-H-G hangokból felépülő akkordot hallunk struktúrálisan terc, szekundok és szext hangközökből épül fel, hangkészletben egy ion hangsor rajzolódik ki.
Ha alapul veszünk egy modális skálát, pl. fríg, és annak az 1. 2. 4. 5. és 7. hangját (mi-fa-la-ti-re) egyszerre játszuk, megkapjuk a fríg akkordot. Ez az akkordstruktúra elem szintén megtalálható Debussy, Ravel, és Bartók kompozícióiban.

Gonda János így ír Evans harmóniai újításairól:
A mordern jazzben - hasonlóan a század kompozíciós zenéjéhez, és részben annak hatására - mind gyakoribbá válnak a szekund és kvartépítkezésű akkordok.A szekund és kvart tehát már nemcsak színező hangja a terc elemekből felépülő hangzatoknak, hanem önálló szerepet kap az akkord építkezésben."[28]

Evans esetében Chopin és a francia impresszionista zeneszerzők hatása megkérdőjelezhetetlen. Szóló és trió játékában is a jazz kifejezőeszközeivel egybeépülve használja ezen szerzők harmóniai és technikai jellegzetességeit. A következő kottapélda a bal kéz kíséretének Chopin-i technikai eszközeit szemlélteti:
A harmóniakíséret hangjait a bal kéz dallamként játssza, gyakran nem az alaphangon kezdve, de azt később mégis megmutatva. Evans ízlésesen kombinálja az akkordhangokat dallami elemekkel. Ezt újra Evans „Time for love" című felvételének transzkripció-részletével fogom érzékeltetni.
11. kottapélda, forrás: Hal Leonard Publishing Company, New York, 1969

[28] Gonda János: Jazz. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965):178

10.18132/LFZE.2020.1

Összehasonlításképpen nézzük Chopin B-moll noktürnjét:

12. kottapélda, forrás: Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1890

A bal kéz kíséret dallami elemei, ugyanazzal a módszerrel vannak kivitelezve Evans-nál, mint Chopin-nél, ugyan Evans-nál variáltabb formában. Ez is egy egyértelmű klasszikus zenei hatás, amely technikai elem Evans egyik zenei „márkalejzése" lett.
Gene Lees, a kor kiváló zenész-újságírója is kiemeli Evans és Chopin kompozíciós hasonlóságait. Egyik esszéjében így ír erről:

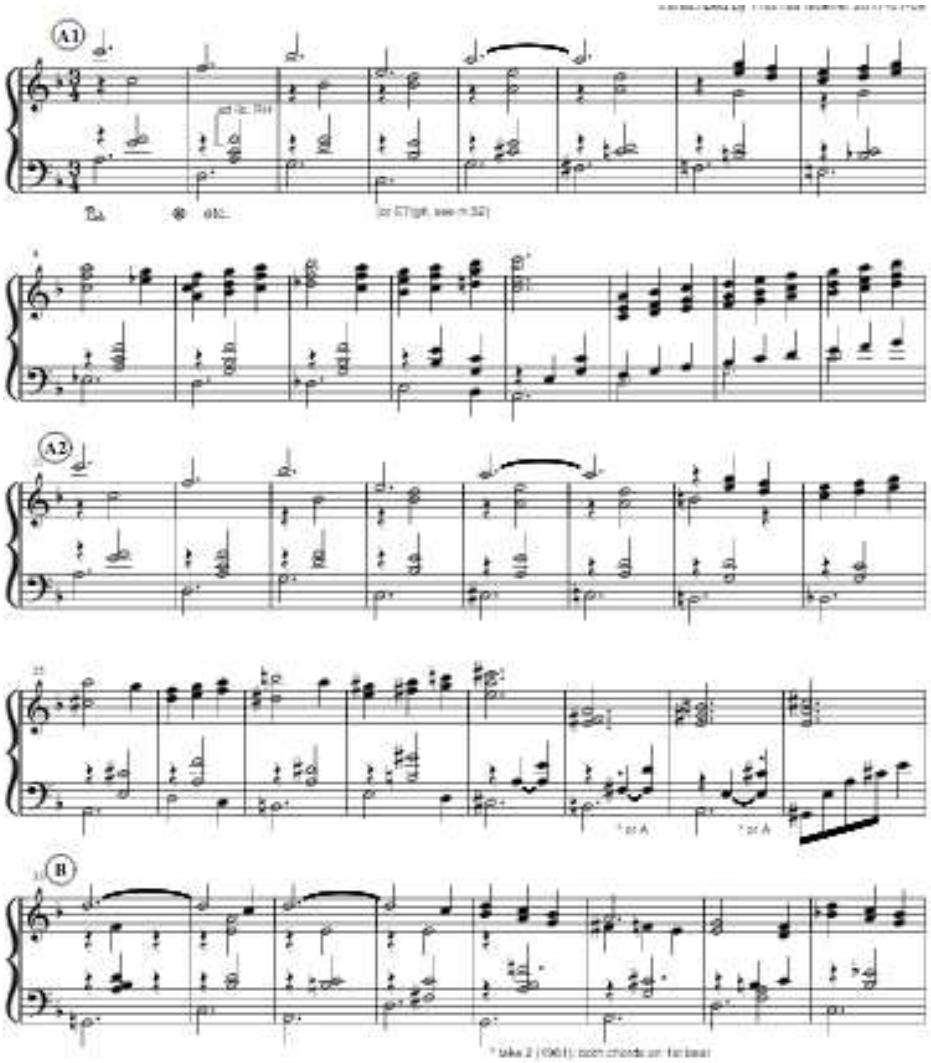
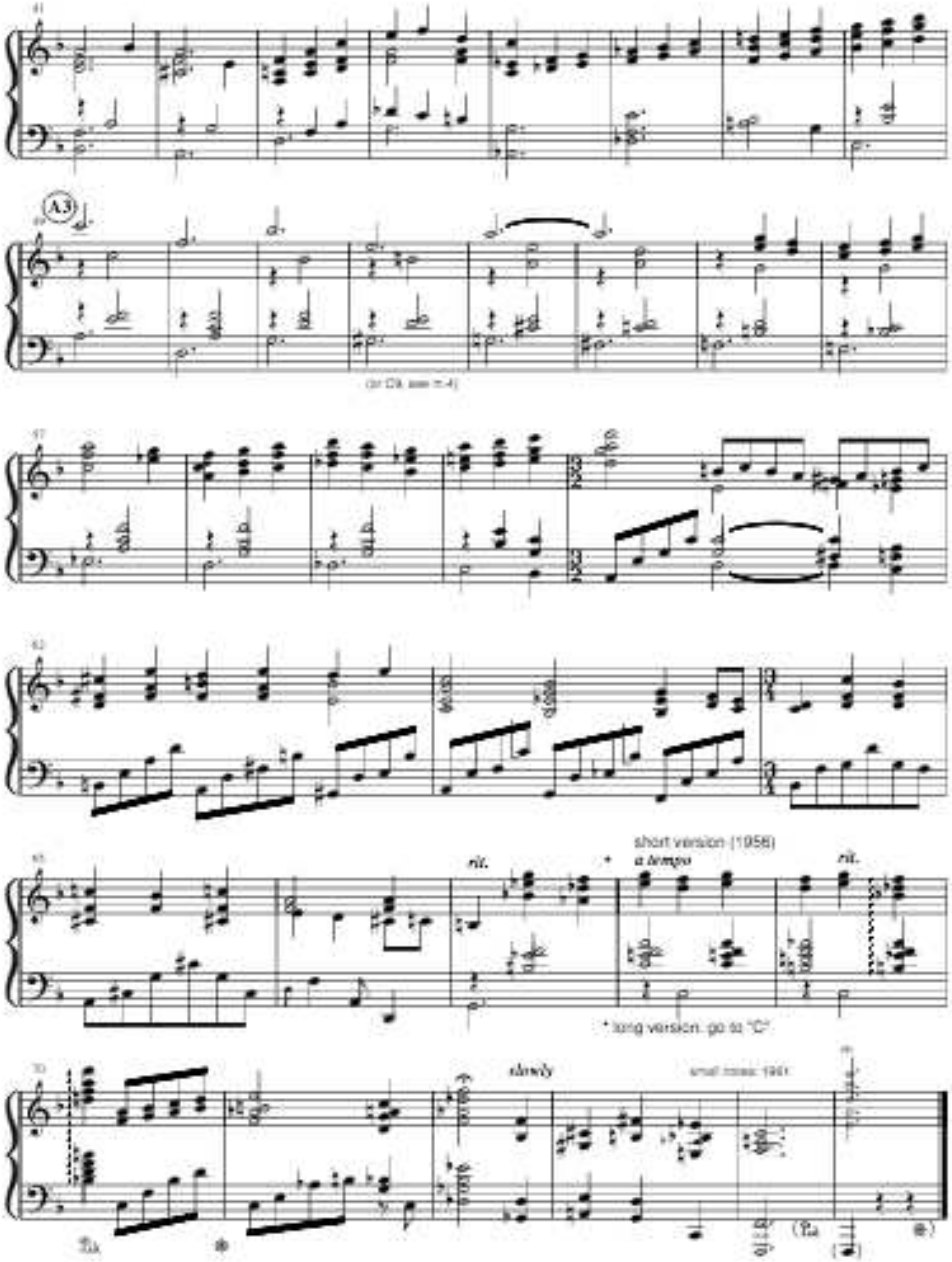
„Bill Evans költői stílusa, arra ösztökél, hogy Chopin-hez hasonlítsuk, akinek zenéjét Evans kiválóan interpretálta, vagy hogy megemlítsük Evans harmonizálási technikáját amely „Chopin-i' "[29]

Waltz for Debby

A klasszikus zenei elemek Evans kompozíciós és előadói munkásságában mind zongoratechnikai, és mind kompozíciós értelemben is megmutatkoznak. Elsőként a „Waltz for Debbie" című Bill Evans kompozíciót elemezném.
Evans ezt a kompozíciót katonaságban eltöltött évei alatt írta, unokahúgának. Itt Evans a 20-as éveiben járt, és még nem volt különösebben ismert zongorista, azonban kiváló harmóniai, és formaérzéke már itt is felismerhtő. Harmóniakezelése pedig egyértelmű bizonyítéka a klasszikus zene ismeretének. A 3/4-es keringő karakter szinte utalás szerű, Chopin keringőinek hangulatára emlékeztet. A kompozíció az 1961-es „New jazz conceptions" című albumán jelent meg.

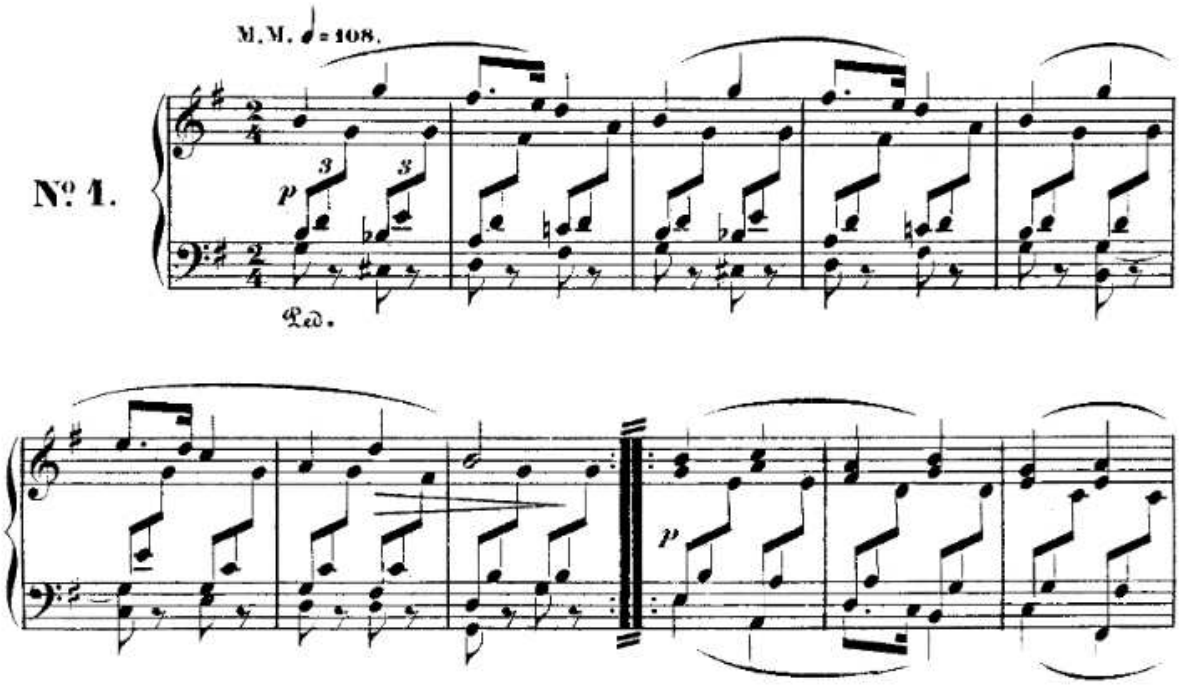
[29] Lees, Gene: Bill Evans, essay, 1965

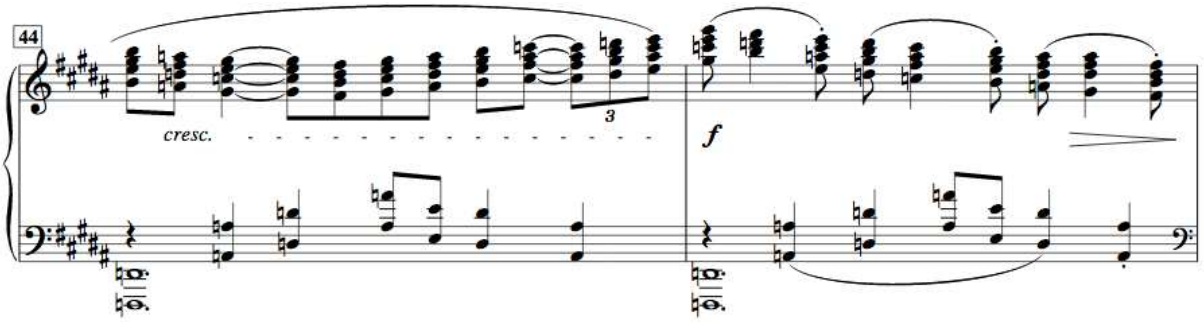
10.18132/LFZE.2020.1

13. kottapélda, Bill Evans: Waltz for Debbie forrás: Hal Leonard Publishing Company, New York, 1961

10.18132/LFZE.2020.1

A téma négy részből, A-Av-B-A részekből áll. Ezt követi az improvizációs rész, majd zárásként újra téma hallható. Ez formailag egy mini szonátaforma is lehet, az első “A” rész ismétlésével. A musical dalok (showtunes) formája is A-A-B-A ugyan, de kompozíciós értelemben azok jóval egyszerűbben és “énekelhetőbbek”.

Az „A” rész akár egy a romantika korában íródott darab része is lehetne, hangulata Schumann Kinderszenen zongoraciklusának hangulatát idézi.

10.18132/LFZE.2020.1

14. kottapélda, Schumann: Kinderszenen 1. darabja. Forrás: Breitkopf und Hartel, 1839

Schumann: Kinderszenen ciklusának kezdő darabjában a két negyedértékű, visszatérő dallami motívum ellentétes irányban halad ugyan, ellentétben Evans fentebb látható kompozíciójával, de mégis érezhető egyfajta hasonlóság. A kíséret szintén azonosságot mutat az alaphang és a fölötte hallható akkordhangok késleltetve megszólaltatott kivitelezésében.

Visszatérve a „Waltz for Debby”-re, harmóniai szempontból is jelentős a klasszikus zenei hatás: A kezdő ütemek F dúr I65-VI7-II7 és mellékdomináns VII65, amely enharmónikusan átértelmezhető D-dúr II váltódomináns kvintszextté, majd továbbhaladva D-dúr felé, egy I6 akkord következik. Azonban nem D-dúrba érkezünk, hanem egy kromatikusan lefelé haladó basszussal vezetett mellékdomináns szekund-kvintszext szekvencia jön, amely nem stabilizál tonalitás érzetet.
Ezt követően a 14-17 ütemekben egy felfelé haladó harmóniasort hallunk, amely egy titpikus elem a francia impresszionistáknál, Ravel-nál, Debussy-nél, ebben az esetben szűkített akkordokkal indul a harmóniamenet (F-dúr #VI #65-V#43-VI#6#43) majd a F-dúr skálahangjaira épülő IV7-V7-VI7-VII7-I7-II7 harmóniák következnek, és megérkezünk a téma visszatéréséhez.
15. kottapélda, forrás: Edition Peters, Leipzig, 1970

10.18132/LFZE.2020.1

A kottapélda részlet, Debussy „Hommage á Rameau” című darabjából. A jobb kéz dallamának azonos struktúrájú akkordokkal, azonos harmóniastruktúrákkal való megerősítése. Ez egyaránt funkciós és nem funkciós környezetben is megtörténik, és Evans eszköztárában is népszerű zenei elem.

A „Waltz for Debby”-hez visszatérve, a 18. ütemtől megismétlődik az „A” rész első 10 üteme, azzal a különbséggel, hogy az 5. ütemben a mellékdomináns szekundakkord helyett mellékdomináns III6 van.

A 27. ütemben az akkordsor „kinyílik”, egy H domináns szeptimmel, amely emelt IV fokú domináns szeptimként értelmezhető, és modulációt sejtet. Ezt egy E domináns szeptim követi, amely az új hangnemben V7-ként értelmezhető, és A-dúr I szextakkordra old. Ezt egy H moll 11-es akkord követi (H-moll szeptim E-vel, vagyis II7 11) és megérkezünk egy A-dúr 9-es akkordra.
Egy kromatikus modulációval visszaérkezünk F-dúrba II fokú szeptim akkordra, és ezzel megérkezünk a „B” részhez, amely nélkülözi a akkordmegfordításokat, és főleg szeptimakkordokból áll. Nélkülöz bármiféle hangnemi kitérést, vagy modulációt, így nem tartalmaz említésre méltó harmóniai pillanatot. Az viszont tipikus Evans-i megoldás, amit ebben a részben, a 43-48 ütemekben hallhatunk: A jobb kézben dallamot, újra Debussy-re jellemző módon, felfelé törekvő hármashangzatok erősítik. A bal kézzel történő összjátékban azonban a „voiceleading” vagyis szólamvezetés remek példája is előtűnik: A 44. ütemben, amikor egy „rootless” (alaphang nélküli) Dm #7-Dm7-G7 harmóniamenet zajlik, a szeptimhangok, majd azok G7 tercére érkezve szép dallamvonalat eredményeznek. Ezt követően az akkordok tercekké „szelidűlve” továbbra is részét képezik a harmóniamenet Abma7-Dbma7, vagyis összhangzattanilag az előző két akkordot (D-G) behelyettesítő részében. Ezt az újra akkorddá erősödött dallamvonal követi a G7-C7 harmóniáknál (48.ütem), amely visszajuttat minket a témához. Ez a pár ütem iskolapéldája Evans fúziós tevékenységének: Hallhatóak itt Debussy, Bach, és Chopin zenei elemei, valamint a jazz összhangzattani, és stilisztikai elemei is.
Ezt követően visszatér az „A” rész és ezzel a már ismert klaszikus zenei harmóniák is. A rész kibővítve hallható. A kibővített részben (63-69. ütem) ugyancsak Chopin-i utalás történik: A balkéz a harmóniákat törve, felfelé irányuló arpeggiokban játssza, a jobbkéz pedig akkordhangokkal megerősített dallamot játszik.

A bővítés után offbeat-es ritmizálással gyorsabb tempóban, Evans elindítja az improvizációs részt, amely főként a jazz harmóniai, ritmikai, és dallami elemeit tartalmazza.

Evans vertikális, és kromatikus zenei gondolkodása, az improvizációs részben jól nyomon követhető, amint „körüljárja” az akkordhangokat, vagy akkord felbontás szerűen dallamként játsza azokat.

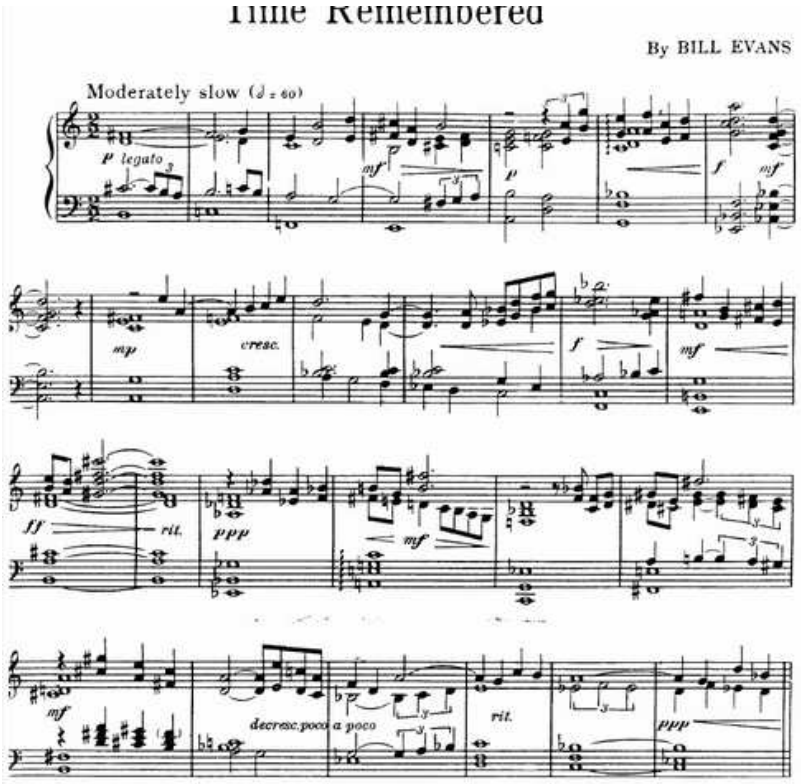
10.18132/LFZE.2020.1

Time remembered

A következő kompozíció, amelyet elemezni fogok, az 1962-ben írt „Time remembered”. A 60-as évek a modális jazz csúcsidőszka volt, az aktuális kompozíció ennek a zenei gondolkodásnak egyik jó példája.
A kompozíció formailag egyszerűbb mint a korábban elemzett „Waltz for Debby”, harmóniailag és dallamilag viszont teljesen más koncepció, hűen tükrözi a jazz modális korszakának stílusjegyeit.

Jack Reilly így ír a „Time remembered”-ről:

„A kompozíció egyrészt a 16. századi többszólamúság mestereinek (Palestrina, Byrd, Frescobaldi, stb.) és az impresszionisták (Debussy, Ravel) hatását mutatja.”[30]

A kompozíció kizárólag dúr, és moll akkordokat tartalmaz, ezek extenzióival (9, 11, 13), domináns akkord egyáltalán nincs a darabban. Ez a tény is igazolja hogy a tonalitásérzet nem alakul ki, és a funkciós kereteket sem kell keresnünk. A dallam négy modális skálából: A dór, a fríg, a líd, és az eolból épül fel.
16. kottapélda, forrás: Folkway music publishers, New York, NY, 1965

[30] Reilly, Jack: The harmony of Bill Evans (1992 Hal Leonard, New York):34

10.18132/LFZE.2020.1

A kottaképre ránézve, rögtön visszaköszön Evans, mint zeneszerző. Az imitációs szerkesztés már az első két ütemben meggyőzően jelen van a bal kéz belső szólamában, ez a kompozíciós megoldás folytatódik, és a darab egészében jelen van.

A szekund, helyenként pedig terc lépésekkel haladó alapmotívum mindegyik szólamban feltűnik Ha leegyszerűsítenénk 4 szólamúra a kompozíciót, akár kórusmű is lehetne, ugyanis minden szólamnak önálló szerepe van.

A jazz modális korszakán kívül, érezhető az utalás a 16. századi modális zene hangzásvilágára is. Az imitációs technika alkalmazásán kívűl a plagális harmóniai lépések sorozata is erről tanúskodik:
A kezdő, Hm-Cma-Fma-Em akkordok, a Cma-Fma kivételével amely autentikus, plagális lépésekkel haladnak.
A terc, és szext menetek a leggyakoribbak mint dallami elem, de a kvintpárhuzam is megtalálható, pl. a 4. ütemben, a jobb kézben, Debussy-t, Ravel-t idézve.
Figyelemreméltó, hogy az első "zenei mondat" egy 8 ütemes frázis, vagyis egy két tagból álló periódus.
Ez a 8 ütemes tagolás következik a 9-16 ütemekben, majd a 17-26 ütemek bővítve, 10 ütemmé dúsítva zárják a kompozíciót.

Visszatérve a harmóniai elemzéshez, az 5-8 ütemek Am-Dm-Gm-Ebma-Abma akkordsorára inkább az autentikus lépések jellemzőek. Itt is, és a kompozíció egészében a moll akkordok nagyrészt 9-es, 11-es és 13-as felrakásban szólalnak meg, amelyhez a dór hangsor „passzol", a dúr akkordok pedig #11-es alterációval, amelyhez a líd hangsor felel meg.

A következő 8 ütemben, Am-Dm-Gm-Cm-Fm kvartos lépésekben halad, ezt a 7-8 ütem Em-Hm töri meg, természetesen tonalitás, vagy funkció érzetünk itt sem alakul ki.
A dallam a modális skálahangokból épül fel, a kromatika egyáltalán nem szerepel a dallami elemek között, érthető okokból: A modális skálák karakterüket veszítenék.

A kompozíció zárószakaszában (17-26 ütemek) a már korábban hallott (14-15 ütem) motívum ismétlődik hármoszor, a harmadik alkalommal egy ütemmel kibővítve. A záró ütemben (26. ütem), a 6. ütemben hallott motívumot hallhatjuk megfordítva.
A kompozíció ezen szakasza harmóniai szempontból változatosabb módon történik: Ebm-Am-Cm-F#m szekvencia zajlik, egymástól távol eső poláris viszonyú akkordokkal, majd Hm-Gm-Eb-Dm-Cm akkordsor zárja a darabot, ezekből a Hm-Gm újra távol, tercrokon viszonyban van, az ezt követő akkordok autentikus (Gm-Eb) és plagális (Eb-Dm-Cm) lépésekkel haladnak.

10.18132/LFZE.2020.1

Figyelemre méltó továbbá az utolsó előtti, 25. ütem kvart felépítésű Cm13 akkordja. 4 kvart van egymásra építve, 3 tiszta, és a teteje bő kvart, majd a következő, 26. ütemben 4-3 és 10-9 lépésekkel visszatér a terc felépítésű akkordstruktúra.

A „Waltz for Debby" és a „Time remembered" elemzése jól kifejezi a két kompozíció között eltelt időbeli, és jazztörténeti korszakbeli különbségeket. Evans stílusa azonnal felismerhető, azonban a fejlődés okozta hangzásbeli változások is könnyen észrevehetőek ha meghallgatunk egy felvételt Evans-tól, az 50-es, és a 70-es évekből.

Improvizáció Bill Evans művészetében

Bill Evans nem csak kompozícióiban, de improvizáció közben is tudatos, konstruktív zenész. Dallamfejlesztés, melodikus építkezés, szekvencia jellemzi játékát.

Evans dallamvezetésének legjellemzőbb vonása, az akkordhangokat pillérekként használó, és azokat kromatikus díszítő valamint megközelítő hangokkal ellátott frázisok.
A jazz modális korszakának beköszöntével Evans dallamvilága még színesebb, differenciáltabb lett, mivel a modális skálákat is alkalmazta dallamalkotási módszerében.

A verikális zenei gondolkodás és az azt horizontálisan összekötő váltóhangok, a legjellemzőbb improvizációs dallamalkotási karakter Evans-nál.
A motívumok ismételgetése is megyfigyelhető, gyakori elem. Egy adott motívumot ismételget, majd annak variált valtozatával zár egy adott frázist.
További tipikus dallami elem Evans-nál, egy adott motívum ívének törése, megszakítása, és hangsúlytalan helyen történő elindítása. Ezzel az "offbeat" ritmikai érzetet erősíti.

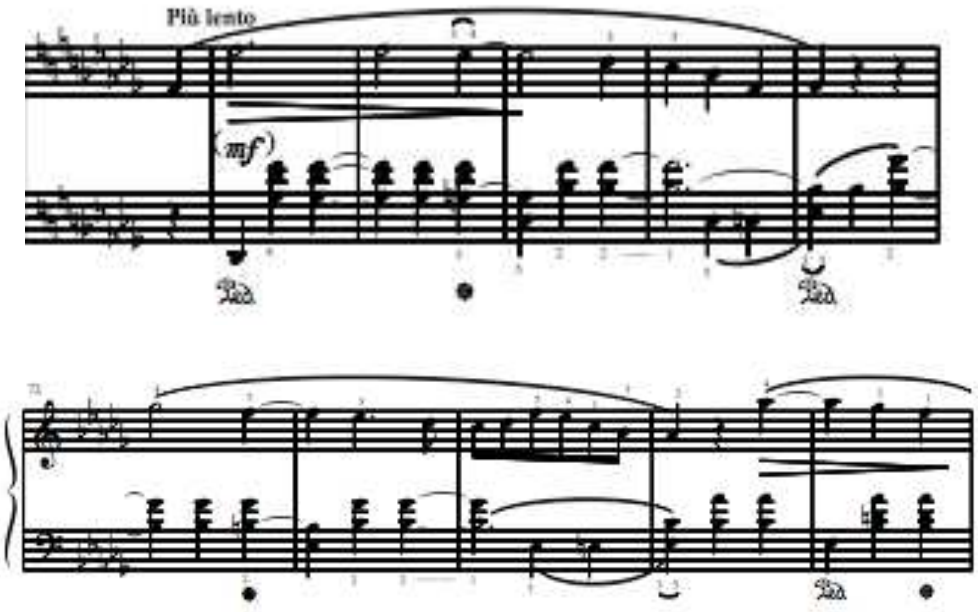
„Evans improvizációit tudatos szabadsággal látta el. Gyakran egy frázist vagy annak magvát vette alapul, és kibővítette, ritmikai és dallami ötletekkel fűszerezve. A kísérő harmóniákat is variálta.
Egy adott szóló alatt többször is visszatért a dallami alapötlethez, és mindig máshogy dolgozta fel.
Minden alkalommal más módon oldotta fel a feszültséget, amelyet előtte felfokozott.
Egyszerre fókuszált a dallami, ritmikai, és harmóniai megvalósításokra, több lépéssel előre gondolkodott"[31]

[31] Gonda János: Jazz (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.): 252

10.18132/LFZE.2020.1

Összefoglalva, kijelenthetjük, hogy Bill Evans számos újítást hozott a jazz számára, mind ritmikai, és mind dallami értelemben, ezek mind a klasszikus zene és a jazz fúziójaként születtek meg. A legmeghatározóbb újítás azonban Evans harmóniai gondolkodása volt. Nem véltlen hogy az őt követő jazz muzsikus generációk útjelzőként tekintettek Evans zenei gondolkodására. Chick Corea, Keith Jarrett, Lyle Mays, Brad Mehldau, és sok más művész játékában hallhatjuk Evans harmóniai koncepcióinak hatását.
Bár a klasszikus zene, és ezen belül a 20. századi zene nagy hatással volt Evans művészetére, ő mégis kerülte a disszonanciát zenéjében. romantikus, és impresszionista „érthető” dallamokra és harmóniákra törekedett.
Bartók, Stravinsky, A második bécsi iskola, és egyéb olyan szerzők hatása, akik zenéje disszonáns harmóniai és dallami elemeket tartalmaz, nem ismerhető fel Evans játékában.

Összegzésképpen egy kiemelkedő példát említenék a klasszikus zenei hatások Evans játékában történő megnyílvánulására, ez pedig Chopin cisz moll keringője.
Ez a klasszikus mű a legnyílvánvalóbb bizonyítéka a Chopin-i hatásnak Evans zenei gondolkodásában.

17. kottapélda, forrás Breitkopf und Hartel, Leipzig 1878

Chopin is gyakran nélkülözi az akkord alaphangját, és hangsúlytalan ütemrészekre helyez a harmóniaváltást, gyakorlatilag ez történik Evans szólójátékának nagy részében is.

10.18132/LFZE.2020.1

Chick Corea - ritmika és kompozíció

Chick Corea mindig is a saját útját járta, és bár klasszikus tanulmányait nagyon komolyan vette, mégsem végzett el egyetlen felsőfokú zenei intézményt sem. Saját érdeklődése motiválta, és kísérletezései során tett felfedezései alakították ki egyéni stílusát.
Sajnos könyv formában eddig nem jelent meg semmilyen értekezés Corea művészetéről, így interjúkra, hangfelvételekre, újságcikkekre, és személyes koncertélményekre támaszkodom. Ez utóbbi kapcsán szerencsésnek vallom magam, hogy többször is hallhattam élőben Chick Corea játékát. Ha két szóval kellene jellemeznem Corea stílulást a ritmikát, és a kompozíciós gondolkodást emelném ki.

Armando Anthony ,,Chick" Corea 1941-ben született, a Massachusetts állam beli Chelsea-ben. Az a 12 év amely elválasztja Bill Evans-tól, jelentős változások időszaka volt a jazz történetben. Corea gyermekévei alatt a bebop szólt, Charlie Parker, Gillespie, a fiatal Miles Davis, Thelonius Monk zenéje hódított. A jazz stílusa pedig sokkal differenciáltabb, sokszínűbb volt mint Evans gyermekkorában. Corea tinédzser kora végére már megteremtődött modális jazz, Bill Evans, a Miles Davis Quintet, John Coltrane, McCoy Tyner új lehetőségeket nyitott meg a zenei gondolkodásban. Ugyanekkor a kortárs zene is sok ponton keveredett a jazz-zel, újabb érdekes koncepciókat alkotva. Ez az időszak a kísérletezés, és termékeny ötletek kora volt.
Az 50-es évekre jazzelméleti írások sora jelent meg, ezek közül az egyik legkiemelkedőbb a már korábban említett "Lydian chromatic concept of tonal organization" című könyv, de emellett jazzelméleti munkák sora jelent meg. Szintén az 50-es években kezdett koncertezni a Modern Jazz Quartet, Dave Brubeck, Lennie Tristano, akik a klasszikus zenei elemeket építettek be a jazz stílusába, bár náluk még a két stílus fúziójáról nem beszélhetünk. A fenti művészeknél a két stílus vegyítése történik, egybeolvadás, és ebből születő új koncepció nélkül.

A kor zeneelméleti munkáihoz, és a kísérletezéseihez hozzáadódik a ,,cool" és a ,,hard bop" jazz irányzatok születése, valamint a modális jazz kialakulása, melyek szintén az 50-években történtek. Joggal hasonlíthatjuk tehát ezt az időszakot, a klasszikus zene 20. század eleji rendkívűl termékeny korszakához.
Nem vitás, hogy ebben a zenei közegben tinédzsernek lenni fölöttébb motiváló. Chick Corea magába szívta ezeket a zenei áramlatokat, és klasszikus tanulmányait komolyan véve meg is szilárdította mint tudásanyagot.

10.18132/LFZE.2020.1

Corea az elsők között volt, aki jazz zenészként klasszikus zenei darabokat is előadott.
A jazztörténet korábbi szakaszában ugyan már voltak olyan zongoristák, pl. Art Tatum, vagy Oscar Peterson, akik előadtak klasszikus darabokat, de csak elvétve, nem pedig egész estés koncert alkalmával.
Corea klasszikus koncerjeinek és felvételeinek egyik csúcspontja Mozart 2 zongorás Esz-dúr versenyművének hangfelvétele, amelyet Keith Jarrett-tel készített, de Bartók felvételei is népszerűek, ezek közül a 14 Bagatellt , vagy az Ostinato-t emelném ki.

A klasszikus zene további hatásaként J.S. Bach dallamformálási technikája is érezhető Corea játékában, az ellenpont technika viszont nem jellemző karakter, amely Keith Jarrett, vagy Brad Mehldau játékában meghatározó zenei elem.

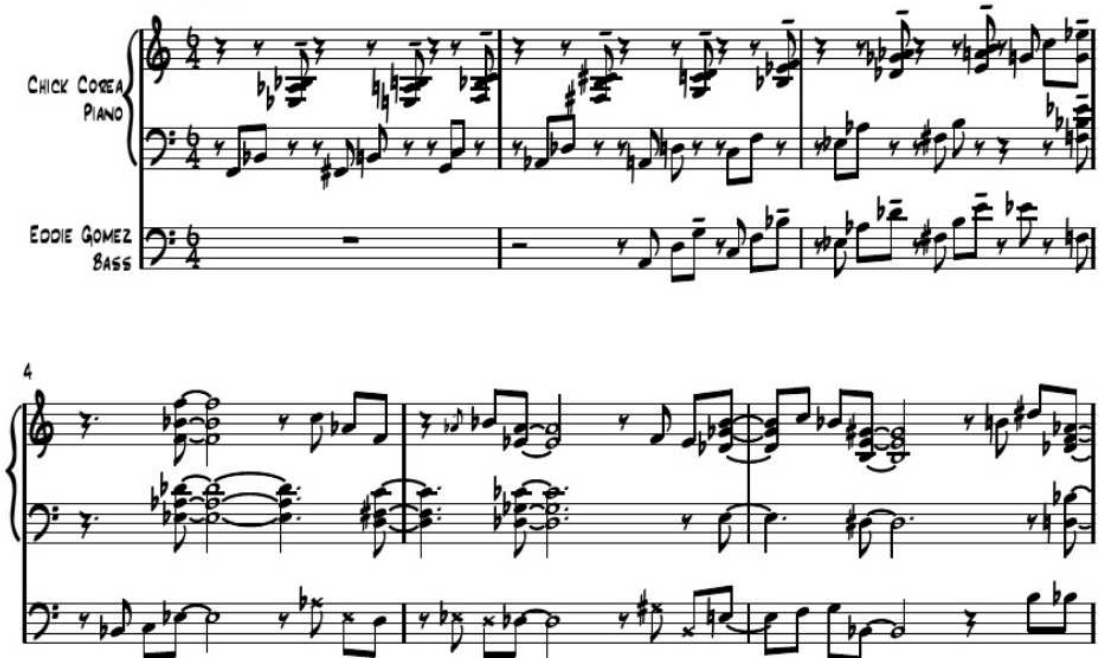
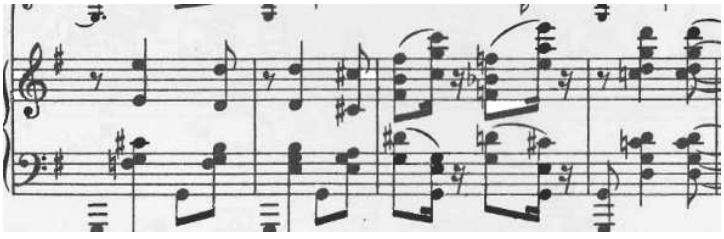
Megemlítendő még W. A. Mozart hatása is, amely Corea helyenként gyermekien vicces dallamfordulataiban ismerhető fel. Ezek a jazz nyelvezetétől távoli, az eredeti dallamanyagtól teljesen idegen, hangismétlésekkel, egyszerű dallamokkal, és már már groteszk karakter benyomásával bírnak.

Chick Corea, Bill Evans-hoz hasonlóan a jazztörténet meghatározó alakjává vált. Corea-nál viszont a komponálás, kortárs darabok írása már egyenértékű zenei tevékenység improvizációval.
Számos kompozíciója nem csak a jazz zenészek, de a klasszikus zenészek által is gyakran előadott. Ilyen pl. a zongoraversenye amelyet 1999-ben írt, vagy a 2011-ben komponált „The continents” versenymű jazz quartetre és kamarazenekarra.

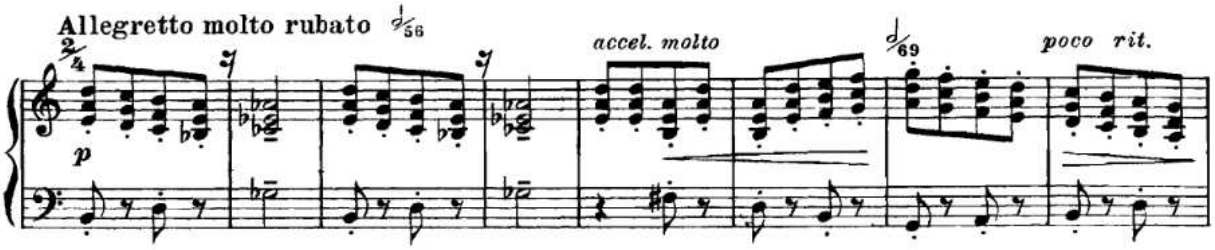
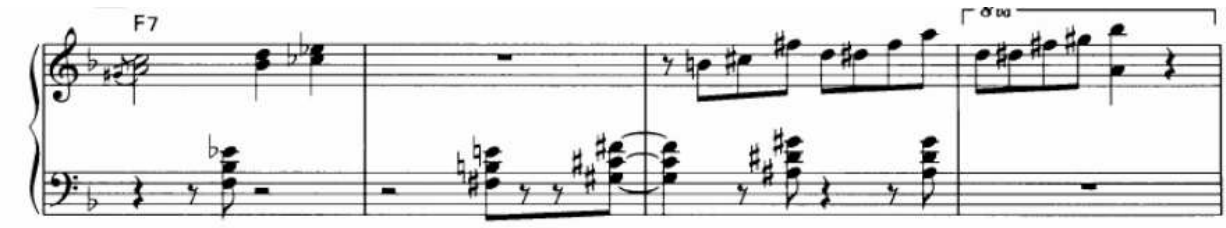
Corea műveinek egy része nélkülözi az improvizációt, gyakorlatilag teljes mértékben megkomponált darab. Elmondhatjuk, hogy Corea ugyanúgy kortárs zeneszerző, mint amennyire jazz zenész. Ez a kettősség, egybeolvad Corea zenei személyiségében, és minden zenei megnyilvánulásában jelen van.
Akárcsak Evans, Corea szintén rendkívül tudatos „megkomponált” érzést keltő szólókat játszik. Zenei világa azonban több helyen is különbözik Evansétól.
Amíg Evans-nál Chopin, Debussy, Ravel hatása konkretizálódik, addig Corea egyételmű Bartók-i hatást fejez ki zenéjével.
Többször nyilatkozta hogy gyermekkora óta Bartók meghatározó zenei hatás számára, amely meghatározta egész művészi profilját.
Ez részben azért is alakult így, mert Corea „perkusszív” zongorista. Játékában a ritmika elsődleges szerepet kap, ettől kevésbé lírai, mint Evans, de éppen ettől egyéni.
Nyolc éves korában dobolni kezdett, és ez megalapozta nála a ritmikus gondolkodást. Később zongoratanulmányai során találkozott azzal a harmóniavilággal, amelyet sajátjának érzett: Bartók, és Stravinsky akkordstruktúráival, a distancia skálákkal, és az ezekből kialakított harmóniákkal:

10.18132/LFZE.2020.1

Kvart akkordok:

Corea művészetének is jelentős harmóniai eleme a kvart felépítésű akkordok használata, épp úgy mint Bill Evansé. Lényeges különbség azonban hogy amíg Evans funkciós zenei környezetben használta ezeket az akkordokat, addig Corea ezen túl lépett. A funkciós kereteket elhagyva tette ezt. Bartók zenéjének hatása ebben is felfedezhető.
17. kottapélda, forrás: Hal Leonard Publishing Company, New York, 1982

A kottapélda Corea „Quartet No 1.” című kompozíciójának részlete. A kompozíció intrójában a bal kéz elindít egy kvart ugrásokban, félhangonként felfelé haladó, ritmizált ostinato-t (F-Bb, F#-H, G-C, Ab-Db), amelyre a jobb kéz, további kvartokat épít, plusz megduplázza a bal kéz rövid motívumainak második dallamhangjait. A 2. ütem második felétől egy szűkített szeptim akkordhangjaira épülnek a kvartok (A-D, C-F, Eb-Ab, F#H).
Figyelemreméltó a jobb kéz akkord-elrendezése:egy kvart és egy nagy szekund felépítésben, ha a legfelső hangot egy oktávval lejjebb játszanánk akkor a jobb kézben két kvart lenne egymáson.
Ez a hangzás és akkordstruktúra Bartók I. rapszódiájának nyitó tételének akkordjait juttatja eszembe.
18. Kottapélda, forrás: Universal Edition 1929

10.18132/LFZE.2020.1

A kottapélda negyedik ütemében láthatunk két kvart építkezésű akkordot, épp úgy mint Coreánál, a kvart harmóniák nem funkciós zenei környezetben és céllal szólalnak meg, ellentétben az Evans-nál tapasztalható funkciós harmóniamenettel.

A kvartos harmónia építkezésre számos példát találhatunk Bartók művészetében, ilyen darab a 11. Bagatell.
19. kottapélda, forrás: Dover Publications, New York, 1981

Erről a Bartók idézetről pedig Corea „Matrix" című kompozíciójának szólója jut eszembe:
20. kottapélda, forrás: Litha Music, Japan, 1968

Kvart építésű harmóniamenet kis és nagyszekundos lépésekkel haladva, a jobb kéz pentatonos kromatikus váltóhangokkal ellátott dallama alatt.

Children's songs

„Bartók volt az első olyan zeneszerző, akinek zenéje komolyan felkeltette az érdeklődésemet, ez középiskolai éveim alatt történt:"[32]

[32] (interview with Chick Corea) NPR Radio, USA, 2001

10.18132/LFZE.2020.1

Corea zeneszerzői géniuszának egyik, öszegzés értékű megynílvánulása, a ,,Children's Songs" című, 20 zongoradarabból álló zongora ciklusa. A 20 rövid darab tökéletes lenyomata Corea művészetének, harmóniai és dallami újításainak.
Bartók Mikrokozmoszának válaszaként komponálta Corea, 1971-től és a 80-as évek közepéig dolgozott a cikluson.

A ,,Children's songs" elnevezést a darabok dallamvilágának egyszerű, gyermeki tisztaságára utalva adta, habár némely darab kifejezetten komplikált, technikailag kihívást jelent még a gyakorlott zongorista számára is.
Számos közös érintkezési pont van ebben a ciklusban, amely Bartók zenéjével párosítható:

A pentaton skálák gyakori használata, politonális módon a dallamban, disszonanciát kreálva.

A szokatlan metrumok, és egyszerre hangzó, egymásnak ellent mondó ritmusképletek

Az 1:2-es, 1:3-as, és 1:5-ös modell alékalmazása

A hangsúlyokkal ellátott, ostinato kíséret, perkusszív módón előadva

Technikailag változó nehézségű karakterdarabok ezek, melyek különleges ritmikai helyzeteket, valamint szokatlan dallami , és harmóniai pozíciókat tartalmaznak, legalább is a kezdő zongoristák számára.

Corea művét Bartók 14 bagatelljéhez hasonlítanám, a darabok rövidsége, változó karaktere, meglepő fordulatai, tempóváltásai, és szokatlan metrumai miatt.
A ciklusban Bartók zenei világának, és a jazz stílusának ritmikai és harmóniai elemei, a hangsúlyeltolás, kvintolák, szeptolák, a poliritmia, és váltakozó metrumok nehezítik a darabok megtanulását.

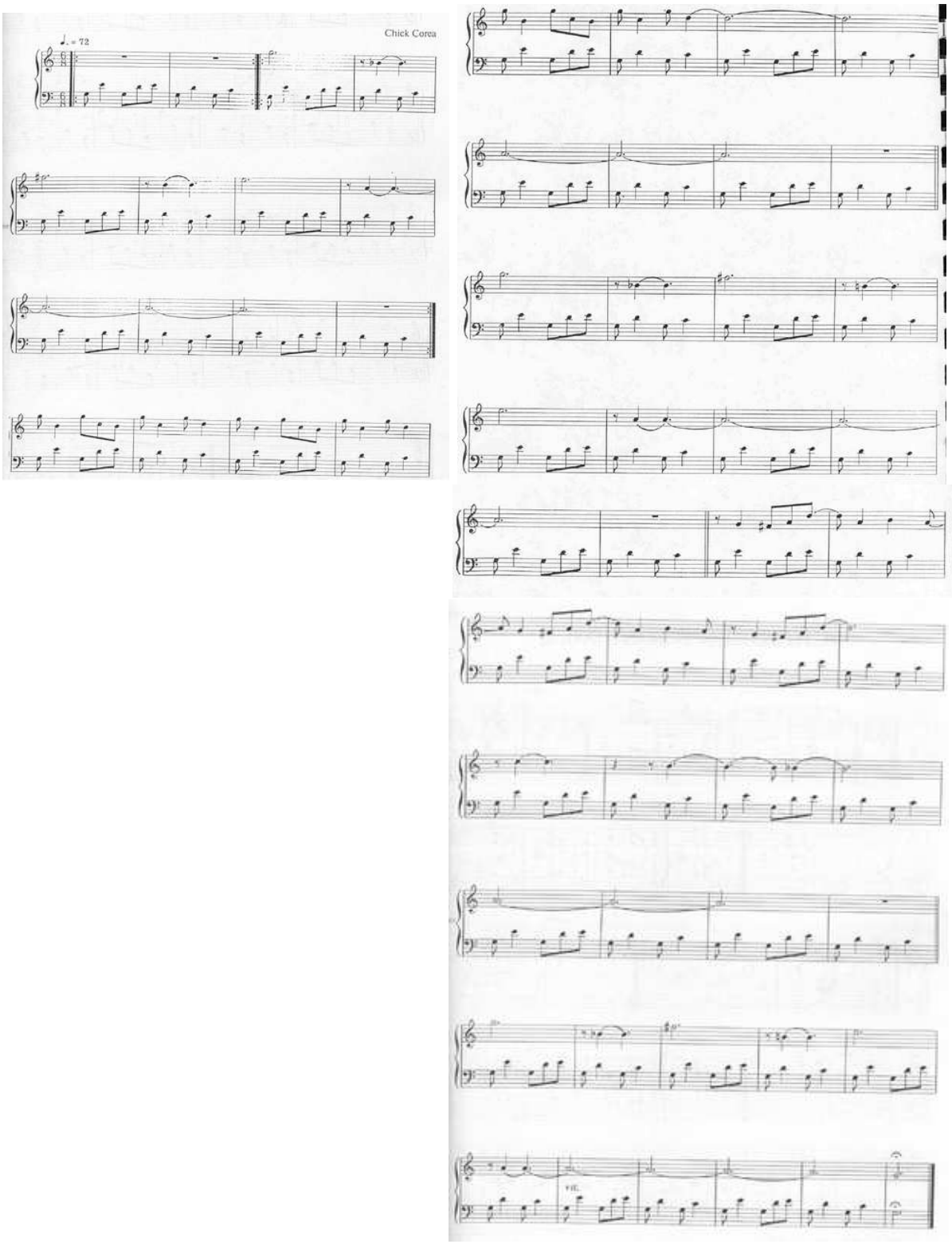
„Egyéb kompozíciói mellett, A ,,Children's songs" csodálója vagyok, amely 20 rövid darabból álló zongoraciklus. Ha ismered a zongorairpdalmat, ezek a darabok kétségkívüli hasonlóságot mutatnak Bach Wohltemeriertes Klavier, Satie, Bartók Mikrokozmosz, Prokofiev Visions Fugitives, and Mompou Canción y danzas című kompozícióival."[33]

A 20 darabból négyet válogattam ki elemzés céljából, a darabok különböző karaktere és a Bartók-i zenei elemek ötletes alkalmazása miatt.

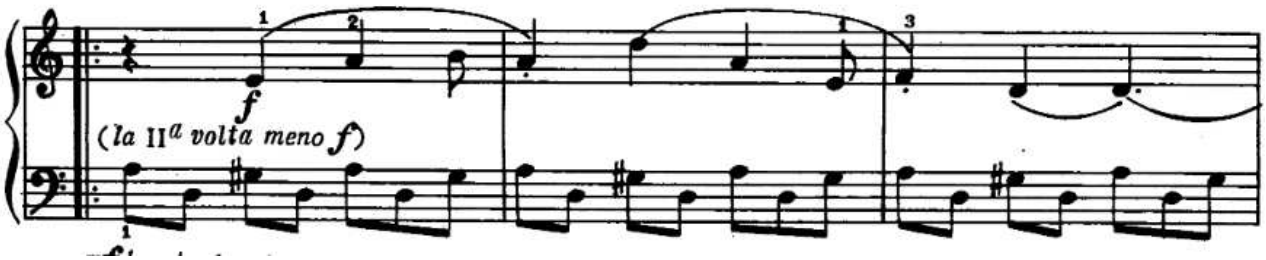
[33] compassrose (blogspot 2012. 05)

10.18132/LFZE.2020.1

No1.

21.kottapélda, forrás: B. Schott’s Söhne, Mainz, 1984

10.18132/LFZE.2020.1

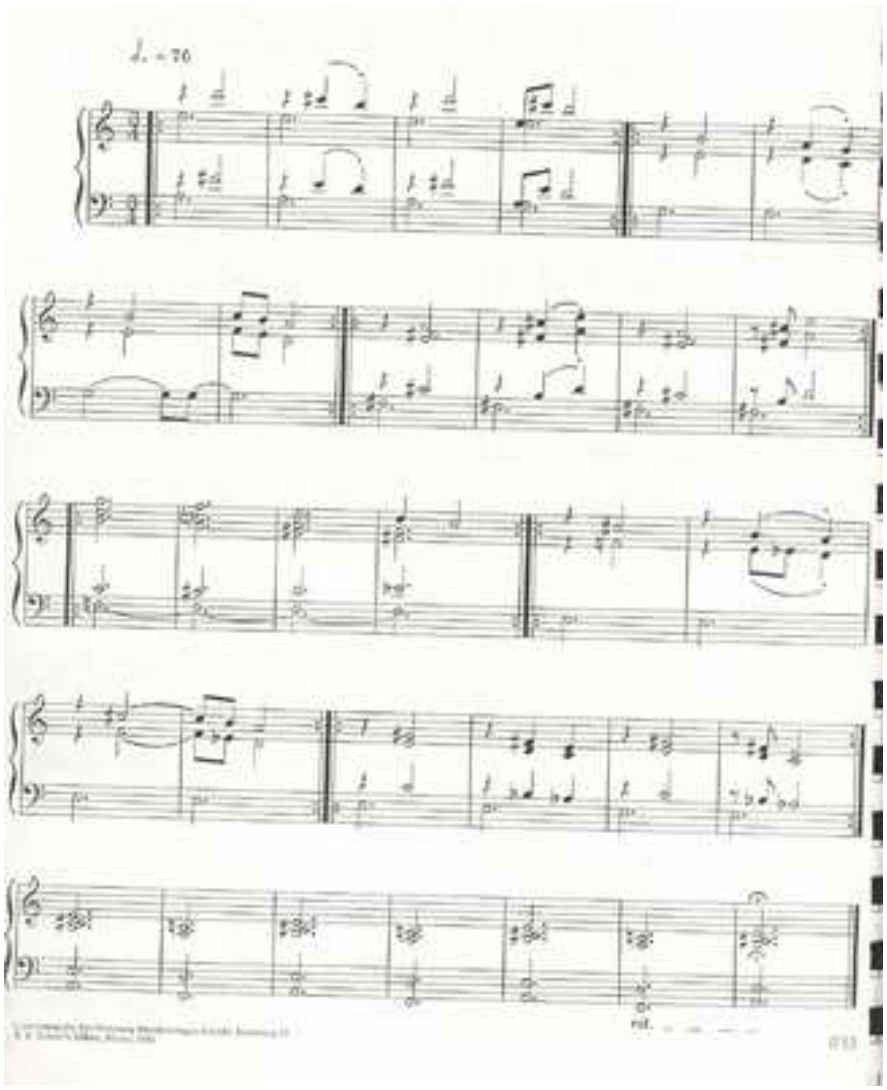
A bal kéz ostinato-ja végigkíséri a darabot. Bár 6/8 metrumban vagyunk, de az első nyolcad utáni negyedhang megtöri a metrum érzetet, és az ostinato 2. ütemében ez fokozódik a ritmusképlet ismétlésével. Bartók “Bolgár ritmus” című kompozíciója jut az eszembe, ugyan az 7/8-ban van de formailag több hasonlóságot érzek, a bal kéz dallamának ostinato-ja szempontjából. A hasonlóság jól látható a következő kottapélda segítségével.

22. kottapélda, forrás: Muzyka, Moscow, 1980

Visszatérve Corea darabjához, a bal kéz sajátságos ritmikáját a jobb kéz szintén egyedi dallama teszi még komplexebbé: Egy hosszú, 6/8 ütemet kitöltő, kezdőhang után, offbeates érzetű, a második nyolcadon indító Bb-vel folytatódik a dallam.
Ez a ritmusképlet még kétszer megismétlődik, majd hosszan (3 ütemig) tartott A-val, és egy ütem szünettel a jobb kézben zár a kezdő szakasz, amely összességében 10 ütemes, és nevezzük „A” résznek.
Hangnem érzetünk G-dúrt sugall, ám a 4. ütemben érkező Bb ezt szertefoszlatja, az utána elhangzó Fisz és az azt követő H több módusz használatát igazolja. A dallam egyébként három megismételt motívumból áll.
A következő szakasz (B rész) 12 ütemes, és a két kéz ritmikája szinkronban van, dallamvonaluk pedig egymás tükörképe, amely a bal kéz ostinato dallamát veszi alapul.
Itt újra kiemelném Corea kompozíciójának edukációs célját: Az első szakasz ritmikájával, a második pedig együttjátékával fejleszti a tanuló készségeit.
Ez a szakasz több módusz is lehetne, G-H-C-D-E hangkészlete amely egy speciális G pentaton skála, de lehetne egy hiányos G ion vagy G mixolíd skála is. Tonalitás erzetünk mindenesetre a G-dúrt erősíti meg.

Ezt követően a 25. ütemtől újra a kezdő 10 ütemes zenei anyagot (A rész) halljuk, majd a B rész erősen variált dallamanyaga következik, ritmikailag picit nehezítve, offbeates ritmus eltolásos módon. G-A-B-D-E-Fisz hangkészletünk stabil G-dúr érzetet nyújt (hiányos ion vagy líd skála), majd szakasz 7. ütemétől a dallamvonal megszakad, és ereszkedő elnyújtott dallam hallható, amelyben megjelenik a Bb kizökkentve minket a G-dúr érzetből.
Ez a szakasz 14 ütemes.
Zárásként a kezdő A rész ismétlődik meg, egy ütem bővítéssel. Kreatívan és okosan felépített kis darab, érdekes ritmikai és dallami fordulatokkal.

10.18132/LFZE.2020.1

Children's songs No2.

23. kottapélda, forrás: B. Schott's Söhne, Mainz, 1984

A ciklus 2. darabja egy ereszkedő basszusmenetre épül. 3/4 metrumban vagyunk, a dallam tánctétel is lehetne, a klasszikus zenében kedvelt népi, táncos karakterű darabokra emlékeztet. Ezt az érzetet erősíti, hogy a basszus ugyanazon a hangon marad, megadja az alaplüktetést (4 ütemenként változik), és felette váltakozó ritmikájú harmóniák hangzanak el. Ritmikai szempontból a két kéz azonos ritmusképleteket használ, továbbá, a darab nagy részében mindkét kéz két szólamú, hasonló szólam szerepekkel.

A 4 ütemenként változó tagolás a darab formai struktúrája, ennek a végén elhangzó zárószakasz vet véget, amely 7 ütemes. Ez a rész ritmikailag is különbözik az előző, ugyanarra a ritmusra épülő szakaszoktól.

10.18132/LFZE.2020.1

A jobb kéz jellemzően kvintekben kettőzi a dallamot, kivétel a 4. és a záró szakasz, a 6. szakaszban pedig a kvintek megoszlanak a bal és a jobb kéz között.

Hangnemileg ebben a darabban sem egyszerű a helyzet: Az első 4 ütemben A-dúr érzetünk van, főként a kitartó basszus , és az ugyan hiányos, de mégis meggyőzően hangzó A-dúr skála (a Gisz hiányzik) miatt.

A következő 4 ütemes szakasz C-dúr hangnemi érzetet ad G basszus felett, ezt a szakasz 2. és 4. ütem jobb kéz belső szólamának (re-do és fa-mi-re) köszönhető.

A 3. szakasz egyértelmű Fisz moll tonalitást hoz, F#m7-Bm11/F#-F#m7-Bm11/F# harmóniamenettel.

A 4.szakasz ritmikailag különbözik az előzőktől. Épp úgy int a záró szakasz, tartott akkordokból áll. A jobb kéz szext akkordfordítású harmóniái ereszkedő, G-F-E-D akkordokkal halad, amelyből a D domináns akkorddá válik. A bal kézben a tartott F basszus fölött C-Cisz-D-Disz kromatikusan emelkedő dallam hallható.
Harmóniai elemzésük szükségtelen, mert nem szándékosan felépített akkordok ezek, hanem a szólammozgások okozta együtthangzások.

Ezután folytatódik a megszokott ritmika, amely az 1-3 szakaszt is jellemezte. A basszus ereszkedés E-hez ért. A dallam és a basszus viszonya, A-dúrt éreztet (mi-re-do-mi-re-do) és ebben az esetben a harmóniamenet bár hiányos de így hangzik: E7 b9 13- Esus7-E7b9 13-Esus7.

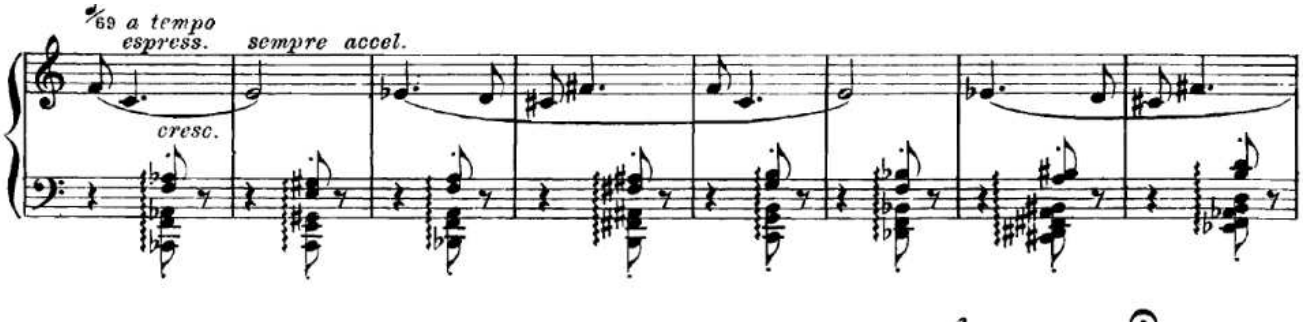
A következő, hatodik szakasz az egészhangú skála kiváló példája: A basszus E-re érkezik, felette pedig mindegyik szólam egész hangú lépésekkel halad. bővített akkordokat hallunk (C +5-Bb+5-Ab+5) az E pedál fölött. Harmóniailag két akkord, Ema+5 és egy hiányos E7 9#11 ismétlődik, bár az E7 domináns funkciója nem érezhető.

A záró szakasz 7 üteme két akkord, az Ama9 (szeptim nélkül), és az F6 ismétlődése, tartott akkordokkal. A záró akkord A-dúr, amely reflektál a kezdő ütem szintén A-dúr hangnemi érzetére.

10.18132/LFZE.2020.1

Children's song No5.

Corea zongoraciklusának 5. darabja az egyik ,,legmagyarosabb". A jobb kéz megharmonizált, fél értékű az azt követő éles ritmusú dallamával a magyar verbunkosok ritmikáját idézi. Bartók népdalfeldolgozásaiban is találunk hasonló ritmikájú kompozíciókat.
Bartók14 Bagatelljének 11. darabja is ennek egy kiváló példája.

24. kottapélda, forrás: Dover Publications, New York, 1981

A jobb kéz dallami ritmikája ugyanazokat az elemeket tartalmazza, mint Corea ,,Children's songs" ciklusának 5. darabja. Éles és nyújtott ritmusok.

Újra Corea darabjára fókuszálva:

A bal kéz válasz motívuma (a kottapéldát lásd alább) a 7-8 ütemekben, majd a későbbiekben visszatérve akár egy magyar népdalmotívum is lehetne, mind ritmikájára, mind pedig dallamvonalára is igaz ez az állítás.
a jobb kéz verbunkos ritmikájú motívuma háromszor ismétlődik meg, majd a bal kéz veszi át a dallamot a már említett népdalszerű motívikával, ismételve a dallamot.
Az első 6 ütem a politonalitás jó példája,a jobb kéz harmóniái tetejükön a dallammal H dallamos moll móduszában íródtak, míg a bal kéz kvartos lépésekkel kíséri, amely több lehetőséget is ad hangnemi azonosításra, lehetne A/D/G/C/F dúrban is.

A harmóniasor G/A-F#/D-E/G-F#/D akkordokkal halad (ebből a ,,legdisszonánsabb" a harmadik, E/G), és ismétlődik. A basszusmenet a már említett kvartos lépésekben halad, a jobb kéz dúr akkordjai pedig először kis szekund, majd nagyszekund lépésekkel lefelé, és vissza.

A 7.ütemtől ,,kitisztul" a hangzás, a jobb kéz fisz dúr akkordja alatt megszólaló h moll népdalszerű motívum és az annak végén hallható C#m7 érkezésekor.

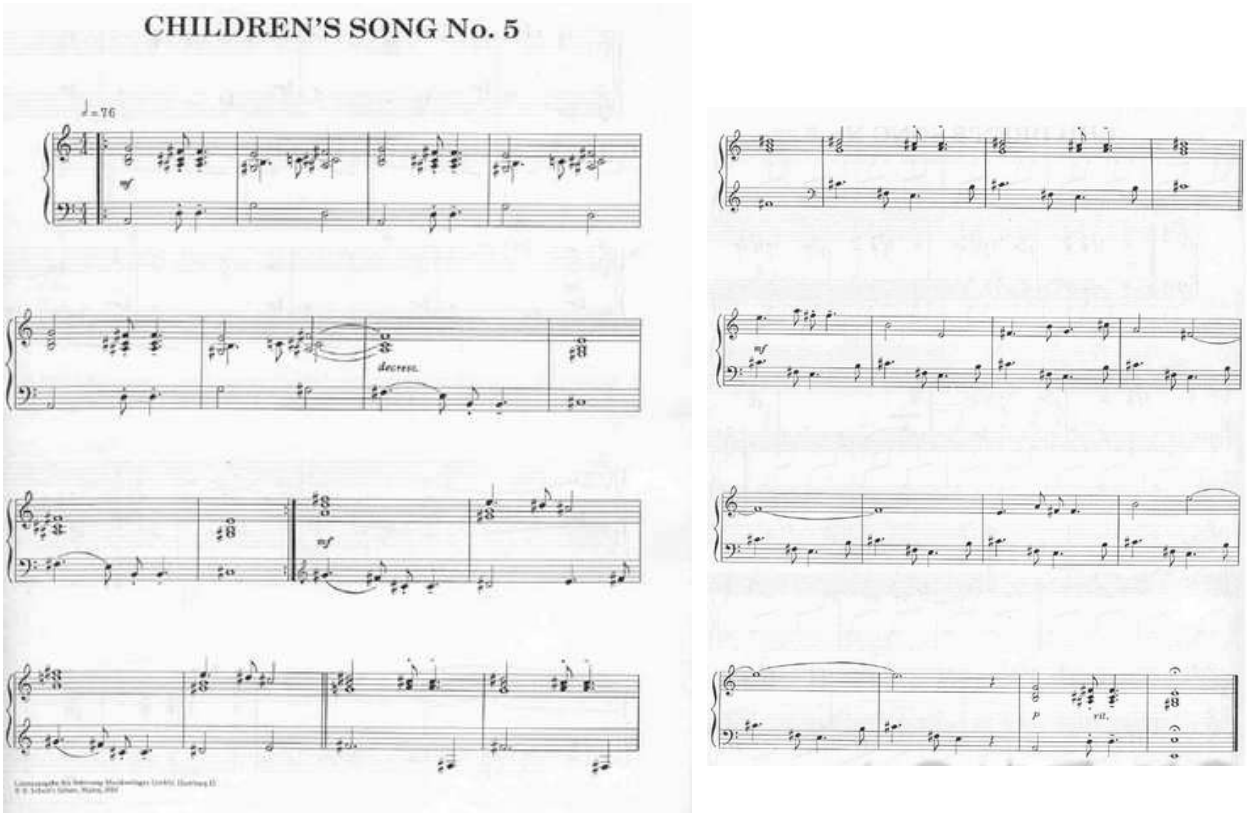
A következő 10 ütem az előző rész ritmikai és dallam elemeit variálja. A bal kéz folytatja a népdal szerű motívumot, sőt tovább is fejleszti, Cisz moll-ban

10.18132/LFZE.2020.1

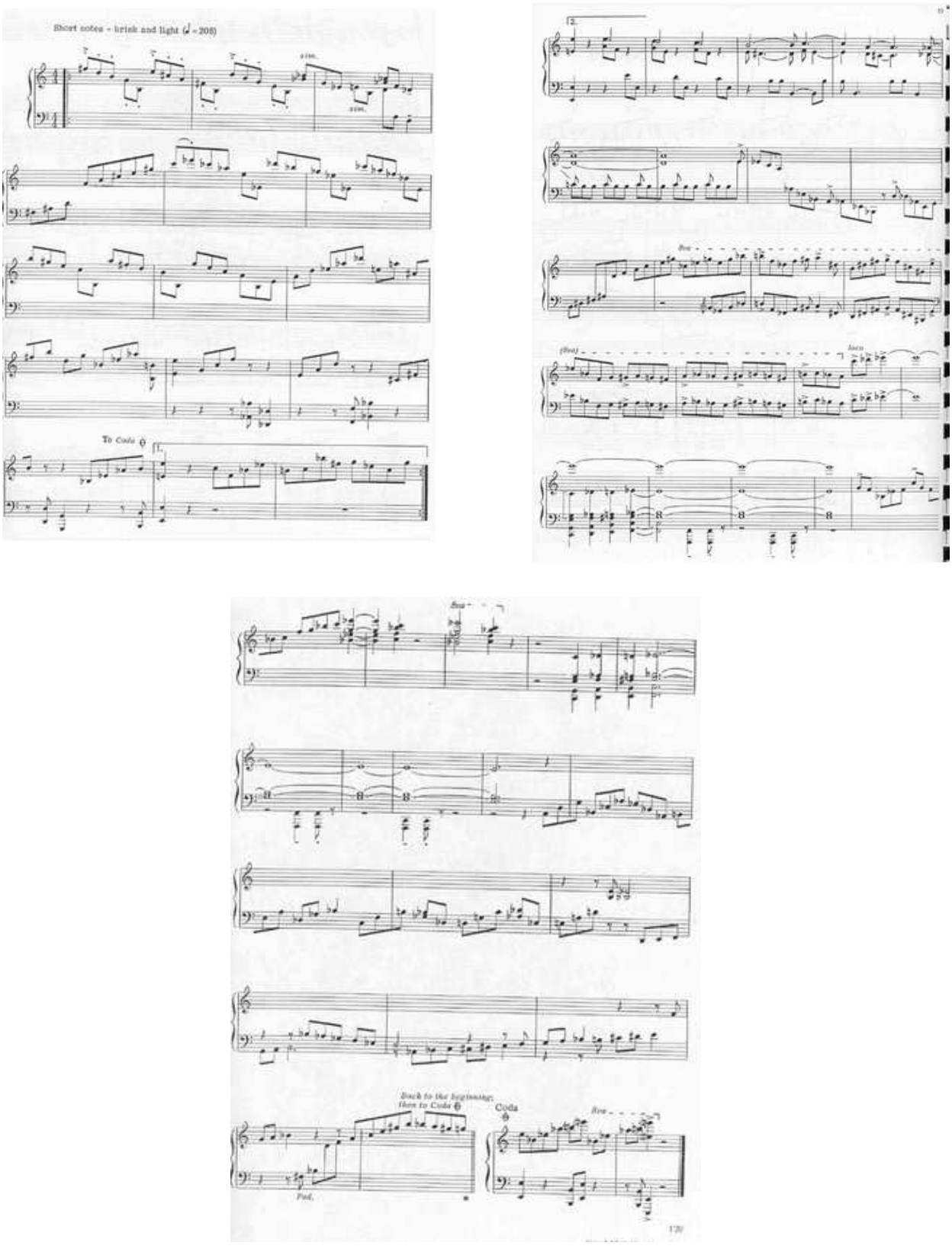
(mi re la la ti do re, mi re la la ti do) a már megszokott nyújtott ritmus, és a jobb kézben már használt éles ritmus alkalmazásával.
A jobb kéz válaszként a bal kéz nyújtott ritmusú motívum töredékét játssza, szintén Cisz mollban, D-E-D-E akkordokkal megerősítve.
A 15. ütemtől újra visszatér a jobb kéz verbunkos ritmikájú kezdő motívuma, amelyet a bal kéz elnyújtott, majd a negyedik ütésre határozottan válaszoló basszusokkal kísér. Harmóniailag egy Gma+5/F#-F#m-Gma+5/F#-F#m-Gma+5/F# akkordsort hallunk.

A 18. ütemtől a jobb kéz megismétli az imént játszott 3 ütemet, a bal kéz viszont dallamilag variált, nyújtott ritmusú motívummal kísér. Harmóniailag Gma+5/C# (amely terchiányos C#m7 b5 9 akkordnak is értelmezhető)-Ama/E-Gma+5/C#-Ama/E- Gma+5/C# akkordmenetet hallunk.

A következő szakaszban amely a 21.ütemtől a 30. ütemig tart (Corea szándékosan 10 ütemes szakaszokra osztotta a darabot) a nyújtott és éles ritmika keveredését halljuk:
A jobb kézz fordítva játssza a bal kéz korábbi népdal-motívumát, Fisz fríg hangsorral, amelyet a bal kéz nyújtott ritmusú, kvint lépésekkel haladó ostinato-val egészít ki.

Az utolsó két ütem coda szerű, a kezdő verbunkos ritmikájú zenei anyaggal zár.
Annyi különbséggel, hogy amíg a darab elején, a 2 ütemben E/G akkord van, itt tiszta hangzású E-dúr-t hallunk.
25. kottapélda, forrás: B. Schott's Söhne, Mainz, 1984

10.18132/LFZE.2020.1

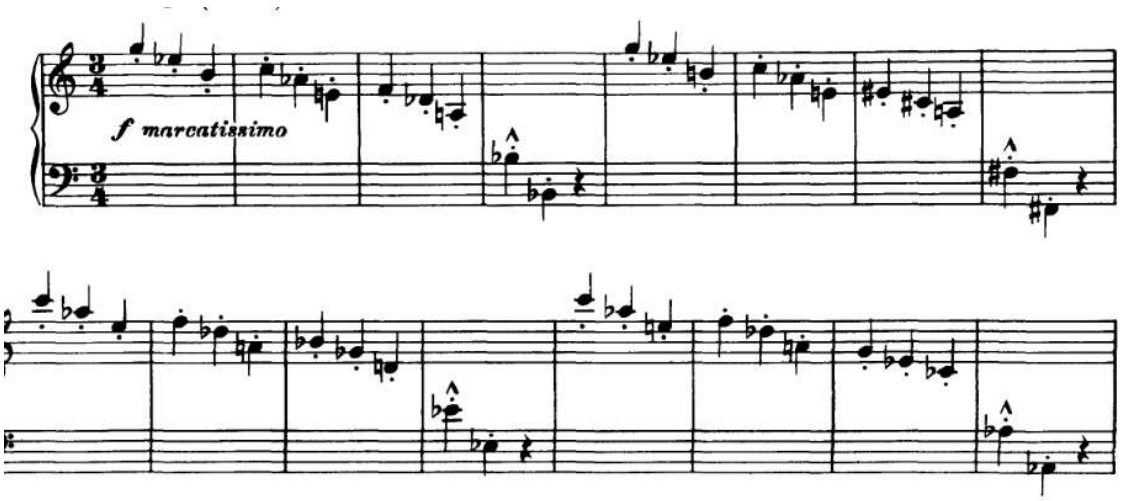
Children's songs No. 20

26. kottapélda, forrás: B. Schott's Söhne, Mainz, 1984

10.18132/LFZE.2020.1

Corea zongoraciklusának záródarabja, amely mind technikailag, és mind zeneileg a legnagyobb kihívás a 20 darab közül.

Az első szakasz 15 ütemes ritmikus, és hangsúlyokkal ellátott akkordfelbontások sorozata, amely a két kéz között megosztva hangzik el. Ezzel egyetlen dallamvonalként hallható, mintha egy kéz játszaná. Bár 4/4-ben vagyunk, ez a különböző ütemrészekre eső hangsúlyok változatossága miatt nem érezhető. Gyakorlatilag semmilyen metrumérzet nem alakul ki a hallgatóban.

A hasonlóság Bartók op14-es szvitjének 2. tételével egyértelmű. A ritmikai elemek és a dallam hasonlóságai is felismerhetőek a két kompozíciót tekintve.

26. kottapélda, forrás: Universal Edition, Vienna, 1918

Corea darabja Gma7/H-F#m7/H-Em7/H harmóniafelbontások után egy gamma típusu akkordfelbontás (H-E-G-Bb-Eb), amit polychordként is értelmezhetünk (Eb7/Em), majd ugyanez a struktúra egy F-ről felépítve is elhangzik.

A folytatásban, a 4. ütemtől Bővített akkordok hangzanak el dallami formában egymásra építve, kis szekund távolságra egymástól (F#ma+5-Fma+5-Ema+5), majd a dallamvonal visszafordulása után (5. ütem) Eb-Cb-Ab-E-Eb motívumot hallunk, amely enharmónikusan Ema7/Eb-nek értelmezhető, majd Ebm7 és Dbm7 (ugyanazok az akkordtípusok és relációk mint a darab elején), ezt követi Cma7+5/H-Hm7-Am7/H. A dallam újra irányt változtat, és felfelé indul. Egymásra épülő kvart akordok felbontásaival: E-A-D/Eb-Ab-Db, majd E-A/C#-F#-H, D-G/Bb-Eb-Ab, H-E/G-C-F. Ezután a bal kézben oktávban, kvint lépésekkel Ab-Db hallható amelyre a jobb kéz kvartokkal (E-A-D) válaszol. Következő lépésben F-Bb-C#-F#-H, D-G-Bb-Eb-Ab-H, és H-E hangzik el, amelyben az E hang oktávban mindkét kézben hallható, mintegy megnyugvási pontként.

10.18132/LFZE.2020.1

Az ismétléshez a jobb kéz 2 ütemes szólója vezet vissza, majd újra hallhatjuk az imént elemzett szakaszt.
Az ismétlés után a dartab kezdő ütemeiben hallott zenei anyag tér vissza, A-E kvintről indulva, majd ugyanúgy mint a kezdő ütemekben, lefelé ugró dallamként haladva.
Éppúgy mint az elején nagyszekundos lépésekben ismétlődik meg a motívum: Fma7/E-Em7-Dm7/E, majd 4-3-as késleltetésű H dúr akkordra érkezünk, és ezzel egy új, ritmizált, és motívumismétlésekkel teli zenei anyaghoz érkezünk. A komplex, szinkópákkal, nyújtott ritmusokkal, átkötésekkel eltolt ritmikájú rész a bal kéz C-H kis szekund ismételgetett szólójával ér véget (20-21. ütem)

Ezt a már ismert, lefelé haladó akkrodfelbontások követik, kvartok, bővített hármasok arpeggio szerű előadásának dominanciájával. Ezt a két kéz unisonoja követi egy nagy ívű dallammal, amely újra a Bartók-i hatás bizonyítéka.

Bartók 1. zongoraversenye az egyik kiváló példája az unisono zenei elemének alkalmazására.

27. kottapélda, forrás: Universal Edition, 1927

Az unisono rész után akkordmenetet hallunk, Corea darabjában, C dúr szeptim, majd Desz dúr akkord egy D-A kvint fölött, ezt követi egy D/E vagy Esus9, és egy Eb/F vagy Fsus9 akkord, amely hosszan tartva szól. Alatta perkusszívan megszólaltatott basszusok szólnak. Ezt egy rövid közjáték követi, majd újra az akkordmenet hallható, most C-ről indulva.

A visszatérés előtti utolsó szakaszban szóló dallamot hallunk kvartos lépésekkel felépítve, majd a jobb és a bal kéz imitációs játékát halljuk. Bartók mikrokozmoszának 123. darabja, amelyet kétzongorás változatban is megkomponált, hasonló dallami és skála elemeket tartalmaz:
Az imitációs rész után a jobb kéz visszavezet a kezdő szakasz ismétléséhez, amely a záró motívum többszöri elhangzásával határozottan, és hangsúlyosan zárja a darabot.

A fenti kottapéldák összehasonlító-elemző prezentációja kétséget kizáróan szemlélteti a Bartók.i hatásokat Corea művészetében. A „Children's songs" zongoraciklus összetettsége, és sokszínű karaktere átfogó keresztmetszetét adja Corea művészetének.

10.18132/LFZE.2020.1

Latin zenei elemek Corea művészetében

Szót kell ejtenünk a Chick Corea-t ért latin zenei hatásról is, amely nem kevésbé jelentős a klasszikus zeneinél, bár nem tartozik szorosan disszertációm profiljához.

Corea az elsők között volt, aki jazz zongoristaként a latin zenei ritmikát, és harmóniafordulatokat zenéjébe integrálta.
Tudatosan írtam harmóniafordulatokat, mert a latin zene gyakorlatilag teljes mértékben a jazz összhangzattani szabályai szerint működik, bizonyos akkordsorok azonban tipikusnak nevezhetőek a latin zenében. Latin zene alatt a dél amerikai, első sorban brazil, és kolumbiai, valamint a karib szigetek zenei és ritmusvilágát értjük. Ide tartozik a szamba, bossa nova, tango, rumba, salsa és más latin tancok. Ezektől elkülönülve, de mindenképp megemlítést érdemel az andalúziában kialakult flamenco, amely szintén felismerhető Corea bizonyos kompozícióiban
Olyan Corea által írt slágerek, mint pl. az „Armando's rumba", a „Morning sprite", a „La fiesta", vagy a „Spain" már címükben is utalnak a spanyol és latin zenei világra. Ezekben a kompozíciókban a latin zene, a jazz, és a komplex klasszikus és jazz harmóniák fúzióját hallhatjuk.

Összegzésképpen kijelenthetjük, hogy a jazz-ben fellelhető klasszikus zenei hatások, és azok továbbfejlesztése, fúzionálása Chick Corea művészetében egy újabb, jelentős szintre emelkedett.
Corea követte Bill Evans harmóniai újításait, Bud Powell játélmódját és a 20. századi kortárs zene, azon belül első sorban Bartók zenéjének hatására, új területekkel látta el a jazz „térképét".
Hagyománytisztelő abban az értelemben hogy használja és kiválóan műveli a bebop, és a jazz zongora hagyományait, de újító, és úttörő is mert zenei géniusza, öteletei nélkül a jazz nem így szólna ma ahogyan azt halljuk.

Egy interjúban Corea így nyilatkozott:

„I no longer wanted to satisfy myself. I really want to connect with the world, and make my music mean something to people."
(„Ezentúl nem a saját öncélú ábrándjaimat kergetem a zenében. Kapcsolatban szeretnék lenni a világgal, és azt szeretném, ha zeném eljutna az emberekhez.")[34]

Követendő ars poetica minden zenész számára.

---

[34] Down beat magazin, 1976 október 21.

10.18132/LFZE.2020.1

Keith Jarrett - intuíció és zsenialitás

Keith Jarrett 1945-ben született a Pennsylvania-i Allentown-ban. Ugyanazon generáció képviselője, mint a korábban elemzett Chick Corea, így a kornak megfelelően hasonló zenei hatások érték, bár ezeket a hatásokat Jarrett más módon integrálta saját zenei személyiségébe mint Corea.

Jarrett csodagyerek volt, és már gyermekkorában koncertezett, repertoárja kizárólag klasszikus művekből, és saját darabokból állt, és a jazz csak később, tinédzser korában kezdte érdekelni.

„Az első hivatalos szóló estjét 7 éves korában adta. A programban Mozart, Bach, Beethoven, és Saint-Seans művek szerepeltek, zárásként pedig két saját kompozíciót játszott."[35]

Ian Carr jazz muzsikus, és író, Jarrett-ről írott könyvében többször is említit Jarrett megkérdőjelezhetetlen a klasszikus zenei identitását. Gyermekkori évei alatt szerzett tapasztalatai megadták az alapkaraktert Jarrett ars poeticájához: Hosszú és termékeny művészi pályája a klasszikus zene legkifinomultabb eszközeivel szólaltatja meg a jazz-t. Hangszerkezelése a legmagasabb színtű a jazz zongoristák történetében. Dinamikai skálája, billentéskultúrája egyértelműen a komolyzenei muzsikusok kategóriájába tereli Jarrett-et. Ellenpont technika, és belső szólamkezelése pedig a kompozíciós gondolkodás exkluzív szintjéről ad tanúbizonyságot.

„Ha csak a technikai oldalról nézzük, Jarrett kétségtelenül a világ legkiválóbb zongoristáinak egyike, de zenei kommunikációjának sokszíntű mivolta, és a képesség amivel, és ahogyan érzelmeket ad át egyedivé teszi."[36]

Különbségként említendő, számos jazz zongoristaval szemben, hogy Jarrett nem perkusszív hangszerként tekint a zongorára, sokkal inkább dallamközpontú, éneklő kifejezőeszközként használja azt. Ez Bill Evans-hoz hasonló, megközelítés, de Jarrett sokkal szabadabban, impulzívabban, és több zenei stílus elemeit használva kezeli a dallami és harmóniai elemeket.

---

[35] Carr, Ian: Keith Jarrett: The man and his music (1992 Da Capo Press):7

[36] Újságcikk, The Guardian, 2018 november 4

10.18132/LFZE.2020.1

Amint azt Corea és Jarrett példája is igazolja, a 60-as évekre a jazz egy választható zenei irányzatként, és lehetőségként állt a klasszikus zenei képzésben részesült muzsikusok számára.
A jazztörténet korábbi szakaszaiban ez nem volt jellemző, bár volt rá példa. Ha csak a kezdeti időkben, a dixieland-ot játszó fehér zenészekre, vagy a későbbiekben Oscar Peterson, Dave Brubeck, és Bill Evans esetére gondolunk. A jazz izgalmas, és kísérletező zenei stílus. Kiváló alternatívát nyújtott a 20.század közepére ,,elfáradt" klasszikus zene mellet. A jazz "képlékeny, több zenei stílust képes fúzionálni, az improvizációt mint kommunikációs csatornát használja. Ez utóbbi tényező, a 20.században már nem volt elmondható a klasszikus zenéről, Az improvizáció elemi élménye, és a harmóniai, dallami kihivások, lehetőségek, számos muzsikust csábítottak a klasszikus zene mesgyéjéről.

Amíg Corea-ra legnagyobb mértékben Bartók, Evans-ra pedig Chopin, és Debussy zenéje hatott, addig Jarrett-nél Bach, Brahms, Schumann, Scriabin, és Sosztakovics harmóniai, és dallami elemei ismerhetőek fel, mint klasszikius zenei hatások. A bebop, mint dallamalkotási koncepció, mindhárom fentebb említett jazz zongorista alap kifejező eszköze,

Jarrett korai gyermekkorától klasszikus zenei képzésben részesült, európai, főként az orosz zongoraiskola metodikája által, kiváló tanároktól tanulhatott.
Anyai ágon magyar származású, ebből következően a magyar zenei kultúra is hatással volt művészetére.
Corea-hoz hasonlóan Jarrett is gyakran ad klasszikus zenei koncerteket. Gazdag repertoárja Bach-tól Bartókig számos zeneszerző darabjait tartalmazza.

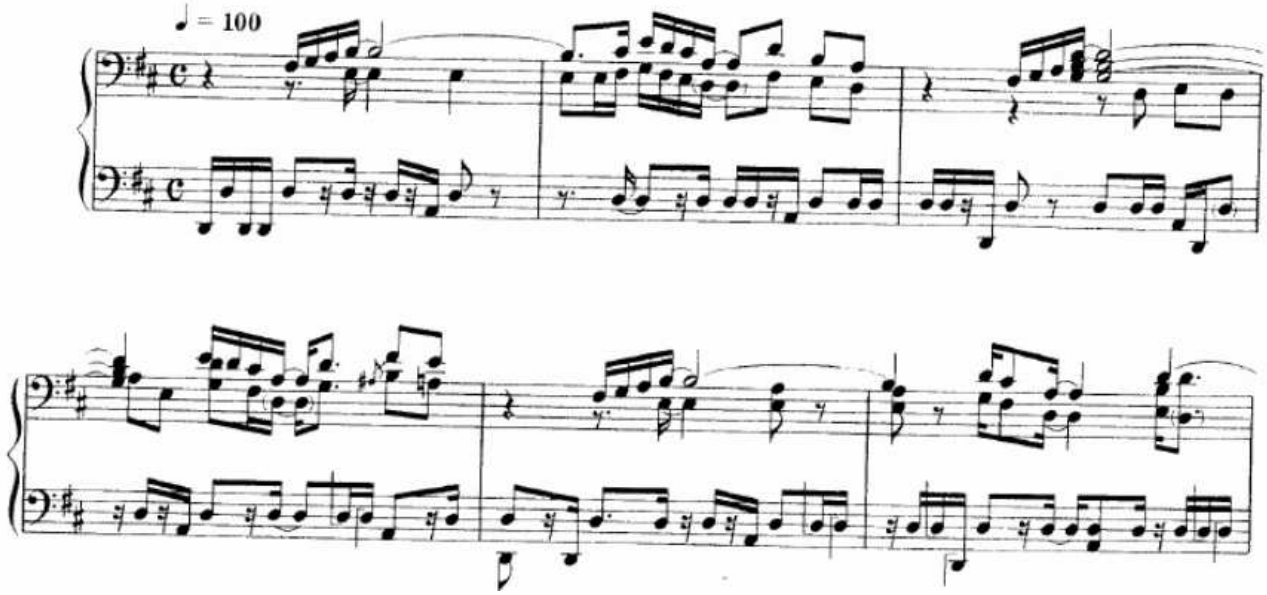
Szóló koncertek

Szóló improvizációs tevékenységére 3 zenei stílus volt jelentős hatással. Ezek minden pillanatban jelen vannak Jarrett játékában, együtt szimultán, vagy elkülönülve. Van úgy hogy egy improvizációs tétel egy adott zenei stílusgyakorlat, de a legjellemzőbb, ezek komplex keveréke egy adott szóló alkalmával. Nézzük tehát e három fő zenei stílust:

A 70-es évektől a 80-as évek közepéig
a gospel, a blues, és a jazz volt meghatározó hatással játékára. Ezt tanúsítják a ,,Facing you", a ,,The Köln concert", "Solo concerts: Bremen/Lausanne" lemezei. Ez természetesen nem jelent kizárólagosságot, Jarrett mindegyik alkotói korszakában jelen van minden őt ért zenei hatás, de mégis a fentebb említett stíluselemek ,,uralkodnak" ebben az alkotói korszakban. Ez alól kivétel az 1981-es ,,Bregenz Concert", amely Schumann, és Schönberg zenei elemeit is tartalmazza.

10.18132/LFZE.2020.1

A „Köln Concert” a jazz történet egyik legnagyobb számban eladott lemeze. Részben azért mert Jarrett brilliánsan ötvözi a gospel, a bebop, és a klasszikus zenei elemeket, másrészt mert 1975-ben, amikor a koncert elhangzott ez a „crossover” jelenség teljesen új hangzást hozott.

28. kottapélda, forrás: Schott Publishing Company, 1991

A kottapélda a „Köln concert” 2. részének egy részlete. A gospel zene dallami, harmóniai, és a jazz offbeat-es ritmikai elemei uralják a zenei idézetet. Ostinato szerű bal kézzel D dúrban vagyunk, a jobb és a bal kéz ritmikája komplementer módon egészíti ki egymást. Az offbeat ritmika, a hangsúlyok eltolása, hangsúlytalan helyekre eső accentusok a jazz esszenciális elemei jellemzik az idézetet, és az egész tételt.
A D-Em/D-D-G/D harmóniák ismétlődő váltakozása a gospel zenében használatos harmóniai fordulat, ezen kívül rendkívül feszes ritmika jellemzi a tételt.

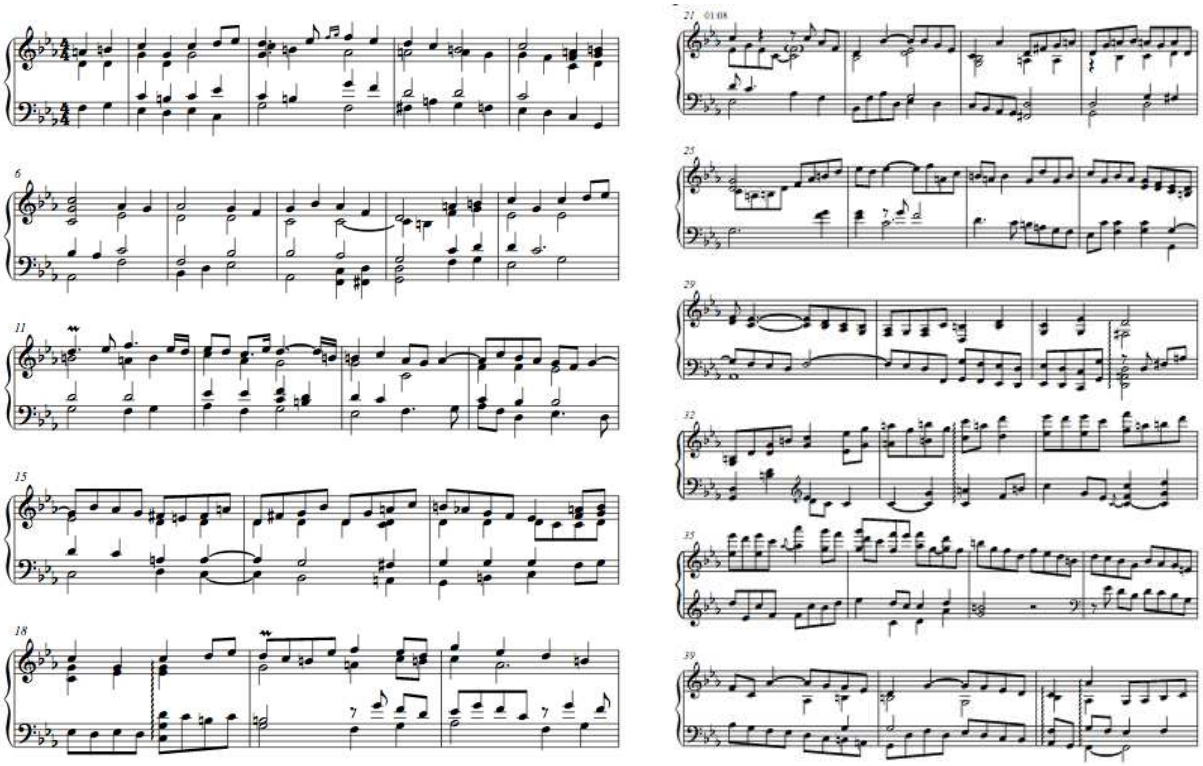
Amint azt fentebb is kifejtettem, ezekben az években Jarrett-nél nem dominált a klasszikus zenei elemek alkalmazása. Technikai értelemeben viszont kétségtelen, hogy az általa játszott improvizációk magas szintű, klasszikus képzésben részesült zongoristákra jellemző hangszeres tudásról tanúskodnak. Ez Jarrett minden zongorán történő zenei megnyílvánulására igaz.
Érdekes tény, hogy ezen korszakában nem volt jellemző Jarrettre a jazz standard-ek előadása. Csak a 80-as évek második felétől lettek a standard-ek Jarrett szóló koncertjeinek része, sőt sokszor egésze.

A **80-as évek közepétől** a klasszikus zenei elemek használata, és a disszonancia felé való nyitás jellemezték Jarrett szóló játékát. Lényeges megemlítenem, hogy Jarrett a disszonáns hangzást és ugyanígy a konszonánsat mindig külön-külön improvizációs tételekben alkalmazza, nem jellemző nála ezek egy tételben történő alkalmazása.

10.18132/LFZE.2020.1

A „Paris concert”, a „Vienna concert” és a „La Scala” ennek a korszaknak kiemelkedő felvételei.

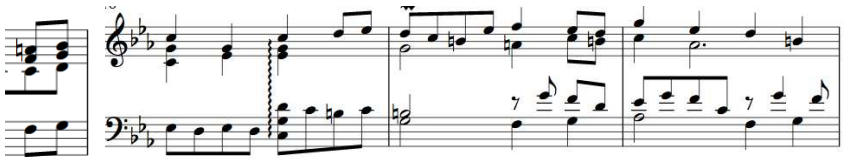
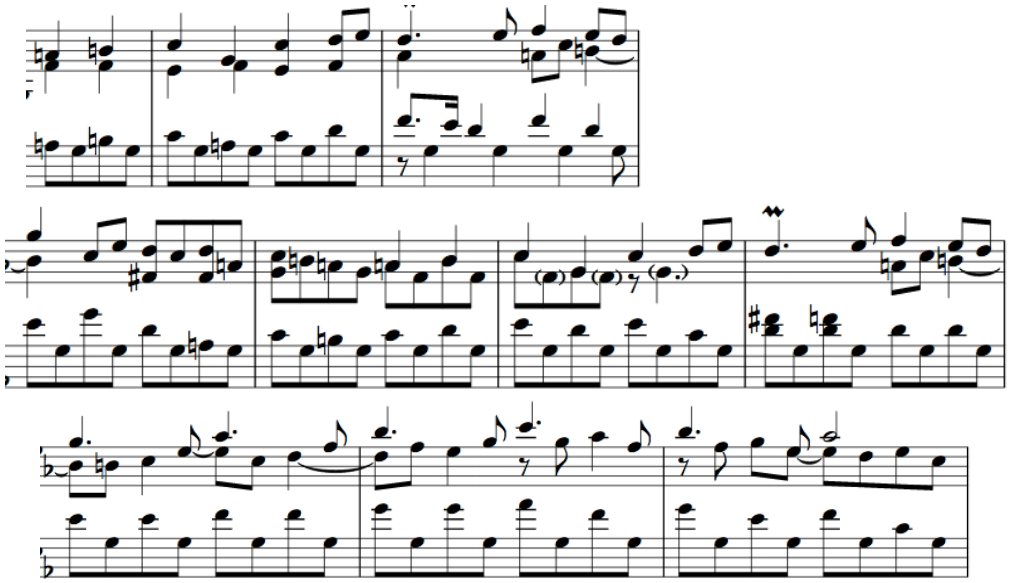
A „Paris concert” nagyívű barokk stíluban előadott improvizációval indul. Korál szerű zenei anyaggal kezdődik, majd később más zenei stílusok felé irányul a zenei folyamat.

29. kottapélda, forrás: dimitrisverdinoglou.com

Az improvizáció két tagú, 8 ütemes korálja C mollban, II6♮3-V-I6-V64-I6-I23-V43-IV87-#II65♮3-V♮9-V2-I6-II74 akkordsorra kezdődik („A” rész). A harmóniasor a klasszikus összhangzattan szerint, barokk stílusban hangzik el, alap akkord ritkán, akkord megfordítások viszont gyakran szerepelnek, késleltetésekkel ellátva. Ezt követi a “B” rész, amely az előző variációjaként, IV ♮ 64-V-VI7 akkordokkal indul, aztán szekvenciával folytatódik: IV7-V7-III7♮5-VI7-IV7-#II65♮3-V43.

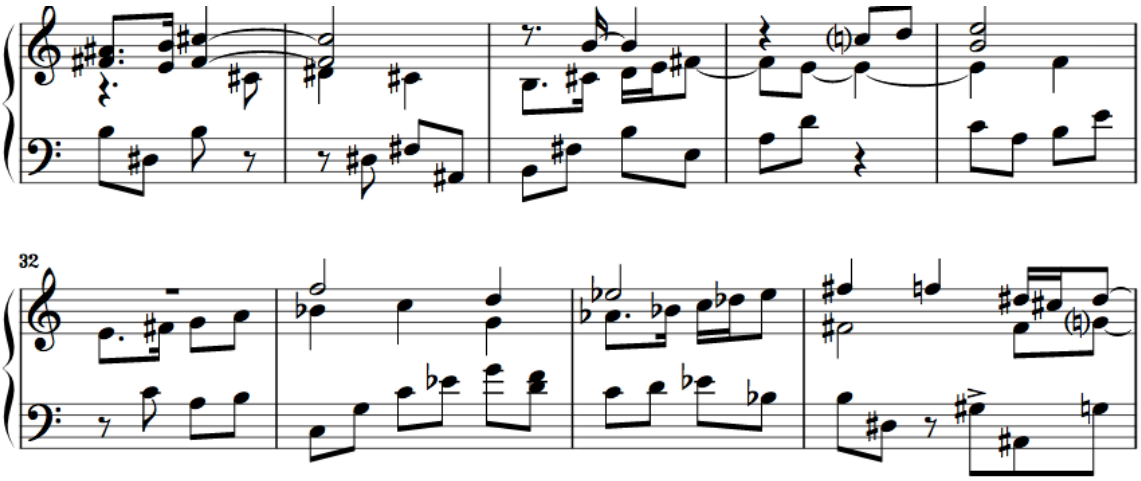
A jazz harmóniai és ritmikai elemei szinte egyáltalán nem szerepelnek a tételben.

A folytatásban a korál téma kibontakozása történik, továbbra is a barokk stílusában, imitációs technika alkalmazásával.

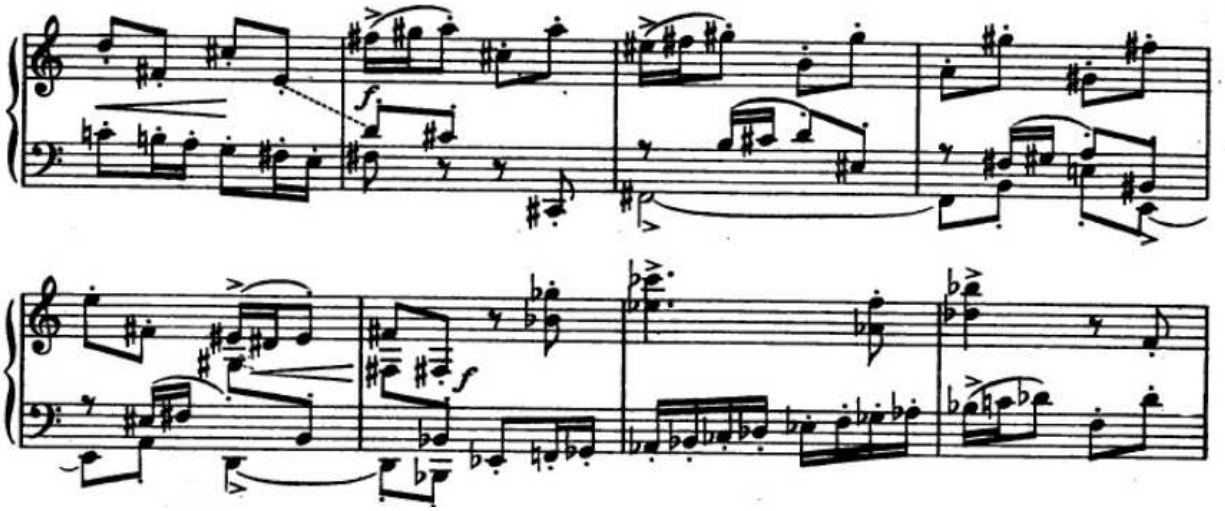
10.18132/LFZE.2020.1

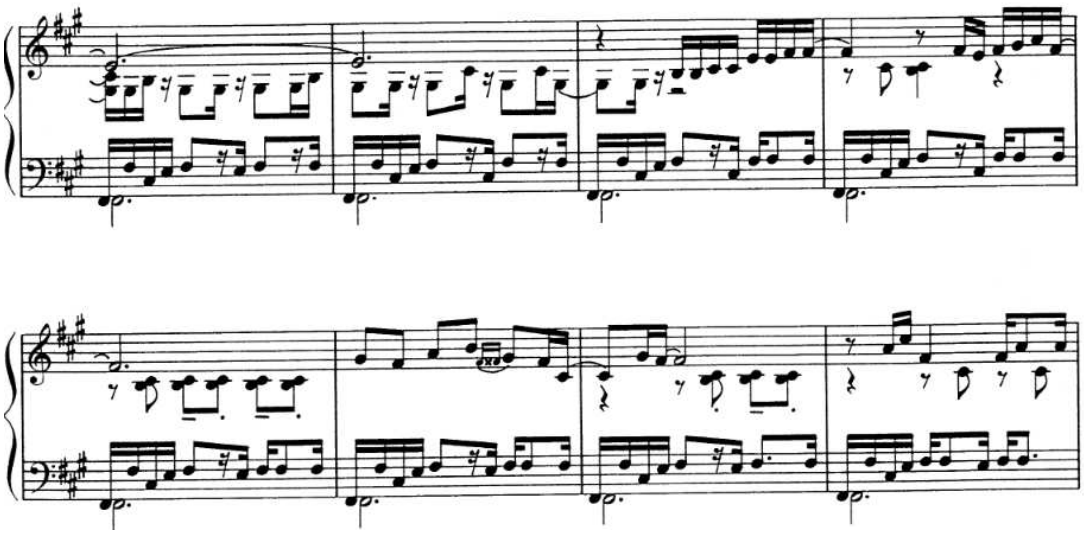
30. kottapélda, forrás: dimitrisverdinoglou.com

Jól látható, hogy a főtéma variált változata a jobbkézben hangzik el, amelyet a bal kéz dallami elemekkel kiegészít. Jellegzetes barokk zenei elem a díszítések, trillák használata, amelyeket Jarrett gyakran alkalmaz ebben az improvizációban.
A későbbiekben Jarrett újra visszahozza a témát, G orgonapont fölött a már ismert harmóniákkal, amelynek a “B” részét fokozással bővíti. A G orgonapont megmarad, és a jobb kéz belső szólamának motívuma emelkedve ismétlődik, amely erősíti a fokozást. a kottapélda 10. ütemétől a zenei anyag megnyugszik és elérkezünk a formarész végéhez.
31. kottapélda, forrás: dimitrisverdinoglou.com

A következő kottapélda Jarrett atonális oldalát mutatja meg. Amint azt fentebb említettem, Jarrett szóló koncertjei a 80-as évektől tartalmaztak Bartók, Prokofiev, és Sosztakovics stílusára utaló zenei elemeket. A dallam továbbra is elsődleges szerepet töltött be, de a tonalitás, és a funkcióérzet teljes elhagyása figyelhető meg Jarrett ezen improvizációs felvételein (pl.„Bregenz concert” part 2, „La Scala” part 2).

10.18132/LFZE.2020.1

32. kottapélda, forrás: Hans Sotin/Simon Savary, jazztranscriptions.co.uk

1981-es Bregenz-i koncert egy részletét láthatjuk a kottapéldán. Már a kottaképből is látható az imitációs szerkesztés, és a többszólamú dallamkezelés. Harmóniai értelemben egyetlen akkord sem azonosítható, teljesen improvizatív, és néhol véletlenszerű együtthangzást hallhatunk. Különböző dallamok összhangzása történik.

A bal kéz funkciója a nyolcadlépésekkel, tenuto-val megszólaltatott alaphangok megszólaltatása, amelyre a jobb kéz két vagy több szólamú legató játéka épül. Ezek eredményeként, időközönként megszilárdul pár pillanatnyi tonalitás, majd újra a disszonancia kerül főszerepbe. Ezek az improvizációs megnyílvánulások Jarrett kísérletező oldalát mutatják meg. A fenti kottapélda hangzásában több okból is (ritmika, dallami együtthangzások) hasonlóságot mutat Sosztakovics zongoraműveivel. Az Op.87-es 24 prelúdium és fúga C-moll preludiuma nyújtott ritmusai, textúrája és harmónia és dallamvilága ennek a hasonlóságnak egy jó példája.

33. kottapélda, forrás: Muzika, Moscow, 1972

10.18132/LFZE.2020.1

Állandó zenei elem Jarretnél, az ostinato motívum használata a bal kézben, amelyre a jobb kézben improvizál. Ez az elem népszerű a klasszikus zenében is, elsősorban népi jellegű darabok részeként, de az ostinato gyakorlatilag bármely zenei stílusban, vagy népzenében megtalálható, és jelentős részét képezi Jarrett zenei személyiségének.
Szinte mindegyik szóló koncertjén, de gyakran trió koncertjein is hallható legalább egy ostinato alapú improvizáció, a „Köln concert" című epikus felvételén egymás után több is.
34. kottapélda, forrás: B.Schott's Schöne, Mainz, 1991

A kottapélda is bizonyítja hogy Jarretnél az ostinato mint zenei elem mindig komplex formában jelentkezik. Az ostinato általában egy hosszan tartott alaphangból, és a felette elhangzó offbeat-es ritmusú dallamból áll, amelyet már önmagában sem könnyű feladat pontosan és egyenletesen játszani, nem is beszélve a „time"-ról, amely nélkül az egész koncepció összeomlana. Ehhez a bal kézhez társul a jobb kéz több szólamban, és komplex ritmikáva zajló, dallami és harmóniai elemekkel ellátott improvizációja.
Számtalan Keith Jarrett transzkripció érhető el az interneten, érdemes megpróbálni egy-két ostinato jellegű leírt improvizációt eljátszani. Nem egyszerű feladat.

Meditáció, elmélyülés, a keleti filozófiák jutnak eszünkbe Jarrett ostinato játéka hallatán. A jobb kéz improvizációja gyakran emlékeztet a arab zenei világ ének technikájára, máskor pedig a gospel zenei világ dallamaira.

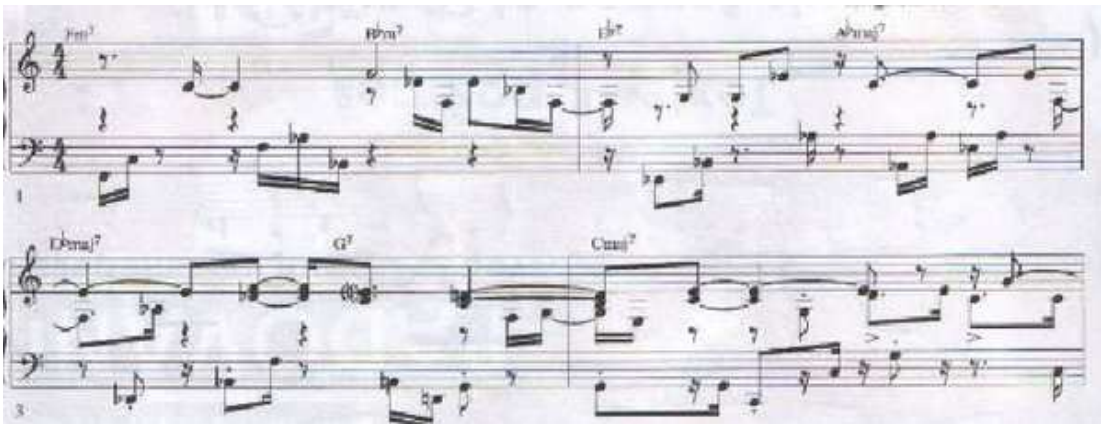
Jarrett ritmikája feszes, és megingathatatlan „time"-ja van, amelyet a bal kéz kíséret komplex ritmikája és az ehhez hozzáadott jobb kéz bonyolult ritmusai sem zökkentenek ki a „beat" medréből. Kedveli a „stride" stílusú zongorajátékot, amelyet nem túl gyakran, de élvezettel használ. Az ilyen típusú, a jazztörténet kezdeti idejére visszautaló szólói, Jelly Roll Morton, Art Tatum, és Bud Powell játékára emlékeztetnek.

10.18132/LFZE.2020.1

Most pedig nézzük részletesen a Keith Jarrett művészetét ért klasszikus zenei hatásokat stílus és zenei korszak szerint.

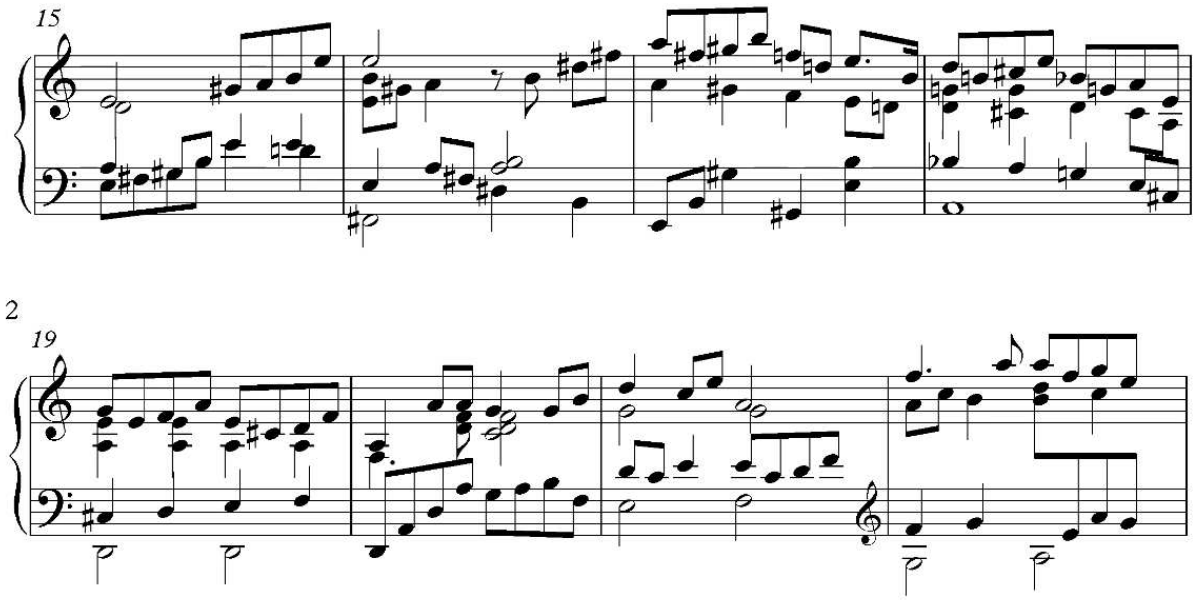
Barokk hatás

A barokk zene meghatározó jelentősségű Jarrett zenei profiljában. Számos zenei utalás, és a barokk zene szerkesztési, dallami, és harmóniai elemei bizonyítják ezt. A már fentebb említett „Paris concert" is ennek bizonyítéka. A következő példa az „All the things you are" 1989-es trió felvételének bevezetője. Ez a méltán híres felvétel bizonyítja, hogy Jarrett fantasztikus módon ötvözte a barokk ellenpontos szerkeztési módot a jazz akkord, ritmus és dallamvilágával. Az eltolt, szinkópált ritmusképletek, és a különböző szólamokban felbukkanó téma komplex, és egyben újszerű zenei élményt nyújt. Barokk toccata szerű, virtuóz és szövevényes dallamok ezek, amiket csak akkor lehet ilyen szinten improvizálni, ha az adott zenész rendkívül felkészült mind a barokk zene, és mind a jazz eszköztárából. Ezen kívűl magas szintű improvizációs keszséggel van megáldva.

35. kottapélda, forrás: Ludovic Florin, docslide.net

Ezen kottapélda az „All the things you are" című standard „A" részére játszott improvizáció tartalmazza, amelyet Jarrett Köln-ben játszott, a triójával előadott koncerten, 1989-ben.
3 és 4 szólamban, a szólamok közötti folytonos közlekedéssel halad a nyolcadokból, és tizenhatodokból álló dallam. Az offbeat-es ritmikáról az átkötött, és a hangsúlytalan ütemrészekre eső hangok gondoskodnak. A toccata jelleget a folytotnos tizenhatod mozgás érzete biztosítja. Nincs szünet, vagy leállás, egészen az intro végéig, ahol belép a trió másik két tagja, a bőgős Gary Peacock, és a dobos Jack DeJohnette.

10.18132/LFZE.2020.1

A két fentebb említett felvételen kívül még számos példa sorolható Jarrett barokk indíttatású improvizációira, mivel az imitációs szerkezet, a fúga szerű felépítés a nem barokk stílusú, zenei megnyílvánulásaiban is gyakori. Az „I fall in love too easily” című standard outro-ja is ennek példája.

36. kottapélda, forrás: Pavel Duda

A Jarrett-től megszokott módon, dallami átvétellel halad előre a kottapélda zenei anyaga.
A 4 szólam között vándorol a nyolcad mozgású dallam. A harmóniamenet a klasszikus és a jazz összhangzattan harmóniai elemeit használja: Esus7-E7-E/D-F#m9B7/D#(E:V65-V7)-E43-G#dim7-Gm/A-A7-C#dim/D-Dm +7-Dm-Gsus7-G7(C:V2)-C/E-Fma9-Gsus9-G7-Am7.
A késleltések (4-3, 9-8, 7-8, 6-5) szintén Jarrett állandó zenei eszköztárát képviselik, és ez kétségkívül klaszikus zenei hatásként értelmezhető.

Jarrett-Peacock-DeJohnette trio

nem kevésbé jelentős Jarrett szóló munkássága mellet a trio tevékenysége sem.
Jarrett kamaszkorától játszik trio felállásban (zongora-bőgő-dob), és a 60-es évek végétől több felvétele is megjelent külöböző zenészekkel mint pl. Charlie Haden, és Paul Motian. Ezek a felvételek elsősorban saját kompozíciókat tartalmaztak, és gospel, valamint bebop stílusbeli elemeit tartalmazzák. A klasszikus zenei hatások nem jellemzőek ezekre a felvételekre. Ez igazolja korábbi állításomat, mely szerint Jarrett korai alkotói időszakában elsősorban a fenti zenei stíluselemeket használta, és a klasszikus elemek főképpen technikájában jelentkeztek. Harmóniailag a jazz, pop, és a gospel elemeit használta ezidőtájt.

10.18132/LFZE.2020.1

Később, 1983-ban megjelentek „Standards vol 1-2” lemezei amelyek lenyűgözték a jazz hallgatókat. Jarrett szóló koncertjein “felhalmozott” zenei ötletek szintéziseként, klasszikus zenei elemekkel itatta át a jazz standardek előadását, mind harmóniai, és mind dinamikai értelemben. Ennek eredménye egy új hangzás lett.
Gary Peacock-kal és Jack DeJohnette-tel kamarazene szerű hangzást produkálnak, túl lépve a megszokott jazz trio hangzáson. Bill Evans koncepciójának folytatását valósították meg, aktív kommunikációval a trió tagjai között. Zenei ötletek és ritmikák átvétele, kiegészítése történik a Jarrett-Peacock-DeJohnette trióban.

Jarrett dallamvilága

„Cleverness is in the changes, but the music is in the melody”
(„A harmóniamenet lehet érdekes, de a zene a dallamban van”)[37]

Jarrett saját szavaival erősítette meg azt a tényt amelyet mi hallgatók azonnal tapasztalhatunk, a művész hallgatása közben.
Jarrett harmónia és dallamkezelése egymást inspirálóan fejleszti egy adott improvizációs megnyílvánulását. Bár a kettő egy egészt alkot, és nem lehet különválasztani, a dallam azonban mindenképp elsődleges nála.

Ez egyébként a legjelentősebb különbség Jarrett, és elődje Bill Evans között. Evans harmóniákban, és később modális skálákban gondolkozott. Dallamalkotása fegyelmezett, és kevésbé szerteágazó mint Jarrett-nél. Evans-nál az első pillanattól érezzük a kompozíciós, konstruktív zenei gondolkodást, azonban nem érezhető a klasszikus zene különböző korszakainak hatása. Jarrett zeneisége határtalan, a pillanat inspirációja a legkülönlegesebb zenei ösvényre viszi a hallgatót, és stilisztikai eszköztára rendkívűl sokszínű.

A Jazz standard-ek dallamvilága

Jarrett Improvizációiban, dallamalkotásában felismerhetjük ennek a korszaknak a dallamvilágát, Cole Porter, Jerome Kern nosztalgikus, de a korábbi időkből Gershwin lírai dallamvolnalait is. Ezeket a dallam fordulatokat harmónizálja meg, fejleszti, irányítja különböző zenei méységekbe és magasságokba. Jellemzően ez a balladák, lassú tempójú zenei megnyílvánulások alkalmával történik, azonban nem fedezhető fel direkt kapcsolat a klasszikus zenével, vagy szerzővel.

---

[37] Keith Jarrett interview, Washington Post, October 27, 1995

10.18132/LFZE.2020.1

A Bebop

Nem kérdés, hogy az egyik ok, amiért Jarrett-et a jazz zenészek kategóriájába soroljuk, a swingelő, bebop stílusra jellemző dallamhasználat. Dallamalkotásának nagy részét ez a koncepció alkotja, még akkor is amikor harmóniai, és stilisztikai szempontból klasszikus zenei környezetet teremt. Szintén jellemző, hogy a gyorsabb tempó generálja Jarret-nél ezt a dallamalkotási módszert. Itt sem említheünk meg semilyen klasszikus zenei kapcsolatot, vagy utalást, de a teljesség kedvéért, felsorolást érdemel.

A Klasszikus zenei dallami elemek

Jarrett impulzív muzsikus, ebben rejlik improvizatív zsenialitása. Elkezd egy zenei anyagot, amely lehet barokk, bebop, ragtime, vagy Sosztakovics stílusában, és azt továbbfejleszti, vagy éppen továbbmegy és újabb zenei impulzust tolmácsol a közönségnek. Szólóiban a klasszikus dallami elemek általában egy nagyívű zenei struktúra kezdőanyagai. Már a kezdeti ütemek meghatározzák a stílust és a korszakot, amelynek zenei elemeit Jarrett következetesen hasznalni fogja. Ez lehet egy intro amelyet a trio együttes játéka követ, vagy egy szólóest.
A már korábban említett „Paris concert” ennek egyik kimagasló példája, barokk dallami és harmóniai elemeivel.

Gospel, blues

Természetesen Jarrett dallamalkotói eszköztárából nem hiányozhat a blues és a gospel dallami örökségének használata. Mivel ez Jarrett-nél nélkülöz bármely mértékű kapcsolatot a klasszikus zenével, ezért nem írok róla bővebben.

Összefoglalva, Keith Jarrett intuitív módon fúzionálja mindazt az „élményanyagot”, tudást, és rengeteg gyakorlást amely művészi profilját alakította. Gyakroló klasszikus zongoristaként magába szívja a hangszerkezelés minden dimenzióját, a harmóniai és dallami lehetőségek eszköztárát, majd ezeket saját felfogásában, újraértelmezve tovább adja egy új és örökértékű zenei anyag formájában.
Nevezhetjük szentimentális, vagy romantikus muzsikusnak. A tény az, hogy Jarrett túl mutat minden kategórián, egyetemes zenét alkot, amely közvetlen csatorna a transzcendencia felé.

10.18132/LFZE.2020.1

Brad Mehldau - ambíció és expresszivitás

„I try for variety and often think of a multi-movement symphonic work or sonata as a model” („A változatosságra törekszem, gyakran egy több tételes szimfóniát, vagy szonátát képzelek el, azt veszem alapul.”)[38]

Brad Mehldau a fiatal jazz zongorista generáció egyik legfigyelemreméltóbb képviselője. Kétségtelen, hogy a klasszikus zenei hatások nála érvényesülnek a legnagyobb mértékben a 60-as és a 70-es években született jazz zongorista generáció képviselői közül. Számomra az ambíció az egyik legjellemzőbb kifejezés Mehldau művészetével kapcsolatosan, hiszen szenvedélye német romantika zenéje és irodalma, ezek mellet Mehldau híres alaposságáról, és elméyült munkájáról. Ezek mellet legszuggesztívebb kifejezőezközei nem a virtuóz zenei elemek, hanem a zenei hangzás amit kreál.

Mehldau 1970-be született az amerikai Jacksonville-ben. Fiatal kora miatt könyv egyáltalán nem, esszé, és tanulmány pedig csak kis számban áll rendelkezésre. Éppen ezért különösen érdekesnek, és izgalmasnak tartom, hogy saját kutatásaim, és elemzéseim szintézisét oszthatom meg Mehldau-ról disszertációmban.

A Bill Evans-Keith Jarrett-Brad Mehldau „akkordhangzás” az Evans által megteremtett harmóniakezelési hagyományok követését, de ugyanakkor új szintre emelését érte el Mehldau-nál.

Ahogyan az imént is fogalmaztam, Jarrett folytatta Bill Evans harmóniakezelési technikáját, és tovább is vitte azt, saját harmóniastruktúráival vegyítve. Ugyanezt mondhatjuk el Mehldau-ról is, klasszikus zenei harmóniák, a jazz ,rock ,country, és a pop zene akkordfordulatai, Mehldau zenei személyisége az utóbbit egyszerűségét állítja szembe a jazz harmóniák komplexitásával, és a klasszikus zenei ellenpont technikával. Felismerhetőek nála az Evans-i akkordstruktúrák, és azok Jarrett által továbbfejlesztett változatai is, és természetesen a Mehldau által képviselt új zenei dimenzió.
Jelentős különbség azonban a fentebb említett zongoristákkal, hogy Mehldau klasszikus zenei érdeklődése a német romantika köré összpontosul. Ez az érdeklődés Jarrett-nél ugyan tapasztalható, Brahms és Schumann zenei viága irányában, de Mehldau-nál koncentráltabb módon érezhető.

---

[38] Interjú, Huffington post, 2011. 02. 15.

10.18132/LFZE.2020.1

„Evans-hoz hasonlóan Mehldau is érdeklődik a klassikus zene iránt azzal a különbséggel, hogy Evans-ra a francia impresszionisták, Debussy , Ravel hatottak, amíg Mehldau-t elsősorban a német romantikusok, Schubert, és Brahms érdekli.”[39]

Mehldau további példaképei, Wynton Kelly, és McCoy Tyner hatása, dallamfordulataiban gyakran hallható, mint alapvető improvizációs dallamikarakterisztikája. Ez Evans-hoz, Corea-hoz, és Jarrett-hez hasonlóan a bebop stílusa. Ehhez adódnak hozzá mindazok a zenei kifejezőeszközök amellyek hatással voltak Mehldau-ra.

„Brad egyértelműen rendkívűl tehetséges zenész, akit valódi szenvedéllyel érdekel a jazz és a klasszikus zene egyaránt.”[40]

Most pedig nézzük azokat a konkrét zenei helyzeteket Mehldau művészetében, amelyek igazolják a klasszikus zenei hatásokat:

Barokk zene, és J.S.Bach

Mehldau konkrét utalást is tett Bach iránt érzett tisztelete és csodálata kifejezéseképpen, az „After Bach” című lemezzel, amelyben Bach kompozíciókat ad elő, majd azok zenei motívumaira improvizál.
Ha azonban meghallgatunk egy Mehldau szólót, az ellenpont technika, a kromatika, az akkordhang alsó és felső vezetőhangos megközelítése a dallamban, Mehldau-nál építőelem. Harmóniakezelése azoban összetett, nem állíthatjuk hogy tisztán Bach hatása érezhető, még akkor sem ha egy konkrét ütemet, vagy szólórészletet veszünk alapul. Mehldau egyszerre alkalmazza Evans, Bach, és a német romantilkusok, stilisztikai, és struktúrális elemeit.

---

[39] újságcikk, ínew York Times, 1999 Július

[40] újságcikk, New York Times, 2002, Január

10.18132/LFZE.2020.1

Brahms és a Német romantika

„I am always listening to a lot of Brahms piano solo music. I would say that some of the Brahms is probably the stuff that's closest to my heart."
(„Gyakran és sokat hallgatom Brahms szóló zongora műveit. Azt mondanám, hogy Brahms bizonyos művei azon kompozíciók között vannak, amelyek a legközelebbállnak hozzám.")[41]

Elsősorban Mehldau szóló játékában találhatunk Brahms és Schumann, valamint a francia impresszionisták stílusára utaló zenei elemeket, mivel trio vagy egyéb "társas" zenei megnyílvánulásait a jazz eszközei uralják, és nehezebb klasszikus zenei vonatkozást hallani. Szóló munkássága szerencsére ugyanannyira jelentős, mint együttesek részeként történő játéka. Szóló felvételei közül Brahms hatását a legmeggyőzőbben a lassú tempójú, ballada szerű improvizációk, vagy intrók mutatják. A plagális harmóniai lépések, ellenpont technika, a német népzene dallami elemei, az alap hármasok (szeptim és azt túlhaladó akkordstruktúra ritka alkalmazása), az akkordmegfordítások (pl. szext, kvintszex, terckvart) az enharmónikus moduláció és a jazz számára "szögletes" ritmika mind a német romantikára jellemző karakterek. Mehldau egyedülálló módon építit egybe a német romantika, és a francia impresszionizmus harmóniai elemeit.

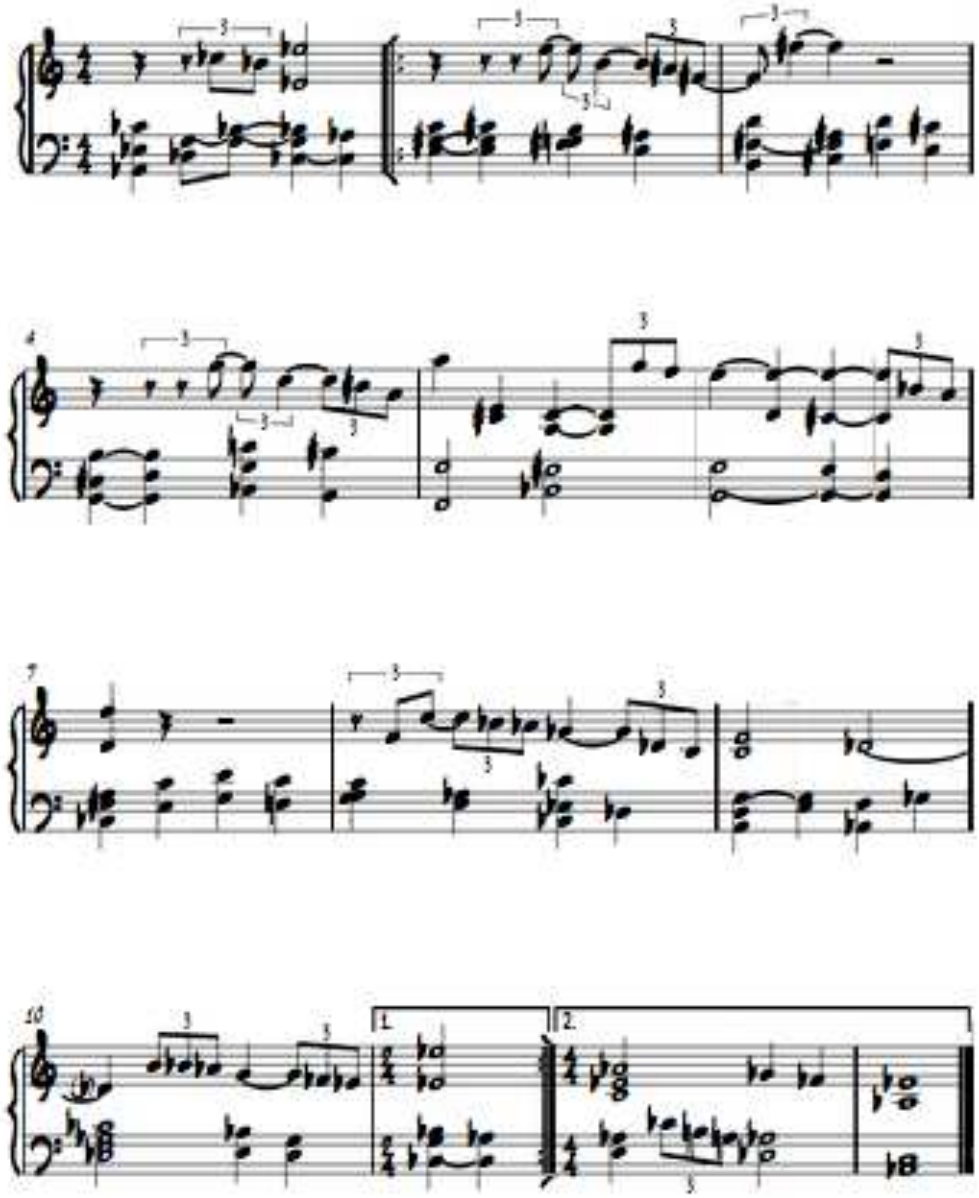
37. kottapélda, forrás: Christian Prior, scribd.com

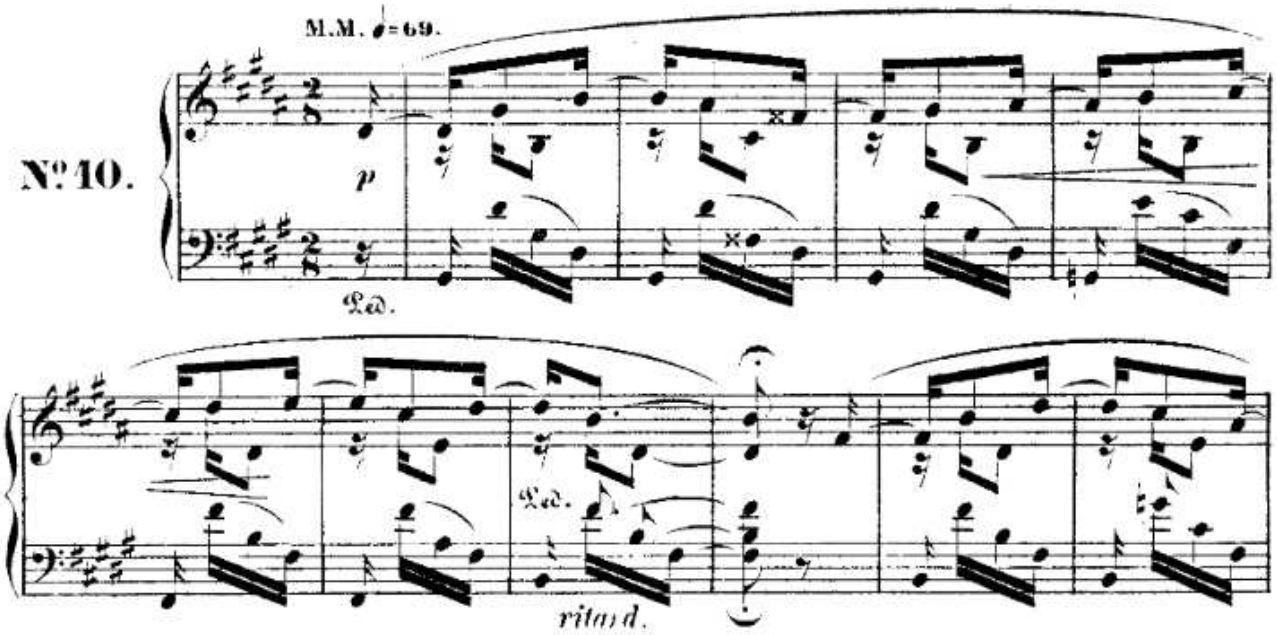
[41] interjú jazzpiano 2012. 04.

10.18132/LFZE.2020.1

A kottapélda Mehldau „Ode” című kompozíciójának részlete. Akkordmegfordítások a bal kézben, éneklő legato dallam a jobb kézben. Enharmónikus moduláció: F# moll: I-VI6-II2-VII7 = D moll #IV2#3-III(♮)-V6(♮)4 = A-moll I64. Meggyőző karakterisztikumok, a német romantika zenei elemei használatának bizonyítására.
Mehldau 1999-ben megjelent „Elegiac Cycle” című lemeze a német romantika előtt tiszteleg. Mehldau ebben a művében zongora ciklust komponált, a ciklikus formát a romantikus mester, Schumann is nagyon kedvelte, a rövid karakterdarabok, ciklusokba rendezése mint pl. a „Karnevál”, a „Kinderszenen” vagy dalciklusa, a „Dichterliebe” a romantikus zene csúcspontjai között szerepelnek.

A következő „Lament for Linus” című Mehldau kompozíció egyszerre vonultatja fel a Bach-i kromatika német romantika, és a jazz elemeit:

38. kottapélda, forrás: applecapp.scribd.com

10.18132/LFZE.2020.1

A kezdő ütem Ab mollban van, I-V2-III#5-I6 harmóniasora Schumann darabjaira emlékeztet, hangulatában a Kinderszenen zongoraciklus „Fast zu ernst” kompozíciója jut róla eszembe.
39. kottapélda, forrás: Breitkopf und Hartel 1839

Amint az látható, Schumann darabja Mehldau asz molljához viszonyítva enharmónikusan gisz mollban van. Bár a kottakép nem mutat hasonlóságot, nosztalgikus, szentimentális hangulata, igen. A kezdő periódusban Gisz moll I-V7-I-bIV34=H-dúr bII34-I64-V7-I harmóniamenetet hallunk. A két kompozíció sóhajszerű, hullámzó lírai dallamvonala is hasonló. A belső szólamok harmóniaerősítő, vagy bizonyos esetben alteráló szerepe is jelene van mindkét darabban.

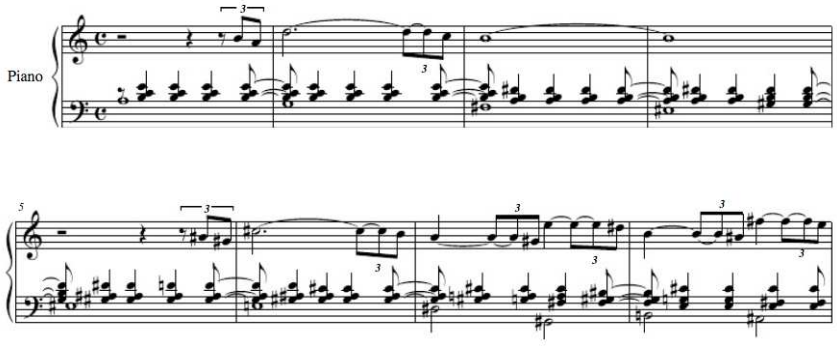
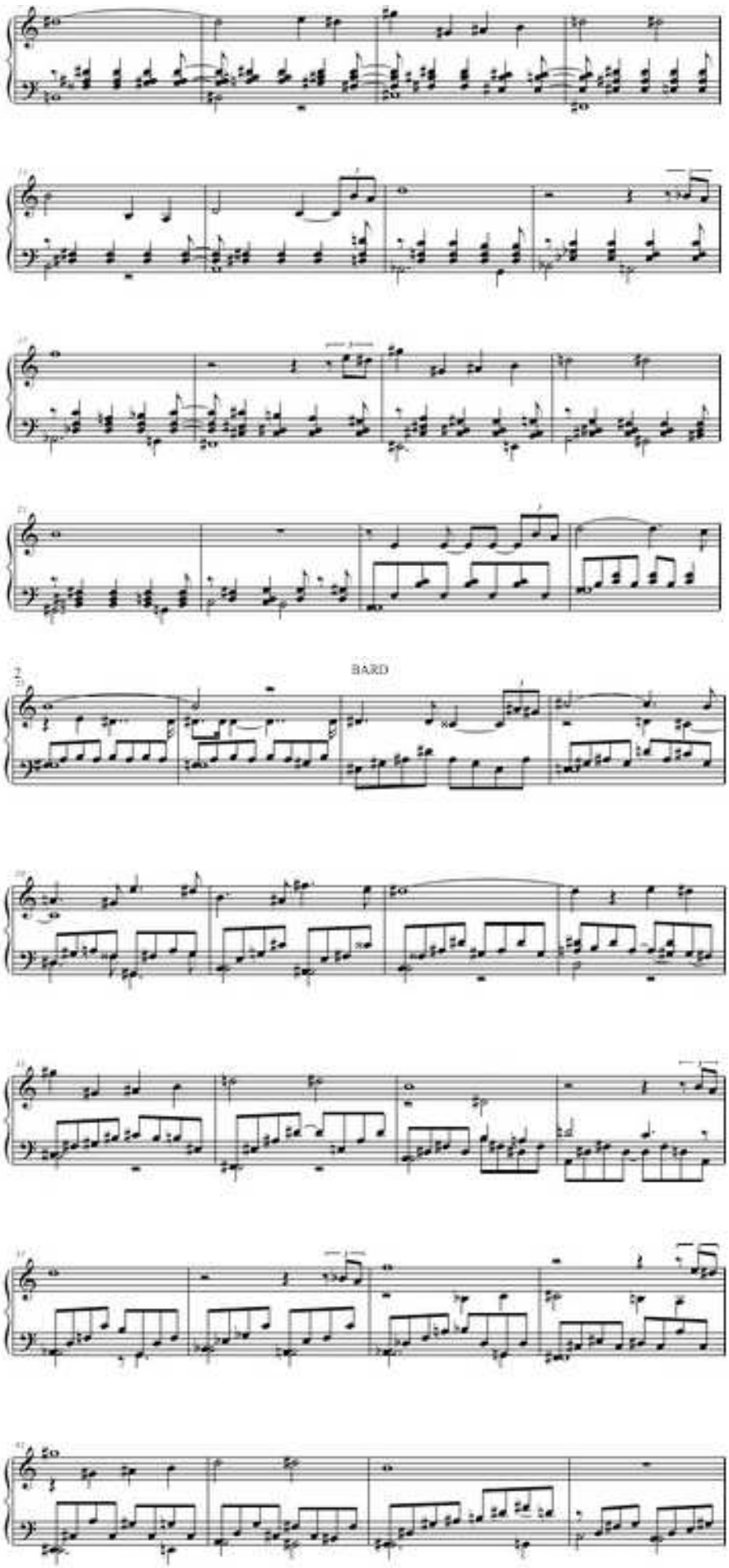
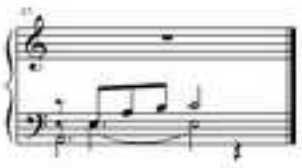
Folytatva Mehldau darabjának elemzését: A második ütemben késleltetett 5#-6 akkordhangú IV6 majd Bill Evans-ra emlékeztető „rootless” Gma7 akkord következik amely a Cesz-dúr illetve enharmómikusan H-dúr domináns F#7-re, vagyis szintén „rootless” V7-ra lép.
Ez a jelenség éppúgy mint Keith Jarrett esetében egy igazi klasszikus-jazz zenei fúzió.
A tonikai megérkezés azonos alapú mollban, H-mollban történik. Ugyanebben az ütemben a bal kéz J.S. Bach zenei világára emlékeztető kromatikus szext lépések hallhatóak. Ezt a már korábban Schumann darabjának részletében is hallható, dominánsra vezető, leszállított IV34, amely enharmónikusan D-dúr bII34-nak értelmezhető követi. A D-dúr tonikai érkezés helyett bIII fokú (Fma9+5) bővített akkordra lépünk, ezt pedig egy újabb bővített akkord, bVI (Bbma7+5) követi. Következő lépésként A dominánsra érkezünk 6-5 és 4-3 késleltetéssel.
A következő (7.) ütemben a bővített akkordhasználat, és a Bach-os szextmenet folytatódik, majd a 8. ütemben egyértelmű jazz harmóniai világ, egészen pontosan Keith Jarrett akkordstruktúrái jönnek. Ezt az ütem közepén elhangzó kvart építkezésű (Bb-Eb-Ab-Db) akkord erősítit meg. Ez az akkord éppúgy lehetne Chick Coreás, azonban a kontextus miatt

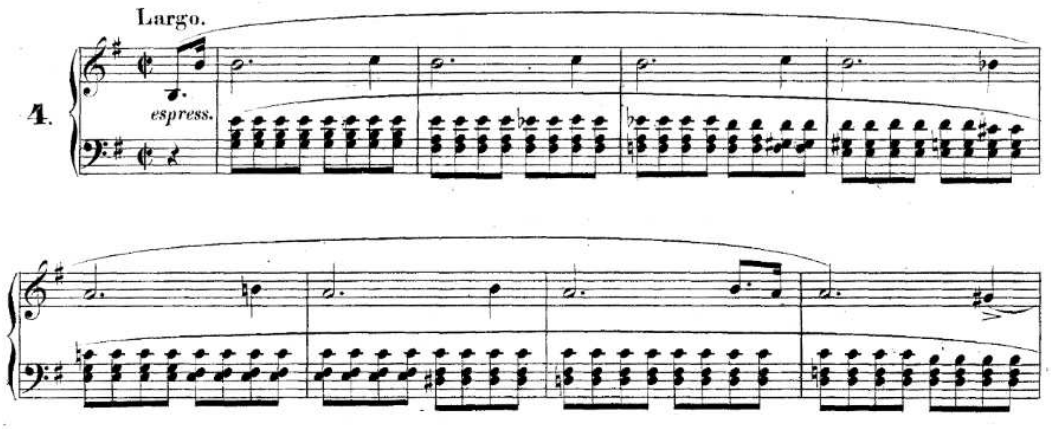
10.18132/LFZE.2020.1

Jarrett-re asszociálunk. Ebben, és az ezt követő ütemekben megszűnik a tonalitás érzetünk, újabb kvart építkezésű akkord következik, majd Desz-dúr felé haéladunk I64-V7 és mellékdomináns I7 akkordokkal ez a tonalitásérzet azonban megszakad a következő akkordok megjelenésével. Ismétlés után a darab a kései reneszánsz hangzását megjelenítő plagális lépéssel, Asz dúr akkordon zár.

A fenti példa is igazolja hogy számos klasszikus zenei hatás érvényesül Mehldau játékában. Schumann és Brahms mellett Scriabin, Beethoven, vagy Bartók és Sosztakovics hatása is. Ezek a klasszikus zenei hatások gyakran nem önmagukban, hanem egyfajta fúzióként hallhatóak, más zenei stílusokkal összefonódva.
ilyen zenei stílus pl a pop és a rock zene, amelyek Mehldau gyerekkorától érdeklődésének középpontjában vannak. Mind harmóniai és ritmikai elemeikkel végigkísérik Mehldau zenei útját.
Mégis mind a textúra, harmónia és belső szólamkezelés, vakamint a dallamalkotás a német romatika zenei környezetére emlékezteti a hallgatót Mehldau játékára gondolva.

A következő zenei példa az 1999-ben megjelent „Elegiac cycle” című szóló lemezről való. A lemezt Rilke és más német költők versei inspirálták, Mehldau több interjújában nyilatkozot a német irodalomhoz, és zenei kultúrához érzett vonzalmáról. A lemezen kilenc Mehldau kompozíció hallható. Az első, a „Bard” című darab, amely megkomponált, és improvizatív részekből áll. A kompozíció Chopin zeneszerzői stílusjegyeit is tartalmazza (41. kottapélda), első látásra az Op.28 No.4-es E-moll prelűd juthat eszünkbe. A Mehldau-ra jellemző merész kromatikus, és enharmónikus modulációk ezen darabjában is jelen vannak, valamint bizonyos akkordhangok következő lépésként történő kromatikus alterációja sokszor nem, vagy nehezen értelmezhető akkordstruktúrát eredményez.
Ebben Mehldau nagyon hasonlít a késő reneszánsz egyik legérdekesebb kompoonistájához, Gesualdo-hoz.

40. kottapélda, forrás: alexhwang.scribd.com

10.18132/LFZE.2020.1

10.18132/LFZE.2020.1

A kompozíció részletes elemzését rögtön a fentebb említett Chopin-i hasonlóság bemutatásával kezdem. A kottakép a No.4 E-moll prelűdre enged asszociálni.

41.kottapélda, forrás: Breitkopf und Hartel, 1878

A prelűd részlete meggyőző hasonlóságot mutat Mehldau darabja első részének struktúrális felépítésével is. A harmóniamenet mindkét kompozícióban ugyanazzal a technikával halad előre: Félhangonként módosítva valamelyik akkordhangot, kapjuk meg az új harmóniát, vagy annak késleltetett változatát. A bal kéz egyenletes ritmikája is hasonló mindkét darabban, bár Mehldau-nál ez offbeat-es, eltolt hangsúlyú. A dallam is hasonlóan hosszú éneklő hangokból épül fel. Az elhangzott részt, a 23. ütemtől Mehldau megismétli, azonban a harmóniákat dallamszerűen kivitelezi a bal kézben.

Most pedig nézzük részletesen Mehldau darabját:

Szeptimhiányos Am9 akkorddal indul a darab, amelyre a jobb kéz triolás értelmezésű dallama épül ritmikai feszültésget okozva. A 2. ütemben Am9/G harmóniát hallunk, bár hiányzik az akkordból az A hang de a kontextus mégis egyértelműen ezt sugallja. Ezt az érzetet erősítit a következő ütemben Fisz-re lépő basszus, amelyre váltódomináns II34#6 (B7/F#) akkord épül, erősítve a darabban a klasszikus harmóniatípusok jelenlétét.
A következő ütemben bő terckvárt szól, bár a kottakép ezt enharmónikusan egy késleltett Eisz félszűk szeptimnek ábrázolja. A félszűk szeptim és az azt követő akkordok kizökkentik az A-moll tonalitás érzetet, az 5. ütemben késleltetett Aisz domináns szeptim Disz moll/dúr tonalitás felé irányít (A#7/D#43), de ez a kromatika további alkalmazása miatt nem történik meg. Ehelyett az alaphang kis szekundos lelépése egy újabb bő terckvárt hangzását eredméyezi, ezt a kottakép azonban újra enharmónikusan értelmezve késleltetésként mutatja

10.18132/LFZE.2020.1

be, amely egy Aisz félszűk szeptimre oldódik. Ez Gisz moll II fokú szeptim terckvárt megfordítását sugallja. A Gisz moll helyett azonban a már megszokott kromatika alkalmazása miatt (amely itt az alaphang és az egyik akordhang félhangos elmozdulását jelenti) Cisz moll felé érezzük a darab harmóniai haladását (Cisz moll IIsus b57-V7 4-3).
Ez nem történik meg, ugyanis a következő akkordok (8. ütem) egy C#m7b5/B- F#7/A# (H-moll II2-V65) H tonalitás felé irányítanak. Ez végre a 9. ütemben meg is érkezik egy Hma7#5- Hma6 akkordként. Ezt követi egy Hisz alaphangra épülő, önmagában akkordként nem, de késleletetett akkord feloldatlan formájaként értelmezhető zenei anyag, a feloldás Gisz domináns harmóniát eredményez, amely megfordításként Hisz alaphangra épül. Domináns akkord b9-8-7, #2-3 szólam mozgással erősödik meg. Ez egy késleltetett Cisz dúr szeptim akkordra lép, amely a következő lépésben domináns lesz és Fisz (ugyancsak) késleltetett domináns akkordra lép (F#13 #7-7). Ezt H domináns akkord követi, majd a következő ütemben egy Disz szűk terckvárt ♮8-7 késleltetéssel, amely Liszt harmóniavilágára emlékeztet, majd az ütem végén egy D-dúr I64 akkordmegfordítás hallható.
A folytatásban egy C-dúr szerinti mollbeli II terckvart hallható, amely mint azt ,,elvárnánk", G7, vagyis V7 akkordra lép, de Mehdau-tól megszokott módon nem C-dúr I fok követjezik, hanem valami teljesen más: Szűkített kvintű C-moll szekund megfordításban, majd egy F domináns akkord, kvintszext megfordításban, amely bb tonika felé irányulna, de egy Desz dúr szeptimakkord terckvart megfordítása szól a következő lépésben. Azt ezt követő 5 ütemben végig a kromatika uralja a hangzást, a basszus kis szekundos lelépésű motívumai, és a harmóniastruktúrák kromatikus, szintén főleg kis szekund mozgással kivitelezett alterációi, vagy adott esetben késleltetései hallhatóak. Újra Gesualdo kompozíciós technikájához hasonlítanám a jelenséget.

Lényeges szempont, hogy gyakorlatilag semmilyen tipikusan a jazz stílusába sorolható zenei elem nincs a darabban.

Mehldau dallamvilága

A korábban felsorolt zenei hatások, együttesen formálják Mehldau dallamvilágát. Mégis, éppúgy mint az előtte elemzett zongoristáknál, improvizáció közben Mehldau-nál is a jazz stilisztikai kifejezőeszközei szolgálnak alapként. Kompozíciós tevékenysége egy teljesen más kategória, sokkal szerteágzóbb, és sok esetben, mint a fenti kottapélda is igazolja, a jazz elemei nem képezik részét a kompozíciónak.

A jazz természeténél fogva improvizatív műfaj, és bár számos más zenei műfajjal fúzionál, mégis saját dallami, és ritmikai karakterei jellemzik improvizáció közben.
Harmóniai szempontból a jazz viszont nem ragaszkodik saját összhangzattani rendszeréhez. Ezért is fúzionál megannyi zenei stílus harmóniai jellegzetességével a jazztörténet során.

10.18132/LFZE.2020.1

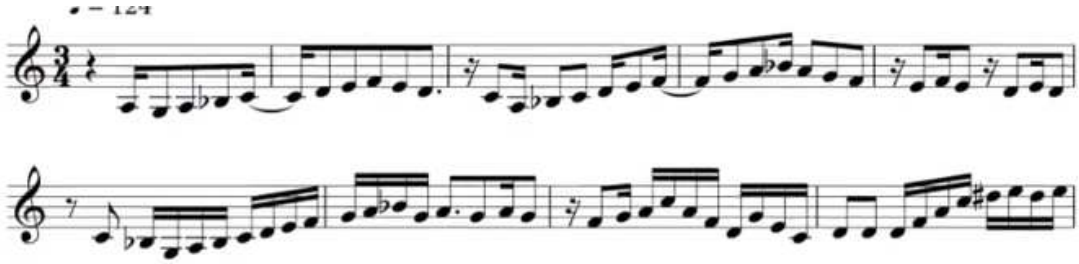
A dallam azonban mindig tartalmazza jazz melodikus és ritmikai jellegzetességeit, még akkor is ha azokat „keveri” valamelyik zenei stílus dallami elemeivel.

Összefoglalva, Mehldau sem Evans-hoz, sem Corea-hoz, sem pedig Jarrett-hez nem hasonlítható módon fúzionálja a jazz-t és a klasszikus zenét. Nála a már említett jazz, country, és a popzene elemei keverednek a klasszikus zenei elemekkel, ezen kívűl az Evans-nál tapasztalt tudatosság jellemzi.

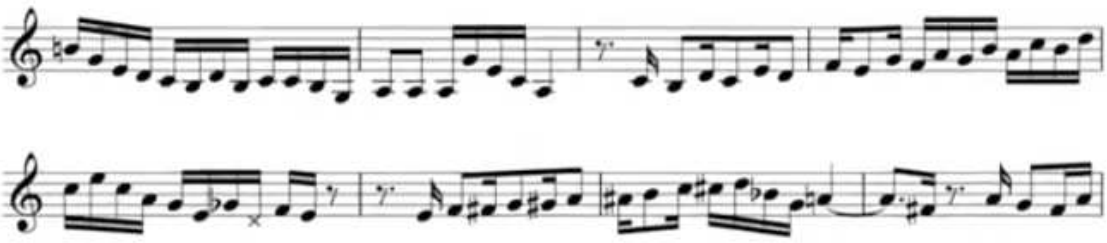
10.18132/LFZE.2020.1

Lyle Mays - poézis, és impresszionista színvilág

Disszertációm témájának ötödik jazz zongoristája, Lyle Mays,
aki elsősorban a Pat Metheny Group tagjaként ismert, amelyben munkássága kétségkívül meghatározó jelentősségű. Klasszikus zenei érdeklődése minden olyan kompozícióban megfigyelhető, amelyben társ szerzőként, Pat Metheny mellett részt vesz.
Az ismert együttes részeként megszerzett hírnév mellett azonban szóló és trió munkássága jóval több klasszikus zenei elemet tartalmaz, kompozíciós tevékenysége pedig kortárs zenei alkotásokat eredményezett, amelyek épp úgy mint Corea, Jarrett, és Mehldau esetében, sokszor nem tartalmaznak a jazz-re jellemző stilisztikai elemeket. Játéka Chopin költői hangjának, és az impresszionisták pasztell szerű színvilágának keveréke.

Mays zeneszerető családban nőtt fel. ahol a templomi himnuszok, és a klasszikus darabok a mindennapok zenei közegét képviselték. A zenei érdeklődés mellet Mays érdeklődése a a sakkra és a matematikára is fókuszált.
Mays játéka a dallamfejlsztés, a “melodic development” egyik legkiválóbb példája. Szólóiban tipikusan egy alapmotívumot ismételget és bővítget, annak fejlesztését eszközöli, amelyet a zongora legfelsőbb regiszteréig haladva fokoz. Emellett a kromatika is jelentős szerepet kap játékában, mint a dallami fokozás eszköze. Ritmikus, és aktív akkordkíséret jellemzi a bal kéz kíséretet.
38. kottapélda, Lyle Mays: Street dreams (1988) forrás: biemvanhoften.com

Már a kottapélda első ütemeiben látható a dallami építkezés (melodic development), offbeat-es, eltolt ritmikával. A felfelé haladó, dallami fokozás először szeptim hangterjedelemben (G-F) majd kis nóna (A-Bb), és harmadszorra decima (G-Bb) fokoz. Egy-egy fokozás végén az ereszkedő szekundos dallamok is hasonlóak mindhárom esetben. A bővülő hangterjedelem mellett a ritmika legalább annyira felelős a fokozásért, ahogy azt láthatjuk is, először főként nyolcadmozgás, egy két tizenhatoddal, a ritmuseltolás megvalósításáért, majd másodjára több a 16-od, és harmadjára teljes mértékben tizenhatodokból áll a dallam. Ez a rész a horizontális dallami gondolkodás példája.
A 8. ütemben Bille Evans-hoz hasonlóan akkordhangokból álló dallamot hallunk (vertikális dallamalkotási koncepció). Egyébként Mays több interjújában és kompozíciójában is utal Bill Evans-ra mint meghatározó zenei példképre.

10.18132/LFZE.2020.1

39. kottapélda, Lyle Mays: Street dreams (1988) forrás: biemvanhoften.com

A kottapélda ugyanazon szóló következő részlete, ujabb tipikus Mays-re jellemző dallami dallami építkezési eszközzel. A 3. ütem eltolt ritmusú terc ugrásból (felfelé)és szekud lépésből (le) alló dallama gyakran hallahtó Mays felvételein. Amit itt nem láthatunk, az a bal kéz akkordjai, amelyek minden második dallamhangra esnek, így még ritmikusabbá téve a dallamot.

Ez a dallamfejlesztési eszköz Chopin műveiben is népszerű zenei elem.
40. kottapélda, forrás: Chopin Prelude No.16, C.F. Peters, Leipzig, 1879

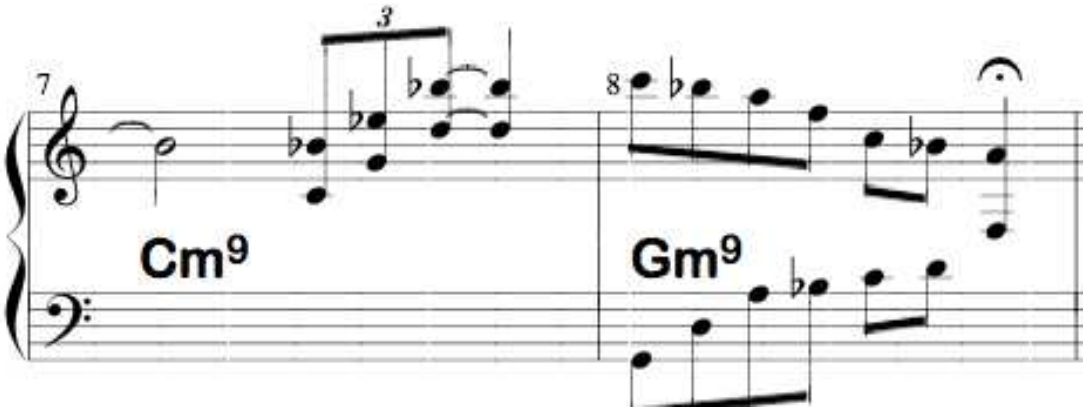
A felfelé irányuló, kromatikát tartalmazó dallam, és a dallami ív amely rövid ereszkedő irány után folytatja a fokozást hasonló zenei elem mint az előbbi Lyle Mays kottapéldánál látható.

Mays zongorajátékának ritmikája nem tipikusan jazz-es:
A “swingelés” nem jellemzi, sokal inkább “egyenes”, hasonlít a klasszikus zenében ismert legato játékra. A bebop stílusának dallamfordulatai sem tipikusak Mays-nál, dallamait a már felsorolt kromatika, a hármas és négyeshangzat futamok, és a modális skálák jellemzik, valamint a jobb kéz ritmikus motívumai ugyanazzal a ritmussal, akkordokkal kísérve a bal kézben. Ezek a karaktrisztikumok Bill Evans játékának jellemzői is , azzal pár különbséggel, hogy Evans bár alkalmaz kromatikát, de nem használ kromatikus skálákat, és hogy a ritmika ahogy Evans a dallamot játssza, “swingel”.

Klasszikus zenei szempontból Chopin, Debussy és Scriabin a legmeghatározóbb hatások. Mays dallami, harmóniai, és modulációs megoldásai ezt igazolják.

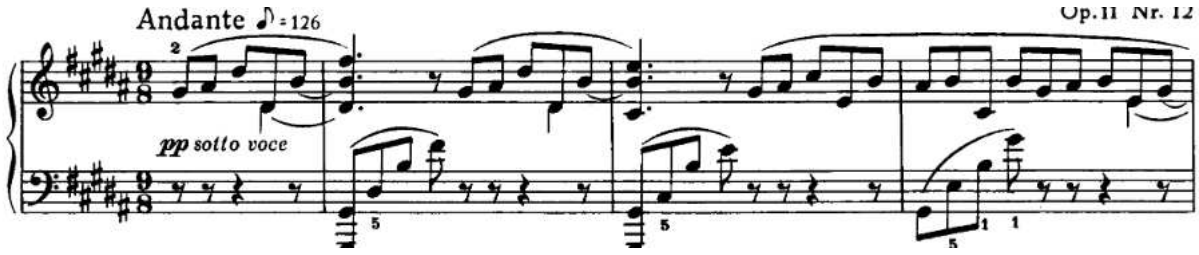
10.18132/LFZE.2020.1

41. kottapélda, forrás Nicholas Lopez, scribd.com.



A kottapélda a “Close to home” című Mays kompozíció részlete. A job kézben tág fekvésben felrakott, két szólamban előadott harmóniák dallamként történő előadása, a melankólikus, nosztalgikus hangulat, a bal kéz akkordjainak szintén dallamként történő kezelése, Scriabin és Rachmaninov műveiben is gyakori zenei elem.

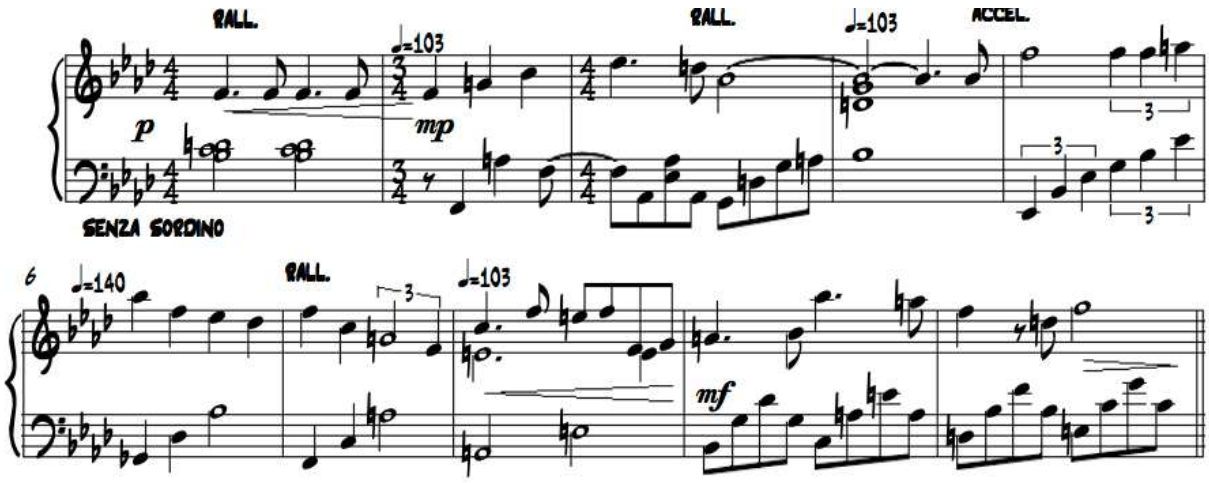
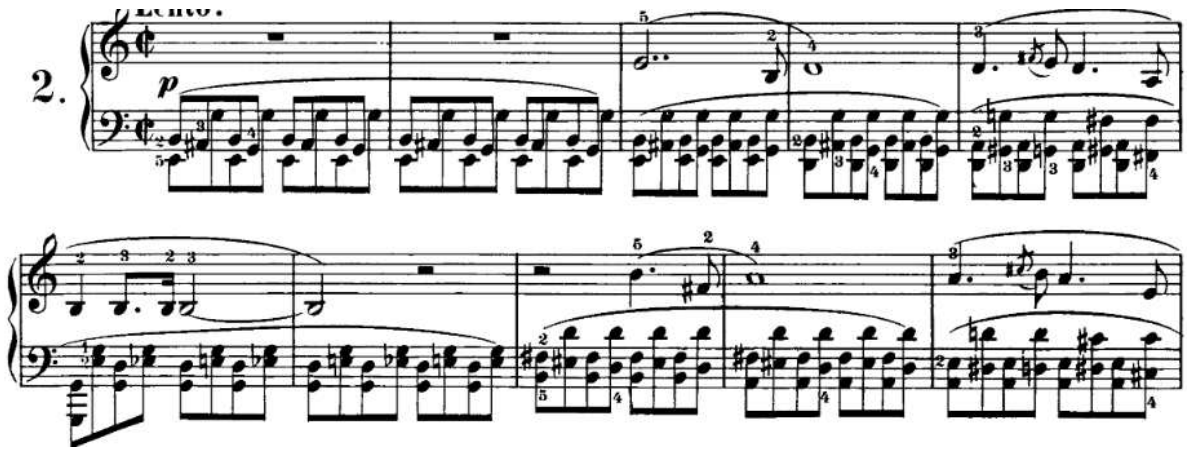
A következő kottapélda Scriabin G# moll prelűdjének részlete.

42. kottapélda, forrás Edition Peters, Leipzig, 1967

A hasonlóság az előző kottapéldában látható, Mays transzkripciójának részletével több mint meggyőző. Az akkordhangok hasonlóan vannak felrakva, és mindkét kompozícióban dallamként vannak előadva, valamint átkötött hangokként zengetve. A harmóniák nem ugyanazok, Mays-nél Cm9-Gm9 Scriabin darabjában pedig G#m7-C#m7/G#, hangulatukban azonban hasonló érzést keltenek. Mindkét kottapéldában egy ütemre egy harmónia esik.

Mays dinamikai kifinomultsága érzékeny billentésében nyílvánul meg. Plasztikus hangszerkezelés, és a “csúsztatás” vagy ahogyan a klasszikus zenében nevezik “portamento”, a főhangokra történő csúszás, azonnal felismerhetővé teszik Mays játékát.

10.18132/LFZE.2020.1

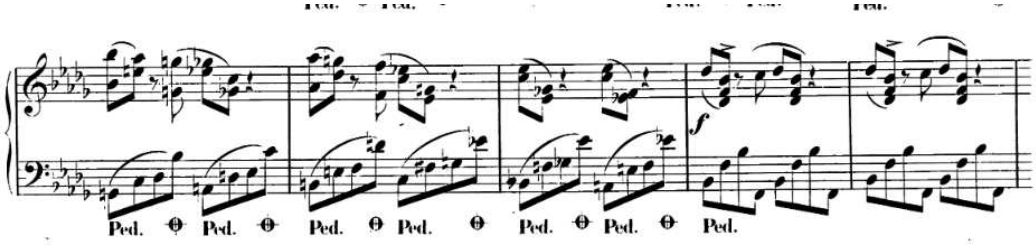
Lyle Mays játékában elsősorban a dallamalkotásban figyelhetőek meg klasszikus zenei elemek.
Harmóniakezelése, a Bill Evans-i utat követi, azonban gyakoriak nála a Chopin zenei eszköztárára jellemző szűkített szeptimek, amelyek kiegészítik egymást a jobb kéz dallami elemeivel.
Mays egyedisége modulációs megoldásaiban hallható a leginkább. Bár a kromatikus és enharmonikus modulációt Bill Evans, Chick Corea, Keith Jarrett, és Brad Mehldau is alkalmazza, Mays azonban mégis más kontextusban használja, és ezzel sajátos színvilágot teremt. Modulációi, és behelyettesítései a Pat Mertheny Group hangzásvilágát is meghatározzák.

A következő kottapélda A Pat Metheny-vel közösen komponált “Letter From Home” című darab
43. kottapélda, forrás: scribd.com

A kottaképből elsőre a nyújtott ritmusú ritmikát tartalmazó dallam tűnik fel, amely Chopin-nél gyakori dallami ritmikai elem.
44. kottapélda, Chopin: Prelude No.2 Bote und Bock, 1880

10.18132/LFZE.2020.1

A kottapélda Chopin egyik prelűdjének részlete, de számtalan más példát is talalhattam volna a nyújtott ritmus dallami elemének alkalmazására Chopin műveiben. Ez a ritmika egyszerre ad táncos , és egyben feszültségkeltő karaktert, ezenkívül van valami balladisztikus érzete.

Visszatérve a “Letter from home” című kompozícióhoz, meg kell említenem, hogy ez a dallami ritmika nem jellemző a jazz-re, stílusidegen ritmikai elem. A bal kéz kottaképe újra Chopin-ra emlékeztet: A harmóniák arpeggio szerű, dallamként történő előadása rendkívül gyakori elem Chopin-nél.

45. kottapélda, Chopin: Sonate Bb moll, Breitkopf und Hartel, 1840



A“Letter from home” című kompozícióban harmóniai, és modulációs szempontból színes akkordmenetet hallhatunk: A kezdő ütem egy Bbma7 (F-dúr IV) akkorddal indul amely, akárcsak Evans-nál gyakori módon, alaphiányos, és “cluster” technikával van felrakva, vagyis szekundokban.
A 2. ütemben megérkezik a tonikai I. fok (Fma7). Ezt Ab dúr harmónia (bIII) követi, amely G moll akkordra fut ki (II). Ezt Eb-dúr, majd Gb dúr és F-dúr követi (egyikük sem tartalamz szeptim vagy azon túli akkordhangot). Ezt a három akkordot Bb-dúr szerint értelmeném: IV-bVI-V fokokkal. A folytatásban Am-Gm/Bb-Am/C-Bb/D-C/E akkordmenetet hallunk amely újra F-dúrba irányít minket: III-II6-III6-IV6-V6 fokokkal. A moduláció direkt módon történik, nincs közös akkord, vagy kromatikus “előzmény”.
Ez a kompozíció egy újabb kiváló példája Lyle Mays fúziós művészetének, amelyben a jazz, és a klasszikus zenei elemeket vegyíti.

Összefoglalva, Lyle Mays már ahhoz a generációhoz tartozik, akik a jazz határmesgyéjén alkotnak. Ebbe a kategóriába tartozik Dave Brubeck és Jacques Loussier is. Nem jellemző rájuk a jazz bizonyos zenei elemeinek használata (frazírozás, “laid back” játékmód, bebop stílusú dallamalkotási struktúra), ehelyett a kromatika, a legato dallamív, és a széles dinamikai skála jellemzi, amelyek a klasszikus zene kifejezőeszközei közé tartoznak.
A jazz oldaláról az improvizáció, és a harmóniastruktúra ad meghatározó karaktert Mays játékában.

10.18132/LFZE.2020.1

Mays művészete ugyan nem látványosan, de mégis hatással van a jazz mai hangzásának alakulására. Az úgynevezett „smooth jazz” jelen képviselői gyakran idézik Mays billentését, vagy dallami elemeit.

Mays a Pat Metheny Group oszlopos tagjanként, nagy népszerűségre tett szert, és az együttes hangzását is nagyban meghatározta, valamint kompozíciós szempontból nélkülözhetetlen társa a gitáros Pat Metheny-nek.

10.18132/LFZE.2020.1

Befejezés

Az elemezett 5 zongorista a jazztörténet egészét képviseli, és hídat képez a hagyományok valamint a lehetőségek között. Mindegyikük más és más módon teremtett újat a meglévő zenei közegből. Némelyek jobban ragaszkodnk a hagyományokhoz, mint pl. Bill Evans, Chick Corea, és bizonyos szempontból Keith Jarrett. Ez utóbbi különleges helyzetben van mert ugyanolyan hitelesen játszik egy “stride” jellegű improvizációt, mint egy Bach stílusú rögtönzést, így talán Jarrett képviseli a leginkább a fentebb említett “hidat”.

Mehldau, és Mays már egy következő lépést tett a jazztörténeti fejlődésben, ők már az Evans, Jarrett és Corea által kifejlesztett újításokra alapoznak, és azt fúzionálják saját klasszikus zenei érdeklődésükkel.

Jazz-t hallgatva, és jazz-zel foglalkozva, kialaklul ez emberben egy bizonyos zenei hozzáállás: Nincsenek határok, csak az univerzális értelemben vett zene van.
A jazz-nek megvan az a különleges adottsága, hogy különböző zenei stílusokat integrál, és fúzionál. Ez stilisztikai fejlődésének egyik alapja. Éppen ezért alakul ki a jazz zenészekben a fentebb említett látásmód.

Disszertációmat ajánlom mindazoknak akik jazz muzsikusként új lehetőségeket keresnek zenéjükben, vagy klasszikus zenészként bővíteni szeretnék zenei horizontjukat, látásmódjukat, és érdeklődnek az improvizáció iránt, valamint azoknak is, akiknek ,,magánemberként” szenvedélyük a zene.
Úgy gondolom, hogy egy muzsikus attól lesz kiemelkedő zenei egyéniség, ha túl tud lépni saját korlátain érzékeny, és rendkívűl széles stilisztikai látásmódja van.

Ma a stílusok fúziójának aranykora zajlik. Többek között azért is mert rendkívül könnyű lehetőségünk van az elmúlt több évszázad zenéjének azonnali kotta vagy hanganyagbeli megismerésére, valamint a kortárs zene elért egy kiteljesedett formába, amelyből nagyon nehéz tovább lépni. Ehhez adhat rendkívül értékes segítséget a zenei stílusok fúziójának lehetősége.

10.18132/LFZE.2020.1

Felhasznált irodalom

Gonda János: Jazz. Zeneműkiadó, Budapest, 1965

Yurochko, Bob: A short history of jazz. Burnham Inc/Publishers, Chicago 1993

Robinson-Martin, Trineice: Performance Styles and Musical Characteristics of Black Gospel Music. Journal of Singing. National Association of Teachers of Singing. May/June 2009

Goia, Ted: The history of jazz. Oxford University Press, New York, 2011

Hatch, James V. and Hill, Errol G.: A History of African American Theatre. Cambridge University Press, 2003

Columbia University Jazz Glossary

Pressing, Jeff: Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations. University of California Press, 2002

Schuller, Gunther: Early Jazz. Its roots and musical development. Oxford University Press 1968

Hinson, Maurice: Scott Joplin at the piano. Alfred Publishing Company 2007

James Lester: Too marvelous for words. Oxford University Press 1994

Gutman, Bill: The musical life of Duke Ellington. 1977 Random House Books, London

Riley Jack: The harmony of Bill Evans. 1992 Hal Leonard Corporation

Ernst, Berendt-Joachim: The jazz book. 1964 Paladin Books

Shim, Eunmi: Lennie Tristano: His life in music. 2007 The University of Michigan Press , Ann Arbor

Nisenson, Eric: The making of kind of blue: Miles Davis and his masterpiece. 2000 Martin’s Press, 175 Fifth Ave, New York, NY

Lees, Gene: Bill Evans. essay, 1965

Carr, Ian: Keith Jarrett: The man and his music. 1992 Da Capo Press

10.18132/LFZE.2020.1

Újságcikkek, és internetes interjúk:

Jazzpiano magazine, 2012. 04.

New York Times, 1999 februári, és júliusi száma (Brad Mehldau)

Huffington Post, 2012. 02. 15. (Keith Jarrett)

Washington Post, 1995. 01. 27. (Keith Jarrett)

The Guardian, 2018. 11. 4. (Keith Jarrett)

Down beat magazin, 1976. 10. 21. (Chick Corea)

10.18132/LFZE.2020.1