
WOLF PÉTER ENDRE

JAZZ-HANGSZERELÉS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2014

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
I. 1. Ritmus	1
I. 2. Dallam	6
I. 3. Harmonizáció	11
I. 4. Forma	16
I. 5. Improvizáció, mint a jazz névjegye	19
II. 1. A jazz hangszerei	25
II. 1. a. Szaxofon	28
II. 1. b. Trombita	32
II. 1. c. Harsona	35
II. 1. d. Zongora	39
II. 1. e. Gitár	44
II. 1. f. Basszus	48
II. 1. g. Dob	51
II. 2. A vokál szólamai	55
III. 1. Hangszerelésről általában	61
III. 2. Hangszerelés kisegyüttesre	71
III. 3. Hangszerelés big bandre	77
III. 4. Elemzések	88
Gonda János: <i>Zenekari improvizációk</i>	88
Deák Tamás: <i>Forgószél</i>	92
László Attila: <i>Soul to Soul</i>	95
Friedrich Károly hangszerelése: <i>My Romance</i>	97
Fekete-Kovács Kornél: <i>I Know That My Redeemer Liveth</i>	100
Fehér Gábor hangszerelése: <i>I'll Follow the Sun</i>	104

Hárs Viktor: <i>Budapest Jazz Opera No. 10. Budapestem</i>	109
Malek Miklós: <i>Carmen fantázia</i>	111
Oláh Kálmán hangszerelése: <i>Round About Midnight</i>	115
Bibliográfia	120

Köszönetemet nyilvánítom

- a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Tanácsának, hogy döntésükkel lehetővé tették a doktori vizsga letételét jazz-tanszakos hallgatók számára is;
- Binder Károly tanár úrnak a tanulmányaim folyamán tőle kapott támogatásért, biztatásért;
- Gonda Jánosnak, aki első jazz-zongora tanárom volt, és akinek *Jazzvilág* című könyve értekezésemben az egyik leggyakrabban idézett forrás, aki elemzésemhez rendelkezésemre bocsátotta művét;
- Friedrich Károlynak, akinek könyvei, a *Jazz nagyzenekari hangszerelés* és a *Jazztörténet* szintén sokat segítettek, és külön köszönöm, hogy kéziratait átadta nekem. Tőle is kaptam partitúrát az elemzéshez;
- Az elemzéshez rendelkezésemre bocsátott anyagokért Deák Tamásnak, László Attilának, Hárs Viktornak, Fehér Gábornak, Fekete-Kovács Kornélnak, Malek Miklósnak. Végül Oláh Kálmánnak, akitől emellett egyetemi éveim alatt sokat tanultam.

Még egy könyv volt, amelyikre sokszor támaszkodhattam, Pernye András *A jazz* című munkája. Hálával gondolok rá is.

Wolf Péter Endre,
Budapest, 2014-09-10

Bevezetés

Disszertációmban a jazz művek hangszerelésekor felmerülő kérdéseket taglalom. A dolgozat három részre oszlik: az elsőben a jazz ritmikáját, dallamképzését, harmonizációját, formavilágát vizsgálom és itt kap helyet az improvizációról szóló fejezet. A második rész a jazz megszólaltatásához alkalmazott hangszereket, azok tulajdonságait sorolja fel, majd az énekhanggal foglalkozik. Ezután a harmadik fejezet a hangszerelés témakörét közelíti: először általában a hangszerelésről, majd kiségyüttesre, később big bandre, vagy jazz-együttesre és szimfonikus zenekarra készülő hangszerelésről szól. A záró rész kiemelkedő hazai hangszerelők munkáinak elemzését tartalmazza.

A témaválasztás adott volt: pályafutásom alatt számtalan hangszerelést készítettem, és mások munkáit is alkalmam volt zenei rendezőként megismerni, felvételen rögzíteni. Szinte mindenki partitúráját tanulmányozhattam, ami arra ösztökélt, hogy az ebből leszűrt tanulságokat, észrevételeket összegezzem.

Hangszerelésről szóló könyv szép számmal akad, többnyire angol nyelven. Az azokból vett idézeteket magam fordítottam, az ettől eltérő eseteket külön jelzem.

A magyar nyelvű irodalom sajnálatosan kevés, de értekezésemben három szerző műveire gyakran utalok. Ők Gonda János, Pernye András és Friedrich Károly. Munkamódszeremben a jazz-zene (mint minden zene) elemeinek ismertetése, az improvizáció taglalása, a jazzben használatos hangszerek és az énekhang bemutatása mind az utolsó fejezet előkészítését szolgálta. Ez a fejezet, az *Elemzések* az értekezés tényleges célja: bemutatni a jazz hazai művelőinek segítségével a hangszerelés alakulását, fejlődését, viszonyulását a világ jazz-zenéjéhez.

Ismereteim szerint rész-kutatások történtek e területen, de magyar szerzők, hangszerelők munkáinak komplex vizsgálatáról nincs tudomásom. Az elemzés mellé csatolt cd-melléklet teszi teljessé a képet: valamennyien, akik

megtiszteltek azzal, hogy rendelkezésemre bocsátották partitúráikat, hangfelvétellel is hozzájárultak dolgozatomhoz.

I. 1. Ritmus

„Minden zene kezdetén ott áll a természet, mint teremtő, dajkáló és ösztökélő hatalom. A ritmus, melyet szívverésünk, az eső vagy a lódobogás egyformán sugalmazhatnak, a dallam, melyet madárfütty és sakálüvöltés egyaránt életrekelthet, a forma, melyet véletlenül is összerakhat az ismétlés és az emlékezet.”¹ Szabolcsi Bence sorolja így a zene összetevőinek kialakulását. A hangszerelés alapjául szolgáló mű elemei közül is a ritmus vizsgálatát kell első lépésként megejteni.

A jazz eredetének tekintett zene zömmel afrikai eredetű, így elsősorban Nyugat-Afrikának néger népzeneje az, ami főleg ritmikai elemeivel, de dallamaival is döntő hatást gyakorolt az amerikai olvasztótégelyben kialakuló jazz-zenére. Friedrich Károly *Jazztörténet* című művében az afrikai zenéről, mint a jazz egyik eredeti összetevőjéről a következőket írja: „Az európai zenéhez képest nagyon gazdag ritmusvilág, *polymetria* (különböző metrumok, e mellett nem ritkán különböző tempók egyidejű jelenléte), *polyritmia* (különböző ritmusok egyidejű jelenléte), *off beat* (a zene hangsúlyai a hangsúlytalan ütemrészekben szólnak meg), a zene lüktetése (a beat) nem szólal meg egyetlen hangszeren sem, mégis érezhetően jelen van.”²

Mik az afrikai népzene fő jellemzői? Elsősorban egy több rétegben épülő ritmus és poliritmika. Ennek elemeit általában igen egyszerű hangszerekkel szólaltatták meg, de különböző testrészekkel is előidézték hangokat. Ted Gioia könyvében Benjamin Latrobe vázlatait említi, aki 1819-ben New Orleans egyik

¹ Szabolcsi Bence: *A melódia története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957): 9.

² Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 5.

terén, a Congo Square-en ütő-, és vonós hangszerekkel muzsikáló embereket rajzolt le, és aki jegyzeteiben leírja, hogy afrikai zenét játszottak.³

A mindennapok szinte összes eseményét zene kísérte. „A feketéknél a zene lényegében mindig mozgásformát jelent.”⁴ Európai polgár számára bizonyára szokatlan az élet szomorúnak ítélt eseményein is megjelenő ritmikus zene, ám ez az afrikai ember számára természetes. Ma, amikor a média a világ minden pontjára azonos időben juttatja el a híreket, tanúi lehetünk, hogy a délafrikai bányászok véres erőszakba torkolló tüntetésén is ritmikus dal és tánc kíséri protestálásukat.

A gyapotkereskedelem fellendülésével a XVIII. századtól folyamatosan hurcolták Amerikába az afrikai rabszolgákat. Tömegessé az ipari forradalommal párhuzamosan vált a folyamat. A szabadságuktól megfosztott emberek életében alapvető fontossággal bírt a zene. Bármely közösségi esemény természetes velejárója volt az ének.

A fizikai lét, a lélegzés, lépés, futás sebessége által keltett lüktetést, a munkafolyamatok ismétlődése által irányított mozdulatokat kísérő ritmust a kevésbé hangsúlyozott, eltolt közbeiktatott ritmikái-, és dallamelemek teszik izgalmassá. Szigorú szabály nem merül fel a ritmusok tekintetében, de az alaplüktetés állandó, az ütemek elejét a láb dobbanása is aláhúzza. Alkalomtól (eseménytől) függően a tempó az extázis bekövetkeztéig egyre gyorsul. A rituálék keltette élményeket képes visszaidézni a hozzáfűződő zene akár hosszú idővel az esemény után is. A jazzben oly fontos szerepet játszó balladák, bluesok mind magukban hordozzák a közösségben átélt érzéseket. „A dahomeyiek kultikus hite szerint az ünnepeken az istenek a dobokon által szólnak a törzs tagjaihoz.”⁵

A metrum általában páros lüktetést hordoz, ritkán megjelenik 3/4- es ritmus is. „The roots of jazz – African rhythms, blues, ragtime, gospel, marches,

³ Gioia, Ted: *The History of Jazz*. (New York: University Press, 2011): 3-4. Tartalmi idézet.

⁴ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 35.

⁵ Gonda János: I.m., 17.

work songs – all took hold in the fertile soil of duple meter.”⁶ (A jazz gyökerei – afrikai ritmusok, blues, ragtime, gospel, induló, munkadalok – mind a páros ütem termékeny talaján nyugszanak). A XX. század jazz-zenéjében egyre inkább elfogadottá válnak összetettebb ritmikák is, de az 5/4, a 7/8 és egyéb, korábban szokatlan lüktetések csak az ezredfordulón nyernek polgárjogot. A 4/4-től és a sokkal ritkább, de szintén népszerű 3/4-es lüktetéstől való elmozdulást Ted Pease *Jazz Composition* című könyvében Dave Brubeck lemezéből, a *Time Out*-ból eredezteti. Erről a kiadványról két művet emel ki: az egyik az 5/4-es *Take Five*, Paul Desmond alkotása, a másik a *Blue Rondo ala Turk*, amit Dave Brubeck 9/8-ban komponált.⁷ Mindkét műben komoly szerep hárult az együttes dobosára, Joe Morellora, aki a Stan Kenton big bandben való zenélése után 1956-ban csatlakozott Dave Brubeck kvartettjéhez.⁸ Ted Pease mást is kijelent: „The most distinguishing characteristic of jazz melody is its rhythm. [...] »Jazzing up« a song involves creating syncopations. This is accomplished by anticipating or delaying the attack of notes that would otherwise be found on the beat.”⁹ (A jazz-dallam legjellemzőbb vonása a ritmusa. „Dzsesszesíteni” egy dalt azt jelenti, szinkópákat létrehozni. Ez teljesül az egyébként ütésre eső hangsúlyok előre-, vagy hátravitelével).

Előre tekintve a XX. század történéseire Pease a következőket írja: „In the 1970s and 1980s, fusion required not only a return to duple meter but also an even eight-note subdivision of the beat because its rock origins. Jazz purists still rail against this supposed corruptive influence, arguing in effect that »if it doesn't swing, it isn't jazz«. Latin influences have also become pervasive in jazz: Afro-Cuban in the 1940s and 1950s, Brazilian (the bossa nova and samba) in the 1960s and 1970s, and Argentinean (e.g. the tangos of guitarist Astor Piazzola) in the 1980s.[...] Contemporary jazz composers such as Chick Corea, Pat Metheny,

⁶ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 178.

⁷ I.m., 178.

⁸ Larkin, Colin (főszerkesztő): *Who's Who of Jazz*. Fordította: Simon Géza Gábor. (London: Guinness Publishing, 1992): 304.

⁹ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 4.

Michael Brecker, and Billy Childs enjoy the challenges of writing and playing in unusual time signatures [...] One of the most interesting jazz compositions in recent years is »Escher Sketch« by Michael Brecker. The piece is written in 6/4 and alternates between the even eight and sixteenth notes of rock and the swing eight notes of jazz." ¹⁰ (Az 1970-es és 1980-as években a fúziós zene nemcsak a páros lüktetéshez való visszatérést követelte, hanem az egyenletes nyolcadokat is, tekintve rock-eredetét. A jazz tisztaságának őrzői még mindig kikelnek ez ellen a feltételezett bomlasztó hatás ellen, mondván „ami nem swingel, az nem jazz.” A latin jazz is megtette átható hatását a jazzre: a negyvenes-ötvenes években az afro-kubai, a hatvanas-hetvenesekben a brazil (a bossa nova és a szamba), a nyolcvanas években pedig az argentin (tudni illik a gitáros Astor Piazzola tangói.) Kortárs jazz-zeneszerzők, mint Chick Corea, Pat Metheny, Michael Brecker, és Billy Childs élvezik a kihívást, mely a szokatlan metrumokban való komponálást és játszást jelenti. A közelmúlt jazz-szerzeményei közül az egyik legérdekesebb az „*Escher Sketch*”, Michael Brecker műve. Ez a darab 6/4-ben van és váltogatja a rock egyenletes nyolcadait és tizenhatodait a jazz swing-nyolcadaival.)

Az afrikai rabszolgák zenéje mellett az Amerikába bevándorló európai népek muzsikáját kell említeni még, mint ami a jazz ötvözetében szerepet játszott. Elsősorban a brit birodalom területéről érkeztek tömegek, de a gyarmatosításban résztvevő országok mindegyikéből jelentős létszámú közösségek hozták magukkal kultúrájukat. Angolok, franciák, spanyolok mellé hollandok, németek, írek, skótok, olaszok, norvégok érkeztek. Az őslakosok – főleg indiánok – zenéje mellé az előbb említett nemzeteké társult. E nációk népzenejére kell elsősorban gondolni akkor, amikor a ritmus szerepel vizsgálódásunk homlokterében; népdalaik, tánczenéik ritmusa, azaz divatos táncaik metruma, a közösségi megmozdulások zenéinek (például katonaindulók)

¹⁰ I.m., 178-179.

tempója, habitusa ötvöződik a sokféle hatás nyomán kialakuló jazz-zene ritmikájában.

Ebből az aspektusból nézve tehát a jazzben gyakorlatilag az európai zeneirodalom (mű-, és népzene) hatása vegyül a már előbb taglalt afrikai eredetű zenével. Nem mellesleg igen fontos különbségre világít rá Gonda János, amikor az európai zenéről megállapítja: „A dallami és a metrikus hangsúly egybeesik [...] nem így a nyugat-afrikai népzeneben.”¹¹

Az sem lehet kérdéses, hogy az instrumentális zenében megjelenő ritmika is a dalok lüktetéséből ered. A zene elsődleges, legtermészetesebb formája az ének, mely nem lehet független a nyelvtől. A hangsúly, a tagolás, a kis- és nagyobb ívek váltakozása határozza meg a dal, a zene ritmikáját. A jazz nyelve az angol lett, de mindmáig magán hordja az afro-amerikaiak jellegzetes, általában a szó elejét hangsúlyozó kiejtőmódját.

A jazzben általában használatos ritmushangszerek közül kiemelkedik a hosszan csak egyedül jellemző dob, ám egyre fontosabb szerephez jutottak és jutnak a különféle ütőhangszerek, melyekkel szívesen nyúlnak vissza az afrikai gyökerekhez. A dallamok alakítása, a harmóniai szabadság kiszélesítése mellett a ritmus színesítése az egyik legnagyobb lehetőség a jazz folyamatos megújulására, ezért mindig új és újabb hangszereket vonnak be. Hogy az éneklésben és a test ritmushangszerként való használatában milyen erő rejlik, elég csak Bobby McFerrin művészetére gondolni.

A jazz különböző korszakaiban a ritmust érintő változásokat Pernye András *A jazz* című könyve 242-ik oldalán áttekintő ábrával világítja meg. Ezek szerint a New Orleans-i stílus és a Ragtime basszusa az ütem első és harmadik negyedén szólalt meg, míg a dallam (vagy a harmónia) egyenletes, negyedes lüktetés mellett szintén az első és harmadik negyedet hangsúlyozta. A Dixieland és a Chicago-i stílusban a basszus szerepe nem változott, de a felette zajló

¹¹ Gonda János: I.m., 21.

történebben a hangsúlyok átkerültek a második és a negyedik negyedre. A Swinget a dallamban és a harmóniák megszólaltatásánál ugyanezek a kettőre és négyre helyezett hangsúlyok jellemzik, ám alattuk egyenletes, négynegyedes hangsúlytalan basszusmozgás van. A Bebop és a Cool némileg megcseréli a Swing alkotóelemeinek szerepét (a hangsúlyok szempontjából): a dallamvezetés kerül a karakterisztikus hangsúlyokat, melyeket főleg a kíséret jelenít meg. Két ütemes ritmus-ostinato születik, ahol az első ütem első, negyedik és hetedik nyolcada kap súlyt, valamint a második ütem második és nyolcadik nyolcada. Ez a hangsúlyozás szakít az addigi negyedes értelmezéssel, és egy egészen új világot nyit ki, a nyolcadokra bontott ritmikák a legváltozatosabb tagolásra nyújtanak lehetőséget.¹²

A Chicago-i stílusról: „A ritmus egy bizonyos absztrakciójáról van itt szó, arról a folyamatról, amikor a ritmus elszakad a dallamtól és önálló igénnyel lép fel mint »jazz-elem«, elszakad a muzsika egészétől is, a harmóniának sincs már sok köze hozzá. A ritmus megy a maga útján, méghozzá igen erőteljesen, az európai, illetve a fehér ritmusérzék igényeinek figyelembe vételével, táncolásra is igen alkalmasan.”¹³

E fejezet végére három gondolatot idézek még. Az első Pernye Andrásé: „A ritmus ereje, hatása ugyanis a zenében általában nem tempó-kérdés, hanem feszültség-probléma.”¹⁴ A második nagyon lényeges kérdésről, egy mű adott tempójáról, a helyes tempó meghatározásáról szól: „A meggyőző tempó olyan, akár a szívdobogás: magától értetődő.”¹⁵ Végül egy állandóan napirenden lévő kérdésben Ted Pease véleményét citálom: „To this day, most jazz is written and played in 4/4 time with a swing feel. [...] most jazz musicians agree that 4/4 swing is the essential heartbeat of jazz.”¹⁶ (Manapság a legtöbb jazzt 4/4-ben

¹² Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 242.

¹³ I.m., 186.

¹⁴ I.m., 50.

¹⁵ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Budapest: Vince Kiadó, 2003): 103.

¹⁶ Pease, Ted: I.m., 178.

írják és játsszák swing érzettel. [...] a legtöbb jazz-muzsikus egyetért abban, hogy a jazz alapvető szívverése a swing.)

I. 3. Harmonizáció

A jazz-zene harmóniáinak kialakulásában, későbbi fejlődésében elsősorban az európai hatás érvényesült. Az Amerikába bevándorolt népek magukkal vitték népdalaikat, egyházi zenéiket és egyéb – a mindennapi élethez köthető – muzsikáikat. A jazzben alkalmazott hangszerekre írt irodalom harmóniái is meghatározók, tehát a harmónia-rendszer arra épült, ami a korabeli európai zenét jellemezte.

„Az afrikai zene [...] nem ismeri az európai értelemben vett funkciós vonzást. Nincsenek fokokra épülő harmóniák, nincsen dúr-moll hangsor és vezetőhang.”¹⁷ Az afrikai dallamokat első sorban ritmuskíséret jellemezte, a harmóniák a dallam többszólamúságából, a cantushoz énekelt kvint, kvart, vagy tercből alakultak ki. Amellett, hogy a harmonizáció tehát elsősorban európai eredetű, a másik oldalról az afrikai dallamok skálakészlete alakította az összképet.

„Európai részről a befolyás a hangsor fokaira épülő tercépítkezésű harmóniák, ezen keresztül pedig az afroamerikai zenében a funkciós rend megszilárdulásában nyilvánult meg.”¹⁸ Friedrich Károly mellett hasonlóan vélekedik Pernye András is: „Az is bizonyos, hogy az Amerikában mindmáig legnépszerűbb kórusdalok, az úgynevezett »cowboy«-dalok melódia- és harmóniakészlete nagy általánosságban az európai zenetörténet zenetechnikai fejlődését követi a XVIII. század első feléig. [...] Az amerikai zenetörténet alaprétegét alkotó muzsika tehát már önmagában véve is igen összetett: protestáns korál, katolikus himnusz-dallamosság, illetve gregorián ének, továbbá

¹⁷ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 25.

¹⁸ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 6.

különbéle nemzetiségű paraszti népdalok, utcai- és kocsmadalok. E melódiák harmóniavilága egyfelől a középkorban használatos, úgynevezett egyházi- vagy modális hangrendszerben mozgott, pentaton beütésekkel, másfelől erőteljesen tájékozódott a ma ismeretes dúr-moll hangrendszer felé."¹⁹

A jazz fejlődése – zenei tekintetben – hasonlítható az Egyesült Államok fejlődéséhez. Itt is, ott is egy rendkívül sebesen lejátszódó folyamatról beszélhetünk. A világ egyéb területein sok-sok évszázad alatt kialakult eredmények, helyzetek, művészetek, ideológiák, tudományok, társadalmi szokások, stb. mind-mind eljutottak Amerikába, ahol egymásra hatásukkal kivételesen gyors változásokat generáltak. A jazz sem lehetett kivétel. Alakulása az európai zene, vagy az afrikai zene alakulásához képest szédítő sebességet és eredményt produkált. Azok a folyamatok, amelyek másutt évszázadok alatt mentek végbe, az újhazában alig néhány évtized alatt lezajlottak. Visszatérve Pernye Andráshoz: „A modern zenéből kölcsönzött akkordok egész sora jelent meg a jazzben, és ezzel együtt megszűnt a hármas- és négyeshangzatok egyeduralma. Az ötös-, hatos-, sőt: heteshangzatok is mindennaposak lettek, arról nem is beszélve, hogy a hangzatok összetevői, tehát az egyes hangok előtt mind gyakrabban jelentek meg a módosítójelek."²⁰

A hármashangzatoktól a clusterekig²¹, a pentatóniától a kromatikáig – történelmi mértékkel nézve – röpké pillanatok alatt eljutott a jazz. Míg a XX. század első harmadáig még a viszonylag egyszerűbb harmóniak (és formák) voltak a jazz jellemzői, ma a kortárs (komoly) zene és a jazz nagyon hasonló utakon jár, a mindkét oldalt jellemző innovációs törekvések óhatatlanul egymás felé, a lehetőségek végtelenné tétele irányába mutatnak. A harmóniai elméleteket nagyfokú hasonlatosság jellemzi. Arnold Schönberg műve, a „*Kamaraszimfónia* [...] egy új zenei kifejezőmód meghirdetése. [...] Egymásra épülő kvart hangközök ma is újszerűen ható zengése nyitja meg a művet. [...] A

¹⁹ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 19.

²⁰ Pernye András: I.m., 239.

²¹ Fürtakkord = akár a teljes kromatikus készlet

kvartakkord, vagyis a kvartépítkezés rendszere minőségileg új technikát jelent az európai zene századokon keresztül gyakorolt tercépítkezésével szemben.”²² A fent említett kvartakkordokhoz a jazz is igen hamar eljutott.²³ Schönberg szerzői aktivitása a XX. század első felére esik, és ugyanebben az időben a jazz-harmóniák nagy változásokon mennek keresztül. 1923-ban készült a *Tin Roof Blues*. „A dallamot [...] harmonizálva, kóruszerűen adják elő. [...] a klasszikus jazz egyszerűbb harmóniavilágának helyébe kimondottan európai jellegű, összetettebb harmonizálás lép. [...] Harmonizált zenekari *background*-kíséret”²⁴

Lassan kialakul a jazz-irodalom „törzs-anyaga”, amelyet műsorára vesz sok-sok előadó. Szólista és zenekar egyaránt. Előadásukban igyekeznek az eredetihez valami egyénit hozzátenni. Változtatni egyedül a dallamot nem változtatják, de a tempót, a hangulatot és legfőképp a harmonizálást nagyon is. „Part of the challenge of playing and writing good jazz is to use conventional chord changes, reharmonizations, modulations, and voicing in unique and surprising ways.”²⁵ (Jól játszani, vagy komponálni egy kihívás, melynek egy része a hagyományos akkordcsere, átharmonizálás, modulálás és szólamvezetés használata egyéni és meglepő módon). „In the late 1950s, jazz composers such as George Russell and Miles Davis began using modes in their compositions. George Russell used various scales and modes in polytonal and polymodal relationships in compositions.”²⁶ (Az 1950-es évek vége felé jazz-zeneszerzők, mint George Russell és Miles Davis elkezdtek kompozícióikban modális hangnemeket használni. George Russell a művekben különféle skálákat és modulusokat használt politonális és polimodális viszonylatokban.

Ted Pease könyve kincsesbánya: „Some tunes of the 1960s also strayed farther and farther away from functional harmony as deliberate tonal identity

²² Kárpáti János: *Arnold Schönberg*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963): 58-59.

²³ Noha ez a dolgozat a jazz hangszerelésével foglalkozik, ám – általában véve a hangszerelés tudományát – meg kell említeni, hogy Arnold Schönberg az egyik legkiválóbb ismerője és művelője volt az orkesztráció művészetének. Művein kívül számtalan káprázatos, nagyzenekarra elkészített átírata ismert.

²⁴ Gonda János: I.m., 68-69.

²⁵ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 51.

²⁶ I.h.

became less important. Chromatic harmony and parallel harmony [...] became more and more common. The chord progressions of Wayne Shorter [...] and Herbie Hancock [...] were sometimes purposefully ambiguous."²⁷ (Az 1960-as évek néhány dallama egyre távolabb került a funkcionális harmóniáktól, amint az átgondolt tonalitás vesztett fontosságából. A kromatikus és párhuzamos harmóniák egyre általánosabbak lettek. Wayne Shorter és Herbie Hancock akkord-vezetése néha szándékosan kétértelmű, homályos volt). Egy korántsem új eszköz, a moduláció nyújtotta lehetőségről így ír: „A modulation represents a fresh start and a chance for the composer to present familiar or new musical material in a different light. [...] Another way to create modulatory interest is to move from minor to major [...], or from major to minor."²⁸ (Egy moduláció a komponista számára egy új kezdetet jelent, egy új lehetőséget, hogy egy már ismert, vagy új zenei anyagot más fényben mutasson be. [...] Egy másik mód a modulációhoz hasonló hatás keltésére mollból dúrba, vagy dútból mollba fordulni). Ehhez hozzáteszi: „Contemporary jazz composers delight in moving rapidly through different tonal areas without stopping to smell the flowers."²⁹ (A kortárs jazz-zeneszerzők minden skrupulus nélkül fordulnak egyik hangnemből a másikba, anélkül, hogy néha megállnának élvezni az új környezet illatait).

Korunk egyik univerzális művésze, Andy LaVerne (zongoraművész, zeneszerző, hangszerelő) *Handbook Of Chord Substitutions* című könyvében kifejti a harmóniák kezelésével kapcsolatos véleményét: „Creative license is the key to creating your own substitute chords and reharmonizations."³⁰ (Az alkotói szabadság az eszköz ahhoz, hogy megalkothassuk saját akkordhelyettesítésünket, vagy átharmonizálásunkat). Ezek közül a leggyakoribb, és talán a legkézenfekvőbb a bővített kvart-távolságban levő harmónia használata: „One of the most frequently called upon substitutions in

²⁷ I.m., 52.

²⁸ I.m., 83.

²⁹ I.h.

³⁰ LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. (Bedford Hills: Ekay Music, 1991): 5.

the professional musician's bag of tricks is known as the tritone substitution. [...] This describes the fact that a dominant 7th chord can be replaced with another dominant 7th whose root is a tritone away from the original."³¹ (A hivatásos muzsikuskok fortélyai közül leggyakrabban alkalmazott akkordbehelyettesítés tritónuszos behelyettesítésként ismeretes. Ez azt a tényt írja le, hogy egy domináns szeptimet helyettesíthetünk egy másikkal, amelynek alaphangja tritónusz távolságban van az eredetiétől). Más megoldást kínál az akkord struktúrájának módosítása: „The quality of a chord (major, minor, dominant, diminished, etc.) can be changed to another quality, even when you are keeping the same root. This can dramatically alter the mood of a piece or phrase."³² (Egy dúr-, moll-, domináns-, szűkített-akkord, stb. jellegét megváltoztathatjuk akár az alaphang megtartásával is. Ez drámaian módosíthatja egy darab, vagy egy frázis hangulatát). Újabb irányból közelítve: „The color and mood of a chord can be changed or enhanced by adding color tones (chord extensions), and by altering the actual members of the chord (raising or lowering them in half step increments)."³³ (Egy akkord színe, hangulata módosítható, vagy hangsúlyozható színesítő hangok hozzáadásával, illetve az akkord adott hangjainak félhangos leszállításával, vagy felemelésével). Az eddigi lehetőségeken túl feltár még egyet: „Chords can be placed between existing chords to provide more harmonic movement and interest."³⁴ (A létező harmóniák közé ékelt újabb akkordokkal színesebb, érdekesebb harmóniai mozgást érhetünk el).

Kárpáti János gondolata már a mai jazz világot, gondolkodását vetíti előre és gyakorlatilag az improvizációval kapcsolatos modern megközelítést írja le: „Olyan folyamatnak vagyunk a tanúi itt, [...] mely a [...] Schönberg-zenének nemcsak jellemzője, de elvi alapja: ti. a harmonikus és melodikus – azaz

³¹ I.m.: 6.

³² I.m., 8.

³³ I.m., 14.

³⁴ I.m., 34.

vertikális és horizontális – viszonyok teljesen azonos szemlélete, mely egyúttal azok egységét (tehát felcserélhetőségét) biztosítja.”³⁵

I. 4. Forma

E fejezet taglalásánál szintén a jazz két alapforrásából, az afrikai eredetű zenéből és az európai bevándorlók zenéjéből kell kiindulnunk. Az afrikai zene dominanciájából eredendően megállapíthatjuk, hogy a forma sokáig csak igen egyszerű felépítést jelentett, tekintve, hogy gyakorlatilag majdnem kizárólag csupán népdalokról, vagy népdal-szerű zenékről beszélünk. Ted Pease írja a zene elemeit említve: „Pitch and rhythm make up the atoms and molecules of music, but without form they remain amorphous and indistinct.”³⁶ (A hangmagasság és a ritmus alkotják a zene atomjait és molekuláit, de forma nélkül alaktalanok és homályosak maradnak.)

A ritmust, a dallamot, a harmonizációt már érintettük. Mind izgalmas karaktereket, követhető fejlődést érzékeltettek. A forma ezzel szemben viszonylagos hátrányt mutat. A dalok „használata”, azok szerepe a mindennapi életben bizonyos behatároltságot eredményezett. A jazz alapjait jelentő első zenék, az afrikai dallamok ebből fakadóan igen egyszerű szerkezetet jelentettek. Egy alapidallam köré épült a lehetséges kimenetel: vagy változtatás nélküli ismétlés, esetleg apró módosulásokkal fejlődő ismétlés, vagy kérdezz-felelek képlet képezte az ily módon automatikusan, a tudatosságot nélkülözve kialakuló formát. A kérdezz-felelek felépítés, annak gyakorlata visszavezethető részint az oktatás bevett módszerére, másfelől a szintén ezen (az oktatáson) alapuló egyházi, liturgiai gyakorlatra.

Az afrikai dallamkészlet – a hozzátartozó formával – találkozott Amerikában az európai bevándorlók zenéjével. Sokkal bonyolultabb formát ez

³⁵ Kárpáti János: I.m., 68.

³⁶ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 111.

utóbbiak sem jelentettek: „Új végül a formai szerkezet, mely strófa-, füzér- és refrénes táncformákat kombinál különleges, sokszor művészién zárt, sokszor előkelően hanyag és rögtönzésszerű képletekké.”³⁷ Szabolcsi Bence ezt a XII-XIII. század európai zenéjéről írja, ám arról a zenei anyagról, amely a XVIII. század végének, a XIX. század elejének köznépi zenéjét foglalta magába szinte teljesen ugyanez mondható el. A belső szerkezet átment némi átalakuláson, de a forma fő jellegzetessége most is strófikus, vagy refrénnel ismétlődő, A-B-A-B formát jelent. Erről is ír Szabolcsi Bence: „A táncdallam megkívánja a sokszoros ismétlést.”³⁸ „Mit jelent s mit követel a táncritmus? Elsősorban világos tagolást, bizonyos geometrikus szabályosságot, határozott tagok ismétlését, szimmetriát.”³⁹ Az egyéb alkalmakkor elhangzó zenék, például egy siratóének, vagy egy ballada szintén az ismétlődő motívumokon alapszanak. Az ütemszám rendszerint páros, mint a tánchoz alkalmas muzsikáknál.

A már amerikainak tekintett zenékkal kapcsolatosan ki kell emelni a bluest. „Szerkezetileg [...] mindinkább túlsúlyba jut a 12-ütemes blues.”⁴⁰ Ezt a 12 ütemet – olykor csak 8-at – ismétli az énekes, elmondva mindennapi történeteit, örömeit, bánatait, dús érzelmekkel lefestve. A kíséret néha átveszi a szerepet, ám akkor is az alapidallam, vagy az annak harmóniai vázára játszott improvizáció szól. Megmaradván az eredeti dallam ütemszáma által szabott keretben. „A blues formailag a 3 soros AAB szerkezet jellemzi.[...] Magán viseli az afrikai és afro-amerikai folklórra jellemző felhívás-válasz formátumot, ami a bluesban két felhívás- egy válasz módon jelenik meg.”⁴¹

Nem csak a bluesnál találjuk ezt a formát, a spirituálénál is hasonló a helyzet: „A spirituálé fejlődése folyamán fokozatosan olvasztotta magába az európai muzsika strófikus szerkezetét, megőrizvén az előénekes-szólista felhívás

³⁷ Szabolcsi Bence: *A melódia története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957): 56.

³⁸ Szabolcsi Bence: I.m., 136.

³⁹ I.m., 138.

⁴⁰ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 47.

⁴¹ Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012): 103.

– válasz formáját."⁴² A dalok formai eszköztárát az egyszerűség felé való törekvés szabja meg: a műnek egyszeri hallásra is könnyen megjegyezhetőnek kell lennie, tehát az ismétlés kézenfekvő.

„Some general observations can be made about form in jazz. The most common jazz form is ABA, where A is the melody, or »head«, B is the improvised solo or solos, and A is the melody again."⁴³ (Néhány általános megfigyelés tehető a jazz formában. A legáltalánosabb jazz forma az ABA, ahol az A a dallam, a B az improvizált szóló, vagy szólók, és az A ismét a dallam). Valamennyi rész azonos ütemszámú, a variáció lehetőségét az improvizáció és a harmóniak kisebb-nagyobb módosításai hordozzák. „Until the 1960s, the most common length for jazz tunes other than blues was 32 measures."⁴⁴ (Az 1960-as évekig a jazzdalok – kivéve a blues – legáltalánosabb hossza 32 ütemes volt). Ted Pease ezt abból vezeti le, hogy a legtöbb jazzkomponista a húszas, harmincas években George Gershwin, Jerome Kern és Cole Porter sikeres táncdalainak hatására írt 32 ütemes dalokat. Ezek legtöbbször AABA forma. A négyszer 8 ütemből az első 8 ütem (A) végén általában domináns szeptim vezet a második 8 ütemhez (A variáns), mely gyakorlatilag az első 8 ütem megismétlése, de a középrészre vezető utolsó egy-két ütemmel. A középrész 8 üteme (B) után visszatér az első 8 ütem dallama (A), lezáró véggel. Ezek elé a dalok elé sokszor komponáltak bevezető részt, u.n. versét, és a dal végére nem ritkán kicsi zárórészt (coda). Az egész konstrukciónak azonban így is a 32 ütemes dallam képezte az alapját, ezt vették át más előadók, más hangszerelők és új köntösbe öltöztetve felmutatták a dalban rejlő – most általuk felfedezett, eddig rejtve maradt – új vonásokat.

Az egyre tudatosabbá vált szerzők és hangszerelők természetesen keresték a formai lehetőségeket is: nemcsak a dallamalkotás, a ritmus színesítése, a harmóniak variálása, hanem az egésznek keretet adó forma is óhatatlanul

⁴² Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 34.

⁴³ Pease, Ted: I.m., 111.

⁴⁴ Pease, Ted: I.m., 112.

változott, bővült. A tulajdonképpeni főmotívum elé – sokszor annak anyagából – bevezetőt írtak; már nem elégedtek meg a dallam (néhol modulált) ismétlésével; a fő részek közé átmeneteket, u.n. bridge-eket komponáltak; egyáltalán magának a formának a jelentősége nőtt meg. Már nem egyszerűen csak a kerete volt egy adott dallamnak, hanem önálló kompozíciós jelentőséggel bírt. A forma megalkotása a valamikori automatizmusból tudatos tevékenységgé lépett elő. Ma – hasonlóan a kortárs zenéhez – nincs áthághatatlan szabály, nincs elképzelhetetlen forma, határt csak a képzelet szab. Az pedig határtalan.

I. 5. Improvizáció, mint a jazz névjegye

Ez a jazz feltehetőleg legmisztikusabb része, pedig a tévhitiek eloszlatására sokan tettek kísérletet. A homály talán az előadóművészet és az alkotóművészet szétválásában keresendő: még egy-két évszázaddal ezelőtt is egybeesett a két tevékenység. Számtalan versenymű kadenciáját még bizvást hagyhatta a szerző az előadóra (legtöbbször saját magára). A tétel addig bemutatott témáira senkinek nem okozott nehézséget a rögtönzés. Maga a rögtönzés megszokott feladat volt, neves muzikusok versengtek egy megadott témára való improvizációval.

A jazzt tekintve ezt írja Pernye András: „Az alkotó- és előadóművész közötti különbség lényegileg megszűnik: a zene ott és akkor keletkezik, ahol és amikor elhangzik, és abban a formában soha még egyszer nem fog elhangzani.”⁴⁵ Hogyan definiálja Gonda János a jazzt: „A jazz ad hoc jellegű, improvizatív művészet [...] alkotó s nem reprodukáló zenélési forma.”⁴⁶ Könyvében később hozzáteszi: „A jazz improvizatív művészet: nemcsak a többnyire előre meghatározott téma feldolgozási módjában, de az előadási forma

⁴⁵ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 78-79.

⁴⁶ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 101.

alapvető jellegében is."⁴⁷ Juhász Előd is az improvizációra helyezi a hangsúlyt: „A jazz alapeleme, éltetője, a mindenkori színes változatosság, a pillanatnyi rögtönzés.”⁴⁸ Pernye András szintén azonos véleményen van: „A jazz valóban a rögtönzést vallhatja lényegi elemének, ám ennek megértéséhez tudnunk kell azt is, hogy a rögtönzésen belül mi az állandó, a megrögzített mozzanat benne.”⁴⁹

Az improvizáció gyakorlatában természetesen nem a jazz volt a kezdet, mindamellett Pernye (a spirituáléről) megállapítja: „Az eredeti néger népzene *parttalan rögtönzés* (kiemelés Pernyétől).”⁵⁰ „A dallam életének legfőbb meghosszabbítója, sőt fenntartója az ismétlés; hiszen találkoztunk vele a primitívek, sőt a nagy kultúrák életében. De van egy fejlődési fokozat, mikor a melodikus érzék már kilépett a puszta ismétlő állapotból s több változatosságra szomjazik, anélkül, hogy magatartásán változtatna. Felismeri, hogy egyes alkatelemeit változó feszültséggel, más-más magasságban is megismételheti [...] ez a szekvencia.”⁵¹ Szabolcsi Bence írt így a barokkról.

„A barokk rögtönző-praxis alapja, a passacaglia, a chaconne vagy a folia általában véve négy- vagy nyolcütemes [...] téma volt, mivel ennyit képes a zongorista, az orgonista vagy más hangszer játékos minden nehézség nélkül átfogni, áttekinteni és egyéni elképzelései szerint kitölteni.”⁵² Ezek már Pernye András szavai, de a népdalok kapcsán is megjegyezte Dobszay László: „A népdal ismerőinek nem újdonság, hogy egy-egy dallam valódi arculatát csak a variánskör vagy legalábbis a fő variálódási lehetőségek összessége rajzolja meg.”⁵³

Az interpretátor szemével: „Mozart sok cadenza-t lejegyzett, de ha nem, improvizálhatunk.”⁵⁴

⁴⁷ I.m., 303.

⁴⁸ Juhász Előd: *Gershwin*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1964): 64.

⁴⁹ Pernye András: I.m., 45.

⁵⁰ I.m., 29.

⁵¹ Szabolcsi Bence: *A melódia története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957): 105.

⁵² Pernye András: I.m., 199.

⁵³ Dobszay László: *A magyar dal könyve*. (Budapest: Editio Musica, 1984): 13.

⁵⁴ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Budapest: Vince Kiadó, 2003): 146. Tartalmi idézet.

Maradjunk még az improvizáció korábbi időkben való megítélésénél. Szabolcsi Bence írja 1750-es években megjelent német zeneoktatási tankönyveket említve: „Mindegyikük bőségesen foglalkozik a rögtönzött ékesítések tudományával, - s minthogy a kor előadóművésze még jórészt szabadon improvizál, tágabb értelemben azt mondhatnók, hogy alig is foglalkoznak mással.”⁵⁵ A belcanto technikája az ékesítés, ornamentális dallamosság. Az improvizáció nem volt teljesen kötetlen, Szabolcsi felsorol néhányat a komponisták kifejezetten a díszítésekre vonatkozó előírásaiból: Couperin huszonhárom agrément-jét, Tosi nyolcféle trilláját, Rousseau kilencféle violaornamensét, Hiller háromféle rögtönzött ékesítését.⁵⁶ Rosszallást is kiváltott az improvizáció parttalanná válása: „Egyikük (Mosel) már felháborítónak találja – 1813-ban – hogy az ékesítő muzsikus keze nyomán sokszor az eredeti dallam egyetlen üteme sem marad felismerhető”.⁵⁷

A jazz nem minden stílusának volt lételeme az improvizáció: „A ragtime-ban az [...] improvizációnak nyomát sem találjuk - helyébe az európai jellegű szinkópa és a megkomponáltság elve lép.”⁵⁸ Tovább lépve azonban előtérbe kerül a rögtönzés: „A jazzimprovizáció [„] egy ösztönös népi variáló gyakorlatból alakul ki. [...] A dixieland-jazzben, különösen pedig a swing-zenében a népi variációs-rögtönző gyakorlatból fakadó játékmódot a variáció egy tudatosabb formája váltja fel.”⁵⁹ Lássuk mire épül ez a tudatosnak nevezett forma. A harmóniai váz adott, ebben vagy az eredeti harmonizálást követik, vagy előre rögzítik az új akkordokat. „A *kollektív improvizáció nem más, mint a jazzmuzsika specifikus többszólamúsága* (kiemelés Pernyétől), amelyben a blues-formán belül először jelenik meg a zene vízszintes és függőleges szerkezeti elve.”⁶⁰ Vízszintes alatt a dallam, a periodicitás; függőleges alatt a

⁵⁵ Szabolcsi Bence: I.m., 153-154.

⁵⁶ I.m., 156. Tartalmi idézet.

⁵⁷ I.m., 154.

⁵⁸ Gonda János: I.m., 61.

⁵⁹ Gonda János: I.m., 346.

⁶⁰ Pernye András: I.m., 70.

harmónia értendő. „Ahhoz [...], hogy valóságos, kollektív improvizáció váljék lehetségessé, olyan »játékszabályokra« volt szükség, amelyek általánosabb érvényűek és nem csupán egyetlen számra érvényesek, hanem eligazítást adnak a kollektív improvizációra nézve általában. Másszóval: olyan »függőleges rendezőelv« szükséges ehhez, amely kontroll és útbaigazítás egyszerre, amely megóv a »parttalan rögtönzéstől« és egyben lehetővé teszi azt, hogy a több, együttesen, egyidőben vagy külön-külön rögtönző hangszer valamilyen zenei egységen belül bontakozhassék ki.”⁶¹ Még két intelem: „A szigorú keretek között szabadon juthat felszínre a rögtönzés, az egyéni képzelőerő, a virtuóztatás, stb. – és megfordítva: a szabad rögtönzés szinte szükségszerűen hozza létre saját, szigorú korlátait, saját, szigorú rendszerét, hogy e megkötöttségeken belül önmagára találhasson.”⁶² „Az improvizáció ne csak a harmóniai rendet figurálja vagy a dallamot díszítse, hanem az egész szám *jellegét* (kiemelés Pernyétől) jelenítse meg. Ezen azt kell értenünk, hogy a dallamban rejlő lineáris és vertikális - tehát vízszintes és függőleges - elemek együttesen, egyidőben és egységes ötvözetben kerüljenek felszínre az improvizáció során.”⁶³

Az improvizációhoz használatos skálák ügyében sokan adnak tanácsot. Binder Károly Pozsár Mátéval írt könyvében (*Skálák és akkordok*) tudományos alaposággal térképezi fel a skálákat. Matematikai szisztéma szerint építkezve jut el a tizenkétfokúsáig, és valamennyi skálához akkord-felrakási ajánlatot tesz. A kiindulásként adott minta alapján a többi az olvasó dolga. Binder az improvizációval kapcsolatban a következőt tanácsolja: „Válasszunk egy akkordot, majd keressük meg, hogy mely skálák illeszkednek rá. Használjuk azokat improvizációkor. Konzonáns, az akkordot jól kifejező hangzáshoz olyan skálákat keressünk, melyek esetében a skála és akkord hanghalmazának számszerű különbsége kicsi. Ellenkező esetben bizonytalan hangzást kapunk.”⁶⁴

⁶¹ I.m., 75.

⁶² I.m., 77.

⁶³ I.m., 237.

⁶⁴ Binder Károly – Pozsár Máté: *Skálák és akkordok*. (Budapest: BMM, 2012): 19.

A skálákkal való kísérletezés műfajokon átívelő voltát bizonyítja David Cope *New Directions in Music* című könyvében. A skálák taglalásánál Bartókot hozza föl példának. A *Mikrokosmos*ból hoz illusztrációt (5. kötet, 136.) az egészhangú skálára, majd Bartók és Sztravinszkij műveire általában hivatkozva mutatja be a szimmetrikus nyolchangos skálát. (C-D-Esz-F-Fisz-Gisz-A-H).⁶⁵ Erre a tritónuszos tükrözésre építi általában Andy LaVerne is az akkordbehelyettesítéseket munkájában, a *Handbook of Chord Substitutions*-ben. A Berklee *Practice Method* című sorozatában a tenor és szoprán szaxofonról írt könyvükben Jim Odgren és Bill Pierce az improvizációs gyakorlathoz javasolnak egy blues-skálát. Az a pentatontól mindössze egyetlen hanggal tér el: a *lá-dó-re-mi-szó* közé beékelődik egy *ri*, tehát a skála hatfokúvá válik. (*lá-dó-re-ri-mi-szó*)⁶⁶ A skálák tehát számtalan fokot érintenek, mások felfelé és lefelé, akár oktávon túlnyúlóak és ma már mindennaposak az improvizáció világában, hiszen a törekvés minden területen, így a skálák területén is ugyanaz: a lehetőségek maximális kihasználása. Márkus Tibor a polimodális skálákat említve megjegyzi: „Az elnevezés Bartók Béla nevéhez fűződik. Akkor beszélünk polimodális skálák alkalmazásáról, amikor a kompozíció felfelé ívelő dallamvonalában a zeneszerző más modális skálát használ, mint a dallam ereszkedő ágában, vagy a felső szólamban két különböző [...] modalitás szerepel.”⁶⁷ Az improvizációban használatos skálákról Ted Pease így vélekedik: „Until the late 1950s, scale resources in jazz were limited primarily to major and minor scales and to the blues scale [...] after the seminal Miles Davis album *Kind of Blue* in 1959, modes became an important resource for jazz composers.”⁶⁸ (Az 1950-es évek végéig csak igen kevés skála szolgált forrásul: elsődlegesen a dúr-, a moll- és a blues-skála [...] Miles Davis *Kind of Blue*

⁶⁵ Cope, David: *New Directions in Music*. (Illinois: Waveland Press, 1998): 4.

⁶⁶ Odgren, Jim – Pierce, Bill: *Tenor Sax and Soprano Sax*. (Boston: Berklee Press, 2001): 127.

⁶⁷ Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012): 61.

⁶⁸ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 10.

című, a fejlődésben nagy lépést jelentő albumának 1959-es megjelenése után a modális skálák is fontos forrássá lettek a jazz-zeneszerzők számára.)

Hol vagyunk már a swingtől, melyről Gonda János megállapítja: „Az új stílus alapjában harmonikus, homofon jellegű, a rögtönzésben is a harmóniai komponens, az akkordbontás és ezzel együtt a függőleges gondolkodásmód válik egyeduralkodóvá.”⁶⁹ „Az improvizáció [...] pontosan tükrözi a modern jazz újfajta tendenciáit és a többi művészethez való megváltozott viszonyát. A gondtalan játékosság, az ösztönösség helyébe itt is az elmélyülésre, a szuggesztív kifejezésre való törekvés lép. [...] Lényegében tehát sajátosság, ad hoc jellegű komponálással, pontosabban: motívumalkotással válik.”⁷⁰ Noha az improvizáció általában a szólistához kötődik, ez ma már nem hagyja érintetlenül a többiek zenei funkcióit sem: „A modern dobos és bőgős – habár legfontosabb feladata továbbra is a kísérés – a szólisták egyenrangú zenei partnere, aki a maga hangszerén felelget, kommentál és kiegészít: egyszóval reagál a dallamvivő hangszerjátékos zenei gondolataira.”⁷¹ „As a composer I feel that it is essential to give the performer creative license to interpret material in a personal manner”⁷² (Mint zeneszerző úgy érzem: lényeges az előadót alkotói szabadsággal felruházni annak érdekében, hogy a darabot személyes módon adja elő). Minden előadót.

Ha a jazz műfaját, előadóit, alkotóit újnak, új nemzedéknek tekintjük, nem találhatunk a helyzetet jobban leíró szavakat, mint amiket Szabolcsi Bence vetett papírra: „Mert hiszen épp ebből áll a melódia történelmi értelemváltozása; a régebbi dallam hangsúlya, élessége, sűrűsége, csomózása, a benne jelentkező mozgás foka és jellege egy bizonyos határon túl nem elégíti ki az új nemzedéket s ezért mindezeket az elemeket eltolja, arányukat módosítja, átértelmezi. Felold, kiszabadít és újra megköt, mindig más igények szerint, s igényeit a maga

⁶⁹ Gonda János: I.m., 329.

⁷⁰ I.m., 347.

⁷¹ I.m., 345.

⁷² LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. (Bedford Hills: Ekay Music, 1991): 5.

sokszor alig tudatos, de mindenképp megváltozott, tehát új idő- és mozgás-érzéke, másfajta indulati hőfoka írja elő.”⁷³ Ehhez a gondolathoz hozzáfűzi: „Való, hogy mennél fiatalabb vagy mennél idegenebb az állandó formáktól valamely zenekultúra, annál nagyobb szerepet játszik benne az ékesítés, azaz a közvetlenül kibomló dallam; az ornamentum megszorítása, megmerevedése, kihalása az illető kultúra megmerevedésére, megöregedésére vall.”⁷⁴ Nos, remélhetjük, hogy a jazzt a megmerevedéstől és a megöregedéstől meg tudja óvni az improvizáció.

E fejezet végeztéül Paul E. Rinzlert citálom, aki *Jazz Arranging* című könyve előszavában megállapítja: „The conventions that enable a jazz performer to create a performance (aside from improvisation) are actually arranging techniques. [...] Jazz performers are also arrangers, whether the arranging is done two months before the performance and well rehearsed, or two minutes before the performance and merely discussed, or during the performance spontaneously”⁷⁵ (Azok a konvenciók, amelyek az előadót egy előadásra képessé teszik – beleértve az improvizációt – gyakorlatilag hangszerelési technikák. A jazz előadók egyben hangszerelők is, függetlenül attól, hogy a hangszerelés két hónappal korábban készült és alaposan bepróbálták, vagy két perccel az előadás előtt és csupán megbeszélték, vagy spontán az előadás alatt alakult ki).

E mondatok vezetnek át a második rész fejezeteihez, melyek a jazz hangszereiről szólnak.

II. 1. A jazz hangszerei

⁷³ Szabolcsi Bence: I.m., 202.

⁷⁴ I.m., 327.

⁷⁵ Rinzler, Paul E.: *Jazz Arranging. A Guide for for Small Ensembles*. (Maryland: Scarecrow Press, 1999): V.

A jazzben használatos hangszerek ismertetése előtt fel kell tárni azt a tényt, hogy különböző okokból ugyan, de ma a törekvés minden irányból azonos: egyfajta univerzalitás elérése, a hangszerek számára közel azonos lehetőségek megteremtése. A jelen muzikusát nem érheti hátrány hangszere egyszólamúsága miatt, ezért olyan szintetizátorokat konstruálnak, amelyek akár akkordok megszólaltatását is lehetővé teszik addig egyszólamú instrumentumok művelői számára. Ebben a fejezetben azonban a jazzben használatos hangszerek azon tulajdonságai, lehetőségei kerülnek bemutatásra, amelyeket a konstruktőrök az akusztikus megszólaltatás terén fejlesztettek ki. Nézzük az első jazz-hangszereket.

Az Afrikából érkezett rabszolgák hangszerei természetesen a legegyszerűbb anyagok felhasználásával készültek. Növényi részek, különböző állati bőrok és csontok szolgáltak az instrumentumok alapjául. Főleg a ritmus megszólaltatásához szükséges eszközök meghatározóak a jazz története szempontjából, de fúvós és vonós hangszerekkel is rendelkeztek. „Az afro-amerikai zenekarok magva a dobkórus, ehhez társulnak az afrikai jellegű melodikus hangszerek: a marimba, a szanza és sokféle - nádból, fából vagy csontból készült - fuvola- és trombitaszerű fúvós hangszer.”⁷⁶

A legnagyobb csoport az idiofon hangszerszámok tárháza, ahol maga az eszköz teste a hangforrás. Membrafon névvel illetik a rezgésbe hozható bőrok-szövetek-hártyák hangjára épülő instrumentumokat. Cordofonnak hívják a húrok, aerofonnak pedig az üregben-csőben rezgésbe hozott levegőnek hangjával működő hangszereket.

Dalaikat tehát elsősorban ütős hangszerek kísérték (csörgők, kereplők, dobok, hangolt eszközök, mint például a xilofon); voltak dallamjátzó eszközeik (különböző furulyák, sípok, trombiták), és harmóniákat is megszólaltattak egyszerű lantokkal vagy hárfákkal. Ez tehát az afrikaiak által adott hozzájárulás a jazz születéséhez.

⁷⁶ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 53.

Az amerikai négerek zenéjének hangszerei a polgárháborúhoz köthetőek. Annak lezárásakor a hadsereg ugyanis kiárúsította eszközeit, a harci trombitákat, dobokat. Ezeket vették meg potom áron a katonák (többnyire afro-amerikaiak), ezekkel keltek egymással versenyre. Egyébként, tehát nem a hadsereg hangszereinek kiárúsításából származó eszközökre gondolván: „Viszonylag könnyen elérhető, megfizethető hangszereken kezdtek el játszani, amilyen például a hegedű, a klarinét, a fuvola vagy a trombita.”⁷⁷

A jazz fejlődése során aztán beléptek más instrumentumok: „A minstrel-korszak jelentősége mindenekelőtt abban rejlik, hogy nagyban elősegítette a négerek hangszeres virtuozitásának fejlődését. Főhangszerük a bendzsó volt [...] emellett rendszeresen használták a tambourint és a csontból készült »bones« nevű ütőhangszer-fajtákat, valamint a hegedűt.”⁷⁸

A fehérek hozzájárulása kézenfekvő: „Tekintettel arra, hogy New Orleans kultúráját mindenekelőtt francia hatások érték, a jazz előtörténete számára igen fontos New Orleans-i fúvószenekarok pontosan azonosak voltak a francia fúvószenekarokban használatos hangszerekkel. Ezek: klarinét, oboa, kornét, szárnykürt, puzon, valamint a magasan csiripelő pikkoló-fuvola.”⁷⁹ A hangszerkészlet a jazz körülményeinek változását követte. Részint növekedett az előadásoknak teret adó helyek nagysága: már nemcsak intim, viszonylag zárt körök alkották a helyszíneket, de báltermekben is szólt a jazz. Másrészt az együttesekben résztvevő muzikusok létszámának arányában a zenei szólamok egy-egy hangszertől elvárt hangerejét is hozzá kellett igazítani a többiek által keltett hangerőhöz. Még nem lévén elektronikus erősítés, akusztikus megoldással kellett arányba állítani a dallamot, a harmóniát és a basszust, vagy a különböző kórusok egymáshoz viszonyított létszámát. Így lassan megtörtént a természetes kiválasztódás, és a kisebb hangerőt produkáló hangszerek egészen az elektronikus erősítés megjelenéséig háttérbe szorultak, valamiféle

⁷⁷ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 23.

⁷⁸ I.m., 38.

⁷⁹ I.m., 63-64.

„tetszhalálra” voltak ítélve. Ha egymás mellé képzeljük a dob, a basszus és valamely harmóniahangszer hangját, nagyjából mindegyiktől olyan hangerőt várunk el, hogy illeszkedjen a többiekhez, se hangosabb, se halkabb ne legyen azoknál. Valamikor a tuba által szolgáltatott basszus könnyűszerrel támasztotta alá a fúvósokat, de beláthatjuk, hogy amikor akusztikus bőgővel keltették az alapot jelentő szólamot, már más belső arányokat kellett kialakítani. Ugyanígy végigvihetjük a gondolatot a bendzsó-gitár viszonylatában, a zongora-orgona-szintetizátor tekintetében, vagy a fúvóskórusok kiegyenlítetttségét a szaxofonok mellé alkalmazott fafúvósok szerepét elképzelve.

Idáig csak az instrumentális zenéről tettünk említést. Az énekhanghoz rendelt kíséret akusztikailag mindent átrendez. Az énekhang alatt megjelennek a fúvósoknál alkalmazott hangfogók, a dobnál a faverő helyett a seprű. Külön kérdés a vokál.

Ahogy a szimfonikus zenekarban meghatározott elsőhegedű létszámhoz adott másodhegedű-, viola-, cselló- és gordon-létszám tartozik, ugyanígy fokozatosan létrejön a big band hangszerének aránya is a korábbi kiségyüttesek fokozatos növekedéséből, különféle összeállításokkal való próbálkozásokból, az új stílusokkal felmerülő új hangzáskép általi igény szerint is alakítva: 5 szaxofon, 4 trombita, 4 harsona képezi a legtöbb együttes fúvósait. Vannak természetesen ettől eltérő megoldások is, például kürtöket vonnak be, vagy ötre emelik a trombiták számát, de a klasszikus big band 5 szaxofonból, 4 trombitából, 4 harsonából és ritmusszekcióból áll. Erre az összeállításra készült a legtöbb kompozíció és hangszerelés, ezért a következőkben ezeket a hangszereket vesszük sorra.

II. 1. a. Szaxofon

A (jazz)partitúra legfelső sorában a szaxofon helyezkedik el, esetenként valamelyik váltóhangszere, leggyakrabban a klarinét, vagy a fuvola.

Az első szaxofont a XIX. század első felében készítette Adolphe Sax és találmányát hamar felkarolta Hector Berlioz. *Chant Sacré* című művének 1844-es bemutatóján maga a konstruktőr szólaltatta meg a hangszert. Érdekes, új hangja ellenére viszonylag lassan terjedt el a használatban és tulajdonképpen igazi kötődését csak a könnyűzenéhez és a jazzhez mondhatjuk jellemzőnek. Szórványos az alkalmazása a komolyzenében, de írt rá többek között Bizet az *Arles-i lányban*, Ravel a *Boleróban*, vagy az *Egy kiállítás képeiben*, Alban Berg Hegedűversenyében, Prokofjev a *Rómeó és Júliában*, Sosztakovics a *Jazz szvít* No. 2-ben, Richard Strauss a *Symphonia Domestica*-ban (művében szoprán-, alt-, bariton- és basszusszaxofont is alkalmazott) és Benjamin Britten az *Our Hunting Fathers* című művében.

„The clarinet was the most popular woodwind instrument played by Dixieland musicians. During the 1920s, when American dance bands were coming into vogue, bandleaders started adding the saxophone to their instrumentation. [...] The saxophone section soon was the front line in many large ensembles.”⁸⁰ (A dixieland együttesek zenészei által játszott legnépszerűbb hangszer a klarinét volt. A húszas évek alatt amikor az amerikai tánczenekarok divatba jöttek, a zenekarvezetők bővítették együtteseiket a szaxofonnal. A szaxofon-szekció hamarosan főszerepet játszott a nagy együttesekben). Ezzel együtt a klarinét fontossága nem csökkent: „The B-flat Clarinet is a very important double in the Saxophone Section and is used by practically every Saxophone player.”⁸¹ (A B klarinét egy nagyon fontos váltó-hangszer a szaxofon szekcióban és gyakorlatilag minden szaxofonos játszik rajta). A klarinét mély fekvésekben való használata csak stúdiótechnika megléte mellett ajánlott: „The Clarinet played in the low register very softly [...] is useful only in radio broadcasting, because the tone can be heard but a few feet from the

⁸⁰ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 6.

⁸¹ Weirick, Paul: *Dance arranging. A guide to Scoring Music for the American Dance Orchestra*. (New York: Witmark Educational Publications, 1934): 5.

instrument."⁸² (A klarinét által játszott mély regiszter nagyon lágy, ez csak rádióközvetítésnél használatos, mert ugyan a hang hallható, de csak néhány láb távolságban).

Nézzük miként vélekedik a szaxofonról Gonda János: „Dallamvivő és szolisztikus funkciója a combó-jazzben dominál, de a hangszer a nagyzenekari jazzben is fontos szerepet tölt be.”⁸³

„A szaxofonok »családfája« sokkalta kiterjedtebb, mint ahogyan azt a mai jazz- és tánczenekarok hallatán gondolni lehetne. A legkisebb és legmagasabb hangú közülük az Esz-hangolású szoprano – amely azonban ma már csupán hangszergyűjtemények vitrinjeiben fordul elő. Ennél valamivel nagyobb alakú és természetesen ennek folytán mélyebb hangú a B-szoprán. Formája – igen ritka kivételtől eltekintve – nem a szokott szaxofon-forma, tehát nem pipa alakú, hanem inkább a tárogatóra emlékeztet. [...] Az Esz-altó és a B-tenor mindmáig a leghasználatosabb, az Esz-bariton ritkább, habár a modern jazz történetében nem kisebb mester kizárólagos hangszere, mint Gerry Mulligané. A régebbi együttesekben gyakorta hallhatjuk a B-basszus-szaxofont, amely ma már csak nagyobb taglétszámú jazz-, illetve tánczenekaroknál használatos; [...] egynémely számnál kitűnő szolgálatot tesz, mert a szaxofon-kórusához olyan dallamos basszust szolgáltat, amely mintegy a nagybögő fürgeségét és a tuba melodikus erőnyeit egyesíti magában.”⁸⁴ Ezek Pernye András mondatai, 1964-ben vetette papírra őket. Majd fél évszázaddal később Friedrich Károly véleménye: „Soliban leggyakrabban a szaxofonokat szokták alkalmazni. Ezt a hangszercsaládot fekvése, valamint virtuozitása nagyon alkalmassá teszik az effajta szekcióban előadott szólók előadására.”⁸⁵ Nem gondol mást Paul Weirick sem: „Because of its unusual amount of tone color, range and versatility, the Saxophone Section from the arranger's point of view, is the most important

⁸² I.h.

⁸³ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 212.

⁸⁴ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 150.

⁸⁵ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 26.

section in the orchestra."⁸⁶ (A szaxofonkórus a hangszerelő szempontjából tekintve a zenekar legfontosabb kórusa, hangszínének szokatlanul magas száma, hangterjedelme és sokoldalúsága miatt).

A múlt század húszas éveiben a szalonzenekarokban – amelyek repertoárján egyaránt megtalálhatók voltak például Johann Strauss művei, a klasszikus zeneirodalom legnépszerűbb darabjainak átírtai és a kor divatos slágerei – a háromtagú szaxofonkórus váltóhangszere a hegedű volt. Tagcserénél nem egyenként, hanem a három zenészt összeszokott hangzásuk, kiegyenlített vibratójuk miatt együtt alkalmazták. A hegedű mellett egy másik lehetséges váltóhangszerre vonatkozik Weirick megjegyzése: „This instrument has grown steadily in popularity during the past few years until now many Saxophone Sections have all three players doubling Flute.”⁸⁷ (E hangszer népszerűsége folyamatosan emelkedett az elmúlt esztendőkből, egészen máig, amikor sok szaxofon szekció mindhárom tagja vált fuvolára).

Ma más a játszani való, így más a váltóhangszer is. A fuvola, színeinek teljes spektruma csak azóta alkalmazható, amióta mikrofon van, így kisebb hangereje ellenére át tud szólni egy fúvóskóruson.

A változó stílusok a szaxofon-családon belül más-más hangszert juttattak szólószerephez. „In the first half of the twentieth century, Sidney Bechet was the most important soprano saxophonist. However, it was Steve Lacy in the mid-1950s, and John Coltrane [...] who brought the soprano saxophone to prominence.”⁸⁸ (A huszadik század első felében Sidney Bechet volt a legfontosabb szoprán-szaxofonos, mégis, az ötvenes évek közepén Steve Lacy és John Coltrane tette fontossá a szoprán-szaxofon szerepét).

A hangszerelők közül „Thad Jones kezdte a lead szaxofon esetében a szoprán-szaxofon használatát”⁸⁹ Fletcher Henderson hangszerelésében Pernye a

⁸⁶ Weirick, Paul: I.m., 1.

⁸⁷ Weirick, Paul: I.m., 5.

⁸⁸ Norman, David: I.m., 6.

⁸⁹ Friedrich Károly: I.m., 34.

következőképpen írja le a szaxofon hangszínét: „Van valami bűvöletes Fletcher Henderson szaxofon kórusaiban – ugyanis ez idő tájt Henderson arranzsálta Benny Goodman zenekarát. Lélegző, sóhajtó, lihegő szaxofon-kórus hangzik a leginkább sweetes számokban is.”⁹⁰

Ted Pease és Ken Pullig *Modern Jazz Voicings. Arranging for Small and Medium Ensembles* című könyvükben a szaxofonokról összefoglaló táblázatot tesznek közzé. Abból kiderül, hogy gyakorlatilag mindet azonosan írjuk (violinkulcsban), és természetesen mindegyik a hangolásától és fekvésétől függő helyen szólal meg. A kis *B*-től kezdődő hangterjedelem egészen a háromvonalas *F*-ig (néhol *Fisz*-ig) írható. Hangolásának megfelelően a *B* szoprán-szaxofon egy nagy szekunddal szól lejjebb, az *Esz* alto egy nagyszexttel, a *B* tenor nagy nónával, és az *Esz* bariton egy oktávval és egy nagy szexttel. A szoprán-szaxofon első kvintjét nyers, nehezen ellenőrizhető hangok, az ezt követő oktávot világosabb hangok, és a legfelső tartományt még világosabbak jellemzik. Nagyon hasonló az altszaxofon karaktere. A tenor legjobb tartományának a középfekvéstől felfelé eső részt (írva egyvonalas *D*-től, ami kis *C*-től hangzik) jelölik meg. A tenor is, de főleg a hasonló fekvésekben hasonló karaktert mutató bariton hangterjedelmük legmagasabb régiójában elvékonyodhatnak.⁹¹

A szaxofonok után a partitúra sorrendjében a trombiták következnek.

II. 1. b. Trombita

A szaxofon mellett a jazzben – kiségyüttesektől a big bandig – a legfontosabb dallamvivő hangszer a trombita. „Brass instruments were originally featured in street ensembles, small dance bands, and marching bands. The cornet was the principal soprano voice of the brasses. [...] In the mid 1920s, Armstrong

⁹⁰ Pernye András: I.m., 215.

⁹¹ Pease, Ted – Pullig, Ken: *Modern Jazz Voicings. Arranging for Small and Medium Ensembles*. (Boston: Berklee Press, 2001): 6. Tartalmi kivonat.

switched from cornet to trumpet, apparently because he considered the trumpet sound more rounded and brighter. The trumpet went on to become the jazz band's other principal front-line horn with the saxophone."⁹² (A rézfúvós hangszerek eredetileg az utcai zenekarokban, a kis tánczenekarokban és az indulózenekarokban szerepeltek. A kornetté volt a legmagasabb szólam. A húszas évek közepén Armstrong kornetről trombitára váltott, kétségtelenül azért, mert a trombita hangját teltebbnek és világosabbnak találta. A trombita a szaxofon mellett a fúvósok vezető hangszerévé vált).

Ez az instrumentum is természetesen a komolyzenében már hosszú utat járt be, mielőtt a jazz felfedezte volna. Alfredo Casella és Virgilio Mortari a *La tecnica dell' orchestra contemporanea* (Székely András fordításában *A mai zenekar technikája*) címmel megjelent munkájukban leírják, hogy milyen változást jelentett a trombita használhatóságában a szelepek alkalmazása. „Az új találmány azonban – melynek az volt a célja, hogy a hangszer lehetőségeit a végtelenségig kiszélesítse – nem változtatta meg lényegesen a trombita karakterét, amely megmaradt hagyományosan hősi és harci jellegűnek. A jazz (kiemelés a szerzőktől) ezzel szemben mind a hangszer jellegében, mind technikájában valódi forradalmat vitt végbe. [...] Az öreg trombita régi elbeszélő és katonai jellegének, férfias hősiességének helyét váratlanul komikus, groteszk, fecsegő, érzelmes, karakterisztikus stb. hatások vették át, s a hangszer egyben olyan magas fokú és fantasztikus virtuozitást ért el, amilyent harminc évvel korábban elképzelni sem lehetett.”⁹³ Érdeemes megjegyezni, hogy a könyv első olasz kiadása – az idézett véleménnyel – 1950-ben látott napvilágot.

Az amerikai polgárháború végén a hadsereg kiárusította hangszereit. A trombitákat és dobokat igen olcsón vehették meg a katonák (többek között az afroamerikaiak). A trombita megkezdte ellenállhatatlan hódítását a jazzben. Már a legkorábbi formációkban is szerepet kapott, hamarosan elsőrendű

⁹² Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 7.

⁹³ Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. /A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András/ (Budapest, Zeneműkiadó, 1978): 118.

dallamhangszerré lépett elő. „A trombita a jazzegyüttes vezető hangszere. Hangjának átható élessége és nagy vivőereje következtében természetesen emelkedik ki a »tutti«-ból; dallamvivő funkciójához nem férhet kétség.”⁹⁴

A trombitát olyan művészek tették elismertté, mint Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, vagy Miles Davis. Példájuk nyomán nem Jeffrey Reynolds az egyetlen, aki így vall: „I was attracted to the trumpet in high school, and I found it compelling from the very first day. The combination of its clear, strong voice; its beautiful look; and the way I felt holding one in my hands was hard to resist”⁹⁵ (A trombita vonzott a főiskolán, az első naptól lenyűgözött. Erős hangja; gyönyörű kinézete; az, ahogy a kezemben tartottam, ellenállhatatlan volt).

Noha a trombita több féle hangolásban létezik, általánosan elfogadott, hogy hangzóban írjuk. Hangterjedelme kis *fisz*-től indul és a háromvonalas oktávban ér véget. A jazzben nemigen használatos sem a mélyebb (basszstrombita), sem az általában használatos B trombita felett egy oktávval megszólaló hangszer, a pikkoló trombita.

Elődje a kornett volt, amely „Az 1925 körüli években mindinkább a ma közhasználatban levő B-trombitának adja át helyét.”⁹⁶ Mégis, ma a kornettet szívesen használják szólísták a trombitánál kicsit fátyolosabb hangzása okán. Hangolása, írása azonos a trombitáéval.

Említeni kell a szárnykürtöt, amely egyik legkedveltebb váltóhangszere a trombitásoknak. Hangolása, hangterjedelme azonos a trombitáéval, de hangszíne lágyabb, ezért főleg középfekvésben és a mélyebb tartományban használják szívesen.

E hangszerek big bandben való alkalmazásánál többféle szerkesztési mód ismeretes. Általános alkalmazás amikor azonos felrakásban szólaltatják meg, mint a harsonákat, egy oktávval magasabban. Függetlenül attól, hogy a szaxofonok

⁹⁴ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004), 205.

⁹⁵ Reynolds, Jeffrey: *Trumpet for Dummies*. (Mississauga: John Wiley and Sons Canada Ltd., 2011), 1.

⁹⁶ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964), 63.

melyik tartományban, mit játszanak, sokszor fordul elő, hogy a mélyebb harsonák viszonylag tágfekvésű felrakása mellett a trombiták szűkfekvésben szólaltatják meg hangjaikat. Mindenre, minden helyzetre és minden hangszerelőre vonatkozik ugyanakkor az, hogy igyekszik egyéni felrakással észrevetetni magát, olyan akkordhangokat „elrejteti” a megszólaló zenében, amik mintegy névjegyei az adott hangszerelőnek. A trombiták alsó szólamai és a harsonák felsői különösen alkalmasak erre. Természetesen „patikamérlegesen” mérlekedjük, hogy ezek a hangok az akkordfelrakáson belül hol, milyen hangszer által szólalnak meg, mert ügyetlen alkalmazásuk teljesen fordított eredményt hoz: nem érdekessé, hanem aránytalanná teszi a hangzást. A trombitáknál – éppúgy, mint a big band többi kórusánál – törekszünk arra, hogy a négy trombita önállóan is jól szóljon. Négyszólamú akkordoknál nincs sok mérlegelni való, de ha ennél dúsabb harmóniát használunk, akkor alaposan végig kell gondolni: melyik harmóniahangot melyik szólamba, milyen dinamikával írjuk, és mi az a hang, amit ki lehet hagyni. Ezen a ponton egyetértés van a hangszerelők között: a kvintnek igen csekély a jelentősége; a terc az, amelyik elsődlegesen szabja meg egy akkord karakterét.

Mind a trombita, mind a harsona megszólaltatásánál alkalmazzák a *growl* (garattal berregtetett) hangot.

Az előadók sokszor élnek a különféle hangfogók adta lehetőségekkel is. Ha a kottában a *con sordino* kifejezés szerepel, akkor a *Straight* (egyenes) nevű hangfogót használja az előadó. Ez fémessé teszi a hangzást. A rezeknél gyakori hangfogó ezen kívül a *Cup*, ami picit sötétebbé teszi a hangot; a *Harmon mute*, ami bársonyossá. A *Wa-wah* a hangszer végéhez illesztve a nyílás elreteszésével és nyitásával ér el különös hangzást attól függően, hogy a játékos a kezével zárja, vagy nyitja a tölcsért, illetve a hangfogó végén lévő csövecskét kiveszi, vagy bent hagyja.

II. 1. c. Harsona

„A puzon a fúvós kórus melódikus basszusa. Hangja egyesíti magában a trombita átütő erejét, finom dallam-intonáló készségét, toldván mindezt a specifikusan reá jellemző mély regiszterbeli játéklehetőségekkel.”⁹⁷

A harsonára többféle szerep hárul. Ezt a hangszert említve a jazz vonatkozásában, elsőként feltehetően a dixieland jut eszünkbe. Nem véletlenül. Ott kezdett először önálló karaktert megjeleníteni, kiemelkedni a zenekarokban korábban rárótt feladatokból. A dallamot játszó kornett, vagy trombita felett néha szólószereppel, de leginkább a dallamot körbejáró díszítő funkcióval ott volt a klarinét, és ennek alsó alátámasztására, mondhatni kiegyenlítésére ott munkálkodott a harsona. A három hangszer a rendelkezésükre álló spektrumot teljesen kitöltötte: a harsona a klarinét mozgékonyágát egyéni, új ötletekkel, például a nagyon jellegzetes glisszandókkal egyensúlyozta ki. A basszus és a felső szólamok közötti teret játszotta be: hol a dallam mellékszólamát, hol a klarinétra felelő motívumokat, hol a harmónia bontogatását kellett szolgáltatnia. A dixielandben kiderült: minden mással összetéveszthetetlen saját „arca” van. „A New Orleans-i jazzben alapvetően kétféle puzon-játékot különböztetünk meg: a »shout«- és a »tail gate«-stílust. Az előbbinél a puzon mintegy – gyakran heterofonikus – ellenszólamot játszik a trombitához és a klarinéthoz, ugyanakkor pedig a már ismertetett »shout«-ot, azaz »felkiáltást« hangoztat. A »tail gate« [...] ugyancsak a trombita és a klarinét kíséretéből fejlődött ki, de már önmagában is önálló melódiavonalat hangoztat, és ezt specifikusan a hangszerre jellemző glisszandó-effektusokkal fűszerezi.”⁹⁸ Hangszerelői szemmel nézve igen izgalmas elképzelni: vajon hogyan alakult a szereposztás, milyen vargabetűket kellett bejárni, mire kialakult a tuba basszusa mellé a trombon, és a dallamot sem a legmagasabb hangszerre, a piccolóra, vagy a fuvolára, nem a klarinétra, hanem a trombitára osztották és a klarinétra főleg díszítő szerep várt.

⁹⁷ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 154-155.

⁹⁸ I.m., 155.

A hangszer (és előadóinak) fejlődése során hamar kiderül, hogy a harsona nem csupán színes kíséretre alkalmas, de széles érzelmi skálán mozgó szólóhangszer is egyben. Friedrich Károly, aki maga is harsonás, könyvében a következőket írja: „Nagyrészt Jack Teagarden munkásságának köszönhető a harmincas évek utáni, és bizonyos fokig a mai napig használt jazztrombon-stílus kialakulása. [...] Nagyon sokszor alkalmazott ajakglisszandókat azonos tolókahelyzet mellett, amely a hivatalos hangszertechnika értelmében kivitelezhetetlen a hangszeren. [...] Jack alkalmazta először az ún. »da-dl-a-dl« nyelvhasználatot, amelynek következtében a nyelv oda és vissza irányban is el tudott indítani egy-egy hangot, és ezzel jócskán fel tudta gyorsítani játékát.”⁹⁹

A korábbi, még a Teagardent megelőző időszakban is volt kiemelkedő művész: „Minden bizonnyal Ory a legismertebb New Orleansi trombonos. [...] Játéka meggazdagítja a basszus harmóniáit, és szükség esetén erőt ad a ritmusnak.”¹⁰⁰ Norman David *Jazz Arranging* című könyvében is Edward Kid Oryt említi, mint a dixieland első prominensét.¹⁰¹ Az első, széles körben nagy hatással bíró pozanosként Jack Teagardent, a swing-korszak muzsikusát jelöli meg. Tommy Dorseyt és Glenn Millert már nemcsak trombonosként, hanem zenekarvezetőként emeli ki.¹⁰²

Ory működése még a zenekar egyetlen trombonosáról szól, de hamarosan megalakulnak a nagyobb létszámú együttesek, amelyekben a rézfúvósok 2-3 trombitából és 1-2 harsonából állnak. További bővülés eredményeként a big band minimum 3 tagú harsonakórust mutat fel. A háromból a legmélyebbre a basszus megformálása is bízható, de zömmel a harmóniák megszólaltatása a feladat. Bizonyos esetekben a trombitakórus alsó szólamaiként fungáltak. Tartott akkordok szemszögéből nézve a harsonát: semmivel nem helyettesíthető akkor, amikor középfekvésben lány, ugyanakkor férfias harmóniát akarunk

⁹⁹ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 181-182.

¹⁰⁰ I.m., 54.

¹⁰¹ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc.,1998): 7.

¹⁰² I.h.

megszólaltatni. A szaxofonok is képesek nagyon lágy akkordok előadására (sőt, ez volt a jazz egyik megkülönböztető hangzása), de a trombonok által szóló harmónia hallhatóan „rézfúvós”-hangzás. Azt a területet, amely a basszus és a dallam közé esik, észrevétlen átmenetet formálva a baritonszaxofon (vagy tuba) és a dallamjátszó trombita/trombiták közé a harsona tölti ki. A trombon felső és a trombita alsó szólamai összeérnek, sokszor a kellő szólamvezetés miatt egymást keresztezhetik is. A biztos intonációt segítő célszerű végiggondolni az akkordban fellelhető szekundsúrlódásokat, és azokat nem az egymás mellett ülő muzikusokkal játszani. A harsona hangterjedelme igen tág: pedálhangjai a szubkontra oktávba esnek és a magasság már szinte csak a játékoson múlik, a kétvonalas oktávban is megbízhatóan játszható szólam. Lejegyzésére két kulcsot, basszus- és tenorkulcsot használunk. Hangzóban írjuk. A harsonakórusra is érvényes: igyekezzünk olyan felrakást alkalmazni, hogy a trombonok önmagukban is jól szóljanak. Egyaránt hálás a tágfekvés is, a szűk is. Szerepüket nyilván egyeztetni kell a teljes hangzással, de a legkézenfekvőbb a trombitákkal együtt való alkalmazás. A kétszer négy szólamnál sokszor fordul elő azonos trombita és harsona felrakás egy oktáv különbséggel, de épülhet akár nyolc különböző hangból álló harmónia is e két kórus segítségével. Unisono játékokra is sokszor kerül sor.

„A klasszikus jazz pozanosai az indulózenekarok hagyományait örökölték. Előadásmódjuk sokkal inkább ritmikus, mint melodikus, s gyakran a fúvóegyüttesek basszushangszerének, a tubának a játéktechnikájára emlékeztet. [...] Talán valamennyi jazzhangszer közül a harsona és a bőgő játéktechnikája változott a legtöbbet.”¹⁰³

Meglehetősen hosszú az út az Armstronggal játszó Kid Ory-tól a swing-korszak Benny Morton-ján (Count Basie zenekar) át egészen Roswell Rudd-ig (Jazz Composer's Orchestra), aki az avantgárd egyik kiemelkedő művésze. A jazz harsonásait olyan játékosok jelenítik meg, mint Frank Rosolino, Lawrence

¹⁰³ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 210.

Brown, Curtis Fuller, Al Grey, Slide Hampton, vagy a saját zenekarát is a legjobbak közé emelő Tommy Dorsey.

Ma a harsona mindent egyesít, ami a különböző korszakok stílusjegyeit jellemezte: egyszerre tud ritmikus, recsegő, lágy, dallamos, kemény, behízelt lenni, így alkalmassá válik minden funkció betöltésére, míg korábban jelenléte csak egy-egy feladatra korlátozódott. A kíséret minden fajtája mellé felzárkózott a szólószerep. Itt is, a trombitáknál is fontos szerepet játszanak a hangfogók, melyek Pernye szerint a rézfúvóknál a swing-korszakban jelennek meg először.¹⁰⁴

Talán itt kell említeni, hogy a hangszerelők mindig keresték a big band hangzásának színesítésére alkalmas hangszereket. Ezek között találjuk a kürtöket. „Ölelkezve” szerkesztve őket a trombonokkal (trombon–kürt–trombon–kürt) varázslatosan szép hangzást érhetünk el. Itt is érdemes arra törekedni, hogy a trombonok és a kürtök külön-külön is jól szóljanak. Gondos tervezést igénylő feladat, de sokszorosan megtérül. Jó illusztráció a kürtök és a trombonok együttes használatára Sy Oliver kompozíciója, a *Yes Indeed* Billy May hangszerelésében, ahol 4 harsona mellett 4 kürt is szerepet kap.

II. 1. d. Zongora

„A zongora viszonylag későn foglalta el helyét a jazzbandek ritmusszekciójában. Szólóhangszerként azonban már a jazzmuzsika kialakulásának egészen korai időszakában használatos volt.”¹⁰⁵ Friedrich Károly szavai után nézzük ezt az egészen korai időszakot: „If the music that we call »classic« ragtime could be said to have had a home address, it was 2220-2222 Market Street, in St. Louis: the site of Tom Turpin's Rosebud Bar. [...] He was the first major composer of rags, and he was the original patron of the

¹⁰⁴ Pernye András: I.m., 213.

¹⁰⁵ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 197.

syncopated arts."¹⁰⁶ (Ha azt mondhatnánk, hogy a zenének, amit mi „klasszikus” ragtime-nak hívunk létezett egy postacíme, akkor az a Market Street 2220-2222 St. Louisban, a telek, ahol Tom Turpin Rosebud bárja állt. Ő volt a rag első nagy komponistája és a szinkópa művészetének eredeti pártfogója).

Valóban, a ragtime-ban nyomon követhető, amint az egyenletesen játszott nyolcadok helyét lassan átveszik a szinkópás hangsúlyok, amik a jazzesebb lüktetés felé nyitják meg a kapukat. Az 1899-ben közreadott *Harlem Rag*, az 1903-as gépzongorás felvételről hallható *St. Louis Rag*, és az 1904-ben keletkezett *Buffalo Rag* jól példázzák a komplexitást: a zongora – mint egyedüli előadó – természetesen a zenei spektrum minden részét eljátszza, játszik dallamot, harmóniát, basszust. A bal kéz az ütem első és harmadik hangjára többnyire a harmónia alaphangját (néha kvintjét), a második és negyedik negyedre magát a harmóniát szólaltatja meg. Az ingabasszust „értékmérőnek” is tekinthetjük: a pianisták virtuozitását mutatja, hogy a technikás jobbkez-improvizációk alatt vajon mennyire marad érintetlen – a szintén nagy figyelmet igénylő – balkézszel szolgáltatandó folyamatos kíséret. Ez a kíséret az alapja a későbbi együttesekben a különböző hangszerekre háruló feladatoknak: így fog megszólalni egyre és háromra a tuba, vagy egyéb basszushangszer; kettőre és négyre játszik majd harmóniát a bendzsó, vagy a gitár. Kezdetben a dob sem igen távolodik el ettől: még a swing-korszak elején is jószerivel csak egyre, esetleg háromra szólalt meg a basszudob. Így alakul ki gyakorlatilag egy zenekari hangszerelés vázlata a zongoraszólamból.

Nézzük a zongora szerepét a jazz fejlődése mentén. Az első formációkból természetesen hiányzott a zongora. Kevesen játszottak rajta; a hangszer mérete, ritkasága, helyhez kötöttsége; a jazz bármilyen irányból való építkezése mindmind ellene szóltak. A fúvós zenekarokhoz nem volt szükség zongorára, az afrikai eredetű zenéből teljességgel hiányzott. „A zongora a ritmusszekcióhoz

¹⁰⁶ Jasen, David A. – Jones, Gene: *Black Bottom Stomp. Eight Masters of Ragtime and Early Jazz*. (New York: Routledge, 2001): 1.

tartozik, de nem kimondottan ritmushangszer. [...] Az afro-amerikai folklórban és az indulózenekarokban [...] nincs zongora. A ragtime zenében viszont [...] domináló, sőt többnyire kizárólagos szerepet játszik."¹⁰⁷

Ezért a zongora megkezdte saját útját a jazzben. Ahol a zongora először „megmutathatta” magát, az a ragtime. „Kialakult ragtime-ról körülbelül 1885-től beszélhetünk, amikor zeneileg képzett, legnagyobb részben színesbőrű zongorista-zeneszerzők ezt a népies zenei anyagot a művészi tökély magasabb fokára emelték, és a négerek első megkomponált »képzett« zenéjét megalkották. Ez a zene elsősorban szóló zongorán, vagy kisebb hangszeres együtteseken volt hallható. [...] A zongora balkeze kezdetben az indulókhöz és polkákhoz hasonlóan a beateen a harmóniákat játszotta, ingabasszus szerűen. A jobbkez feladata volt a »raggelés«, a szinkópálás. [...] A ragtime kétségkívül legismertebb alakja a zongorista és termékeny komponista, Scott Joplin."¹⁰⁸ Róla írja David A. Jasen: „He envisioned a music that could erase the lines between high and low culture."¹⁰⁹ (Olyan zenét álmódott, amely eltörli a határt magas-, és mélykultúra között). E tekintetben Joplin törekvését bátran nevezhetjük korát messze megelőző gondolatnak. Ugyancsak Jasen könyvében szerepel egy érdekes jazztörténeti adat: „Late in 1898 The Maple Leaf Club, a new social club for blacks, opened [...] Scott Joplin was the »house man« there, and he was billed on the club's business card simply as »The Entertainer«."¹¹⁰ (Az 1898-as esztendő végén nyílt meg a Maple Leaf Club, egy új társasági klub feketék számára. [...] Scott Joplin, a „ház embere" a klub üzleti kártyáján, mint „The Entertainer" volt feltüntetve). Innen ered egyik leghíresebb darabjának címe. Az első áttörést Joplin számára a *Maple Leaf Rag* hozta 1899-ben.

A korszak másik alkotójáról, Jelly Roll Mortonról írja Pernye András *A jazz* című könyvében, hogy Morton szóló-zongora felvételein is együttesben

¹⁰⁷ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 198.

¹⁰⁸ Friedrich Károly: I.m., 28.

¹⁰⁹ Jasen, David A. – Jones, Gene: I.m., 11-12.

¹¹⁰ I.m., 16.

gondolkodott. Példaként a *Jelly Roll Blues* első, szóló zongora-, majd későbbi zenekari felvételét említi. Az utóbbi meghallgatásakor kiderül, hogy a zenekari változat egyes variációi majd mindenütt pontosan megfelelnek a zongoraváltozat improvizációinak.¹¹¹ A ragtimeban nincs pontozott (szvingelő) nyolcad, a stílus lényege a szinkópa. „A ragtime-játék a szinkópás ritmusok betartásán áll vagy bukik.”¹¹² Pernye a ragtime kapcsán két fontos megállapítást tesz: „A ragtime a fúvószenekari muzsika »zongorakivonata«.”¹¹³ „A zongora-ragtime játékos a bal kézben pl. gyakorta használja a haladó basszust, méghozzá olyan módon, hogy az alaphanggal együtt annak kvintjét (C-alaphang esetén a G-t) és decimáját (az É-t) is megszólaltatja, és ezt az akkordot viszi skálaszerűen fel- vagy lefelé. [...] Ugyancsak a ragtime-korszakban alakul ki a több évtizeden keresztül uralkodó zongora bal kéz technika másik formája, az »inga-basszus«.”¹¹⁴ A ragtime-zongorázást később – újabb hatások révén – továbbfejlesztették: „New Yorkban [...] a harlemi zongoristák a ragtime és a blues elemeinek egybeolvasztásával megújították a jazz zongorázást.”¹¹⁵ „A barrel house stílus a szólózongora ragtime-játék bluesos elemekkel való továbbfejlesztése volt, melyben sok blues formájú darabot játszottak, de nem kizárólag. [...] A balkéz, mint a ragtime esetében az ütem hangsúlyos első és harmadik negyedén a basszushangokat, a hangsúlytalan második és negyedik negyeden pedig az akkordokat szólaltatta meg. [...] Időnként azonban skálaszerű decima menetekkel, illetve a boogie woogie stílus jellegzetes walking bass, vagy akkordikus kíséretével tették változatosabbá a balkéz játékát. [...] A korai jazz zongorázás karakterisztikus szóló stílusa a *boogie woogie* (kiemelés Friedrichtől).”¹¹⁶

¹¹¹ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 162-163. Tartalmi idézet.

¹¹² I.m., 49.

¹¹³ I.m., 45.

¹¹⁴ I.m., 43.

¹¹⁵ Friedrich Károly: I. m., 173.

¹¹⁶ I.m., 197.

Pernye András a boogie woogie-t elemezvén írja: „Fellazult a balkéz merev kísérőszerepe. Kiderült, hogy ha a basszus nem egyenletes negyedmozgást végez, vagy nem csupán inga-basszusra szorítkozik, akkor az egész hangszer zengése sokkalta telítettebb, tömörebb lesz, és jobban magával ragadja a hallgatót.”¹¹⁷ Néhány oldallal később: „A zongoristák nyilvánvalóan hamarosan rájöttek arra, hogy a boogie-woogie-mechanizmus legfőbb korlátja abban van, hogy a két kéz folyvást egyszerre, szigorúan párhuzamos ritmusú zenét játszik. [...] A harlemi zongoristák ezzel szemben arra törekedtek, hogy a két kéz viszonylag függetlenül működjék. Bizonyos »munkamegosztás« jött létre tehát: a bal kéz hozta a kéréllhetetlen beatet és a jobb kéz meglepő hangsúlyokat, felcsapó akkordokat, fantasztikusan virtuóz díszeket hangoztatott. A [...] harmonizálásban nagyobb szerepet kezdett játszani a kromatika.”¹¹⁸ A korszak zenéjét legjobban kiemelkedő mesterei idézik: gondoljunk Fats Waller és Art Tatum zongorajátékára. A swing felé közeledve a harlemi zongorastílus egyik prominenséről, James P. Johnsonról: „Játéka a ragtime zongorázásból fejlődött ki, [...] a blues, egy swingesebb ritmikai koncepció és az improvizáció alkalmazásával fejlesztette tovább a korábbi megkomponált zenei stílust jazzé.”¹¹⁹ Néhány mondattal később Pernye megállapítja: „Johnson legnagyobb zenei hozzájárulása [...] a ragtime ritmusoknak swingelő, folyamatos jazz lüktetéssé alakítása volt.”¹²⁰

A zongora fontossága a big bandek megjelenésével kisebb lett. Harmóniai funkcióit átveszik a fúvóskórusok, a ritmus szolgáltatására egy komplett ritmusszekció áll rendelkezésre. Ezt a szerepet is lehet elismerésre méltó magasságokba emelni: néhány pianista zenekarvezetőként is tündökölt. Közülük is kiemelkedik Duke Ellington, akiről Pernye András így ír: „A jazz nagyzenekari stílusát helyenkint már-már szimfónikus magaslatra emelte.”¹²¹

¹¹⁷ Pernye András: I.m., 178.

¹¹⁸ Pernye András: I.m., 222.

¹¹⁹ I.m., 200.

¹²⁰ I.m., 201.

¹²¹ I.m., 232.

Hangszerelési szempontból vizsgálva a zongora szerepét törvényszerű, hogy a zongoristák között nagyon sok a jó hangszerelő. A harmóniahangszereket tanulva hamarabb ismeretségbe kerül a zenész a zene teljes spektrumával, a dallammal, harmóniával, basszussal, formával.

A zongora mellett meg kell említeni az egyéb billentyűs hangszereket is, amelyek a jazzben szerepet játszanak/játszottak. Nagyon érdekes az orgona megjelenése, először ugyanis csak templomi orgona állt rendelkezésre. A zongorista Fats „Waller 1926-ban kezdett el [...] felvételeket készíteni. [...] Először néhány orgonaszólót készített el, melyek azért érdekesek, mert még eddig senki sem készített templomi orgonán jazzfelvételeket. [...] Az a képessége, ahogy a különböző, fáziskéséssel megszólaló billentyűzeteken swingel, közben a lábpedálokat és az egyéb regiszterkapcsolókat kezeli azóta is ámulatba ejtő.”¹²² Az elektronikus orgona megjelenése megsokszorozta az addigi lehetőségeket elsősorban a hangszínek területén. Már nem volt helyhez (templomokhoz) sem kötve a hangszer. Nagyon fontos megfigyelést tesz Gonda János Jimmy Smith-ről: „A jazz-zongoristák többnyire az orgonán is zongoráznak – Smith azonban nem követi el ezt a hibát, hanem a hangszer lehetőségeinek megfelelő, önálló jazz-stílust alakít ki.”¹²³ Jimmy Smith

¹²² Friedrich Károly: I.m., 204.

¹²³ Gonda János: I.m., 205.

II. 1. e. Gitár

A ma használatos gitár (tehát nem az elődeinek tekinthető pengethető húros instrumentumok) – ellentétben sok más hangszerrel – nem járt be hosszú utat a komolyzenében, mielőtt a jazzben használatossá vált volna. (Az első ízben 1950-ben megjelent könyv, Alfredo Casella és Virgilio Mortari munkája, a *La tecnica dell' orchestra contemporanea* (Székely András fordításában *A mai zenekar technikája*) mindössze néhány sort szán neki: „Keveset használták a zenekarban. A mandolin mellett megtaláljuk Mahler VII. szimfóniájában, abban

a *Nachtmusik*ban, ahol a szerző a hangszer tisztán impresszionisztikus értelemben használja. Egy másik nagyon érdekes példája Arnold Schönberg kamaraegyüttesre [...] írott op. 24-es *Szerenádja*. Úgy gondoljuk, hogy a gitárt, melynek lehetőségei nagyobbak, mint a mandoliné, [...] a jövőben gyakrabban fogják – főleg a kamarazenei jellegű – együttesekben használni.”¹²³

Nos, a jóslat bevált, noha a szerzők nyilván nem a jazzre gondoltak. Ezen kívül nemcsak a kamarazenei jellegű együttesek gazdagodtak a gitárral, hanem szinte minden létező és elképzelhető formáció. A magyarázat Gonda Jánostól olvasható: „A jazz kialakulása szempontjából a gitár a legfontosabb hangszer. Az indulózene és a ragtime a jazz közvetlen hangszeres előzménye; *egészében azonban a jazz az afro-amerikai folklór világában gyökerezik* (kiemelés Gondától). Ebből a népzeneből pedig elsősorban a gitár, és annak rokonhangszere, a bendzsó került át a jazzbe.”¹²³ Igen logikusnak tűnik, hogy a bendzsó volt a legalkalmasabb a harmóniák megszólaltatására a kezdeti jazz-együttesekben. Mérete, hangfekvése, hangolása, afrikai eredete mind mellette szóltak. Hangja nagyon jól illeszkedett a fúvósokhoz, és hangereje is megfelelt a kihívásnak. Ráadásul a hangolása igen könnyűvé tette a játékot rajta. Sokféle módon történhetett a 4, néha 5, sőt 6 húrnak. Az alsó két húr oktávra, a következőt kvintre, majd ismét az alaphangra, vagy éppen nagyszseptimre hangolták és egy, az alaphangtól számított nagyszekund következett. Volt tehát olyan hangolás is, amely készen szállított egy dúr-hármashangzatot. Az akusztikus megszólalásnak semmilyen akadálya nem volt, hangja érvényesült bármely összeállításban. A kezdeti stílusokból a bendzsó a ragtimehoz, a dixielandhez, a gitár a blueshoz köthető.

Pernye András könyvében első gitárosként Huddie Ledbetter „Leadbelly”-t említi, és kiemeli, hogy énekét 12 húros gitáron, színes harmóniákkal kíséri.¹²³ Valamivel későbbi születésű (1888) Eddie Lang. „A korai jazzgitározás kiemelkedő figurája Eddie Lang, aki előzmények nélkül, szinte teljesen egyedül

fektette le a jazzgitározás alapjait. [...] Lang révén a zenekarvezetők egy új szólóhangszert fedeztek fel, a gitárt, amely az elektromos lemezfelvételi technikának köszönhetően már jól rögzíthető is volt."¹²³ „Lang zenei öröksége szinte felmérhetetlen. A gitár, mint zenekari hangszer általa kelt életre, akár kísérő, akár szólószerepben. Olyan technikai fogásokat alkalmazott, amelyeket a jazzben előtte még senki sem."¹²³

Jazztörténeti szempontból vizsgálja a harmincas évek eseményeit Scott Yanow: „Two of the major changes in the music world during 1929-31 were the replacement of the tuba by string bass, and the banjo by the guitar.”¹²³ (Két nagy változás volt 1929 és 31 között: a tuba helyettesítése bőgővel és a banjoé a gitárral). Nem kisebb változást generált az elektromos gitár megjelenése: „In the mid 1940s [...] Charlie Christian [...] established the electric guitar in the realm of improvisatory music.”¹²³ (A negyvenes évek közepén Charlie Christian megalapozta az elektromos gitár szerepét az improvizációs zene birodalmában). Nem csak ott. Mint a zongora mellett választható másik harmóniahangszer, a gitár elsődleges szerepet kapott a rockzenében és folyamatos pillére a jazznek. Számtalan művész vívott ki magának széleskörű elismerést. A teljesség igénye nélkül: Wes Montgomery, Django Reinhardt, Charlie Christian, Joe Pass, Jim Hall, Grant Green, Kenny Burrell, George Benson, Pat Metheny, Lee Ritenour.

E dolgozat szempontjából a bigband-gitározás vizsgálendő elsősorban: Count Basie zenekarában „Freddie Green akusztikus gitárral, a bőgővel azonos ritmusban rendszerint negyedeket játszott, szinte a bőgő felhangjait. Ez a játékmód jellemezte swing zenekarok gitárosait.”¹²³ David Norman részletkérdést tesz fel: „Do electric guitar and baritone saxophone sound well in unison, in octaves, or in neither?”¹²³ (Hogy szól jól együtt a gitár és a baritonszaxofon: unisono, oktávban, vagy sehogy?). Természetesen vizsgálni kell a gitár hangzását a különféle hangszerekkel együtt, de nem ez az igazi kérdés. Az igazi kérdés az, hogy miként szól a gitár egy komplett big bandben,

és hogy hogyan osszuk meg a feladatokat a ritmusban. Ha gitár is és zongora is része a ritmusszekciónak, rendkívül aprólékos egyeztetésre van szükség. Nem csupán a dallamjátszó hangszerrel, és a harmóniát játszó kórusokkal kell megtervezni a gitár szólamát, de a basszussal és a zongorával is. A harmóniafordításokat, a hangfekvést, a hangszínt kell végiggondolni úgy, hogy a két harmóniahangszer ne egymás duplázása, hanem kiegészítője legyen. Sajnos sokan megelegszenek a hagyományos eljárással: gyakorlatilag a gitárnak is és a zongorának is betűkkel jelzett harmóniákat írnak. Természetesen meg tudja oldani ezt a feladatot is két összeszokott művész, de helyesebb az ő esetükben is olyan alaposággal eljárni, mint a big band többi szólamának megalkotásakor.

Mostanra mind a billentyűs hangszerek, mind a gitárok lehetőségeit mérhetetlenül kitágította az elektronika: szintetizátorok és effektgépek teszik színessé és végtelen számúvá a hangszíneket. Ez azonban ne tévesszen meg senkit: önmagában egy jó hangszín, egy jó effekt mit sem ér egy, az eszközökkel jól élni tudó, invenciózus művész nélkül.

A gitár 6 húrjának általában megszokott hangolása *E–A–D–G–H–E*. (Néhányan a felső két húrt kvartokra hangolták, így minden fekvésben azonos fogásokkal játszhattak). Violinkulcsban írjuk, oktávval feljebb, mint a megszólalás. Leírhatjuk a játszandó szólamot hangról hangra, vagy a ritmus jelzése mellett betűkkel a harmóniákat. Esetenként feltűntethetjük az akkord legfelsőnek szánt hangját. A betűkkel jelzett akkordok írásánál Márkus Tibort idézem, aki könyvében leírja, hogy az akkord egyes összetevőinek módosítását az illető tag mögé, helyenként elé (például 5# vagy #5: bővített kvint) helyezi.¹²³ Tehát egy C bővített jelzése: C5#, vagy C#5.

Az alaphangokból adódóan a gitár és a bőgő is *keresztes* hangnemekben szólaltathatók meg a legkönnyebben. A big band fúvósainak többsége viszont – hangolásukból adódóan – a *bés* hangnemekben szól jól. A legtöbb jazztenderd ezért nem merészkedik 2-3 előjegyzésen túl. Mostanra elvárás a

felvételein megfigyelhető, hogy a basszust sok esetben ő maga szolgáltatja az orgona pedálregiszterén. Amikor zongoristák orgonáznak, akkor a játék általában a kezek munkálkodására korlátozódik és a basszus szinte sosem az orgonista feladata.

Az elektronikus hangszerekben a következő nagy lépés az elektromos billentyűzetek megjelenése. Mint minden új hangszer, ez is nagyon sok művész érdeklődését keltette fel, és rengeteg a hangszer alkalmazásával kapcsolatos túlkapás. A szintetizátort egyéni, mással nem előállítható hangszínei miatt lenne jó alkalmazni, nem pedig – főleg anyagi okokból – egyéb, meglévő hangszerek helyettesítésére. Hiába lehet vele például illúziókeltően dobolni, vagy gitározni, vagy a basszust eljátszani, egy effektus így örökre hiányozni fog: nem fog spontán reagálni a dobos a basszus figurációira, nem inspirálja a dobos egy ritmikai ötlete a gitárost és így tovább. Magyarul: az egymásra hatás marad ki. Bármilyen invenciózus művész fogja alakítani az összes elektronikus billentyűzeten előadott ilyen szólamokat, az mindig „egyféle” marad, hiányozni fog belőle a sokszínűség, ami csak sok, különböző előadótól jöhet. Bízni jószerivel abban lehet, hogy mint mindig, ez a hangszer is a kezdeti magas technikai képzettség, ezért hangnemi kötöttség gyakorlatilag nem létezik. Mégis, ha a gitárnak, vagy a bőgőnek kiemelt szerepet szánunk, nem árt szem előtt tartani, hogy az üres húrok használata igen megkönnyíti a játékot. Egyébként is: minél jobban kézhez áll a játszani való, a muzsikusz annál több figyelmet tud fordítani a zenei megfogalmazásra. Ezt érdemes valamennyi szólam meghangszerelésénél figyelembe venni.

„túlhasználát” után, mint a nullpontba visszalendülő inga, nyugvópontra jut. Az előzenében ez már megvalósult: Herbie Hancock, vagy Chick Corea példája nyomán a szintetizátor szervesen épül be az együttesek munkájába és nem más hangszereket helyettesít.

Végül néhányan a kiemelkedő pianisták, akik egyben kiváló szerzők és hangszerelők is voltak (a teljesség igénye nélkül): George Gershwin, George Russell, Stan Kenton, Gil Evans, Bill Evans, Billy Strayhorn, Thelonious Monk, Dave Brubeck, Fletcher Henderson, Count Basie és Michel Legrand.

II. 1. f. Basszus

A fejezetnek helyesebb lenne a *Basszus szólam* címet adni, hiszen ezt a feladatot több hangszer is elláthatja.

„Belülről tekintve a bőgő a legfontosabb hangszer, vagy ha úgy tetszik: *első az egyenrangúak között* (kiemelés Gondától). [...] A basszus vonatkozásában a klasszikus jazzben erősen élnek a marching bandek hagyományai. Az indulózenekarokban a tuba [...] volt a basszushangszer.”¹²⁴ Gonda János a bőgő combóban betöltött szerepével kapcsolatosan vetette papírra az iménti gondolatokat. Kicsit tágabb értelemben a basszusról bátran megállapíthatjuk: bármilyen összeállítású zenekar tartópillére. Ugyanúgy, mint egy épületnek az alap, a zenei struktúrának a basszus az alapköve.

A bőgő történetének első fejezeteit természetesen a komolyzene írta. Művek, amikben a basszus kiemelt fontosságot élvez (a felsorolás teljességének igénye nélkül): Mozart: KV 612-es Ária nagybőgőre; Paul Hindemith: Szonáta; Carl Ditters von Dittersdorf: Nagybőgőverseny. Kamaraművekben: Antonín Dvořák: Vonósötösök; Joseph Haydn: VI., VII., VIII. szimfónia (menüett tételek); Gustav Mahler: I. szimfónia; Paganini: *Fantázia egy Rossini-témára*

¹²⁴ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 233.

(szóló nagybőgőre és zenekarra); Franz Schubert: *Pisztrángötös*; Camille Saint-Saëns: *Állatok farsangja* „Elefánt”.

Az instrumentum fejlődésének ütemére a zeneművekből tudunk következtetni, és ha például Bach darabjainak e hangszerre írt szólamaira gondolunk igencsak meghökkentő, hogy a XIX. század bőgőseinek hallatán Hector Berlioz *porteurs d'eau*-nak (vízhordók) nevezte őket.¹²⁵ Berlioz zeneszerzői tevékenysége mellett zenekritikusként is működött. Lehet, hogy valamilyen rossz koncert-élmény hatására mondta ezt a bőgősökről? Vajon pejoratív értelemben gondolta? Nem hiszem. De ha mégis, és hallhatta volna Ray Brownt, Paul Chamberst (akár John Coltrane-nel); Dave Holland bőgőzését; Charlie Haden játékát Ornett Coleman együttesében, duettjét Pat Metheny-vel, vagy közreműködését Keith Jarrett zenekarában; Scott LaFaro brilliáns basszusát Stan Kenton big bandjében, vagy Bill Evans triójában; az univerzális, bőgőn és basszusgítáron egyaránt kiemelkedő Stanley Clarke-ot, akkor biztos nem ragadtatta volna magát ilyen kijelentésre. És akkor még nem is szóltunk Ron Carterről, vagy Charles Mingusról, aki egyébként zongoristaként kezdte pályafutását. Ha Berlioz sejtette volna, hogy egyszer lesz egy hangszer, amit basszusgítárnak hívnak és olyanok szólaltatják meg, mint Victor Wooten, Marcus Miller, vagy Jaco Pastorius, akkor egy olyan kiváló zeneszerző, mint ő – aki nem melleleg sok hangszerelő példaképe is egyben – feltehetőleg sosem ragadtatta volna magát az idézett kijelentésre. Ám azt hiszem, a szavak mögött más tartalmat kell keresnünk. Talán a teherhordót. A zenekarban ugyanis ez a szerep hárul a basszusra.

A basszuson áll, vagy bukik az adott együttes stabilitása. Mindegy a létszám, mindegy az összetétel. Mindegy, a jazz bármely stílusa. A basszustól várjuk el azt az ízlést, amely segít kialakítani azt a szólamot, amiben se túl sok hang nincs, se túl kevés; amiben megmutatkozik az alázatos kísérő és az éneklő

¹²⁵ Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. /A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András/ (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 261.

basszust szolgáltatni képes szólista; amitől szárnyakat kap nem csupán a ritmusszekció többi tagja, de az egész együttes. Ez a felsorolás nem a lehetetlent ábrázolja, a fentebb felsorolt művészek és sokan mások is ezt az élményt jelenítették meg zenésztársaik és a publikum számára.

Eleinte a tubások. Andy Kirk (1898-1992) tubás, zenekarvezető; John Kirby (1908-1952) tubás, bőgős, harsonás; Min Leibrock (1903-1943) ő volt a George Gershwin *Rhapsody in Blue*-ját bemutató Paul Whiteman zenekar tubása. „As early styles progressed and musicians moved north from New Orleans, the double bass eventually replaced the tuba in the rhythm section.”¹²⁶ (Ahogy a korai stílusok fejlődtek és a muzsikuskok New Orleansból északra költöztek, a bőgő végül is átvette a tuba szerepét a ritmus-szekcióban).

Nemcsak átvette, tovább is fejlesztette. A bőgő négy húrja (*E–A–D–G*) már akkordok megszólaltatását is lehetővé teszi a tuba egyszólamú játékaival szemben. Hangereje a nagyobb létszámú együttesekben eleinte (az elektronikus erősítés megjelenéséig) kevés volt, ezért általában a zongorista is balkezelével a basszusszólamot játszotta. Ám hamarosan „önállósodhatott” és így az addigi viszonylag kötött szerep véget ért. A pizzicato bőgőzés a jazz egyik stílusjegyévé vált, bár ahogy Pernye András megjegyzi: „Már a negyvenes évek elején [...] mind gyakrabban találkozunk vonós nagybőgőzéssel.”¹²⁷ Ugyanerről a korról ír David Norman is: „In the early 1940s, Jimmy Blanton and Oscar Pettiford, both of whom worked with Duke Ellington [...] were chiefly responsible for modernizing the function of the bass in the rhythm section. Blanton broke away from the strict two-beat pulse usually assigned to the bass; Pettiford was the first brilliant bass soloist.”¹²⁸ (Az ezerkilencszáznegyvenes évek elején Jimmy Blanton és Oscar Pettiford – mindketten Duke Ellingtonnal dolgoztak – voltak elsődlegesen felelősek a basszus szerepének modernné tételéért a ritmus-szekcióban. Blanton szakított az addig szigorúan az ütem első

¹²⁶ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 5.

¹²⁷ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 243.

¹²⁸ Norman, David: I.m., 5.

és harmadik negyedére korlátozott basszus játékaival, Pettiford pedig az első brilliáns basszus-szólista lett).

A basszus lehetőségeinek kiaknázása folyamatosan foglalkoztatta a komponistákat, hangszerelőket. Ted Pease írja: „In the 1970s and 1980s, fusion [...] helped to further focus the attention of composers, arrangers, and performers on the role of the bass. Inasmuch as the electric bass were more like a bass guitar than an upright bass, and because it was amplified, virtuoso electric bass players such as Jaco Pastorius and Stanley Clarke were able to bring bass lines to the textural foreground not only in solos but also in accompaniments.”¹²⁹ (A fusion a hetvenes, nyolcvanas években segítette ráirányítani a komponisták, hangszerelők és előadók figyelmét a basszus szerepére. Mivelhogy az elektromos basszus inkább hasonlít egy /akusztikus/ basszusgitárhoz, mint egy bőgőhöz, és merthogy erősítve volt, olyan virtuóz basszusgitárosok, mint Jaco Pastorius és Stanley Clarke képesek voltak a basszus szólamát a zenei szövet felszínére hozni nemcsak a szólókban, hanem a kíséretben is). A különféle pengetési technikák, az erősítőkhöz csatlakoztatható effektek további távlatokat nyitnak a basszus előtt. Gonda János a fejezet elején idézett véleménye a hangszer fontosságáról folyamatos bizonyítást nyert és nyer.

II. 2. A vokál szólamai

Az ének az első a jazz hangszerei között. Fontossága, a jazztörténet folyamán betöltött szerepe megkérdőjelezhetetlen. Az énekhangot azonban most elsősorban a hangszerelés mikéntjének követelményein keresztül kell vizsgálni, ezért a fókuszban a kórus van.

Ha egynél több ember énekel, szólamaikat egyeztetni kell, azaz hangszerelni. Friedrich Károly egy, a XIX. század közepén történt kórusalapításról számol be: „Az első *minstrelek* (kiemelés Friedrichtól) fehérek

¹²⁹ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 52.

voltak, akik énekesek, színészek, zenészek és táncosok voltak egyszemélyben. [...] 1843-ban néhány korábbi szólista megalakította az első minstrel csoportot, a Novel, Grotesque, Original and Unsurpassingly Melodious Ethiopian Band, Entitled The Virginia Minstrels-t. [...] Dalaik részben eredeti néger dalok, *plantation songok* (kiemelés Friedrichtől), részben pedig saját melódiák voltak, amelyeket, hogy négeresek legyenek, merev szinkópáltságnak vetettek alá. A minstrelsy klasszikus kora kb. 1830-1850-ig tartott."¹³⁰ Meg kell jegyezni, hogy ezekben a műsorokban a négeresek csak az emancipáció után, a XIX. század utolsó harmadában kaphattak szerepet. Erről a korról írja Gonda János: „Az 1880-as évek legelején az Egyesült Államokban nagyszabású tömegmozgalom kezdődik [...]. Az összejöveteleket szabad téren, ún. *camp meeteingek* (kiemelés Gondától) keretében tartották meg [...] ezeken feltámadási himnuszokat és spirituálékat is énekeltek."¹³¹

„Jazz has many of its roots in vocal music: work songs, the blues, spirituals, game songs, all sorts of American vernacular music."¹³² (A jazz gyökereinek számos részét a vokális zenében találjuk: munkadalok, a blues, játékdalok, és az amerikai népi zene minden formája).

A jazz elsősorban az énekes szólistákat tartja nyilván. Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Nancy Wilson, Louise Armstrong, Billie Holiday, Etta Jones, Nina Simon, Lena Horne, Sarah Vaughan mellett a jelen, vagy a közelmúlt énekeseit. Ilyen például Diana Krall, Natalie Cole, Michael Buble, Al Jarreau, George Benson, Norah Jones, vagy Bobby McFerrin.

Vokálokról szólva Pernye András *A jazz* című könyvében már Bessie Smith 1930-as felvételével kapcsolatban elismerően ír a Bessemer Singers négytagú férfivokál teljesítményéről: „A kvartett kristálytisza harmóniákkal, szinte orgonaszerű kísérettel festi alá a szólóéneket, és helyenként aktívan vesz

¹³⁰ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 26.

¹³¹ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 37.

¹³² Szwed, John F.: *Jazz 101. A Complete Guide to Learning and Loving Jazz*. (New York: Hyperion, 2000): 294.

részt a »válasz«-ban is."¹³³ Néhány a jazztörténet által feljegyzett nevesebb vokálok közül: Boswell Sisters; Four Freshmen (az ötvenes évekből); a Hi-Lo's, akik a Billy May Band énekesei voltak; Les Double Six, akikből néhányan később a Swingle Singershez csatlakoztak; a hazánkban is sokszor járt New York Voices; a Manhattan Transfer; az Andrews Sisters; a Golden Gate Quartet; a Take 6; vagy a hetvenes évek Singers Unlimited-je.

„Since the most important contributions to jazz have been made by instrumentalists, and since it is quintessentially an instrumental music, jazz singing would seem to be something of an afterthought, or a concession to popular taste. [...] On the other hand, a handful of extremely important singers have emerged over the years, some of whom changed the way the music is played and even became models for a certain type of players."¹³⁴ (Amióta hangszeres zenészek tették a legtöbbet a jazzért, és amióta a jazz döntően hangszeres zene, a jazz éneklés afféle elkésett gondolatnak, a népszerűség irányába tett engedelménynek tetszik. [...] Másfelől néhány különösen fontos énekes tűnt fel az utolsó években, akik a zenélés módját is megváltoztatták, mintául szolgáltak bizonyos játékmódokhoz). A kórusokat is ide értjük.

Kórusra, vokálra történő hangszerelésnél számolni kell azzal, hogy egy kórus nem azonos megannyi szólalista együtténeklésével. Gondolni arra, hogy az énekhang nem zongora, amin készen van a hang, csak meg kell szólaltatni; nem orgona, amin határtalan hosszúságig szólhat egy billentyű; nem piccolo és nem tuba, ami a magasságot és a mélységet illeti. De az énekhang maga a legemberibb hangszer, és mindenki rendelkezik vele. Úgy kell írjunk rá, ahogy azt magunk is szívesen elénekelnénk. Olyan szólamot, ami megengedi, hogy kiéljük szociális igényeinket, azaz néha beleolvadjunk a sokaságba, de néha dominálhassunk is. Átérezhessük a közösség és az individualitás kettősségét.

¹³³ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 127.

¹³⁴ Szwed, John F.: I.m., 293.

Ha a szólam, amit énekelni fogunk nehézségével szorongást kelt, az ugyanolyan baj, mintha könnyűsége miatt félvállról vehető. Erre tehát ugyanaz érvényes, mint a bármilyen más együttesre való hangszerelésnél: számolnunk kell az adott előadó, vagy előadók kvalitásával. Legyen az énekelni való kihívás, de meg lehessen felelni neki. Törekedjünk arra, hogy ne csupán a dallam és a basszus legyen örömmel énekelhető szólam, de az alt és a tenor is.

Két fő – egymástól elváló – csoportot különböztetünk meg, az a cappella műveket és a zenekarral együtt előadottakat. A legfontosabb különbség a basszus szólam kezelésében van: az utóbbinál igen ritka, hogy a basszus feladata a kórusra hárulna. Különbséget teszünk aszerint is, hogy a kórusra szólistikus szerep vár-e, vagy a kíséret ellátása. A létszám sem lényegtelen; nyilván más nehézségű énekelni valóval lehet fellépni egy csupán néhány tagból álló együttes és egy hatalmas kórus esetén. Noha nem ritka, hogy ez utóbbi hivatásos művészekből áll, mégis nyilvánvaló, hogy könnyebb kiállítani szakemberekből, biztos énekesekből egy kamarakórust.

A jazzirodalom három-négy, ritkán hat tagú formációkat tart nyilván, és - főleg spirituálék és gospelek előadásában jeleskedő - nagy kórusokat. Az első kórusokat Gonda a következőkkel jellemzi: „Ösztönös polifónia, nagyon egyszerű, bluesos-spirituálés harmonizáció.”¹³⁵ Ezeken a nagyon egyszerű harmóniakon elindulva az Andrews Sisters komoly újítást vezetett be: a dallam nem a legfelső szólamban kapott helyet, hanem a háromból a középsőben. A vokálokra írt szólam nagyban függött a big bandektől, amelyekkel együttműködtek: „Egyes kompozíciókban Kenton úgy kezeli az emberi hangot, mintha instrumentális szólam lenne.”¹³⁶

A jazz kezdeti időszakában a legtöbbször különböző big bandekhez köthető kórusok után megjelentek az önálló vokálok. Például a Singers Unlimited, a Take 6, a New York Voices, a Manhattan Transfer, az Edwin

¹³⁵ Gonda János: I.m., 148.

¹³⁶ I.m., 243.

Hawkins Singers. Az utóbbi kivételével mind szűken szerkesztett akkordokkal, a harmónia szempontjából lényegtelen hangok elhagyásával, egymás melletti súrlódó szólamokkal érte el egyedülálló hatását. Ezek az együttesek szólista kvalitásokkal rendelkező tagokból álltak, többnyire kiváló improvizációs készséggel. Énekkultúrájuk, intonációs biztonsáruk, kamarazenei képességük emeli/emelte ki őket a műfaj művelőinek köréből.

A vallásossághoz kötődő énekegyüttesek közé tartozik a Take 6, mely valamennyi albumának kísérő füzetében hangsúlyozza ebbéli elkötelezettségét. Hangzása összetéveszthetetlen jellegét sok elemnek köszönheti. Elsősorban annak, hogy hangszínében rendkívül kiegyenlített, annak ellenére, hogy tagjai mindannyian nagyon egyéni szólisták is. Ritka mélységekben jár a basszista, és a másik öt szereplő felváltva látja el a szóló, a kíséret és a szájjal-testtel előállított ritmus szerepét. Kisszekundos súrlódásokkal nemcsak a középszólamokban találkozunk, hanem a dallam környékén is. Dinamikai bravúrt kíván az a szerkesztés, amely a dallamot nem a legfelső szólamra bízta, hanem a spektrum közepére. (Emlékezzünk az Andrews Sistersre).

A Take 6 valamennyi tagja remek hangszeres muzikus is egyben. Feltehetőleg ez a magyarázata intonációjuk tévedhetlenségének. Produkciójuk létrehozása olyan harmóniai gondolkodást feltételez, amit csak kamarazenészekről várunk el. Ez a titok nyitja: a közreműködők saját szólamukat tökéletesen helyezik el az egészben, hibátlan rálátással bírnak a teljes képre. Csak így érhető el az a színvonal, amelyet a stúdiófelvételeken természetesnek tartunk, és esetükben ugyanezzel az igénnyel lépünk fel koncertjeiken is.

Az Edwin Hawkins Singers *Oh Happy Day* című dalával fergeteges sikert aratott. A spirituálé- és gospel-éneklés népszerűségének hatalmas lökést adott, követők tömege bukkant elő. Ez a fajta éneklés valóban a közösséghez tartozás élményét nyújtja a résztvevőknek. Noha a műfaj eredetileg az afro-amerikaiak privilégiumának számított, mára ez is változik: európai kórusok tűzik műsorukra

a spirituálé-irodalom gyöngyszemeit és átéléssel adják elő a gospeleket is. Előadásmódjuk két irányból közelít: kísérettel, vagy anélkül. A hagyományos kísérő instrumentek az orgona, dob, basszus. Ritkán második billentyűs is csatlakozik, a zongora. Ez esetben a kórus férfiénekesei között nem döntő kívánalom a mély hangterjedelem, a jellemző szólamok inkább a bariton és a tenor. Ez utóbbtól sokszor jelentős magasságot várnak el.

A kórus szólamainak szerkesztése egyaránt él a szűk-, és tágfekvéssel. Váltakozó a dallam ellátása is: szívesen adnak teret saját soraikból előlépő szólistáknak, és odaadással éneklí a dallamot egy-egy teljes szólam is. Ez nem csak a szoprán lehet. A repertoár főleg tradicionális művekből áll, ami azonban nem zárja ki, hogy új kompozíciók is készüljenek.

A spirituálé és a gospel sok ismétléssel él. Ezeket hangszerelői bravúr érdekessé tenni. Ide kívánczik Szabó Gábor, a neves gitárművész gondolata. Szabó a fehér muzsikuskok és az afro-amerikai előadók közötti különbséget így jellemezte: egy afro-amerikai képes egy ostinatót órákig ismételtetni minden változtatás nélkül úgy, hogy az egyre izgalmasabb, egyre jobb lesz. Fehér ember erre képtelen. Vagy már a harmadik ismétlésnél valamit variálni fog, vagy – ha megállja, hogy ne változtasson – az ismétlések egyre laposabbak, vérszegényebbek, unalmasabbak lesznek.¹³⁷

A spirituálék, vagy gospelek éneklésénél nélkülözhetetlen az első megközelítés. *Oh Happy Day*. Az előadás folyamán nagyon sokszor hangzik el. És egyre jobb, egyre izgalmasabb, egyre lüktetőbb, pedig folyamatosan ismétlik ugyanazt. Ez csak így tűnik, de mégsem ugyanazt, és nem ugyanúgy. Változik a dinamika, változnak a belső kitöltő improvizatív elemek.

A The Swingle Singers egy egészen speciális utat választott. Az 1962-ben alapított együttes két szoprán, két alt, két tenor és két basszussal a klasszikus zene legnépszerűbb műveit szólaltatta meg, jazzes átdolgozásban. Általában *a cappella* énekeltek, ám gyakran kísérte őket dob és bőgő. A hangszerelésben

¹³⁷ szóbeli közlés.

egy adott szólam két tagja egymást váltogatva hozta létre a virtuóz dallamot, mellékszólamot. Többek közt Bach és Mozart művei képezték repertoárjuk gerincét. Működésük nyomán számtalan hasonló együttes jött létre. Ezek egyenetlen színvonala mellett mégis kiemelendő, hogy a komolyzene népszerűsítésében játszott szerepük tagadhatatlan. Révükön a klasszikus zenét szinte sosem hallgató réteg is megismerkedett a legnépszerűbb művekkel.

A felsorolt együttesek hangszerelése mind az aktuális kor harmóniavilágának megfelelően készültek. Az ötvenes évek akkordjainál a tercépítkezés nem állt meg a szeptímnél, a kilencedik, tizenegyedik, tizenharmadik hang is megszólalt. Alterációkkal is egyre bátrabban fűszerezték a hangzást. A kvartépítkezés, és az előbbieket azt eredményezték, hogy egy akkordban sok helyen szekundúrlódás jelentkezett. Megszólalhatott a nagyterc, a tiszta kvint és a nagy nóna mellett a kisterc, a szűkített kvint és a kis nóna is. Sok lett az elénekelendő hang, viszont egy kamaraegyüttesnél nem állt rendelkezésre kellő számú énekes. Szelektálni kellett az akkord hangjai között. A legkönnyebben elhagyható hang a kvint. Ha van hangszeres kíséret, de minimum valamilyen basszushangszer, az alaphangot sem kell elénekelni. Az így megmaradó készlet elhelyezését a többi szólamban az határozza meg, hogy a dallam hol helyezkedik el. Abban az esetben, ha a szopránban (vagy a falzetthangon éneklő tenorban), akkor általában tercnyi távolságban lehet a következő szólam, de e mellé már írhatunk szekundot. A vokálban is hasonlóan járunk el, mint a big band trombitái és trombonjai vonatkozásában: fent szűken szerkesztett harmóniákkal, lejjebb haladva egyre tágabban helyezzük el a hangokat. Mindenek előtt arra tanácsos vigyázni, hogy a dallamhanggal való ütközést, a vele párhuzamosan, vagy ellentétes irányban történő mozgást alaposan gondoljuk meg. Ezek a helyzetek patikamérleget igényelnek. Sokszor egy ügyes dinamikai utasítással még a leghetetlenebb disszonanciákat is el lehet fogadtatni. Ez is természetesen csak *egy* a megközelítési módokból, de a tapasztalat szerint jó hangzást érhetünk el vele. Emellett érdemes beosztani úgy a szólamokat, hogy a

súrlódó hangközöket ne az egymás mellett helyet foglaló emberek szólaltassák meg. Így elkerülhetőek az ebből fakadó intonálási bizonytalanságok.

III. 2. Hangszerelés kisegyüttesre

Kezdjük David Baker gondolatával. Szavainak többek közt ad az különös jelentőséget, hogy évekig tagja volt Quincy Jones zenekarának, aki könyvéhez meleg ajánló sorokat írt. Bakert „totális” muzsikusként jellemzi, aki a zene minden területét ismeri, műveli. Baker könyve előszavában megállapítja, hogy mennyit árt az a tévhit, hogy a kisegyüttesekre való hangszereléshez kevesebb tudás is elégséges. Mintha a hangszerelés nehézsége az előadók számától függne. Könnyen belátható, hogy ez mekkora tévedés: gondoljunk csak Bartók vonósnégyeseire és nagyzenekari műveire. A gondolathoz mindig társul a megfelelő kifejezési forma, amely magában foglalja az előadói apparátust is, a művet arra kell kidolgozni. A monológnak ugyanolyan tartalmasnak kell lennie, mint a dialógusnak, vagy a kórusban előadottaknak. „In many ways the writing for small combination is much more difficult than writing for the big band.”¹³⁸ (Sokszor a kisegyüttesre nehezebb írni, mint big bandre). A színes-, és fekete-fehér fotózás hasonlítható ehhez. Kevesebb eszköz, megfontoltabb fogalmazás.

A jazz kezdetén többféle összeállítású, zömmel vagy fehérekből, vagy afro-amerikaiakból álló együttes muzsikált. Eredetükre visszavezethetően más-más zenét játszottak. Egyikük a marching band volt: „Az indulózenekarok elég kicsik voltak ahhoz, hogy nagyobb termekben tánczenét is játszhassanak. Az általános összeállítás 3 kornett, ebből egy Eb, kettő Bb hangolású, 2 ventilharsona, altkürt, baritonkürt, tuba, 3 klarinét, általában egy Eb, két Bb hangolású, kis- és nagydob volt. [...] Tanult zenészek dolgoztak bennük, és egy ilyen kisenekarban játszani azt jelentette, hogy mindenkinek kiváló zenésznek

¹³⁸ Baker, David: *Arranging and Composing. For the Small Ensemble: Jazz, R&B, Jazz-Rock*. (Bloomington: Frangipani Press, 1985): V.

kellett lennie."¹³⁹ Johnny Fisher's Marching Bandjének New Orleans utcáin masírozó zenészei hangszereikre csíptetett kottából muzsikálnak a róluk készült fotón.¹⁴⁰ Valamennyien fehérek. Az iskolázatlan, ám ennek ellenére zenélni vágyó afro-amerikaiak is megteremtették maguknak a lehetőséget. „A »Country Brass Band« repertoárja nagyjából vallásos eredetű énekekből, valamint indulókból és tánccsodákból állott. A »hangszerelés« kifejezést velük kapcsolatban csak egészen óvatosan írhatjuk le, mivel játékosai általában a kottát sem tudták olvasni, a darabokat hallás után tanulták meg, és az egyes szólamokat szintúgy hallás után osztották fel egymás között [...] a zenekarok hangszerelésükben túlnyomórészt az emberi énekhanghoz alkalmazkodtak. Többnyire egy tenor-fekvésű fúvós intonálta a dallamot, és egy mély hangszer szolgáltatja a basszust. A dallamot viszont ugyanakkor két másik hangszer folyvást körülírja, körüljátssza, variálja."¹⁴¹ Valamivel részletesebb képet fest Gonda: „Country brass band, melyben öt fúvós és két dobos játszott. Az együttes összeállítása: két altkürtös (az első a dallamot játssza, a másik intenzív ritmizálással, az ősi variációs heterofónia szellemében körülírja a melódiát), egy pozanos (jellegzetes off beates akcentusokkal támasztja alá a dallamot és teszi szuggesztívebbé a ritmikus lüktetést), végül két basszuskürtös (részben a középső és az alsó szólamot játsszák, részben a hagyományos felhívás-válasz formának megfelelően az előbbi hangszerek shoutjára adnak feleletet)."¹⁴²

1895-96-ban, King Buddy Bolden zenekarában a róluk 1894-ben készült fotó¹⁴³ tanúsága szerint 4 fúvós játszott és 2 ritmushangszer, zongora nélkül. „Állítólag mindig volt egyvalaki, aki tudott kottát olvasni."¹⁴⁴ Az az egy kottaolvasó játékos elmagyarázta a többieknek a teendőjüket. Az improvizáció egy érdekes aspektusára hívja fel a figyelmet Friedrich Károly: „Mivel nem

¹³⁹ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 39.

¹⁴⁰ Ward, Geoffrey C. – Burns, Ken: *Jazz. A History of America's Music*. (New York: Random House, 2000): 42.

¹⁴¹ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 64-65.

¹⁴² Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 55.

¹⁴³ Godbolt, Jim: *The World of Jazz. In Printed Ephemera and Collectibles*. (London: Studio Editions, 1990): 8.

¹⁴⁴ Friedrich Károly: I.m., 49.

tudtak kottából játszani, improvizálni kényszerültek."¹⁴⁵ Kottaolvasás nélkül kifinomult szólamok megkomponálására, nagyobb egységek kialakítására nem nyílt lehetőség, de az egyszerű formákon belül, viszonylag egyszerű harmóniak mellett, minden játékos maximális fantáziával, invencióval tölthette ki a számára adott mozgásteret. „Oliver zenekarában az első kornett a témát játssza különösebb szabadság nélkül. A második kornett vagy egy könnyű ellenmelódiát, vagy pedig, mint sok esetben a dallam felső, vagy alsó tercét intonálja. Általában, három fúvós esetén ezt a szólamot a klarinét szokta játszani azzal a különbséggel, hogy díszítgetései a trombita alatti és feletti fekvésben is megszólalhatnak. A trombon mint harmadik szólam a basszushangok játékára szorítkozik, amelyeket időnként hosszú glisszandókkal fűszerez.”¹⁴⁶ Itt tehát nincs írásos hangszerelés, hanem úgynevezett head arrangement. (Joe Oliver zenekaráról, Armstronggal, 1923 táján) „A hangszerelések *head arrangementek* (kiemelés: Friedrich), azaz szóbeli megegyezés alapján születtek.”¹⁴⁷ Nem szabad azonban lebecsülni az így készült munkákat: „Jelly Roll Morton (1885-1941) hangszerelései, úgynevezett *head arrangement*-jai a korszak legjobbjai közé tartozó, valóságos kis mesterművek.”¹⁴⁸ A kottaismeret hiányából még lesz baj. Friedrich lapalji magyarázatban¹⁴⁹ közli, hogy az 1929-es gazdasági válságot követően a fül után (kotta nélkül) játszó New Orleans-i muzsikások nem tudtak a zenei pályán maradni. A nagyzenekarok kottaolvasó zenészt igényeltek.

Most még azonban a kiségyütteseknél járunk. New Orleans, XIX. vége-XX. eleje. „Mind jobban kikristályosodott a dallamvivő és a kísérő-díszítő hangszerek kettőssége. A dallam hordozója most már szinte kizárólag a kornét vagy a trombita. Az ő szólójára felelt a puzon és a klarinét, illetve többnyire az előbbi dallamos basszust, az utóbbi pedig díszeket hangoztat. A trombita-puzon-

¹⁴⁵ I.m., 51.

¹⁴⁶ I.m., 108-109.

¹⁴⁷ I.m., 109.

¹⁴⁸ Gonda János: I.m., 67. Tartalmi kivonat.

¹⁴⁹ Friedrich Károly: I.m., 51. Tartalmi kivonat.

klarinét hármass egysége az emberi énekhang utánzásán alapul és a néger kórusforma pontos adaptációja a hangszeres muzsika területére."¹⁵⁰ Ne feledkezzünk el a ritmus-szekcióról: „Rhythm sections in the first New Orleans jazz bands usually consisted of both piano and banjo, with tuba and drums.”¹⁵¹ (Az első New Orleans-i jazz bandek ritmus-szekciója zongorából, bendzsóból, tubából és dobból állt). A hangszer-összeállítás folyamatos változásokon megy keresztül: „Mivel a zene a fekete és a kreol közösségi tevékenység fontos része volt, [...] az ünnepeken [...] mindenütt zenekarok játszottak. [...] többnyire gitár, bőgő, hegedű, dob, kornett, pozan összeállítású együttesek voltak.”¹⁵² Ám nem sokáig várat magára a bőgő sem: „Megváltozik a zenekarok összetétele és az egyes hangszerek funkciója is. [...] Az archaikus jazz fúvószenéjében használatos tuba, szárnykürt és baritonkürt helyébe részint a pozan, elsősorban pedig a bőgő lép. A bőgő feladata a harmóniak basszusainak ritmikus megszólaltatása, ami mindig pizzicato játékkal történik.”¹⁵³

„John Stein’s Original Dixieland Jazz Band” – hirdeti büszkén magát fotóján egy fehérekéből álló együttes és – talán nem véletlenül – a zongorán jól látható a kotta.¹⁵⁴ Sorra alakulnak a dixielandet játszó együttesek. Noha egyesek szerint a dixieland az első „fehér” jazz, Friedrich Károly elég lesújtóan vélekedik a fehérek afro-amerikaiakhoz viszonyított teljesítményéről: „A könnyed, laza ritmika egyszerűen érthetetlen és utánozhatatlan volt számukra. A dixieland tempók rendszerint túl gyorsak voltak, a szinkópák pedig nehézkes, ragtime jellegűek, a blues elemeket kezdetben teljesen figyelmen kívül hagyták.”¹⁵⁵

A három fúvósra háruló szerepet nem kell taglalnunk: konszenzus van a tekintetben, hogy a dallamot a trombita játssza; virtuóz díszítésekkel használja

¹⁵⁰ Pernye András: I.m., 69-70.

¹⁵¹ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc.,1998): 5.

¹⁵² Gonda János: I.m., 57.

¹⁵³ I.m., 61.

¹⁵⁴ Godbolt, Jim: I.m., 20.

¹⁵⁵ Friedrich Károly: I.m., 71.

ki a dallam feletti (esetenként alatti) régiót a klarinét; és a harsona tölti ki a dallam és a basszus közé eső részt, néha szólisztikus feladatot is vállalva, de zömmel a felette játszó két hangszer alsó szimmetriáját teremtve meg. „A három fúvós hangszer és a zongora mellett [...] dob, [...] tuba és bendzsó szerepelt. Az is gyakran fordult elő, hogy a tuba helyett megjelent a nagybögő.”¹⁵⁶

A formát illetően Pernye András a következőket írja: „A dixieland-stílus túlnyomórészt megmarad a folytonos tutti játéknál, legfeljebb az egyik blues-periódusban a trombitáé, a másikonban a tromboné a vezetőszerep.”¹⁵⁷

A jazz hódítása nem áll meg New Orleansnál, a következő jelentős állomás Chicago. „Helyenként még találkozunk a New Orleans-i two beat stílussal. A zongora balkeze, a nagydob, valamint a basszus hangszerek a hangsúlyos ütemrészeket, tehát az ütem első és harmadik negyedét, míg a jobbkéz, a bendzsó és a kisdob a hangsúlytalan ütemrészeket, az ütem második és negyedik negyedét szólaltatják meg a ritmusszekció játékában. Ez a technika a klasszikus jazzből lassan eltűnt és a basszusok már mind a 4 ütésen megszólaltak.”¹⁵⁸ „A chicogoans zenéjében keverednek a ragtime, az autentikus jazz, az amerikai fekete populáris zene különböző elemei [...] a ritmusszekció szakít a dixieland *two beat*-es technikájával [...] s helyette áttér a négy alapütés egyenletes, lüktető játékmódjára. A látszólagos egyenletességben belül a második és negyedik negyed finom nyomatékot kap, ami bizonyos gyorsuló hatást keltő lebegést, ritmushullámzást hoz létre. Innen származik a *swing* elnevezése (*swing* = lebegni, himbálózni). [...] A zongora és a gitár [...] egyre inkább dallamvivő és hot-hangszerré alakul át”¹⁵⁹

A swing-korszak beköszöntével egyre tudatosabb hangszerelésekre van szükség. Az emelkedő létszámú együttesekben már kevesebb lehetőség marad az egyéni szólamkialakításokra, egy-egy hangszer helyét kórusok veszik át. (A

¹⁵⁶ Pernye András: I.m., 167.

¹⁵⁷ I.m. 137.

¹⁵⁸ Friedrich Károly: I.m., 108.

¹⁵⁹ Gonda János: I.m.,70.

zenekar) „a következőképpen oszlik meg: 2 alt, 1 tenor, 2 trombita, 1 puzon, valamint a ritmus-csoport: bőgő–dob–zongora.”¹⁶⁰ A háromszor hármas tagozódás feladatairól: „A swing-hangszerelés e három bázisa a következő viszonylatot mutatja. A ritmus-csoport [...] a »beat«-et hozza. A dallam bemutatását a szaxofon-kórus végzi, vagy az énekest kíséri dallamos menetekkel. A rézfúvók többnyire éles akkordokkal vágnak közbe [...], amelyek [...] a ritmikus feszültség emelését, erősítését célozzák. E legáltalánosabb swing-technika mellett igen változatos egyéb hangszerelési eljárásokat is megfigyelhetünk. A dallam megismétlésekor maga a dallam igen gyakran kerül át a rézfúvósokra. Ilyenkor a szaxofon-kórus mintegy átfogja eleven meneteivel a réz-kórus szólamát. Ha pedig a zenekarból kiválik egy szólista, és improvizálni kezd, gyakran az összes fúvósok egységes tömbként kísérik, illetve kiáltanak közbe.”¹⁶¹ Ez a technika már nagyon hasonló a big bandre írott hangszerelésekéhez, hiszen számolhat egy szaxofon-kórossal, egy réz-kórossal és mellettük természetesen a ritmus-szekcióval.

Későbbi korok stílusában ugyanúgy megtalálhatjuk a kisegyütteseket, mint a big bandeket. Függetlenül az összeállítástól a legváltozatosabb hangszerelések készültek. „A dixieland, a chicagói stílus ösztönös fejlődés eredményeképpen jött létre”¹⁶² Viszont a bebopban „Monk, Gillespie és társai tudatosan keresik és találják meg az új tonális és harmóniai lehetőségeket, az [...] új improvizációs stílust, teljes átgondoltsággal alakítják ki az új zenei koncepcióval összhangban lévő melodikát és ritmikát.”¹⁶³ Nagyon egyéni összeállítás például Miles Davis Capitol Orchestrája: trombita, vadászkürt, pozan, tuba, altszaxofon, baritonszaxofon, ritmus. Nagy hírnevet szerzett magának a zenekar hangszerelője, Gil Evans.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Pernye András: I.m.,212.

¹⁶¹ I.m., 213.

¹⁶² Gonda János: I.m.,105.

¹⁶³ I.m., 105.

¹⁶⁴ *A Birth of the Cool* címmel 1957-ben kiadott lemez egyik producere Pete Rugolo.

Sokak tévhitével szemben a free sem nélkülöz bizonyos szervezethez: igen komoly koncentrációt igénylő muzsikálás közben együttesen alakítják a kompozíció menetét, gyakorlatilag közösen hangszerelik meg a művet. A kollektív alkotás ellenére szinte minden pillanatban érezhető – akár váltakozva – valamelyik muzsikus dominanciája. „Carla Bley [...] a free big band játékot, a totális improvizációt megkomponált részekkel ötvözi egybe. A leírt részekben a modern európai zeneszerzés legkülönbözőbb iskoláira ismerhetünk rá.”¹⁶⁵

Ahogy a kortárs zene komolyzenei vonulatai keresik az új és még újabb hangzások lehetőségét, a jazz partner ebben és a legváltozatosabb hangszereket fedezi föl magának. Elég csak Toots Thielemansra gondolni, és a matrózkocsmák hangszere, a szájharmonika máris hihetetlen magasságokba emelkedik. Ékes bizonyítékként annak, hogy nincs alkalmatlan hangszer, avatott kézben bármilyen instrumentum művészi eszközzé válhat. Nézzük meg, hogy miként, milyen eszközökkel élnek a big band-hangszerelők, hogy összetéveszthetetlen egyéni hangzást alakítsanak ki.

III. 3. Hangszerelés big bandre

Big band. A jazz „zászlóshajója”. Ami a klasszikus zenében a szimfonikus zenekar, az a jazzben a big band. A színek gazdagsága, a kórusok egymásra épülése. 16-18 zenész együttlélegzése. Bizonyára vannak, akik kamarazenélésben érzik jól magukat, de a legtöbb jazzmuzsikus vágya: játszani egy jó big bandben. „A big band a 30-as, 40-es években [...] nemcsak a jazz, hanem a populáris zene szinte kizárólagosan alkalmazott hangszerösszeállítása volt. [...] A húszas években működtek a legkisebb big bandek, melyek még többnyire hármashangzatokat játszottak, ezért három rézfúvós, (két trombita, 1 harsona) és 3 szaxofonból, illetve ritmusszekcióból álltak. [...] A hangszerek számának megnövekedése az [...] improvizatív játékot lehetetlenné tette. [...]

¹⁶⁵ Gonda János: I.m., 146.

Fehér tánczenekarokban jelennek meg az első hangszerelők. [...] Az első hangszerelők [...] a komolyzenéből nyergeltek át a [...] könnyű műfajra."¹⁶⁶

Nos, jó big band számtalan akadt a jazz története folyamán, és valamennyihez tartozott egy-egy (néha több) kiemelkedő hangszerelő. Kölcsönösen „kitermelték” egymást: a big band a hangszerelőt és a hangszerelő a big bandet. Természetesen a külső igény is jelentős szerepet játszott a folyamatban, aminek eredményeként a kisegyüttesek egyre több taggal bővültek.

Nézzük a zenekari összeállítás fejlődését Alfredo Casella és Virgilio Mortari leírásában: „ Két *b* trombita; egy tenorharsona; két *esz* altszaxofon (az első időnként *b* klarinét-szólót is játszik); egy *b* tenorszaxofon (időnként a második szaxofonnal együtt klarinétozik, így a három szaxofon helyettesíteni tud ugyanannyi klarinétot); egy zongora, egy nagybőgő (pengetve *slap*); egy gitár vagy banjo; ütő.”¹⁶⁷ Ez az összeállítás később kibővült, ma általában a fúvós részleg a következő hangszerekből áll: két *Esz* altoszaxofon; két *B* tenorszaxofon; egy baritonszaxofon; négy-öt *B* trombita; három-négy harsona. A szaxofonosok számtalan egyéb hangszerezen is játszanak. A legáltalánosabb váltóhangszerük a klarinét és a fuvola. A ritmushangszereknél annyi a változás, hogy elektromos gitárt találunk; bőgő helyett gyakran basszusgitárt; a zongorát is felválthatja esetenként valamilyen elektronikus instrument és a dob mellé pedig egyre gyakrabban kézi ütő, a percussion társul. Azt láthatjuk tehát, hogy mind színesebb és gazdagabb hangzásra törekedvén a három fúvósból (trombita, trombon, klarinét) lassan mindegyik köré kórus formálódott, és a kezdeti útkeresésből kialakult a ma big bandje: 5 szaxofon, 4 trombita, 4 harsona és a ritmusszekció. Ezekben már alapos felkészültségű, kottaolvasó zenészekre volt szükség, és természetesen olyan irányítóra, aki képes volt maga, vagy munkatársai segítségével egyéni stílust, egyéni hangzást adni az együttesnek.

¹⁶⁶ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 2.

¹⁶⁷ Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. /A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András/ (Budapest, Zeneműkiadó, 1978): 185.

A kezdeti nehézségekről: „A Fletcher Henderson zenekar első próbálkozásai sem voltak túlzottan elragadóak, igaz Hendersonék egy viszonylag járatlan területen, a nagyzenekari jazz kialakításán munkálkodtak, ha ennek nem is voltak tudatában.”¹⁶⁸ „Hendersonék az amerikai tánczenekarok rezes és fafúvós szekcióit vették át és alapvetően e zenekarok stílusát próbálták alkalmazni. [...] Az a folyamat, míg Hendersonék nagy létszámú együttesük nehézkességét a megfelelő hangszerelési stílus kialakításával leküzdötték, meglehetősen lassú volt, de Henderson, illetve Redman már 1927 táján olyan hangszereléseket írtak, amelyek meghatározták a következő évtized swing stílusát.”¹⁶⁹ Hendersonról annyit, hogy könyvében¹⁷⁰ őt nevezi a swing koronázatlan királyának Jeffrey Magee, és mint az egyik első big band létrehozóját, a swing úttörőjét említi, aki nem mellesleg a Down Beat Magazine-ban 1938-ban és 1940-ben „Az év hangszerelője” címet nyerte. Henderson, vagy Don Redman hangszerelése, mely a big bandet előlegezte meg, még kevesebb hangszerre íródott: „Don Redman és Fletcher Henderson a három rézfúvós, három szaxofon és ritmusszekcióból álló jazz zenekarnak új formát és stílust adott.”¹⁷¹

Friedrich Károly *Jazz nagyzenekari hangszerelés* című könyve előszavában¹⁷² rövid áttekintést tesz a big band-zene korszakairól. Megállapítja, hogy a swing-korszak beköszönte előtt már igen magas színvonalú együttesek léteztek és ragyogó hangszerelések készültek. A bebop és a második világháború szinte véget vetett a big bandeknek, de még akkor is lábbon maradt két fehér swing-zenekar: Woody Hermané és Stan Kentoné. Mindketten annak köszönhették fennmaradásukat, hogy zenéjükben teret adtak a bebop és a

¹⁶⁸ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 82.

¹⁶⁹ Friedrich Károly: I.m.: 102.

¹⁷⁰ Magee, Jeffrey: *The Uncrowned King of Swing. Fletcher Henderson and Big Band Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005)

¹⁷¹ Friedrich Károly: I.m.: 121.

¹⁷² Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 2. Tartalmi kivonat.

komolyzene elemeinek. Mára – ahogy Friedrich írja – a big bandek főleg modern zenei alkotóműhelyként működnek.

„A nagyzenekari arrangement többnyire a hangszercsoportok egymás közti, vagy egy hangszercsoport és egy szólóhangszer felelgetésén alapul.”¹⁷³

„Nagyzenekari játék csak a teljes rend és szervezettség keretei között lehetséges. Ezt a célt szolgálja az előre elkészített partitúra, a téma [...] meghangszerelt feldolgozása, a ún. arrangement.”¹⁷⁴ Ne felejtjük, még néhány évvel korábban: „A muzikusoknak képeseknek kellett lenni az énekszámok egyszerű hangszereléseinek gyors kieszelésére is. A felvételeken hallatszik, hogy a hangszerelések sokszor hevenyészve, pár perc alatt készülhettek.”¹⁷⁵ Ide kívánczok Ted Pease meglátása is: „During the big band era, the arranger's chorus came to be known as the »shout chorus« because it usually contained the climax to the arrangement.”¹⁷⁶ (A big bandek korában a hangszerelő „zenekari része” mint a hangszerelés tetőpontja vált ismertté.

Visszatérve Fletcher Hendersonra Friedrich megállapítja, hogy amikor az együttes bővült Armstronggal „A zenekar hangzása is megváltozott, elsősorban Don Redman munkálkodása révén, megfejtették, hogy a fúvósszólamokba a jazz improvizációkra emlékeztető dallamokat kell írni, és hogy miként kell a zenekar szekcióit a felhívás-válasz forma szerint egymással felelgettetni.”¹⁷⁷

Mások is kísérleteztek: (Jelly Roll) „Morton jelentősen kreatív hangszerelő is volt. [...] Hangszerelése [...] gondosan rendezett szerkezetek voltak, melyekben a hangszerelés minden részlete, a hangszínek, a ritmikai és melodikus ellenpontok lényeges kompozíciós elemekként valósultak meg.”¹⁷⁸

„Morton minden felvételén igyekezett a variáció és kontraszt minél gazdagabb alkalmazására. Egy darabon belül a polifónia, a harmóniában való felrakások, a

¹⁷³ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 25.

¹⁷⁴ Gonda János: I.m.: 73.

¹⁷⁵ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 176.

¹⁷⁶ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 173.

¹⁷⁷ Friedrich Károly: I.m.: 131.

¹⁷⁸ I.m.: 113.

szólók, ellenmelódiák, stop-time ritmusok, mind-mind változatos, önálló szerkezeti elemként szerepelnek."¹⁷⁹ Ekkortájt bontogatja a szárnyait New Yorkban a Cotton Club zenekara Duke Ellingtonnal. Az összeállítás 1927-ben: „1 klarinét, 2 szaxofon, 3 trombita, 2 pozan, bendzsó, bőgő, dob, zongora.”¹⁸⁰ Ez a 12 tag bővül 14-re, amikor 1933-ban csatlakozik még egy szaxofon és egy pozan.¹⁸¹ Erről a korszakról Friedrich így ír: „A válság (1929) utáni konjunktúra zenéje a swing stílus lett, csillogó, nagyobb létszámú együttesekkel, amelyek zömmel megírt hangszereléseket játszottak.”¹⁸²

Duke Ellington hangszerelési technikájáról: „Ellington [...] általában nem kész műveket és kész szólamokat hozott a próbákra, hanem elgondolásaira vonatkozó vázlatokat, s ezeket egyéni ötletek hozzáadásával közösen fejlesztették tovább. [...] Az *arrangement*-ok [...] azért is voltak vázlatosak, mert Ellington pontosan tudta, hogy zenészei hogyan fogják azokat játszani: szabadságot, játéklehetőséget hagyott számukra [...] a műfajnak leginkább megfelelő szellemben dolgozott.”¹⁸³ „Kompozíciós és hangszerelési eszköztára bámulatosan gazdag. Tapasztalható ez a témákban, azok feldolgozásában, az egészen szokatlan és néha igen modern harmóniamenetekben, az akkordok szinte darabonként eltérő felrakási módjaiban, a szólamok polifonikus szerkesztésében, leginkább pedig a differenciált és rendkívül változatos formai megoldásokban.”¹⁸⁴

Nagy előrelépést jelent, amikor 1939-ben csatlakozik Billy Strayhorn tenoros és hangszerelő.¹⁸⁵ Róla így ír Walter Van de Leur: „Not only was Strayhorn's contribution invaluable from a practical point of view – it significantly reduced Ellington's workload – but more important, Strayhorn brought a new musical approach to the already idiosyncratic sound of the

¹⁷⁹ I.m.: 115.

¹⁸⁰ Gonda János: I.m.: 85.

¹⁸¹ I.m.: 87.

¹⁸² Friedrich Károly: I.m.: 156.

¹⁸³ Gonda János: I.m.: 92-93.

¹⁸⁴ I.m.: 94.

¹⁸⁵ I.m.: 88.

orchestra, expanding the boundaries of the jazz genre in yet another direction."¹⁸⁶ (Strayhorn közreműködése nemcsak azért volt értékes, mert sok terhet levett Ellington válláról, hanem azért is, mert a zenekar egyébként már meglévő sajátos hangjához egy új megközelítéssel járult: a jazz műfaj határainak kiszélesítése egy másik irányba).

Gonda János Ellington fiának, Mercer Ellingtonnak kompozícióját elemzi. „A *Blue Serge* című kompozíció [...] hét periódusból áll, vagyis a forma hatszor ismétlődik, de szinte mindegyikben akad valamilyen meglepetés vagy rafinéria. Van olyan szakasz, amelyben a blues-periódus lerövidül, míg másutt kibővül; van, ahol a két szakasz összekapcsolódik, míg másutt elkülönül egymástól; van, ahol a téma a szordinált rézfúvósok harmóniamenetében rejtőzik, de tisztán és egyszerűen csak egyetlenegyszer jelenik meg: nem a darab elején, a szokásos helyen, hanem a legutolsó kórusban (vagyis szakaszban, periódusban) tűnik elő. Ellington nyilván a ciklikusan sorakozó blues-periódusok monotóniáját kívánta feloldani ezzel a szerkezeti, hangzási, akkord-felrakásbeli sokféleséggel, ami egészében mégis organikus egységet alkot. A *Blue Serge* [...] akár hangszerelési tanulmánynak is beillene.”¹⁸⁷

Ellington működése nagyjából 1927-től 1974-ig tartott. Vele majdnem párhuzamos pályát írt le Count Basie: „Basie ritmusszekciója és egész kiségyüttese szinte összeforrt a swinggel, maga volt a »meghangszerelt swing«.”¹⁸⁸ Az 1904-ben született Count Basie már tizenhat évesen a némafilmekhez szolgáltatott zongorakíséretet. Később tagja volt számtalan kisebb formációnak majd nagyobb zenekarnak, és 1935-ben megalapította első saját együttesét, melyet kis híján ötven évig irányított. Számos újítása mellett (a ritmusszekció szerepének hangsúlyozása, a szaxofonok egyéni kezelése) zongorajátékának ökonomikus jellege tette a hangzást összetéveszthetetlené.

¹⁸⁶ Van de Leur, Walter: *Something to Live For: The Music of Billy Strayhorn*. (New York: Oxford University Press, 2002): XVI.

¹⁸⁷ Gonda János: I.m.: 89.

¹⁸⁸ Gonda János: I.m.: 103.

Amikor Friedrich Count Basie felrakásait elemzi¹⁸⁹ leszögezi, hogy a ritmusszekció változatlanul negyedekre játszik, mialatt a fúvósok a közbeeső, tehát a páros számú nyolcadokra. A fúvósok így megelőlegezik a harmóniákat. Basie jellemző kulcsszava az „ökonómia”. Amint zongorázásában, úgy a hangszerelésekben is a gazdaságosság dominált. Basie gondolkodásán érződött zongorista mivolta. Ugyanígy másoknál is „átjön” az eredeti hangszer. Noha a hangszerelők arra törekszenek, hogy a rendelkezésükre álló valamennyi instrumentumot egyformán használják, mégis ott bujkál a munkák mögött a mesterek eredeti hangszere. Ha nem is elsőre észrevehetően, de tetten érhető a zongorista gondolkodás pianista hangszerelőnél, ahogy nem tagadhatja le a fúvós látásmódját a szaxofonos, vagy a trombitás, és könnyebben birkózik meg a ritmus-hangszerekre való írással a gitáros, vagy a basszusjátékos. Ezek pozitívumok, amelyek csak színesebbé teszik egy-egy zenekar repertoárját. Igazán akkor lehet kihasználni ezeket az előnyöket, ha egy, a munkát koordináló mester mellett a részfeladatokat azok látják el, akik az adott területhez a legjobban értenek. Így feltehetőleg remek ritmust fog hangszerelni a zongorista, a gitáros, vagy a basszusjátékos és nem lesz probléma egy-egy fúvósakkord felrakása egy szaxofonosnak, egy trombitásnak, de egy harsonásnak sem. (A lemezeken feltüntetett „arrangement for *horns* by X.Y.” nem a kürtöket jelöli, hanem a fúvósokat!)

A hangszerelők egymással is versengenek munkájukkal. A saját kompozíciókban teljes szabadságot élveznek, a közismert dalok feldolgozásakor viszont már némi megkötéssel (eredeti dallam, esetleg „hozzánőtt” mellékszólám) kell szembenézniük és mégis egyéni feldolgozást készíteniük. Az örökzöldek örök mivoltát – többek között – a mindig megújuló köntösök, az új hangzásokat alkalmazó korszerű hangszerelések biztosítják.

Minden hangszerelő igyekszik egyéni hangzást elérni, ehhez a legkülönbözőbb hangszereket vonják be. Így szólaltak meg például kürtök a

¹⁸⁹ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 13. Tartalmi kivonat.

harsonákkal ötvözve. A három kültre és három harsonára írt akkord nagyon szép hangzást eredményez egy olyan felrakással, ahol a szólamok egy kürt, egy harsona, újabb kürt, újabb harsona szereposztásban követik egymást. Optimális esetben így mindkét kórus önmagában is jól hangzó harmóniát eredményez, de a hangszerelés összképét együttesen szolgálják. A szaxofonkórusokban sem mindig ragaszkodnak a hagyományos két altosaxofon, két tenorszaxofon, bariton összetételhez. Leggyakrabban szopránszaxofon tűnik fel, vagy klarinét az akkord felső szólamában, de fuvola sem elképzelhetetlen. Ez utóbbi esetben már elengedhetetlen a mikrofon segítségével történő erősítés.

Az erősítés felvet egy igen fontos kérdést. Messze távolodtunk a valamikori eredeti akusztikus hangzástól, amely a hangszerelőt komoly erőpróba elé állította. Hasonlóan a szimfonikus zenekarhoz, a húszas–harmincas évekig a big bandnek is belső dinamikával kellett megoldania a dallam és a kíséret, azaz a fontos és kevésbé fontos szólamok arányát. Egy fortissimóban játszó szimfonikus zenekarban senki sem bízna a szólót egy altfuvolára, de az elektronikus erősítés akár ezt is lehetővé tenné. Nos, a ma hangszerelője eleve számol az ilyen lehetőségekkel. Gyakorlatilag így lesz része a zenei hangzás kialakításának a hangmérnök is. Mégis, Friedrich Károllyal együtt vallom: „Minden hangszerelést úgy kell írni, hogy akusztikus körülmények között is arányosan tudjon megszólalni!”¹⁹⁰

A swing-korszak negyvenes éveinek zenéje elképzelhetetlen Glenn Miller nélkül. Eredetileg harsonás, és sok együttest megjárt, mielőtt megalapította saját big bandjét. „Nem is annyira »ritmus-tébbollyal« hódít, hanem rendkívül fejlett ízlésével, harmóniai és hangszerelési gazdagságával, amely azonban mindvégig a swing talaján virágzik ki.”¹⁹¹ Glenn Miller a *Metronome* című magazinnak 1939 májusában megjelent számában a következőket nyilatkozta: „You’ll notice today some bands use the same trick on every introduction; other repeat the

¹⁹⁰ Friedrich Károly: I.m.: 14.

¹⁹¹ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 251.

same musical phrase as a modulation into a vocal...We're fortunate in that our style doesn't limit us to stereotyped intros, modulations, first choruses, endings or even trick rhythms. The fifth sax, playing clarinet most of the time, lets you know whose band you're listening to.”¹⁹² (Észrevehető, néhány együttes ugyanazt a trükköt használja minden bevezetésnél; a másik ugyanazt a zenei frázist használja az énekelt periódushoz vezető modulációnál...Szerencsések vagyunk, hogy a mi stílusunk nem kényszerít minket konvencionális bevezetőkre, modulációkra, tipikus első kórusmegszólalásokra, kódákra, vagy hasonló fogásokra a ritmusban. Az ötödik szaxofon legtöbbször klarinétot játszik, és így rögtön kiderül, melyik zenekar is hallható.) A legtöbbször alkalmazott felrakás Glenn Millernél úgy nézett ki, hogy a dallamot játszó szaxofonnál egy oktávval feljebb egy klarinét is ugyanazt a szólamot szólaltatta meg, míg a maradék három szaxofon harmóniát hozott, általában egy oktávon belül. Összetéveszthetetlen hangzás. Bárki alkalmazza ezt a felrakást, Glenn Miller big bandje fog eszünkbe jutni. Trombitás és hangszerelő Billie May.

A Glenn Miller Big Band *In The Mood* című felvételének elemzése kapcsán Friedrich tesz néhány olyan megállapítást, amelyek nemcsak erre a zenekarra jellemzőek, hanem a kor modern big band hangzását is jellemzik: a különféle szekciók önmagukban is jól szólnak és minden hangszer kényelmes fekvésben szól.¹⁹³ Ezek logikus következményei a zenekarokkal szemben támasztott követelménynek, nevezetesen annak, hogy például bálokon hosszú órákon keresztül kellett jó minőségben zenélni. Egy-egy muzikusnak tehát be kellett osztania energiáját, és a kényelmetlen fekvésben, indokolatlan magasságokban való hosszadalmas játék csak rövid ideig szólhatott. Annak pedig, hogy minden kórus önmagában is jól hangzott, a hangerősítés az egyik magyarázata. Nem létezik minden pillanatban optimális erősítés, a zenészeknek belső dinamikával is segíteniük kell a jó hangzást. Természetesen egy másfél-

¹⁹² http://en.m.wikipedia.org/wiki/Glenn_Miller_Utolsó_letöltés_2014-08-08. Sajnos a magazin számomra hozzáférhetetlen, így csak másodkézből idézhetem.

¹⁹³ Friedrich Károly: I.m.: 9.

kétórás koncerten más a zenészek terhelhetősége. Alapszabály az is (nem csupán a jazzben), hogy minél több energiát igényel a játszanivaló szólam, annál kevesebb marad a mikéntre, tehát a művészi megfogalmazásra. A big bandek hangszerelői ezeknek a tényeknek a figyelembevételével készítették mégis egyéni, sokszor bravúros arrangementjaikat.

A swing virágzott – különösen a második világháború esztendeiben –, de a jazzben megjelentek új irányzatok. „A swing-korszak big bandjei a modern jazz beköszöntével nagyjából eltűnnek a pódiumról. Három együttes, Duke Ellington, Count Basie és Woody Herman zenekara azonban túléli a vihart.”¹⁹⁴ Nézzük meg, milyen stratégiával, milyen zenével, milyen hangszerelésekkel. Gonda azt írja: ezek az együttesek ellenálltak a show business csábításának. Bizonyos mértékig igen. A jazz művelőinek is számolniuk kell a publikum igényeivel, és törekedniük arra, hogy közlendőjük csorbulása nélkül megtalálják azt a formát, amiben gondolataik „elérik” a közönséget. Vegyük sorra milyen követelmények alakították a jazz-együttesek sorsát. Tény, hogy a jazz stílusának változásai mindig más-más apparátust eredményeztek. Nem csupán a jazz-történet egymást követő korszakai alakították a zenekarok összeállítását, de a zenehallgatási szokások, az akusztikai újdonságok, a rádió – később a televízió – elterjedése, a hangerősítés fejlődése, a „szórakoztatóipar” követelte előadási formák is. A jazz művelői sem függetleníthették magukat a kor követelményeitől. A három big band vezetői ezt ismerték fel. Kiváló hangszerelők „csomagolták” a jazzmuzsikát úgy, hogy az ne csak a szűk értelemben vett jazz-rajongókhöz jusson el, ámde a megélhetést biztosító szélesebb publikumhoz is. Ez ugyanakkor nem kell szükségszerűen a kommersz irányába való elmozdulást jelentsen, nem eredményezhet „felhígulást”. Ez az igazi bravúr: úgy megmaradni az igényességnél, hogy az mégis megnyerjen könnyebben élvezhető zenékhez szokott közönséget. Elsősorban a művek maguk jelentettek garanciát. Ma közülük számos tartozik az úgynevezett

¹⁹⁴ Gonda János: I.m.: 102.

„örökzöldek" közé. A hangszerelők pedig nagyszerűen találják meg az arányt a könnyen emészthetően – azaz népszerűen – hangzó részek és a modern szakmai törekvéseket bemutató egyéni újításaik között. Ezekben a hangszerelésekben sosincs aránytévesztés: nincsenek öncélú hosszas bevezetések, ritkák a véget nem érő improvizációk, de vannak a (vokális, instrumentális) szólistákat jól alátámasztó ritmusok, színes harmonizációk, izgalmas modulációk, indokolt zenekari közjátékok. A három együttesből Ellington „töretlenül folytatja útját a modern jazz korszakában: kísérletezik ugyan új kifejezési eszközökkel és formákkal, de megőrzi stílusát és hagyományait."¹⁹⁵ Az ő big bandje erre épült. Woody Hermané volt a legszélesebb zenei spektrumot átölelő együttes: a jazz minden korszakát beépítette repertoárjába, de a swinget ő is megőrzi. Mindhárom együttest természetesen kiváló zenészek fémjelezték, akik kvalitásukkal a későbbi generációkra is nagy hatást gyakoroltak. Hangszerelőik igazi mesterek: (csak néhány név) Ernie Wilkins, Neal Hefti, Johnny Mandel, Manny Albam, Frank Foster, Billy Strayhorn.

„Hogyan egyeztethetők össze a jazz idiómái a szimfonikus hagyományokkal, hogyan alakítható ki az afro-amerikai folklórból kibontakozó jazz és a nyugati szimfonikus zene eddigi legbonyolultabb szintézisformája?"¹⁹⁶ A kérdést Gonda János teszi fel, a választ Stan Kenton szolgáltatja. „Kenton mindinkább közeledik a schoenbergi dodekafóniához és atonalitáshoz, ezt az utat azonban nem járja végig, ismét visszafordul."¹⁹⁷ Mit mond Pernye András: „Kenton mindvégig három iránynak marad lekötözöttje. A swing, a bebop és a posztromantikus-impreszionista komoly zene elemei egyként megtalálhatók arrangement-jaiban. Jelentősége tehát elsősorban az ötvözésben rejlik, abban a sajátos képességében, ahogyan a távolról jövő és egymásnak látszólag ellentmondó irányzatokból egységet teremt. Ebben legfontosabb segítőtársa Pete Rugolo volt, a kiváló arranzsőr, aki a világhírű modern zeneszerző, Darius

¹⁹⁵ Gonda János: I.m.: 102.

¹⁹⁶ I.m.: 98.

¹⁹⁷ I.m.: 99.

Milhaud személyes tanítványaként szerezte rendkívüli zenei tudását, hangszerelési készségét.[...] A partitúrában már tudatosan alkalmazza az úgynevezett »pedálhang-techniká«-t, tehát azt a klasszikus zenéből ismert felrakási módot, amikor a basszusban egy hang fekvé marad, és arra épülnek a színesen arranzsált harmóniatömbök. [...] Megtartja Kenton a swing-korszakból ismert »riff«-technikát is: dallamait és azok kíséretét többnyire egyetlen dallami magból sarjasztja ki."¹⁹⁸ „További fontos jellemvonása, hogy Pete Rugolóval együtt, minden addiginál finomabb dinamikai árnyalatok kidolgozásával a dinamikát és a hangszerelést közvetlenül a formaépítkezés szolgálatába tudja állítani."¹⁹⁹

A XX. század jazz-fejlődésének problematikáját Gonda taglalja: „A század utolsó évtizedeiben a nagyzenekarok [...] két úton haladnak. A mainstream-vonal képviselői a hagyományos big band zenét modernizálják, egyre korszerűbb hangzásokat, bonyolultabb harmóniai felrakásokat, ritmusokat, áttörtebb témákat kreálva, de megőrizve a szaxofon- és rézkórus szerkezeti tagoltságát és a fundamentális swing-ritmikát."²⁰⁰ (Thad Jones, Mel Lewis, Oliver Nelson, Quincy Jones). „A mainstream-vonal mellett a másik út, a másik nagyzenekari koncepció hívei nem annyira témában, a téma harmonizációja szerinti szólókban és az ezeknek megfelelő arrangement-okban gondolkodnak, hanem egységes, kerek, megkomponált darabok létrehozására törekednek."²⁰¹ (Ellington, Gil Evans, George Russell).

Gonda ír azokról a hangszerelőről is, akik nem kötődnek állandó big bandekhez, hanem alkalmi megbízásoknak tesznek eleget. Quincy Jones, Don Sebesky, Manny Albam, Sid Feller, William Fischer, Saul Feldstein, Don Ellis, Gil Evans, George Russell nevét említi.²⁰² Néhány oldallal később konkrét együttest nevez meg, a New American Orchestrát (nyolcvanas évek, vezető Jack

¹⁹⁸ Pernye András: I.m.: 259-260.

¹⁹⁹ I.m.: 261.

²⁰⁰ Gonda János: I.m.: 167.

²⁰¹ I.h.

²⁰² I.m.: 151. Tartalmi idézet.

Elliott). Michel Colombier, Dave Grusin.²⁰³ Ez utóbbiról: „Az arrangementokban a kompozitorikus részekkel szemben inkább az improvizatív szólók dominálnak.”²⁰⁴ (Dave Grusin, GRP All Star Big Band).

E fejezet végén meg kell említeni a big bandnél nagyobb együttesekre, alkalmasint big bandre és szimfonikus zenekarra komponált-hangszerelt műveknél alkalmazott kottaképet. Nicholl és Grudzinski könyvükben²⁰⁵ példákkal világítják meg a hangszerek különféle elhelyezését a partitúra soraiban. Itt négy fúvós esetében a trombitát írják felülre, majd az alt- és tenorszaxofon következik, legalul pedig a harsona. A könyv 139. oldalán a klasszikus partitúra felépítésével szinte teljesen azonos mintát adnak: a fafúvók közé a klarinét után és a fagottok elé beékelik a szaxofonokat. A rezeknél csak a trombiták sorrendjét kell említeni: trombita, kornett, szárnykürt. Az ütők sorrendjét érdemes megjegyezni: üstdob, basszusdob, kisdob, cintányérok, felfüggesztett cintányérok, gong, chimes, finger-cymbals, crash-cymbals, harangjáték, harangok, xilofon, vibrafon, marimba, béka, fadob. A billentyűs hangszerek hagyományos elhelyezkedését nem zavarja meg az utánuk következő szintetizátor. Vonóskar, majd énekkar következik, legvégül a szóló énekesek. Külön lista a ritmusszekció: gitár, billentyűs hangszerek, basszus, dob, egyéb ütőhangszerek.

Létezik ettől eltérő gyakorlat is: érintetlen sorrendben vannak a szimfonikus zenekar hangszerei és azok alatt következik – szintén saját szokásai szerint – a big band. Mindezek mellett sajnos igaz, amit David Norman állít: „Strings are a luxury usually employed in the recording studio or in large-scale productions.”²⁰⁶ (A vonósenekar luxus, melyet a lemezstúdiók alkalmaznak, vagy egy giga-költségvetésű produkció).

²⁰³ I.m.: 169.

²⁰⁴ I.m.: 187.

²⁰⁵ Nicholl, Matthew – Grudzinski, Richard: *Music Notation. Preparing Score and Parts*. (Boston: Berklee Press, 2007): 4.

²⁰⁶ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 2.

Visszatérve a big bandekre, az előbb említett hangszerelők sora korántsem teljes. A felsorolásban éppúgy szerepelnek big bandhez kötődő mesterek, mint „magánzók”. Henderson, Basie, Hines, Lunceford, Goodman, Strayhorn, Ellington, Ernie Wilkins, Neal Hefti, Johnny Mandel, Manny Albam, Frank Foster, John Lewis (Gillespie Big Bop Band hangszerelője), Gil Evans. Pete Rugolo, Bill Russo és Bob Graettinger (mindhárman Kenton hangszerelői), Don Sebesky, Slide Hampton, Thad Jones, Quincy Jones, Manny Albam, Sid Feller, William Fischer, Saul Feldstein, Don Ellis, George Russell, Michel Colombier, Dave Grusin, vagy a vokálirodalomban jeleskedő Take 6 együttes mesterei, Claude McKnight és Mark Kibble. Az ő példáikon tanulta és tanulja a hangszerelést nemzedékek sora. Magyarországon is. A jazz itthoni hangszerelőinek munkáit veszi górcső alá az utolsó fejezet.

III. 4. Elemzések

A korábban említett – amerikai big bandek számára készült – hangszerelések mellett természetesen elkészültek az itthoni művek is. A közelmúlt és a jelen hazai mesterei közül néhányan rendelkezésemre bocsátották partitúráikat. Alább e munkák elemzései következnek.

Gonda János: *Zenekari Improvizációk*

(A mű a szerző közlése szerint a hatvanas évek második felében készült, előadó a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, vezényel Sándor János. Főbb szólisták: trombita: Tomsits Rudolf, harsona: Selényi Dezső, baritonszaxofon: Söptei Géza, dob: Kovács Gyula, bőgő: Berkes Balázs, zongora: a szerző és Vukán György)

Gonda János *Zenekari Improvizációk* című művét a hatvanas években írta. A héttételes zene előadói apparátusa igen egyéni összetételű. Piccolo, 2 fuvola, altfuvola; 2 oboa, angolkürt; egy-egy klarinét, basszusklarinét és fagott után a partitúrában klasszikus big band következik: 5 szaxofon, 4 trombita, 4 harsona. Négy kürt és egy tuba teszi teljessé a fúvósokat. Jazz-dob szerelést és számtalan

ütőhangszert foglalkoztat a szimfonikus együttesben meghatározó ütő, a timpani mellett. Felváltva marimbán, vagy vibrafonon játszik egy művész. Zongora következik, majd egy speciális összeállítású vonóskar: Gonda csak mély vonósokat, brácsát, csellót és bőgőket alkalmaz. A legelső sorban különféle zörejeket ír elő.

Az első igen fontos megjegyzés, hogy – ellentétben a legtöbb hangszereléssel – nagyon aprólékos előadási jelekkel van ellátva a partitúra. Itt jön be a képbe a szerző klasszikus zenei képzettsége: mind a tempót, mind a dinamikát, a megformálást igyekszik a lehető legpontosabban, legrészletesebben rögzíteni. A partitúra egyes szólamainál feltüntetett előadók (Lajos Attila – fuvola, Bergendy István – első altszaxofon, Söptei Géza – baritonszaxofon, Selényi Dezső – első trombon) mellett a dobokon játszó Kovács Gyula, vagy a bőgős Berkes Balázs nyilván élvez valamennyi szabad mozgásteret, ám az ő szólamukat is alapos utasításokkal látta el a szerző.

Az első tétel nyitó része középtempójú swing, amely kis free bevezetés után basszus kíséretes altfuvola-szólóval indul. A hamarosan megszólaló csellók szólamánál Gonda választ ad a „hogyan jegyezzük le a swinges ritmikát klasszikus zenén nevelkedett muzikusok számára” kérdésre: trioláson. Sajnos e kérdésben nincs világszerte elterjedt egységes megegyezés. Jazz-zenészek elég a swing szót feltüntetni a kottán és máris ebben a stílusban játszik (pedig a kottában egyszerű nyolcadok láthatók), de komolyzenén nevelkedett muzikus hozzácsokolt a mindent aprólékosan jelző kottaképhez, tehát pontozott nyolcadot–tizenhatodot játszik, ha azt lát, és triolát, ha azt. Gonda választásával – azaz a triolás lejegyzéssel – korrekten megoldható a feladat. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Lajos Attila számára már meghagyja azt az értelmezési szabadságot, amit egyébként csak jazz-zenészeknek szokás (néhol pontozás nélküli nyolcadokat ír, de swinges értelmezést kér). A fokozatosan építkező anyag 28. ütemében szólal meg egy érdekes felrakás: a fuvola alatti szólamot játszó trombita és az akkord alsó hangját megszólaltató trombon közé két kürt

ékelődik. Az 1. kottapéllda hangszerei felülről lefelé: fuvola, trombita, két kürt, trombon.

1. Kottapéllda

A részt ismét kis rövid free improvizáció zárja le, majd dobszóló vezeti be a következőt. Ebben az első témához hasonló hangulatú dallam következik, most már rezeken, majd kibontakozik belőle egy fúga, bevonva minden hangszercsoportot. A fúgatéma mozgalmassabb részéből és egy új témából formálja meg a tétel utolsó harmadát, amely kollektív improvizációba torkollik.

A második tétel 8/8, 9/8 és 7/8 váltakozásával, nagy fúvós tömbökkel indul és hamarosan a lüktetés egyenletes nyolcadokból swingre vált. Hosszas, megkomponált fuvola-improvizáció következik kürt akkordok kíséretével, majd rövid trombita-improvizáció jön, amelynél a szerző dór-skála használatát kéri. Altszaxofon-szóló vezet vissza a kezdő ütemekben hallott egymásnak felelgető fúvóskórusokhoz. Az ütők halkításával ér véget a tétel.

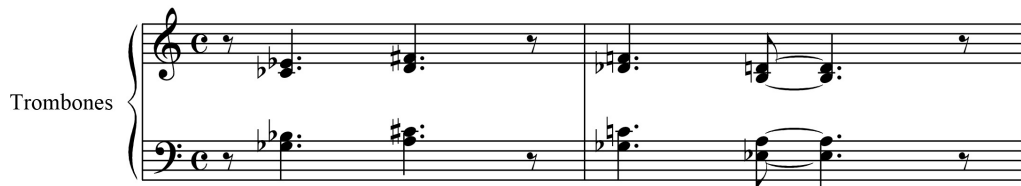
Pasztell színekkel él a harmadik tételben a szerző: 2 fuvola, 2 klarinét mellett 1 trombita, 1 kürt és 1 trombon szólaltatja meg a harmóniákat. A 2. kottapélldában (5. ütem) a hangszerek felülről lefelé: fuvola, trombita, klarinét, kürt, basszusklarinét, trombon.

2. Kottapéllda

Fontos szerepet kap a zongora dodekafóniába hajló, mégis impresszionista benyomást keltő akkordfelbontásaival. A zongora és a fúvók által megjelenített harmóniákba jól simulnak a vonósállások. Ez a tétel is, hasonlóan az előzőhöz elhalkulva zár.

A mű középső, azaz negyedik tétele két világot tár elénk. Egyrészt ritmikailag, másrészt dallamvezetését illetően. A ritmika is több karakterből áll: egyenletes, latinós ütőkkel kísért rész az egyik, és swing a másik. Az egyenletes nyolcadokra épülő téma 8/8, 6/8 és 7/8 váltakozásával angolkürtnek és a brácsának adja a főszerepet, amelyek egy archaizáló jellegű témát szólaltatnak meg. Hasonlóan a korábbi tételekhez, itt is hamar megjelenik a swing. Ez alkalommal a baritonszaxofon kap szólót, melynek lüktetését a big band rezei fokozzák. Ez a leírt improvizáció is meglehetősen modern: teljes szabadságra törekszik a harmóniakon belül, gyakorlatilag tizenkétfokú skálával él. A zenei gondolat kiteljesedése előtt visszatér az első jelleg, az egyenletes nyolcadokra épülő téma, némi variációval: egyes fordulatokat megfordítva hallunk. A karakter azonban marad, egyenletesen szólnak a nyolcadok. Az ezt követő swing baritonszaxofon-szóló most már továbblép az első megjelenésén, Gonda tudatosan fejleszti két témájának ütköztetését. A tétel szerkezetét az első téma visszatérése teszi teljessé, tehát A-B-A-B-A konstrukciót látunk.

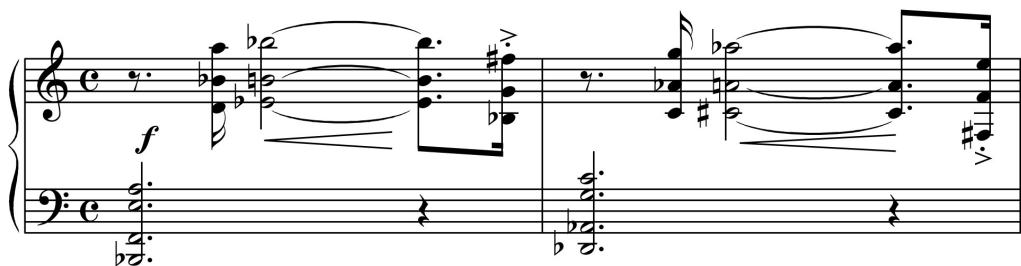
Az ötödik tételben a leghangsúlyosabb szerepet a fuvolára és vele unisono játszó vibrafonra osztja a szerző. Bevezetésként ütő-ostinato szól, ami felett hangszercsoportok quasi foltokat jelenítenek meg. Az állandó lüktetés kiváló alapot nyújt a kórusok saját karaktereinek való megformálásához: jól olvad a hangzásba, mégis határozott jellege van a zongorának, a trombitáknak, a tubával alátámasztott trombonoknak. Fel-felsejlenek foszlányok a korábbi tételek témáiból. A már említett fuvola-vibrafon duó jazz-ritmusszekció és 4 trombon kíséri. Akkordfelrakásukat lásd a 3. kottapéldában. (30. ütem)



3. Kottapélda

Zongora improvizáció következik, először csak ütőkísérettel, majd tuba és 3 trombon gazdagítja a háttérrel. A tétel csúcspontjaként dús hangszerelésben megszólal az első tétel főtémája. Ezt követően a tétel első részleteinek felidézésével zárásként Gonda visszavezet egy csöndesebb, meditatív hangulatba.

A hatodik tétel fragmentumokból épülő swing tétel, amely swinges lüktetését akkor is megtartja, amikor – rövid időre – 3/4-re vált. A folyamatosságot a basszus negyedek lépései jelentik. A szólóhangszerek szinte ütemenként váltják egymást. Szerepet kap a baritonszaxofon, a tenor, a trombiták, a kürtök, a fuvola, sőt a fagott is viszi a főszerepet egy-két ütem erejéig. Érdekes a trombonok tág felrakása, amelyek felett a trombiták is feszítő, szeptimes távolságban vannak egymástól. A 4. kottapéldában (9. ütem) felül trombiták, alul trombonok és tuba szólnak.



4. Kottapélda

A trombiták szokatlan mixtúrája látható az 5. kottapéldában (12. ütem). A két alsó szólamban található nagyterc felső hangjához képest nagyszeptimmal feljebb van a legfelső szólam. Komoly intonációs megpróbáltatás valamennyi játékosnak. A hangzat erősíti a disszonanciát.



5. Kottapélda

Az első témafejjel a szaxofonok jelentkeznek, később a trombita exponál egy jellegzetes motívumot. Mindkettőre – mint a mű szinte valamennyi témájára – jellemző a pontozott, swinges ritmika, az egymás melletti hangokat követő kvartos lépések, és a valamelyik irányba szeptimet ugró záróhang. Concertáló improvizáció résztvevői a fuvola, basszusklarinet, tenorszaxofon és trombita. Folyamatos előremenetelüket tömszerű réz-kürt akkordok teszik még izgalmasabbá. Az improvizáció témáinak karakterével később kórusok szólalnak meg, egymás alatt hangzik a mozgalmas szaxofon (vagy fafúvós) téma, a szélesebb hangokat játszó trombiták (vagy kürtök), és valamennyit összefogja a ritmus, amely nem tágít a negyedenként lépegető basszustól, és invenciózus ötletekkel muzsikáló dobtól. Ez a tétel is halkan zárul: levezető basszushangok készítik elő a zárótételt.

A hetedik tétel kétség kívül megkoronázása a műnek: az első tételben exponált téma teljes kibontása, de Gonda szinte az összes tétel motívumait felhasználja. Több rétegben szólnak a már megismert karakterek, folyamatos építkezéssel egy hatalmas kollektív improvizációba torkollik a zene. Itt a szerző a különböző hangszereknek más-más instrukciót ad. A fák „Ad lib. vibráló gyors menetek”, a tenorszaxofon „Ad lib. szaggatott dodekafon futamok”, az egyik kürt „Rövid glissandók” utasítást olvashatnak a kottában, és a felvétel tanúsága szerint zenélésük nagyon hatásos képpé áll össze. A tétel végén felhangzó zongora-improvizációba bekapcsolódó tutti zárja a darabot.

Összegzésként leírható, hogy Gonda János nagyon modern művel állította komoly feladat elé a zenekar tagjait. A darab harmóniai, felrakásai, ritmikái még ma is – keletkezésük után majd’ ötven évvel – meghökkentően korszerűek. A szerző témáival ökonomikusan bánik, az ezekből képzett rétegekben arányos

hangzás alakul ki. Az improvizációk megkomponáltságuk mellett is spontán hatást keltenek. A monofonikus felvétel ellenére jól kirajzolódnak a szólamok. Mind a jazz-muzsikusok, mind a szimfonikus zenekar tagjai stílusosan adják elő Gonda művét, amely a magyar jazzirodalom hatvanas éveinek értékes alkotása.

Deák Tamás: *Forgószél*

(A szerző közlése szerint a mű a hetvenes években készült, előadó a Deák-big band, a szerző vezényletével.)

A hetvenes évek egyik big bandje a Deák-big band volt. Ez az együttes biztosította a folyamatosságot a valamivel korábban megszűnt Magyar Rádió Táncczenekara – szintén big band – után. A kor nemigen kedvezett sem a jazznek, sem a big bandnek, ezért nagyon örvendetes, hogy Deák Tamás mégis megtalálta a módját, hogy filmekhez komponált zenéit big banddel vehesse fel. Az együttes számára készült *Forgószél* című darabja is. Az összeállítás hagyományos big band, azzal a kis különbséggel, hogy orgona szerepel benne zongora helyett, és bőgő helyett basszusgitár. A felvételen hallható egy Fender-zongorán felhangzó improvizáció is.

Gonda művéhez hasonlóan ez a darab is két fő karaktert mutat be: latin, egyenletes nyolcadokkal hangzót (ehhez latin percussion is társul) és swinget, amely a latinhoz képest dupla lüktetésbe visz át. Kétütemes motívum ismétlődésével kezdődik a zene, unisono fúvósokkal, majd együtemes ostinato felett akkordot bont ki. Lásd 6. kottapélda.

6. Kottapéllda

Crescendál, tömbakkordokkal fokoz, míg megszólal a főtéma. Deák Tamás is ellátja kottáját előadási jelekkel, melyeknek köszönhetően jól érvényesül a dinamika a felvételen. (A disszertáció korábbi fejezeteiben már szóba került ez a téma: sajnálatosan sok az egysíkú, összeszorított dinamikai spektrumban mozgó big band-felvétel. A Deák-big band üdítő kivétel). A főtéma szintén ismétlődő motívumra épül, a trombonok változtatás nélküli kérdéseire a trombiták mindig változó válaszokat adnak. A nyolc ütemben zajló rész után Deák visszahozza a bevezető részt, majd swingre vált. Lásd 7. kottapéllda.

7. Kottapéllda

Ahogy a hetes példa harmadik-negyedik ütemében látható, Deák Tamás a klasszikus big band-hangszerelés eszközét alkalmazza, azaz oktáv távolságban ugyanazt játszatja a trombitákkal és a trombonokkal. A szaxofonok is hasonló hangokat szólaltatnak meg, de más elosztásban és részint a trombonok alatti

fekvésben. Ez a felrakási szisztéma sokszor előjön a tömbszerűen megszólaló részeknél és igen hatásosak, főleg a magasra írt trombitáknak köszönhetően. A módszer még egy előnnyel jár: a kórusok önállóan is jól szólnak. A komplikáltabb akkordoknál már jóval nehezebb elérni ugyanezt.

Az improvizációk alatt először trombonok kísérnek, a korábbiakhoz hasonló felrakásban. Lásd 8. kottapélda.

Trombones

mf

8. Kottapélda

Egy átvezető rész után teret kap az altoszaxofon egy improvizációra. A klasszikus hangszerelési iskolának megfelelően az első alkalommal csak a ritmus kísér, az ismétlésnél már csatlakoznak a trombiták, trombonok. Lásd 9. kottapélda.

Brass

9. Kottapélda

Visszatérés, majd coda következik, mely a korábbi anyagból épül, és az utolsó három ütemben éri el csúcspontját. Lásd 10. kottapélda.

10. Kottapélda

Deák Tamás kompozíciója felsorakoztatja a big band számtalan erényét: az unisono ritmikával megszólaló akkordok sodró lendületét, az oktáv távolságban szerkesztett rézfúvósok kiegyenlített hangzását és a szólók alatti diszkrét kíséretet. A ritmusszekció teljesítményét szinte természetesnek vesszük, hiszen a kevés big band mellett 4-5 tagú zenekarok mindig léteztek és ezekben kiváló muzikusok játszottak, akik aztán a big band alapját is képezték.

László Attila: *Soul to Soul*

(2010, előadó: Budapest Jazz Orchestra, gitár: László Attila, dob: Peter Erskine)
 Gyakori, hogy big bandre komponált mű egy-egy hangszeres szólista adottságára épül. Így volt ez a nagy zenekarvezetők esetében, de természetesnek vesszük, hogy a kisebb formációkat is sokszor a szólistáival azonosítják. László Attila évtizedek óta áll együttese(i) élén. Útját számtalan kompozíció jelzi, ezek többsége kamaraegyüttesre készült. Feltételezhető, hogy érdeklődése a big bandek felé akkor fordult igazán, amikor átvette a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem big bandjének irányítását. Most elemzésre kerülő művéről így ír: „Ez egy régebbi szerzeményem, a címe *Soul to Soul*. Még a László Attila Banddel vettük fel '95-ben. 2009-ben meghangszereltem big bandre is, és egy évvel később úgy adódott, hogy a Budapest Jazz Orchestra meghívta Peter Erskine-t és

engem szólistának egy ceglédi koncertre. Erskine-nek megtetszett a darab, én pedig az ő tiszteletére hozzáírtam még egy részt, tisztelgésül a Weather Report hangzás előtt."²⁰⁷

A művet szabad, lírai gitárszóló vezeti be. A teljes zenekar (szopránszaxofon, alto, 2 tenor, bariton; 3 trombita és 1 flügelhorn; a 4 trombonból a legalsót basszstrombon játssza; zongora, basszus, dob és latin percussion) viszi tovább a bevezetőt, immár ritmusban. Az ismétlődő bevezető kilenc ütemből áll, érdekessége egy 6/4-es ütem, amelyben az addig unisono fúvók akkordra bomlanak szét. Lásd 11. kottapélda. (8. ütem)

The image shows a musical score for Brass instruments in 6/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat). The score is labeled 'Brass' on the left.

11. Kottapélda

Az ismétlés után egymásnak felelgető trombon-trombita (ugyanazt megosztva a szaxok) adja át a teret a szólónak. Négyütemes téma képezi az első nagyobb rész magvát. Ennek variált ismétléséből alakul a következő néhány ütem, majd a hetedik, kilencedik, tizenegyedik és tizenharmadik ütemben ismétlődő quasi kérdésekre (lásd 12. kottapélda, 25. ütem)

The image shows a musical score for Saxophones and Brass instruments in 6/4 time. It consists of four staves: two for Saxophones (treble and bass clefs) and two for Brass (treble and bass clefs). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat). The score is labeled 'Saxophones' and 'Brass' on the left. The dynamic marking 'mf' is present.

12. Kottapélda

²⁰⁷ Magánlevél W.P.-hez, 2014, augusztus 16.

a közbenső ütemekben mindig más-más választ ad. Az így tizenötütemes részt az utolsó ütem kivételével megismétli, majd az eredeti hosszban írt kompozíció néhány ütemes második, zárótémáját mutatja be. Az improvizációhoz a harmóniakat László augmentálja, ami a skálák alaposabb kihasználására nyújt lehetőséget. Így a téma első hat üteméből tizenkettő lesz, viszont az eredetileg egyszer feltett „kérdő” ütemet háromszor, majd egy közbülső ütem után újabb háromszor megismétli. Az improvizációk (a felvételen három gitár-kör, majd két tenorszaxofon-kör) arról tanúskodnak, hogy ezek a hangszerelési eszközök – az augmentáció és az ismétlés – jól szolgálják a játékosok építkező rögtönzéseit.

László Attila ezen a ponton a koncerten közreműködő Peter Erskine kedvéért új részt komponált az eredeti darabhoz, ahogy ő írja, a Weather Report-hangzás előtti tisztelgés gyanánt. A tizenhármas kottapélda bizonyítja, hogy László tökéletes idézetre törekedett. Lásd 13. kottapélda. (76. ütem)

13. Kottapélda

Dobszóló vezet vissza a témára, ami a visszatérésben – hasonlóan a klasszikus művek ilyen fordulataihoz – ismétlés nélkül hangzik el. Az eredetileg is zárónak szánt téma változtatás nélkül koronázza be a majd' 10 perces művet.

László Attila is nagyon alapos utasításokkal, előadási jelekkel látja el munkáját. A ritmusszekció tagjainak kiírja a szólamot ahol kell, de kellő szabadságot biztosít számukra az improvizációk alatt. A virtuóz, olykor lírai gitár természetesen főszerepet játszik, ám nem szorul háttérbe a big band sem. Noha feladatuk elsősorban a kísérés, mégis nagyon igényes szólamokkal vetetik

magukat észre a kiegyenlítően kezelt szaxofonok, trombiták, trombonok. Ez a hangszerelőt (esetünkben a komponistát) dicséri: minden szólam fontosnak érezheti magát. Ezt szólamvezetéssel, a terhek egyenletes megosztásával, hangszerszerű játszani valóval érhetjük el, amit László Attila *Soul to Soul* című darabja jól példáz.

Friedrich Károly hangszerelése: *My Romance* (Rodgers-Hart)

(A hangszerelés 2007-ben készült, előadó a Budapest Jazz Orchestra, ének: Kevin Mahogany)

Disszertációmban talán Friedrich Károly a legtöbbet idézett szerző. Könyvei, a *Jazztörténet* és a *Jazz nagyzenekari hangszerelés* nemcsak elméleti, hanem gyakorlati tapasztalatokra támaszkodó művek.

Friedrich hangszerelői pályája majd' fél évszázadot ölel át, és hangszereléseinek tekintélyes része big bandre készült. A nagyzenekari hangszerelésről írt könyvében a jazztörténet nagyjainak munkáit elemzi, számtalan kottapéldát hoz a különféle technikákra. A Budapest Jazz Orchestra és Kevin Mahogany részére készült arrangement minden üteme tanulmányozásra kész. A mű felépítése, a különféle kórusok ütköztetése, együttműködése; a kiegyenlített akkordfelrakások mind-mind sok év tapasztalatának eredménye. Friedrich teljes felvérteztségben végzi dolgát, partitúrájában nincs esetlegesség; tudatos, előre végiggondolt hangszerelés szolgálja az énekes szólistát, de szolgálja a zenekari rész improvizációját is. Menjünk sorra.

Kétütemes ostinatókkal teremt környezetet az énekbevezetéshez, majd lassan, fokozatosan a ritmus mellé bevonja a fúvósokat is. Laza tempóban előadott ötször két ütem után dupla tempóval robban be a swing. Lásd 14. kottapélda (11. ütem), ahol a szaxofonok: 1 szoprán, 1 alto, 2 tenor, 1 bariton.

The image shows a musical score for Saxophones and Brass. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The Saxophones part is written in the treble clef, and the Brass part is written in the bass clef. The music features a complex arrangement of chords and melodic lines, with a focus on harmonic texture and rhythmic patterns. The Saxophones part includes a melodic line with various intervals and a bass line with a similar rhythmic pattern. The Brass part consists of a dense arrangement of chords and a bass line that provides a strong harmonic foundation. The overall style is characteristic of modern jazz, with a focus on harmonic complexity and rhythmic precision.

14. Kottapélda

A példából több minden kiderül: például, hogy a baritonszaxofon nem jelenti feltétlenül az akkord alját. Szűken szerkesztett trombitákhoz vegyesen (hol tágan, hol szűken) felrakott trombonok szolgáltatnak alapot. A rezek önmagukban is nagyon jól szólnak, de a szaxofonokban elhelyezett színező hangok jelentik a modern hangzás patikamérlegén adagolt tudományát. Ez Friedrich egyik fő erőssége: ott játszatja a „fűszerhangokat”, ahol azok nem borítják fel a kényes egyensúlyt. Semmilyen instabilitás érzet nem támad. Ellenkezőleg: határozott tonalitás- és funkcióérzetet vált ki.

A swinges hangulatkeltés után elkezdődik a dal. Énekkel és a bevezetőben exponált ritmus-kísérettel. Kis, szólisztikus motívumokkal játszik a háttérben, sehol nem veszélyezteti az ének dominanciáját. Az ének végén, noha még féltempóban vagyunk, már tizenhatodokkal készíti elő a swinget. Lásd 15.

kottapélda.

(34.ütem)

The image shows a musical score for Saxophones and Brass. The Saxophones part is written in a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with eighth-note patterns and some rests. The Brass part is also in a grand staff with a bass clef and the same key signature. It consists of block chords and some moving lines, primarily in the lower register. The score covers measures 34 through 37.

15. Kottapélda

Első körben tenorszaxofon improvizál, a következőben trombita. A körök nyolcadik ütemére beúszó background először trombonokon, majd a trombita alatt szaxofonokon szólal meg. Noha ugyanazok az akkordok szólnak, a második alkalommal baritonszaxofonnal kiegészülve, mégis más hangulatot keltenek. Ennyit tesz a hangszerválasztás. Másik előnye természetesen az ökonómia.

A leghatásosabb improvizatív rész a trombonokra írt kör. A dob kísérete mellett a trombonok és velük unisono basszus merész dolgokat játszanak. Itt találjuk meg a hangszerelő névjegyét: Friedrich hangszere a trombon. Virtuóz tizenhatod-menetek, swinges lüktetés jellemzi a részt. Lásd 16. kottapélda. (110. ütem)

The image shows a musical score for Trombones. It is written in a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. The melody is a rhythmic eighth-note pattern with some accents and slurs. It covers measures 110 through 113.

16. Kottapélda

Ahogy mondani szokták: a zenekari részben éli ki magát igazán a hangszerelő. Itt mutatja be saját olvasatát az adott műről. Friedrich swingelő kedve kórusok ütköztetését, szólamról szólamra vándorló motívumokat, hatalmas tömböket eredményez. Találomra kiválasztott néhány ütem a 17.

kottapélda.

(121.

The image shows a musical score for Saxophones and Brass. It consists of two systems of staves. The top system is labeled 'Saxophones' and the bottom system is labeled 'Brass'. Each system has a treble and a bass clef staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score features various chordal textures, including triads and dyads, with some notes marked with accents and slurs. The overall style is contemporary and rhythmic.

ütem)

17. Kottapélda

A remek hangzás titka a felső három trombon kvartépítkezése és a szűken szerkesztett szaxofonok. Ezek mellett a tűhegyes trombiták játéka teszi teljessé a disszonanciákkal teletűzdelt akkordokat. Az intim éneket előkészítendő Friedrich lendületes, sodró zenekari refrént hangszerelt. Az ének visszatérte után ismét felidézi a bevezető hangulatát, majd az első swing-megszólalás ütemeivel zárja a darabot.

Összegezve: Friedrich finom kísérettel látja el mind az énekszólamot, mind a zenekari részben improvizáló szólókat. Változatos backgroundjai, a fekvések kiválasztása mind-mind remek foglalatként szolgálnak hol az ének, hol valamelyik hangszerszóló muzsikálásához. Számomra kiemelkedő a trombonkórus szólója és a parádésan felrakott zenekari rész. Friedrich Károly munkája nyomán a *My Romance* egészen egyéni köntöst kapott.

Fekete-Kovács Kornél: *Handle With Care / I Know That My Redeemer Liveth* (from the *Messiah* of Georg Friedrich Händel)

(2007, a Pannon Filharmonikus Zenekart Kovács László vezényli, szárnykürt: Fekete-Kovács Kornél, zongora: Szakcsi Lakatos Róbert, szopránszaxofon: Bolla Gábor, bőgő: Soós Márton, dob: Mohay András)

A jelenkor fiatal alkotói előtt is három lehetőség kínálkozik: folytatni az elődök munkáját, valami teljesen újat hozni, vagy ötvözni a kettőt. Fekete-Kovács Kornél Händel művéből indul ki, és abból fejleszt valami újat. Végigolvasván a partitúrát nem kerülhetem meg a kérdést: hangszerelés-e, vagy feldolgozás?

Egy feldolgozást mindig az minősít, hogy a feldolgozó hogyan nyúl az eredeti alapanyaghoz, és munkálkodása során milyen új értéket tud hozzáadni. Jön-e létre új szellemi termék, az esetleg századokkal korábban komponált mű és a mostani feldolgozás között fellelhető-e folyamatosság. Ahogy az irodalomban elfogadott a vendégzöveg, a zeneirodalomban is számtalan példát találhatunk arra, hogy szerzők átvették egymás témáit, azokra új művet alapoztak. Fekete-Kovács Kornél teljes alázattal fordul Händel műve felé (a feldolgozás másik címe: *Handel With Care*), és biztos kézzel teszi hozzá saját elgondolásait. Az eredeti dallamot szabadon kezelve gyakorlatilag úgy komponál új darabot, hogy az mégis megtartja Händel szellemiségét. A hangszer-összeállítás igazodik a szimfonikus zenekarhoz: dupla fák, 2 kürt, 3-3 trombita és trombon, tuba; ütők. A bőgőket is felvonultató vonószekerek mellé jazz-ritmusszekció társul, és az eredeti ének helyett trombita játssza a szólót.

A bevezetést szóló zongorára bízva, majd annak végén azonnal leteszi névjegyét: a 3/4-ben írt ritmust 6/8-ra váltja, swinges duolás érzetté konvertálja úgy, hogy az eredeti lüktetés is megmarad. Pasztell-harmóniák szólalnak meg, majd a dallam, trombitán. A melódiánál kis megszakításokkal él. Hol a fákon, hol a rezeken szólalnak meg (hiányos) diatonikus totálok²⁰⁸. A 18. kottapéldában (35. ütem) a hangszerek felülről lefelé: 2 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, fagott.

²⁰⁸ A cluster elnevezése a komolyzenében.

Musical score for Example 18, showing piano accompaniment in 6/8 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamic marking is *mf*. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

18. Kottapélda

A rezeken hasonló akkordokkal színezi a hangzást. A 19. kottapélda (42. ütem) felső szólama kürt, majd sorra következnek a trombiták, trombonok. Az alsó szólam tuba.

Musical score for Example 19, showing piano accompaniment in 6/8 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamic marking is *mp*. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

19. Kottapélda

Fekete- Kovács hol átveszi az eredeti zenekari megszólalások motívumait, hol újat komponál az ének-megszólalások (itt trombita) között. A 20. kottapéldában, (58. ütem) a felső sorban a dallamot fuvolák és hegedűk játsszák, a harmóniákat az alsó két sorban rezeke, tuba.

Musical score for Example 20, showing piano accompaniment in 6/8 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamic markings are *f* and *mf* in the treble staff, and *sfp*, *mp*, and *sfz* in the bass staff. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

20. Kottapélda

A dallam egy-egy megpihenő hangja alá virtuóz mozgalmas részeket komponál, lásd 21. kottapélda. (80. ütem)

The image shows a musical score for '21. Kottapélda'. It consists of two systems of staves. The first system is for 'Strings' and the second is for 'Hns, Brass'. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Strings part starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents and a trill. The Hns, Brass part starts with a series of chords and a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*.

21. Kottapélda

Nagyon lágy hangzást eredményeznek a középfekvésben, szűken szerkesztett akkordok. A 3 trombita, 3 trombon folyamatosan szólaltatják meg egy-egy akkord hangjait, beleértve az alapharmóniát színesítő egyéb hangokat. Az így kapott (hiányos) diatonikus totálok mind a trombitákon-trombonokon, mind a fafúvósokkal és a vonóskarral is nagyon jellegzetes hatást keltenek: tökéletesen megmarad a harmóniák funkcionális érzete, de – a színező hangok mesteri elhelyezésének köszönhetően – megjelenik valamiféle impresszionista beütés is. Ha végiggondoljuk, most már szól Händel, szól Fekete-Kovács Kornél, halljuk a barokk harmóniákat és az impresszionizmusra jellemzőeket, hallunk 3/4-et és 6/8-ot és swinges lüktetést. Mindez okozhatja hatalmas káoszt, de Fekete-Kovács olyan arányérzékkel adagolja az egyes összetevőket, amivel mindenkit meggyőz. Az alaposan átharmonizált témára zenekari kánonok felelnek, változatosan adagolja Händel zenéjét és a sajátját. Egy idő után jelentőségét veszti a kérdés, hogy mit ki írt, olyan szervesen folyik egyik a másikba, hogy természetesnek vesszük, hogy improvizálni kezd egy szopránszaxofon, és hogy jazz-képleteket játszik a kürt. Mindezekhez Fekete-Kovács igen akkurátus előadási jelekkel instruálja valamennyi szólam játékosait.

Fekete-Kovács olyan ízléssel bánik Händel dallamával, ami minden változtatást elfogadtat. Ilyen például a 22. kottapéldában (94. ütem) látható ritmika: 4/4-es lüktetéssel színezi az előtte huzamos időn keresztül szóló 3/4-et.

22. Kottapélda

Jellemzően a saját ötlet után visszatér Händelhez: viszonylag hosszan szól az eredeti anyag, majd a már említett szaxofon-improvizációt követő részben a rezek és a fák váltakozásával gazdagítja a kíséretet. Lásd 23. kottapélda. (126. ütem)

23. Kottapélda

A 3/4-ben elhangzó, az eredetit idéző rész után hamar visszatér a 6/8-hoz és onnan fejleszti tovább részint Händel témáját a közbeiktatott zenekari kiegészítésekkel, részben saját ideáját, saját Händel-értelmezését. A codában megjelenő harmonizáció méltó megkoronázása a műnek. Lásd 24. kottapélda. (214. ütem)

The image shows a musical score for a Trumpet and Woodwinds. The Trumpet part is written on a single staff in 3/4 time, starting with a melodic line marked *pp*. The Woodwinds part consists of two staves (treble and bass clef), starting with a chordal accompaniment marked *ppp* and ending with a melodic phrase marked *mf*.

24. Kottapélda

Összegzésként elmondható, hogy Fekete-Kovács Kornél kellő alázattal fordult Händel művéhez; annak szellemiségét végig tiszteletben tartotta; egyenrangú mesterként illesztette hozzá a maga mondanivalóját. Hangszerelésében olyan eszközöket alkalmazott, amelyekkel sikerült magától értetődővé tenni a modern köntöst. Semmilyen kétséget nem hagyott a barokk és saját világának szerves voltáról.

Fehér Gábor hangszerelése: *I'll Follow the Sun* (John Lennon–Paul McCartney)

(A hangszerelés 2012-ben készült, előadó a Singer Street együttes)

Nem lenne teljes a hangszerelések áttekintése vokál-arrangement nélkül. A hazai jazz történetében számtalan énekes szólista működött, vokál lényegesen kevesebb. Öröndetes, hogy korunkban egyre többen vállalják a kórusban való éneklést. Természetesen – mint az instrumentális formációknál is – kell valaki, aki az adott együttesre hangszereléseket készít. Mielőtt azonban a hangszerelőről esne szó, nézzük a mű-választást.

A Beatles kortársaira gyakorolt hatása szinte leírhatatlan. Nem pusztán stílusukat próbálta meg követni sok-sok szerző, de számtalan együttes alakult nyomukban, elsősorban gitárokkal felállva. Dalaik feldolgozásainak száma végtelen. Szerzeményeikre, azaz életművükre minden generáció rácsodálkozik.

Így történt ez ebben az esetben is, amikor az egy generációval később született Fehér Gábor meghangszerelte az *I'll Follow the Sun* című Beatles-dalt.

Fehér Gáborra nemcsak a Beatles gyakorolt hatást, hanem korának, korunknak kiemelkedő vokálegyüttese, a Take 6 is. Az ő hatszólamú megszólalásuk mind az énekeseket, mind a hangszerelőket igen komoly feladat elé állítja. Kisszekundos súrlódások, extrém magasságok és mélységek a hangterjedelemben jellemzik a hat férfiből álló együttest, amelynek minden tagja egyben kiváló hangszeres is. Talán ez ad magyarázatot megkérdőjelezhetetlen intonációjukra. Tisztán elénekelni szólamaikat csak úgy képesek, hogy a mögöttes harmóniai történésekkel teljesen tisztában vannak. Fehér Gábor hasonló igényű hangszerelést készített egy öttagú együttesre (szoprán, alt, tenor, bariton és basszus), amelyben ő maga is részt vesz: a basszus szólamot énekli.

Egynemű hangszerekre, vagy kórusra írni a fekete-fehér fotózáshoz hasonlatos, amennyiben a színessel vetjük össze. Az eszköztár jóval nagyobb találékonyságot igényel, mint mondjuk egy szimfonikus zenekarra való hangszerelésnél, ahol csupán a hangszerek váltogatása is elég mozgalmasságot jelenthet. A *capella* vokálra elkészítendő darabnál a hangszerelő ötletességén múlik, hogy pótolni tudja-e a ritmushangszerek hiányát, a biztosabb tonalitást nyújtó instrumentális kíséretet. Fehér Gábor tökéletesen felmérte énekesei adottságát, és úgy vezette szólamaikat, hogy azok örömmel énekelhetőek, mind a közösen előadott, mind a szólisztikus részekben izgalmas feladatot jelentenek. Tévedhetetlen kézzel választotta ki a harmóniákból a legfontosabb hangokat, és a felrakásokat. Ha a helyzet úgy kívánja, könnyedén keresztezi a szólamokat. Alkalmazza az Andrews Sisters óta ismert technikát: helyez szólamot a dallam fölé is. Belső dinamikával teljesen kiegyensúlyozott, stabil harmóniai funkciókat létesít, még olyankor is, amikor a basszus csak később nyújtana támpontot az azonnali eligazodáshoz. Nézzük megoldásait:

Négy halk, szöveg nélküli ütemmel vezeti be a dalt, melynek témafejét először harangszerű megszólalással indítja. A 25. kottapélda (5. ütem) harmadik ütemében feltűnő szólamvezetést találunk: az alt és a tenor szeptimben mozog.

25. Kottapélda

Az első ismétlésnél Fehér nem elégszik meg a szolgai másolással, átharmonizálja, sőt, átritmizálja a dallamot. Lásd 26. kottapélda. (13. ütem)

26. Kottapélda

A hangzás sava-borsát a kisszekundban éneklő női szólamok jelentik és a nyolcadonként változó harmóniák. A harminckétütemes, A–A–B–A szerkezetű dal B részénél is új akkordokat ír Fehér Gábor. Lásd 27. kottapélda. (20. ütem)

Musical score for Example 27, featuring three staves: S-A (Soprano/Alto), T-Bar (Tenor/Baritone), and Bass. The music is in 4/4 time and G major. The S-A staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The T-Bar staff has a more active line with eighth notes and some rests. The Bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

27. Kottapélda

A belső mozgások nagyon izgalmassá teszik az eredetileg ütemenként változó akkordokkal komponált dalt. Nem könnyű a tenorban és baritonban éneklendő szeptim-párhuzam sem, nem beszélve az alt második ütemben írt szólamáról. Noha a visszatérő A résznél már kétféle harmonizációból is válogathatna a hangszerelő, mégis új megoldással él most is: 28. kottapélda. (29. ütem)

Musical score for Example 28, featuring three staves: S-A, T-Bar, and Bass. The music is in 4/4 time and G major. The S-A staff has a melodic line with eighth notes and rests. The T-Bar staff has a more active line with eighth notes and some rests. The Bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

28. Kottapélda

A 25., 26. és 28. példák összehasonlításából képet alkothatunk Fehér gazdag fantáziájáról, amellyel ugyanazt a dallamot háromféle harmóniamenettel látja el, noha a dallam lépései erősen sugallják az eredeti akkordokat.

Amikor a B rész másodszor hangzik el, pici belső változtatásokat hallunk, és az egész dal megisméltése után rövid coda következik. Itt tulajdonképpen vége lehetne a hangszerelésnek, de újabb meglepetés jön: az eddigi angol szöveget hűen követő spanyol nyelvű rész, melyhez Fehér igazi latin hangulatot varázsol. Egy E- és egy D vonzatú harmóniát variál basszus ostinatóval. Az eddigi harmónia-felrakásokkal szemben itt megjelenik a kvart-építkezés

mixtúra, nagyon világos hangzást eredményezve. Lásd 29. kottapélda. (66. ütem)

29. Kottapélda

A felvételen hallhatóan eddig szöveggel énekelt dalszöveg nélküli lendületes örömmébe torkollik, mint azt a 30. kottapélda mutatja. (77. ütem)

30. Kottapélda

Elcsúsztatott ritmikákkal teremt alkalmat egy-egy szólamnak rövid szólókra, amelyekben minden énekes kicsit kiemelkedhet a kórusból. Lásd 31. kottapélda. (86. ütem)

31. Kottapélda

Ez a felszabadult, jókedvű hangulat tart a mű végéig. A váratlan, nem tonikai befejezést a 32. kottapéldában láthatjuk. (94. ütem)

32. Kottapélda

Fehér Gábor hangszerelése minden lehetőséget kihasznál, amit egy *a cappella* kórus nyújthat. Szűken, tágan szerkesztett harmóniák; izgalmas belső mozgások kromatikákkal; újabb és újabb meghökentő átharmonizálások; elcsúsztatott ritmikák; zavarba ejtően merész párhuzamok (szekundban és szeptimben). Nemcsak a kórust dicséri a könnyed előadás, hanem a hangszerelőt is: olyan

belső logikával szolgál énekeseinek, hogy azok virtuóz módon énekelhetik a legkényesebb harmóniákat.

Hárs Viktor: *Budapest Jazz Opera No. 10. Budapestem*

(2014, előadók: Urbán Orsi, Fehér Adrienn, Mujahid Zoltán, Farkas Gábor Gábiel és a Budapest Jazz Orchestra)

Hárs Viktor művében négy énekes és a Budapest Jazz Orchestra segítségével a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola keretein belül indult jazz-tanszak történetét dolgozza fel. A hatvanas évek izgalmas pillanatai voltak ezek: Gonda János vezetésével végre megkezdődhetett a jazz magasabb szintű oktatása. A mű egészének elemzésére nem vállalkozhatom, egy kiragadott részlet, a *Budapestem* című dal kapcsán elemzem Hárs eszközeit.

Korhú dallamot és hangzást idéznek a bevezető hangjai a szaxofonokon.
Lásd 33. kottapélda. (1. ütem)

Musical score for Saxophones, measures 1-3. The score is in 4/4 time and marked *mp*. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The treble line starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a series of chords and eighth notes. The bass line starts with a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) and continues with a series of chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

33. Kottapélda

A bevezető hangjaira szűkfekvésben szerkesztett rezek válaszolnak. Lásd 34. kottapélda. (5. ütem)

Musical score for Brass, measures 1-3. The score is in 4/4 time and marked *mp*. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The treble line starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a series of chords and eighth notes. The bass line starts with a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) and continues with a series of chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

34. Kottapélda

A hagyományokhoz hű felrakáshoz az oktávon belül megszólaló trombiták ugyanúgy hozzátartoznak, mint a hasonlóan szerkesztett trombonok. A 34.

példában az is látható, hogy a legfelső trombon néhol magasabban játszik, mint a legalsó trombita.

A megszólaló dallam súlypontjaira egy skálamenet hangjai esnek, ez is a korhú dallamszerkesztés elveit követi. Lásd 35. kottapélda. (13. ütem)



35. Kottapélda

A tenorral indított téma kíséretét eleinte csak a ritmusszekció látja el, de lassan bekapcsolódnak a fúvósok. A basszus által énekelt második sort követően már a teljes együttes szól. A 36. kottapéldában (30. ütem) az első megszólalás egy tutti beütés felrakását mutatja, majd a kórusok szereplését egyenként és külön.

Musical score for Example 36, showing three systems of staves. The first system is for Saxophones (Saxophones) and Brass (Brass), with two staves each. The second system is for the Piano (Piano), with two staves. The third system is for the Piano (Piano), with two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf), and articulation (Harmon mute). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is numbered 4 at the beginning of the second and third systems.

36. Kottapélda

Hárs Viktor nagyon gazdaságosan osztja be a terhelést a különböző szólamokra. A harminchatos kottapéldából az is kiderül, hogy a trombitáknak kellő időt biztosít a hangfogó behelyezésére. Ez lényegtelen megjegyzésnek tűnhet, de felhívja a figyelmet egy hibalehetőségre. A hangfogók el- és levételére minden hangszernél szükséges valamennyi idő. Ezzel a hangszerelőnek számolnia kell. Visszatérve még a 36. kottapéldára: Hárs is alapos az előadási jelek tekintetében.

A dallam második, B része harmóniai „elkalandozás”: nem a szokásos, az első rész ütemeihez illeszkedő akkordokkal él. Egy, az alaphangnemenél (C-dúr) fél hanggal lejjebbi harmónia és annak szubdominánsa váltakoznak, majd Bbmaj9–Ebmaj9–Abmaj9–Dbmaj9 vezet vissza a C-dúrhoz. Improvizációs rész következik, majd visszatérés. Ebben a dallamot az alt énekli, majd utána a tenor. A backgroundok az első alkalomhoz hasonlóak, kicsi módosításokkal. A B résszel zár, melyet a négy énekes többszólamú előadása jelent. Lásd 37. kotta. (101.)

ütem)

37. Kottapélda

Hárs Viktor hangszerelésében számtalan erény egyesül: basszusjátékosként stabil alapot teremt a ritmusszekcióval. Jól és jókor alkalmazza a fúvósokat. Gazdaságosan osztja el a terheket, mind az instrumentumok, mind az énekesek között. Dallamvilága jól szolgálja a történetet. Korhú hangzást és modern köntöst egyaránt könnyedén ér el. Munkájában igényes feladat elé állítja az előadókat. Hárs Viktor hangszerelései folyamatosan segítik a Budapest Jazz Orchestra színvonalának fenntartását, fejlődését.

Malek Miklós: *Carmen fantázia*

(2003, Danubia Szimfonikus Zenekar, vezényel a szerző, fuvola: Horgas Eszter)
Örömteli pillanat, amikor nincs korlátozás a tekintetben, hogy mekkora zenekar áll rendelkezésre egy-egy mű megfogalmazásához. Ha szabad kezet kap a hangszerelő, nyilván minden lehetséges színnel számol, big banddel ugyanúgy, mint szimfonikus zenekarral; ütők sokaságával; fúvósok kavalkádjával. Malek Miklós ebben a szerencsés helyzetben volt, amikor Bizet témáinak felhasználásával megkomponálta *Carmen fantázia* című művét. A fuvolaszólista kíséretéhez dupla fafúvókat, basszusklarinétot, négy kürtöt, három-három trombitát és trombont, tubát, számtalan ütőt, timpanit, hárfát, zongorát, dobot és vonóskart használt.

Lírai 6/8-os zenekari bevezetésben először oboákra, klarinétokra, valamint négy kürtre osztja szét a harmóniákat. Lásd 38. kottapélda. (8. ütem)

The image shows a musical score for three instruments: Oboe 1-2, Clarinet 1-2, and Horns. The score is in 6/8 time and consists of three measures. The first measure is in 6/8 time, and the second and third measures are in 4/4 time. The Oboe and Clarinet parts are in treble clef, and the Horns part is in bass clef. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The Oboe and Clarinet parts play a melodic line, while the Horns play a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

38. Kottapélda

Hárfa, zongora és hegedű-kísérettel szólal meg a fuvola, mely Bizet dallamait Malek átértelmezésében adja elő. Az improvizáció ritmuskísérete 6/4 és 4/4 váltakozásával zajlik. Lásd 39. kottapélda. (68. ütem)

Castanets

Bongo

Timpani

p

39. Kottapélda

A továbbra is 6/4 és 4/4 váltakozásával folyamatosan épülő improvizáció kíséretébe egyre több hangszer kapcsolódik be. Az előbbi (39.) kottapéldában látható ritmus felett két oboa, két klarinét és négy kültre most a big band klasszikus trombita- trombon szerkesztését alkalmazza Malek Miklós – oktáv különbséggel majdnem azonos szólamok – és tercek helyett kvart-felrakásokat. Lásd 40. kottapélda. (106. ütem)

Oboe 1-2

Clar. 1-2

Horns

40. Kottapélda

5/4-ben folytatódik a mű. A Bizet-motívum augmentált változata ismerhető fel a sodró lendületű dallamban. Az ütők eddigi lüktetése észrevétlenül alakul át 5/4-es ütemekre. Aprólékos előadási jelekkel Malek úgy viszi hátrébb a fafúvosokat, hogy hallhatóvá válnak a pizzicato hegedűk. Természetesen, mire megszólalnak a kürtök és a rezek, már arco játszanak a vonósok. Lásd 41. kottapélda. (173. ütem)

Horns

Trumpets

Trombones

Tuba

Violin

41. Kottapélda

A szinte kifulladásig fokozódó, tempójában is emelkedő rész kíséretében Malek ökonomikusan váltogatja a vonósokat és a fúvósokat, hogy elkerülje indokolatlan terhelésüket. Ez olyasmi, amit soha, egyetlen hangszerelőnek sem szabad szem elől tévesztenie: úgy kell a játszanivalót beosztani, hogy az előadónak a darab egészére maradjon energiája. Rézfúvós leütésekkel ér el drámai hatást, de a ritmushangszerek megoldják a folyamatos lüktetést. Lásd 42. kottapélda. (191. ütem)

Horns

Trumpets

Trombones

Bongo

Castanets

42. Kottapélda

Hatalmas oktáv unisono meneteket, váratlan dinamikai hatásokat követően megszólal Bizet témája, Malek ritmuskíséretével. Lásd 43. kottapélda. (299. ütem)

The musical score for Example 43 is written for a woodwind and brass ensemble. It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The instruments are Flute, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, Bassoon, Horns (trumpet and trombone parts), Trumpets, Trombones, and Tuba. The flute plays a melodic line with eighth notes, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment of eighth notes.

43. Kottapélda

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy Malek Miklós alázattal nyúlt Bizet témáihoz, mindazonáltal saját mondanivalóját is kellően képviselte. Mind a szólista, mind a zenekari művészek igényes anyagot szólaltathattak meg, amelyet Malek úgy hangszerelt, hogy szólamát mindenki fontosnak érezhette. Egységes tömbökben szólnak a harmóniák; folyamatos, színes ütők szolgáltatják a lüktetést; jól adagolt dinamikai és ritmikai változások teszik a darabot még színeesebbé. Malek Miklós művét hallgathatjuk komolyzenének jazzes ritmussal, vagy könnyűzenei műként, melyet klasszikus témák ihlettek. A hangszerelést tekintve biztosan megállapítható: invenciózus, pallérozott szakmai tudással elvégzett munka.

Oláh Kálmán hangszerelése: *Round About Midnight* (Thelonious Monk)

(A hangszerelés 2008-ban készült, az előadó a Budapesti Jazz Orchestra.
Zongora: Oláh Kálmán)

Oláh Kálmántól is – mint az eddig elemzett zenék szerzőitől, hangszerelőitől – általa ajánlott anyagot kértem elemzésre. Több kompozíciója mellett rendelkezésemre bocsátotta a Budapest Jazz Orchestra felkérésére írt hangszereléseit. Noha szerzeményeit igyekszem tárgyilagosan megítélni (pedig volna miért elfogultnak lennem volt tanárom iránt), mégis a *Round About Midnight* című Thelonious Monk műre készített hangszerelését választottam. Disszertációm céljának – hogy bemutassam a big band-hangszerelés világát – egy jazz-örökzöld, amiről mindenkinek van egy elképzelése nagyon megfelel. A *Round About Midnight* minden jazz-zenész repertoárján szerepel, harmonizálásában, értelmezésében a legkülönfélébb gondolatok láttak napvilágot. A mű felvételeinek száma igen magas, szinte nincs jazz-művész, aki ne vette volna lemezre.

Oláh Kálmán a bartóki dallam- és harmóniavilágot idéző külön bevezetőjétől most eltekintve, nézzük csak magát a dalt. Oláh megtartja az eredeti hangnemet, tehát *esz*-mollban mutatja be a témát tenorszaxofonnal, a ritmusszekció kíséretével. A zenekar összeállításában az általánostól egy ponton tér picit el: a szaxofonkórus felső szólamát szopránszaxofonra írta. Az első nyolc ütem megismétlésekor trombonok csatlakoznak. Lásd 44. kottapélda. (10. ütem)

Trombones

44. Kottapélda

A középrész témáját szaxofonok és trombiták kezdik, egymástól kisszext távolságba helyezett szűkített négyes hangzatokkal. Ez a mixturális megoldás nagyon hatásos, az alatta szóló ritmusszekció harmóniáit foltszerűvé varázsolja. Lásd 45. kottapélda. (17. ütem)

45. Kottapélda

A középrész csúcspontján már teljes a fúvósakar: magasan, oktávon belül mozgó trombiták; kicsit tágabban szerkesztett trombonok, amelyekből a basszus játssza az összes fúvós közötti legmélyebb szólamot; és a szaxofonok, amelyek a tartomány közepét foglalják el úgy, hogy a szoprán- és az altszaxofon időnként a trombiták közé ékelődik. Lásd 46. kottapélda. (21. ütem)

46. Kottapélda

Az improvizáció előtti utolsó négy ütemre Oláh a dallamot a rezeke bízta. Lásd 47. kottapélda. (30. ütem)

Brass

f *sfz* *fff*

47. Kottapélda

A két kórus közt úgy osztja meg a harmónia egymással súrlódó hangjait, hogy azok a funkció-érzetet nem ingatják meg, viszont ezek a fűszerhangok tartják fenn a folyamatos – jó értelemben vett – feszültséget. Oldást kívánunk, de azt Oláh Kálmán – remek érzékkel adagolva – teljes mértékben csak a darab végén nyújtja.

A zongora-improvizáció sokáig csak a ritmusszekció kíséretével zajlik. A középrészben belső kromatikus mozgásokkal megtűzdelt trombiták-trombonok szólalnak meg. Lásd 48. kottapélda. (46. ütem)

legato

Trumpet 1-2 *p* *ff*

Trumpet 3-4

Trombone 1-2 *p* *ff*

Trombone 3-4

48. Kottapélda

A tenorszaxofon is lehetőséget kap egy improvizációra, majd visszatérés következik a középrészre. A coda Oláh Kálmán zongora-kadenciájával kezdődik (kíséret nélkül), majd lépcsőzetesen belépő szólamokkal zárja hangszerelését. Lásd 49. kottapélda. (70. ütem)

Accel.

Saxophones

Brass

ff

p

con sord.

49. Kottapélda

Oláh Kálmán elmélyült a műben, alaposan körbejárta az eddig ismert interpretációkat. Harmonizálása a már eredetileg is igen modern akkordokkal ellátott eredeti művet a jövőbe repítette. Mind a szólók mögötti kísérek, mind a zenekari részek megfontoltan, logikusan végigvezetve építkeznek. Jól váltakoznak a szellősebb felrakások a tömör, sok disszonanciával megtűzdelt hatalmas akkordokkal. A hangszerelés egy pillanatra sem téveszti szem elől az eredeti mű szellemiségét, Oláh őszinte alázattal tekint Monk szerzeményére. Emellett a hangszerelésben saját mondanivalóját egyenrangú félként társítja a témához. Ismerve Oláh Kálmán kompozícióit megállapítható, hogy a hangszerelést ugyanolyan műgonddal, igényességgel készítette, mint saját műveit. Általában: talán ez a hangszerelőkkel szemben támasztott legfontosabb igény.

E fejezettel zárul disszertációm, melyben igyekeztem bemutatni a jazz-hangszerelés, ezen belül is kiemelten a big band-hangszerelés legfontosabb szakmai követelményeit. Túl a jazz-zene elemeinek, az improvizációnak, a hangszereknek, az kórusnak fejezetenkénti tárgyalásán a legfontosabb a különböző mesterek módszereinek bemutatása. Ezért hálával tartozom mindazoknak, akik ehhez rendelkezésemre bocsátották partitúráikat, melyek segítségével – és a hangzó anyag cd-mellékletével – lehetővé vált a hangzás

mellé kottaképet adni. Hangszereléseikkel nyomon követhető a magyar jazz mindenkori „big band-víziója”. E mesterek akkor és most a dokumentált módon törekedtek az általuk vélt ideális hangzás elérésére.

A legkorábbi és legújabb hangszerelés között fél évszázad telt el, ami a jazztörténetben hatalmas idő. A munkákat saját (idő)környezetükből kiragadva is megállapíthatjuk: a hosszú izoláltság ellenére, annak ellenére, hogy a nemzetközi áramlatokkal sokáig (de legalább a hatvanas évek közepéig) szinte lehetetlen volt intenzív kapcsolatot tartani, a hangszerelések szerves részei a jazz nemzetközi világának, „csereszabatosak” a világ más pontjain élő jazz-alkotók munkáival. Köszönhetően a hazaiak folyamatos munkálkodásának, a jazz folyamatos művelésének, az egyre magasabb szintű jazz-oktatásnak.

Bibliográfia

- Baker, David: *Arranging and Composing. For the Small Ensemble: Jazz, R&B, Jazz-Rock*. Bloomington: Frangipani Press, 1985.
- Benkó Ákos: *Afrika zenei kultúrája*. Budapest, 2011. (Kézirat, a szerzőnél).
- Binder Károly – Pozsár Máté: *Skálák és akkordok*. Budapest: BMM, 2012.
- Bufe, Charles: *An Understandable Guide to Music Theory*. Tucson: Sharp Press, 1994.
- Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András, Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Cope, David: *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press, 1998.
- Demény Dezső: *Hangverseny kalauz*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1938.
- Dobszay László: *A magyar dal könyve*. Budapest: Editio Musica, 1984.
- Felts, Randy: *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee Press, 2002.
- Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, a szerzőnél).
- : *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, a szerzőnél).
- Gioia, Ted: *The History of Jazz*. New York: University Press, 2011.
- Gonda János: *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004.
- Jasen, David A. – Jones, Gene: *Black Bottom Stomp. Eight Masters of Ragtime and Early Jazz*. New York: Routledge, 2001.

Juhász Előd: *Gershwin*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1964.

Kármán Sándor: *Legendás dobosok. Chick Webb, a Savoy királya*. In: Dobos Magazin, 2007/03.

Kárpáti János: *Arnold Schönberg*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1963.

LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. Bedford Hills: Ekay Music, 1991.

Majtényi Bálint: *Elvin Jones. Sorbanállás nélkül*. In: Dobos Magazin, 2004/02.

Martonosi György: *A jazzdobolás története, gyakorlata*. In: Dobos Magazin, 2000/09.

Márkus Tibor: *A jazz elmélete I*. Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012.

Nicholl, Matthew – Grudzinski, Richard: *Music Notation. Preparing Score and Parts*. Boston: Berklee Press, 2007.

Norman, David: *Jazz Arranging*. New York: Ardsley Publishers Inc., 1998.

Odgren, Jim – Pierce, Bill: *Tenor Sax and Soprano Sax*. Boston: Berklee Press, 2001.

Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. Boston: Berklee Press, 2003.

Pease, Ted – Pullig, Ken: *Modern Jazz Voicings. Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston: Berklee Press, 2001.

Pernye András: *A jazz*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1964.

Petrovics Emil: *Ravel*. Budapest: Gondolat, 1982.

Pullig, Ken – Lowell, Dick: *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.

Rayno, Don: *Paul Whiteman. Pioneer in American Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2003.

Reynolds, Jeffrey: *Trumpet for Dummies*. Mississauga: John Wiley and Sons Canada Ltd., 2011.

Rinzler, Paul E.: *Jazz Arranging. A Guide for Small Ensembles*. Maryland: Scarecrow Press, 1999.

Russo, William: *Composing for the Jazz Orchestra*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Sebesky, Don: *The Contemporary Arranger. Definitive Edition*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1974.

Scheuerell, Casey: *Stickings & Orchestrations for Drum Set*. Boston: Berklee Press, 2007.

Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. Budapest: Vince Kiadó, 2003.

Szabolcsi Bence: *A melódia története*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957.

Szwed, John F.: *Jazz 101. A Complete Guide to Learning and Loving Jazz*. New York: Hyperion, 2000.

Van de Leur, Walter: *Something to Live For: The Music of Billy Strayhorn*. New York: Oxford University Press, 2002.

Weirick, Paul: *Dance arranging. A guide to Scoring Music for the American Dance Orchestra*. New York: Witmark Educational Publications, 1934.

Yanow, Scott: *Swing. Third Ear – The Essential Listening Companion*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000.

A szerzőről

Wolf Péter



(zene.hu)

(Budapest, 1947) Erkel Ferenc-díjas zeneszerző a hatvanas évek végén volt a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola keretén belül működő jazztanszak zongora szakos hallgatója, Gonda János tanítványa. 1969-ben tagja, később zenei vezetője a Hacki Tamás vezette Ex-Antiquis együttesnek, amellyel napjainkig több mint 3000 koncertet adott. Ebből az időszakból ered a Liszt Ferenc Kamarazenekarral való szorosabb együttműködése előadóként és hangszerelőként. Az utóbbi néhány évben a versenyművek felé fordult alkotói fantáziája, melyek közül kettő zongorára, kettő hegedűre, egy oboára és egy pedig trombitára készült. 2007-től a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem jazz tanszakának BA, majd MA jazz-zeneszerző hallgatója (tanár: Oláh Kálmán). 2015-ben DLA fokozatot szerzett. Doktori disszertációját „Jazz-hangszerelés” címmel alkotta meg.