Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti
besorolású doktori iskola

A BEBOP STÍLUSJEGYEI

BACSÓ KRISTÓF

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás i
Bevezetés iii
1. A bebop kialakulásának körülményei 1
2. A bebop ritmikája 4
3. A bebop harmóniai jellemzői 10
3.1. A bebop harmónia készlete 10
3.1.1. A majorszeptim akkord és a jazz-szextakkord 10
3.1.2. A domináns szeptimakkord 11
3.1.3. A moll szeptimakkord 11
3.1.4. A moll majorszeptimakkord 11
3.1.5. A moll szextakkord 12
3.1.6. A moll alapú négyeshangzatok kombináció 12
3.1.7. A félszűkített szeptimakkord 13
3.1.8. A szűkített szeptimakkord 13
3.2. Az akkordok kiterjesztése színezőhangokkal 14
3.3. A tonicizáció 15
3.4. A relatív IIm7 és a relatív V7 16
3.5. A tritonuszos behelyettesítés 20
3.6. A modális behelyettesítés 26
3.7. A rhythm changes 30
3.7.1. Az A-részek harmóniasorának variációi 30
3.7.2. A B-rész harmóniasorának variációi 33
3.8. A blues, mint zenei forma 34
4. Dallam és harmónia kapcsolata a bebopban 38
4.1. Dallamszerkesztés a harmóniák felsőbb rétegeiből 41
4.2. Kromatikus dallamszerkesztés 43
4.2.1 A bebop skálák 45
4.3. Feloldatlan disszonanciák 47
4.4. A harmóniák dallami előlegezése és késleltetése 52
4.5. Dallami átharmonizálás 53
4.6. A blues, mint dallamforrás 55
5. Dizzy Gillespie: *Groovin' High* elemzése 59

5.1. *Groovin'High* formai és harmóniai elemzése 61
5.2. *Groovin' High* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából ... 62
5.3. *Groovin' High* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából 64
6. Charlie Parker: *Confirmation* elemzése 66
6.1. *Confirmation* formai és harmóniai elemzése 66
6.2. *Confirmation* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából 68
6.3. *Confirmation* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából 70
7. Charlie Parker és Benny Harris: *Ornithology* elemzése 72
7.1. *Ornithology* formai és harmóniai elemzése 73
7.2. *Ornithology* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából 74
7.3. *Ornithology* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából 77
7.4. Charlie Parker szólójának elemzése 77
8. Thelonious Monk: *Humph* és *Off Minor* elemzése 80
8.1 *Humph* elemzése 81
8.1.1. *Humph* elemzése formai és harmóniai szempontból 82
8.1.2. *Humph* elemzése motivikus szempontból, illetve dallam és harmónia viszonyának szempontjából 83
8.2. *Off Minor* elemzése 84
8.2.1. *Off Minor* elemzése. formai és motivikus szempontból 84
8.2.2. *Off Minor* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából 85
9. Bud Powell: *Dance Of The Infidels* elemzése 88
9.1. *Dance of the Infidels* formai és harmóniai elemzése 88
9.2. *Dance of the Infidels* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából 90
9.3. *Dance of the Infidels* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából 91
Összegzés 93
1. Függelék 94
2. Függelék 96
3. Függelék 100
Bibliográfia 101

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom Dr. Dalos Annának a dolgozat megkezdéséhez szükséges útbaigazításért és Friedrich Károlynak a szakirodalom összegyűjtésében nyújtott közreműködéséért, illetve a dolgozat írása közben nyújtott szakmai segítségért. Köszönettel tartozom még Fazekas Gergelynek és Faragó Bélának, Csuhaj-Barna Tibornak, akik szintén szakmai tanácsokkal láttak el a dolgozat írása közben, illetve Lakatos Zsófiának, aki a dolgozat formai kivitelezését segítette.

Nem utolsó sorban hálával tartozom gyermekeimnek és feleségemnek, akik támogató hátteret biztosítottak a disszertáció megírásához.

Bacsó Kristóf

2018.09.26.

Bevezetés

Tizenkét éve életem szerves része az oktatói tevékenység, ám huszonnégy éve hallgatom a jazztörténet stílusteremtő felvételeit és azóta folyamatosan próbálom értelmezni a műfaj meghatározó előadóinak stílusát és gondolkozásmódját. Az elmúlt tizenkét év tanítási tapasztalatainak összegzése során kikristályosodott számomra, hogy a bebop anyanyelvi ismerete elengedhetetlen egy modern jazz muzsikus számára, mivel a stílus ritmikájának, harmóniai összefüggéseinek és dallamszerkesztésének megértésével jóval könnyebb elsajátítani a jazztörténet későbbi stílusait. Kutatásaim során az elmúlt évek oktatói tevékenysége közben összegyűjtött gyakorlati tapasztalatok elméleti és történeti hátterét tanulmányoztam, az ebből leszűrt következtetéseket rendszereztem írásomban.

A jazz szakirodalma az elmúlt fél évszázadban számos kiváló oktató kiadvánnyal bővült, ám kutatásaim során nem találkoztam olyan munkával, amely többféle szempontból, összegző módon vizsgálná a bebop meghatározó stílusjegyeit. Rendkívül színvonalas kiadvány David Baker *How To Play Bebop* című három kötetes munkája és Corey Christiansen *In the Style of Charlie Parker* azonban ebben a könyvben kész dallamfordulatokat és harmóniai megoldásokat kap az olvasó, a harmóniai és dallamszerkesztésben rejlő összefüggések nincsenek elemezve, így én erre helyeztem írásomban a hangsúlyt. Jazztörténeti megközelítéssel Thomas Owens *Bebop and Its Players* és Scott DeVaux *The Birth of Bebop* munkái nyúlnak a részletes mélységgel a témához, ám elemzésekből levont összefüggéseket ezek a kötetek sem tartalmaznak nagy számban. Az amerikai zeneelméleti szakirodalomból Joe Mullholland és Tom Hojnacki *The Berklee book of jazz harmony*, Darius Terefenko *Jazz Theory* és Mark Levin *Jazz Theory Book* c. kiadványai, a magyar szakirodalomból Gonda János *Jazz* c. munkáját tartom fontosnak a témával kapcsolatban, természetesen ezen műveken kívül számos nagyszerű kiadvány tartalmaz rengeteg hasznos információt a bebop stílusjegyeivel kapcsolatban.

Disszertációm írásakor az első probléma az okozta, hogy eldöntsem, kinek szóljon a dolgozatom. Másképpen fogalmazva: milyen zenei műveltségű olvasónak szánom írásomat.

A probléma több szempontból is érdekes: hogy számos zenei kifejezés vagy írásmód más jelentéssel bír a klasszikus szakirodalomban, így az ilyen zenei háttérrel rendelkező olvasók számára néhány kifejezés értelmezése problémát okozhat, ezen

ellentmondásokat általában a lábjegyzetben jelzem. Nagyszerű összekötő kapocs a két stílus között Gárdonyi Zsolt és Hubert Nordhoff *Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei* c. műve, mely a jazzben hasonlatos abszolút akkordjelzés metódusát alkalmazza. Az említett problémákat összegezve a disszertációmat úgy írtam meg, hogy klasszikus, illetve jazz zenei műveltséggel rendelkező egyetemi hallgatók és oktatók számára is érthető és hasznos legyen.

Szintén problémát okoz, hogy a jazz nemzetközi nyelve az angol, ennek következtében a magyar szaknyelv számos angol kifejezést átemelt a szókincsébe. Azonban az angol szakzsargon sem használ egységes szakkifejezéseket, így mérlegelnem kellett mely angol kifejezéseket használom a továbbiakban. Amely szófordulatnak találtam megfelelő magyar kifejezést, azt lefordítottam, ám számos szakszót nem lehet vagy nem érdemes lefordítani, így azokat angolul kurziválva használom az írásomban

Másik problémát az abszolút hangok lejegyzésének kérdése okozta: mivel a jazz szakirodalma és kotta anyaga angolszász eredetű, angolszász írásmódot érdemes használni a kottapéldák során. Azonban ez további problémákat vet fel, ugyanis a magyar jazz muzsikusok az angolszász írásmódot használják, ám magyarul mondják ki a hangokat: például az Esz hangot Eb-nek írják, ám Esz-nek mondják, a H hangot B-nak írják de H-nak mondják, a B hangot Bb-nek írják de B-nek mondják. A jazz szakirodalom nemzetközi gyakorlata miatt az angolszász írásmódot használom a továbbiakban, a hangok kiejtését az olvasóra bízom.

Írásomban elsősorban a bebop témák elemzéséből vonom le a következtetéseket, feltételezvén, hogy a bebop muzsikusok a kompozíciókat jóval tudatosabban szerkesztették meg, mint rögtönzéseiket, emellett számos szólórészlet elemzése is található a dolgozatomban. Az vizsgált témák kiválasztása szintén szubjektív döntés eredménye, számos nagyszerű komponista témája közül elsősorban azokat választottam elemzésem tárgyául, melyek a tanulmányozni kívánt zenei jelenségeket jól bemutatják és emellett közel állnak az ízlésemhez.

Az elemzések során Charlie Parker műveivel foglalkozom legtöbbet, melynek több oka is van. A stílus meghatározó művészei közül az ő műveiben érzem a tudatosságnak, spontaneitásnak és ösztönösségnek azt a végtelen kreativitással ötvözött elegyét, amely a legnagyobb zeneszerzőkre és előadóművészekre jellemző. Játékmódjának hatása minden kortársának és utána alkotó jazzmuzsikusnak a stílusán

érezhető. Ez rám is igaz, mint szaxofonos, a korszak művészei közül az ő munkássága van rám legnagyobb hatással.
Bevezetőmet szintén az ő szavaival zárom:

> Először tanuld meg a hangszeredet, majd tanuld meg a zenét,
> majd felejtsd el az egészet és csak játssz![1]

Bízom benne, hogy disszertációm útmutatást ad ahhoz, hogy mit kell elfelejteni.

[1] Gene Lees: *Meet Me at Jim and Andy's.Jazz Musicians and their world*. Ford. Bacsó Kristóf. (New York: Oxford Univerity Press, 1988).82.

1. A bebop kialakulásának körülményei

Swing korszak végéig – 1940-es évek legelejéig – a jazz muzsika a szórakoztató ipar szerves része volt és a jazz a mai értelemben vett populáris zene funkcióját töltötte be. A jellemzően nagy létszámú zenekarok – a *big-bandek* – könnyen emészthető tánczenét játszottak a nagyközönség számára, táncolásra alkalmas lüktetésben.[1] A zenekarok hierarchikus módon működtek egy neves zenekarvezető irányítása alatt., így a zenekarban ülő fiatal tehetséges muzsikusoknak kevés lehetőségük volt tehetségük megmutatására, többnyire az előre kitalált és meghangszerelt struktúrákban rövid improvizációs részek alatt kellett megcsillogtatniuk hangszeres és zenei képességeiket. [2]

A legmotiváltabb muzsikusok az esti big-band koncertek után még öröm-zenéléseken – szakszóval *jam-session-ön* – vettek részt, kisebb formációkban, egymást inspirálva próbáltak ki új improvizációs ötleteket és tágították saját határaikat.[3] Céljuk az volt, hogy elszakadva a swing korszak előadási stílusától, érzelmes hangvételétől, dallami építkezésétől és ritmikájától, egy új stílust hozzanak létre.[4] A legismertebb *jam-session* hely a harlemi Minton's Playhouse volt, ahol a swing korszak darabjainak formáit és harmónia sorait játszották, ám sokkal gyorsabb – sokszor szélsőségesen gyors – tempóban, erősen szinkópálva, az eredetitől eltérő hangnemekben, izgalmas harmóniai kiterjesztésekkel variálva.[5] Fontos megjegyezni, hogy amennyire a bebop a swing stílusának ellenreakciójaként jött létre, ugyanannyira szervesen a swing stílusából fejlődött ki: a muzsikusok számos zenei újítással már a swing korszakban elkezdtek kísérletezni, azonban a bebop úttörői katalizálták ezeket a folyamatokat.[6]

A bebop kialakulásáról kevés hangfelvétel maradt az utókorra a következő okból: 1942 és 1944 között az United Federation of Musicians (Zenészek Egyesült Szövetsége) megtiltotta a zenészeknek az instrumentális darabok lemezfelvételét különböző jogdíj nézeteltérések miatt.[7] Ebből kifolyólag a bebop kialakulását és

[1] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz*. (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 171-172.
[2] Marc Myers: *Why Jazz Happened.* (Berkeley: University of California Press, 2013). 14-15.
[3] Giddins, DeVeaux, *Jazz*, i.m., 280.
[4] Gonda János: *Jazz.* (Budapest: Zeneműkiadó,1979). 92.
[5] Giddins, DeVeaux, *Jazz*, i.m., 284-283.
[6] Scott DeVaux : *The Birth of Bebop. A social and musical history*..(Londond: University of California press, 1997).7.
[7] Myers, *Why Jazz Happened,* i.m., 5-6.

kezdeti fejlődését homály fedi, és valószínűsíthető, hogy a bebop – a népzenéhez hasonlóan – szájhagyomány útján fejlődött a zenészek között, akik első sorban az említett örömzenéléseken lesték el egymástól a dallamokat és harmóniai fordulatokat.[8]

A bebop egyik legalapvetőbb újítása az volt a swing korszakkal ellentétben, hogy az improvizáció dallamilag és ritmikailag messzemenően eltávolodott a darab eredeti témájától, igaz maguk a témák is sokkal rögtönzésszerűek, összetettebbek lettek és ebből fakadóan egy nehezebben érthető, elvontabb zenei stílus alakult ki. [9] A 20. század első felében az elvontabb irányzatok a művészetek más ágaiban is megjelentek, s a bebop is része lett annak az avantgárd hullámnak, amely New Yorkot a világ kulturális központjává emelte Párizs ellenében.[10] Mind ezek következtében a jazz szórakoztató ipari termékből önálló, elvont művészetté alakult át.[11]

Összegezve a fentieket: a bebop a jazz természetes fejlődéséből fakad, amely folyamatot erősen befolyásolt és felgyorsított az 1940-es évek első felének történelmi eseményei és kulturális változásai.[12]

A szakirodalom szerint, az első bebop felvételt Coleman Hawkins készítette 1944-ben, ekkor már egy kiforrott új stílust ismert meg a közönség.[13] Ezután a napjainkig, a modern jazz történetének legfontosabb forrásai a lemezek, a legtöbb kompozíciót az első lemezfelvétel alapján tartják számon.[14]

A bebop kialakulását két muzsikus nevéhez köthetjük elsősorban: Charlie Parker-hez és Dizzy Gillespie-hez. Ha azokat az előadókat, akikre Charlie Parker hatással volt, továbbá szorosabb értelemben vett követőit felsorolnánk, voltaképpen a modern jazz legtöbb jelentős alakját meg kellene említenünk.[15] Parker hangszínben, hangszertechnikai szempontból, dallam- és mondatszerkesztésben, valamint ritmikailag egy – eddig nem hallott – új játékmódot fejlesztett ki. Többek között emiatt hívták *Birdnek*, mely elnevezés a nehezen megfogható, összetett, gyors

[8] John Szwed: *So What. Miles Davis élete.* Szász Csaba ford. (Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2005). 45.
[9] Gonda, *Jazz,* i.m., 104.
[10] Marc Myers: *Why Jazz Happened.* (Berkeley: University of California Press, 2013). 32-33.
[11] Gonda, *Jazz,* i.m., 446.
[12] DeVaux : The Birth of Bebop.i.m.7.
[13] 1944 februárjában készült a felvétel *Rainbow Mist* (New York: Delmark, 1944, DD-459) címmel Coleman Hawkins neve alatt az Apollo records gondozásában, ez a felvétel számít az első bebop felvételnek a szakirodalom szerint. Scott Devaux: *The Birth of Be-bop.* (London: University of California Press, Ltd.,1997). 309-314.
[14] Carl Woideck: *Charlie Parker*. Polyák Júlia ford. (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007).157.
[15] I.m. 105.

és könnyedén játszott, madárénekhez hasonlatos futamaira utalt.[16] A bravúros technikája veleszületett adottságának köszönhető: rendkívül gyorsan és könnyedén sajátította el tanulóéveiben a játékára jellemző virtuozitást.[17] Zenei fejlődését gyakran muzsikus társai harmóniai, ritmikai és dallami ötletei ihlették, mely ötleteket sajátos értelmezése révén gyakran sokkal briliánsabb módon oldott meg társaihoz képest.[18] Miles Davis így emlékezett vissza Parker játékmódjára:

> Amikor Bird játszott, az olyan volt, mintha először hallanánk zenét. Soha nem hallottam még ilyen játékot… Hírhedt volt arról ahogyan a hangokat és zenei frázisokat kombinálta. Egy átlagos zenész megpróbált volna logikusabban építkezni; Bird még véletlenül sem. [19]

Parker igen tudatosan fejlesztette stílusát, sokat merített a klasszikus zenéből is, harmóniai kifejezései gyakran utalnak Bach hatására;[20] sokat hallgatott modern szerzőket például Bartókot, Hindemithet, Debussyt, Sosztakovicsot; akár idézett is improvizációiban tőlük, – például Stravinskytól.[21] Játékában azonban ezen új elemek mellett, ugyanúgy megtalálható volt az őserővel bíró blues hangvétel, amely az archaikus jazz *shouting* stílusából ered.[22]

Parker és Gillespie neve mellett még, többek között Thelonious Monk, Tadd Dameron, Charlie Christian, Kenny Clarke és Bud Powell nevét kell megemlíteni, akik részt vettek az új stílus kialakításában.[23]

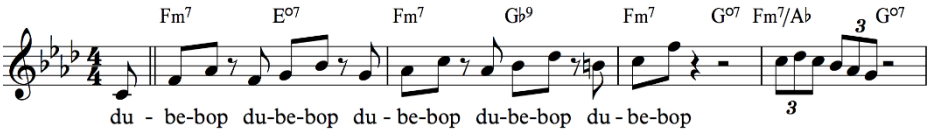
[16] Giddins, DeVeaux, *Jazz*, i.m., 284. Más források szerint a a *Bird* becenév a *Yardbird* (csirke) szóból ered. Ennek egyik oka, hogy karrierje kezdetén, Jay McShann zenekarának turnéi közben Parker szinte mindig a csirkéből készült ételt rendelt. [Woideck, *Charlie Parker*, i.m., 34.] Más forrás szerint a Charlie név változtatásából ered: Charlie-ból, Yarlie-vá, Yarl-lá, Yard-dá, Yardbird-dé majd Bird-dé. [Michael Levin, John Wilson: No Bop Roots in Jazz: Parker. *Downbeat Magazin*, vol.16-no.17 (1949. szeptember, 9)1.12-13. 19. 12.]
[17] Woideck, *Charlie Parker*, i.m., 163.
[18] I.m.11.
[19] Szwed, So What. Miles Davis élete, i.m., 78.
[20] Woideck, *Charlie Parker*, i.m., 163.
[21] I.m. 11.
[22]Gonda, *Jazz,* i.m., 105. A *shouting* jellegzetes afroamerikai kiáltozó jellegű, válasz felelet dramaturgiára épülő deklamatorikus előadási stílus, i.m.516.
[23]Giddins, DeVeaux, *Jazz,* i.m., 279-289.

2. A bebop ritmikája

A bebop elnevezésének megvizsgálásával könnyen megérthető a stílus egyik legfontosabb újítása: a ritmika.[1] Minden más zenei összetevő közül talán ez a legfontosabb, amelyet említeni kell.[2] A bevezetőben említett örömzenéléseken kitalált új daraboknak nem igazán adtak címeket, hanem hangutánzó szótagokat alkalmaztak, amelyek gyakran a darabok karakteres ritmusképletére utaltak. A bebop motívumok gyakran végződnek a két ütés közötti hangsúlytalan helyen, másnéven *off-beaten*, erre utal az elnevezés. [3] Dizzy Gilespie a bebop elnevezéséről a következőket mondta:

> Az Onyx klubban [1944], sok saját számot játszottunk, amelyeknek nem voltak címei…Mondjuk azt mondtam, “"Dee-da-pa-n-de-bop . . .", és játszottuk is. Az ok az emberek, akik ezeket a darabokat kérték tőlünk, cím híján annyit kértek, hogy be-bop. Később a sajtó is elkezdte használni szót és be-bop nak hívni a stílust. [4]

Swingelő nyolcadokkal elénekelve a Gillespie *Be-bop*[5] című témáját és a motívum utolsó két hangjára ráillesztve a “be-bop” szótagokat, rögtön megértjük Gillespie magyarázatát.[6]



1. kottapélda, D. Gillespie, *Be-bop*,1944, A-rész 1- 4. ütem

[1] Mielőtt a bebop kifejezés megszilárdult volna a köztudatban, használatos volt a rebop, vagy bop kifejezés is. Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players* (New York: Oxford University Press, 1995). 3.

[2] Martin Willams: *The Jazz Tradition* (New York: Oxford University Press, 1993). 183.

[3]Az *off-beat* angol kifejezését használom a továbbiakban a két ütés közötti hangsúlytalan hely meghatározására, [John S. Davis: Historical Dictionary of Jazz (Lanham: Scarecrow Press, Inc.2012)616.], az angol szakirodalom az *upbeat* kifejezést is használja [Hal Crook: *How To Improvise* (Mainz, Advance Music, 1991) 125.], melynek magyar megfelelőjét – a „felütés” kifejezést – a magyar jazz szaknyelv is alkalmazza, viszont a kifejezés klasszikus zenei meghatározásából fakadó tévedések elkerülése végett nem azt használom.

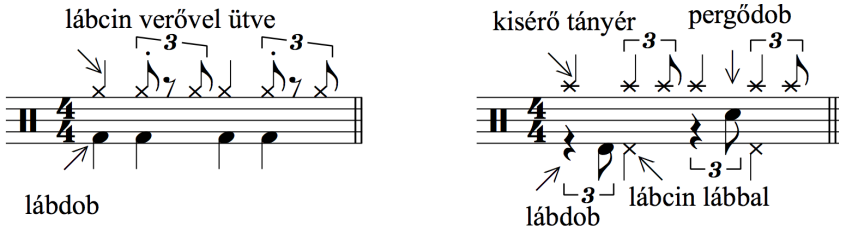
[4] Dizzy Gillespie, Al Fraser: *To Be or Not to Bop.Memoirs the Autobiography of Dizzy Gillespie.* Bacsó Kristóf ford. (London: Quartet Books Limited,1982). 208.

[5] Dizzy Gillespie, Charlie Parker: *Town Hall* (New York: Uptown, 1945. UP.CD 27.51), https://www.youtube.com/watch?v=09BB1pci8_o, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30)

[6] A *swinges* lüktetés a beat és off-beat összahangjára és az ebből kalakuló „lebegő” ritmikára utaló szakkifejezés: lüktetés a nyolcadpárok második szárának a harmadik triolaszárra való át helyezéséből fakad. A swing korszak a jazz bebop előtti stíluskorszaka. Gonda János: *Jazz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 518.

Érdemes megvizsgálni, hogy honnan ered ez az *off-beat* központú ritmika: a stílus az alaplüktetését a swing zenéből vette át, azonban ezt a *swinges* 4/4-es lüktetést megújította, amely újítás első sorban a dobos, Kenny Clarke[7] nevéhez fűződik.[8] A swing korszakban a lábdob játszotta a negyedes lüktetést, illetve a lábcintányéron – verővel – játszották a *swinges* lüktetést, mely a bebopban áttevődött a kisérő cintányérra.[9] Ez a változás egy könnyedebb hangzást eredményezett és lehetőség nyílt arra, hogy a játékos a lábdobon és pergőn váratlan – elsősorban *off-beates* – helyeken erőteljes hangsúlyokkal variálja a lüktetést.[10] A bebop másik legjellemzőbb tulajdonsága, hogy a zene igen csak felgyorsult, így ezen váratlan hangsúlyok – gyakran a szélsőségesen gyors tempókban – egészen új hangzást eredményeztek.[11] Ezt jellemzően *dropping bombs*-nak hívták, utalva nem csak a váratlan hangsúlyokra, hanem az éppen zajló II. világháborúra is.[12]

Hasonlóképpen változott meg a zongora kisérő ritmizálása is: a *stride*[13] stílust felváltva, a harmóniákat *off-beatre* játszva reflektáltak a pergődobon és lábdobon játszott váratlan hangsúlyokra.[14] Az újfajta zongorakíséret – angol szakkifejezéssel: *interpunctuation* – lehetővé tette, hogy a hangképben tisztábban szóljon a bőgő, melyet így nem zavart a zongora alsó regisztere, és így új ritmikus szólammal bővüljön a ritmusszekció. [15]



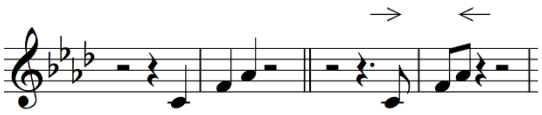
2. kottapélda, swing és be-bop dob kíséret közötti különbség

[7] Clark, Kenny (1914-1985), amerikai dobos. John S. Davis: *Historical Dictionary of Jazz*. (Lanham: Scarecrow Press, Inc.2012). 211.
[8] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz*. (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 281.
[9] A lábcin, a lábbal játszott cintányér – a szaknyelvben használatos – rövidített változata, az angol *hi-hat* magyar megfelelője.
[10] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players*. (Oxford University Press, New York,1995). 8.
[11] Giddins, DeVeaux, *Jazz*, i.m., 281.
[12] I.h.
[13] Az 1920-as éd 30-as évek népszerű zongora előadásmódja, mely karakterét a bal kézben játszott basszus és akkordok váltakozása adja. Davis, *Historical Dictionary of Jazz*, i.m., 758.
[14] Ezt az újítást Count Basie kezdte el a be-bop előtt, a be-bop átvette és tovább variálta. I.m. 282.
[15] Interpunctuation kifejezés szinkópás közbeütést jelent, Gonda János: *Jazz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 104.

Megváltozott a kíséret szerepe: habár legfontosabb feladata továbbra is a lüktetés biztosítása, a ritmusszekció tagjai a szólisták egyenrangú zenei partnereivé válnak, mindenki a maga hangszerén felel, kommentál és hozzátesz: egyszóval reagál a dallamvivő hangszerjátékos (és a többi hangszer) zenei gondolataira.[16]
Hasonló képpen fogalmazta meg Charlie Parker egy interjújában:

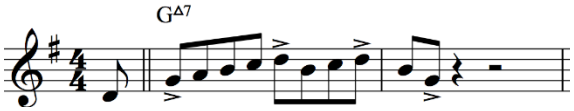
> Egy bop zenekarban a mérőütés a zenével van, ellene van, mögötte van. Hajtja. Segíti. A segítség a nagy dolog benne. Nincsen állandó lüktetés, ami a jazzben van. A bop sokkal rugalmasabb annál.[17]

Az *off-beates* hangsúlyozás inspirálta az egyik legfontosabb jellemzőjét a bebop témáknak: a legtöbb motívum hangsúlytalan (*off-beaten*) helyen indul, és hangsúlytalan helyen zár, azonban az előadásmódban gyakran ezek a helyek kapnak hangsúlyt. Ezen ritmikai jelenségnek az egyik magyarázata az az, hogy az eredetileg hangsúlyos helyekre jövő hangok egy nyolcaddal késleltetve vagy megelőlegezve szólalnak meg. Ez a ritmikai eltolás már a swing stílus ritmikájában is jellemző elem volt, ám a bebop emelte ritmikai eszköztárának alapvető összetevőjévé.[18]



3. kottapélda, *off-beates* előlegezés és késleltetés

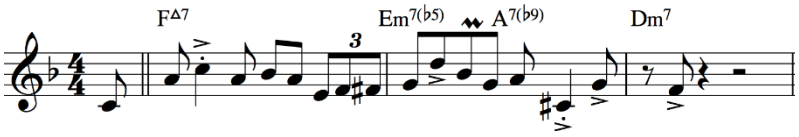
A 3. kottapéldában a *Be-Bop* első három hangja látható: a kottapélda első felében mindhárom hang leütésre jön, míg a kottapélda második felében az első hang egy nyolcaddal késleltetve, az utolsó hang pedig egy nyolcaddal előlegezve szólal meg. Az említett a jelenség nem csak a rövidebb frázisokra, hanem a hosszabb motívumokra is jellemző. (4. kottapélda)



4. kottapélda, C. Parker, *Ornithology*, 1-2. Ütem

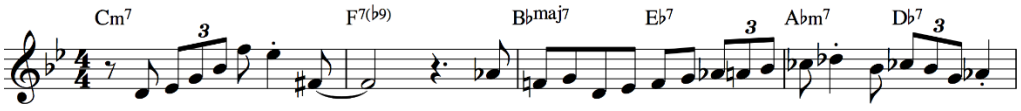
[16] I.m., 445.
[17] A teljes cikkből kiderül, hogy Parker jazz alatt a swing korszakot érti. Michael Levin, John Wilson: No Bop Roots in Jazz: Parker. *Downbeat Magazin*, vol.16-no.17 (1949. szeptember 9). 1. 12-13.19. 1.
[18] Jeffrey Magee: *The Uncrowned King of Swing. Fletcher Henderson and Big Band Jazz*. (New York: Oxford Uinversity Press, 2005). 195.

Már ebből a két példából is látszik, hogy a bebop témák legjellemzőbb ritmikai eleme a nyolcad mozgás.[19] Az *off-beates* hangsúlyozás a motívumon belül is gyakran megtörténik; különösen gyakori, hogy a hosszabb nyolcad mozgásból álló frázisokat szinkópák törik meg, így a dallamban az *off-beatek* még nagyobb hangsúlyt kapnak. Ez a jelenség is a pergőn és a lábdobon megszólaló váratlan hangsúlyok hangzására reflektál. (5. kottapélda)



5. kottapélda, C. Parker, *Confirmation*,1-3. ütem

Jellemző, hogy a nyolcadokból szerkesztett frázisokba triola kerül, mely dallama gyakran hármas- vagy négyeshangzat felbontásból áll. Szintén gyakori jelenség, hogy a triola kromatikus dallammal hangsúlyos helyre jövő akkordhangot vagy színezőhangot közelít meg.[20] (5. és 6. kottapélda)



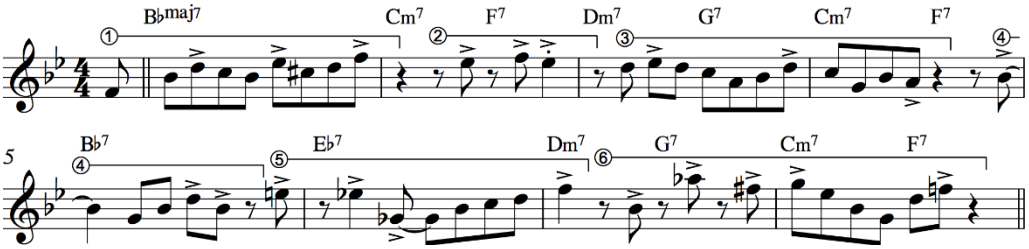
6. kottapélda, J. Lewis, *Milestones*, 1947,1-4. Ütem

Jellemző, hogy általában az improvizációkban, de sokszor a témákban is a mérő ütés érzete kétszeres tempóra gyorsul: a nyolcad mozgás tizenhatod esetleg harmincketted mozgásokra változik. (65. és 71. kottapélda)

Általánosan jellemző, hogy a 8 vagy 12 ütemes formai részek aszimmetrikus – eltérő helyről induló és eltérő ritmikájú – egymásra reflektáló nyolcadokból épülő frázisokból épül fel.[21] Az *Anthropology*[22] témájában is jól látszik, hogy mindegyik frázis *off-beaten* indul és szinte mindegyik frázis *off-beaten* fejeződik be. (7. kottapélda) Az első frázisban egy nyolcad felütésen, a második az ütem negyedik nyolcádon, a harmadik az ütem második nyolcadán, a negyedik és az ötödik az ütem a nyolcadik nyolcadán, a hatodik frázis az ütem negyedik nyolcadán indul. A folyamatos

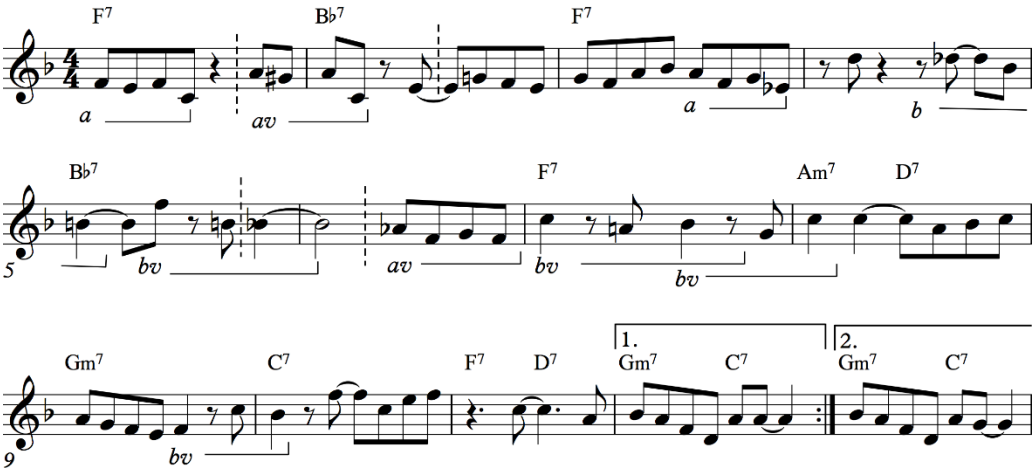
[19] MartinWilliams: *The Jazz Tradition*. (New York: Oxford Uinversity Press, 1993). 138.
[20] Az arpeggioval kezdődő dallamépítkezés Coleman Hawkins öröksége, Giddins, DeVeaux, *Jazz*, i.m., 229.
[21] Gonda, *Jazz,* i.m., 263.
[22] Charlie Parker: *Yardbird in Lotusland.* (Los Angeles: Spotlite, 1945, SPJ 123). https://www.youtube.com/watch?v=AMuItUv9xZc, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).

nyolcadmozgásokon belül is jól látszik, hogy a hangsúlyok aszimmetrikusan, általában a felfelé kiugró dallamhangokra esnek. Ezek a helyek az esetek többségében *off-beatek*: az első frázis a második, ötödik és nyolcadik nyolcadra – három nyolcadonként – esik a hangsúly. A frázisok hosszúsága is változó: az első frázis négy és fél negyed, a második kettő és fél negyed, a harmadik öt és fél negyed, a negyedik három és fél negyed, az ötödik és hatodik frázis öt és fél negyed hosszú.[23]



7. kottapélda, C. Parker, *Anthropology*, 1-8. ütem

Szintén gyakori ritmikai elem, hogy egy motívum leütésen végződik, ám ez a leütés az ütem második vagy negyedik ütése; az ilyen ritmikai jelenség polimetrikus érzetet kelt a hallgató számára.[24] (6. Kottapélda, 4.ütem, 7. Kottapélda 2. Ütem, 8. Kottapélda 5-6. ütem). A bebop az egyik legjellemzőbb polimetrikus képlete, hogy 4/4-es lüktetésben 3/4-es vagy 3/8-os hangsúlyozás szerint kapcsolódnak a frázisok. Erre az egyik legjobb példa Charlie Parker *Au Privave*[25] témája, amelynek első motívuma, az *a* motívum, az első leütésen kezdődik, azonban a motívum variációja a negyedik ütésen kezdődik újra. (8. Kottapélda)



8. kottapélda, C. Parker, *Au Privave*

[23] Gonda, *Jazz,* i.m., 263.
[24] Gonda, *Jazz,* i.m., 301.
[25] Charlie Parker: *The Genius of Charlie Parker – Sweedish Schnapps.* (New York: Verve, 1951, MGV 8010), https://www.youtube.com/watch?v=dvdQYSWOobc, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).

A téma második jellemző motívumának, a *b* motívumnak a ritmusa az *Anthropology* második ütemében is szerepel, azonban itt a motívum a harmadik ütés *off-beatjén* indul, majd rögtön megismétli önmagát. Ugyanennek a motívumnak ritmikailag eltolt variációja jelenik meg a hetedik ütemben kétszer egymás után, azonban ebben a variációban a motívum első hangja nem *off-beaten* indul, hanem egy nyolcaddal előtte lévő leütésen.

Hasonló polimetriát tartalmaz Charlie Parker *Bille's Bounce*[26] (41. kottapélda), *Moose The Mooche*[27] (59. kottapélda) és Thelonious Monk *Straight No Chaser*[28] című kompozíciója.

[26]Charlie Parker: *Charlie Parker Story.* (New York: Savoy, 1945, MG 12079), https://www.youtube.com/watch?v=S4mRaEzwTYo, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).
[27] Charlie Parker: *Charlie Parker On Dial, Vol 1.* (Los Angeles: Spotlite, 1946, SPJ 101), https://www.youtube.com/watch?v=HOoZ6zo8HAQ, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).
[28] Thelonius Monk: *Genius of Modern Music.Volume Two.* (New York: Blue Note, 1951, BLP 1511), https://www.youtube.com/watch?v=ChVu1UwkRx8, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).

3. A bebop harmóniai jellemzői

Abból kifolyólag, hogy a bebop kialakulásakor a muzsikusok az örömzenéléseken swing számokat játszva fejlesztették ki az új stílust, a bebop darabok harmóniavázai alapvetően a swing dalok – lényegében a kor populáris dalainak – a harmóniavázain alapszanak, ezekre jellemzően új témákat írtak.[1] Az szakirodalom erre a jelenségre a *contrafact* kifejezést használja, melynek magyar megfelelője a kontrafaktum kifejezés.[2] Ezek, a funkciós zene törvényszerűségeire épülő harmóniasorok, a késő romantika harmóniavilágának hatásait mutatják.[3] A bebop újítása a harmóniák színezésében és harmóniavázak variációjában történt, ezen újításokat felhasználva születtek meg az összetettebb bebop darabok.[4] A már meglévő dalok harmóniasorának új témával való eljátszásának egy másik oka is volt: a lemezfelvételi tilalom után a lemezcégek nem szívesen adtak ki szerzői jog által védett dalokat, így a régi dalok harmóniavázára írt új témák – új címmel ellátva – kevesebb pénzbe került számukra, mivel a harmóniaváz nem jogdíjköteles.[5]

Az egyik leggyakrabban játszott harmóniaváz Gershwin *I got Rhythm* dalának akkordsora volt, a másik a 12 ütemes blues kör.[6]

3.1. A bebop harmónia készlete

3.1.1. A majorszeptim akkord és a jazz-szextakkord

A majorszeptim egy dúr hármashangzat és a basszushoz képest nagyszeptim együtthangzásából jön létre. A diatonikus hangrendszerben a dúr skála első és negyedik fokán és az összhangzatos moll hatodik fokán található meg. A tonális kontextustól függően tonikai, illetve szubdomináns funkcióval bír. Jazzben a jelölése általában az akkord alaphangja mellé tett „Maj7” vagy „Δ7” indexjellel történik.

Hasonló funkcióval, ám konszonánsabb hangzással bír a (jazz-)szextakkord vagy másnéven hatos akkord, amely nem azonos a klasszikus összhangzattanból ismert hármashangzatfordítással.[7] A szextakkord egy dúr hármashangzat és a basszushoz

[1] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz*. (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 287-280.
[2] Dariusz Terefenko: *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study*. (New York: Routledge, 2014). 551.
[3] Gonda János: *Jazz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979) 79, 323.
[4] I.m. 102.
[5] Giddins, DeVeaux: *Jazz.,* i.m., 287-288.
[6] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players.* (New York: Oxford University Press,1995). 13.
[7] Gonda, *Jazz.* i.m., 331.

képesti nagyszext együtthangzásából jön létre, mely „Sixt ajoutée” néven már Delibes és Debussy zenéjében is megtalálható.[8] Ebből a korszakból vette át a jazz harmóniavilága: a swing korszak a legjellemzőbb tonikai dúr akkordjává vált.[9]

3.1.2. A domináns szeptimakkord

A dominánsszeptim egy dúr hármashangzat és a basszushoz képest kisszeptim együtthangzásából jön létre. A diatonikus hangrendszerben a dúr és az összhangzatos moll skála ötödik fokán és a dallamos moll negyedik és ötödik fokán található meg. A tonális kontextustól függően jellemzően domináns funkcióval bír, de tonikai és szubdomináns funkcióval is előfordul a jazzben.[10] A dominánsszeptimet – a klasszikus jelöléshez hasonlóan – az akkord alaphangja mellé tett „7” -es felső indexjellel történik.

3.1.3. A moll szeptimakkord

A mollszeptim egy moll hármashangzat és a basszushoz képest kisszeptim együtthangzásából jön létre. A diatonikus hangrendszerben a dúr skála második, harmadik és hatodik fokán, az összhangzatos moll skála negyedik fokán és a dallamos moll második fokán. A tonális kontextustól függően tonikai, melléktonikai és szubdomináns funkcióval is rendelkezhet. Jelölése az akkord alaphangja mellett lévő „m^{7}”, „$-^{7}$” vagy „min^{7}” indexjellel történik.

3.1.4. A moll majorszeptimakkord

A moll majorszeptim egy moll hármashangzat és a basszushoz képesti nagyszeptim együtthangzásából jön létre. A diatonikus hangrendszerben az összhangzatos moll és a dallamos moll első fokán szerepel, jellemzően tonikai funkcióval bír, de a tonális kontextustól függően szubdomináns funkcióval is rendelkezhet. Az akkordban lévő bővített kvint miatt jóval disszonánsabb a hangzása a moll szeptim akkordhoz képest. Jelölése az akkord alaphangja mellett lévő „$m^{\Delta 7}$”, „$-^{\Delta 7}$”, $min^{\Delta 7}$ „m^{maj7}” vagy „min^{maj7}” indexjellel történik.

[8] Weiner Leó: Elemző Összhangzattan. Haladók részére, akik a számjelzett basszus tanulmányán már túl vannak. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944). 40.
[9] Terefenko: Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 180.
[10] Lásd. 3.9. fejezet

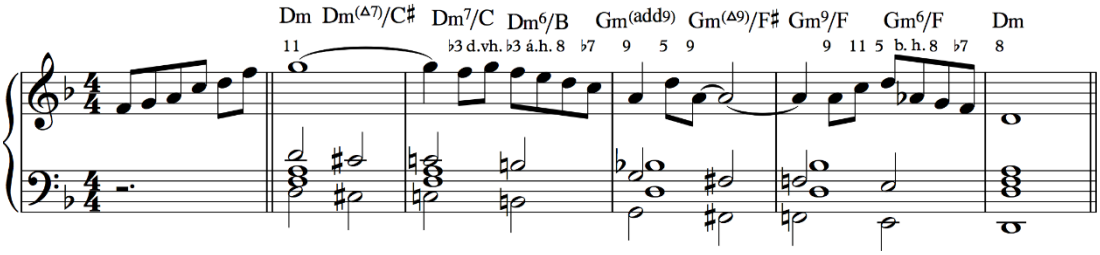
3.1.5. A moll szextakkord

A moll szextakkord, vagy másik nevén a moll hatos akkord, egy moll hármashangzat és a basszushoz képest nagyszext együtthangzásából jön létre. Az akkordban megszólaló tritonusz miatt hangzása szintén sötétebb, mint a moll szeptim. A diatonikus hangrendszerben a dúr skála második, az összhangzatos moll skála negyedik fokán és dallamos moll első és második fokán fordul elő. A tonális kontextustól függően tonikai, melléktonikai és szubdomináns funkcióval is bírhat. Jelölése az akkord alaphangja mellett lévő „m^{6}”, „–^{6}” vagy „min^{6}” indexjellel történik.

3.1.6. A moll alapú négyeshangzatok kombináció

Az előző három fejezetből is kitűnik, hogy a fentebb említett moll típusú négyeshangzatok ugyanazon funkciókon fordulnak elő: a hármashangzathoz adott negyedik hang az akkord színezetét befolyásolja, nem a funkcióját.[11]

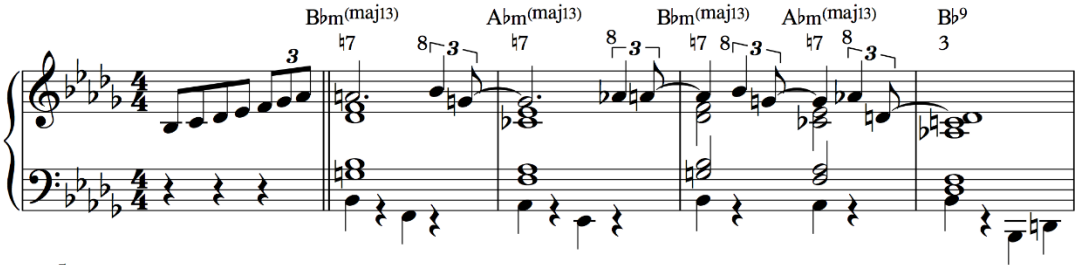
A swing korszakból ered az a jelenség, hogy a kitartott moll hármashangzat felett az akkord legfelső szólama az alaphangról lefele félhangonként ereszkedik: vagyis ugyanazon a funkción mind a három típusú moll akkord megszólal egymásután. A jelenségre a *line cliché* kifejezést használja a szaknyelv.[12] A legjobb példa erre Ellington *In a Sentimental Mood* darabja, amelyben kétszer is elhangzik az említett kromatikus szólam, egyszer a melléktonikai akkordon, majd annak a szubdominánsán.[13] (9. kottapélda) Később ennek a kromatikus ereszkedő szólamnak a dallami körülírása vált az egyik legjellemzőbb formulává a bebop korszakban.[14]



9. kottapélda, D. Ellington, *In a Sentimental Mood*, 1935, zongorakivonat, 1-5 ütem

[11] Joe Mullholland, Tom Hojnacki: *The Berklee book of jazz harmony.* (Boston: Berklee Press, 2013). 81.
[12] I.m.,106.
[13] https://www.youtube.com/watch?v=7UKGc8J463k, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30)
[14] Lásd. Groovin High elemzése az 5. fejezetben és *Confirmation* elemzése a 6. fejezetben.

A másik példa B. Strayhorn *Chelsea Bridge* kompozíciója, melynek első két harmóniájában a szext és a nagyszeptim egyszerre megtalálható a moll hármashangzat színezeteként.[15] (10.kottapélda)



10. kottapélda, B. Stayhorn, *Chelsea Bridge*, 1942, zongorakivonat, 1-4 ütem

3.1.7. A félszűkített szeptimakkord

A félszűktett szeptimakkord egy szűkített hármashangzat és a basszushoz képest kisszeptim együtthangzásából jön létre. A diatonikus hangrendszerben a dúr skála hetedik, az összhangzatos moll skála második fokán és dallamos moll hatodik és hetedik fokán fordul elő. Jellemzően a moll tonika felé irányuló kadencia második fokú szubdomináns harmóniája, de a tonális kontextustól függően domináns funkcióval is rendelkezhet. Jazzben a jelölése az akkord alaphangja mellé tett „m$^{7(b5)"}$, „–$^{7(b5)"}$, min$^{7(b5)"}$ vagy „∅^{7}” indexjellel történik.

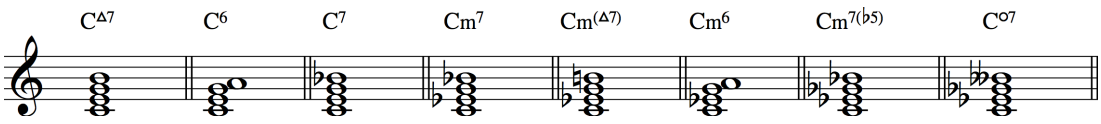
Az akkord megegyezik a moll szextakkord harmadik fordításával. Ezzel kapcsolatban írja önéletrajzában Dizzy Gillespie, hogy a félszűkített akkordot Thelonious Monk kezdte el először alkalmazni, ám ekkor még olyan moll szextakkordként értelmezték, melynek szextje van a basszusban.[16] A későbbiekben a harmónia meghatározóvá vált Gillespie darabjaiban.[17]

3.1.8. A szűkített szeptimakkord

A szűktett szeptim akkord egy szűkített hármashangzat és a basszushoz képest szűkített szeptim együtthangzásából jön létre. A diatonikus hangrendszerben az összhangzatos moll skála hetedik fokán fordul elő. Domináns funkcióval rendelkezik, a bebopban jellemzően az alaphang nélküli – kis nónával kiterjesztett dominánsszeptimet – helyettesíti, illetve a swing korszakban a második fokú mollszeptimre oldódó

[15] https://www.youtube.com/watch?v=VKRRH1BtWQY, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30)
[16] Dizzy Gillespie, Al Fraser: *To Be or Not to Bop.Memoirs the Autobiography of Dizzy Gillespie.* (London: Quartet Books Limited,1982). 134-135.
[17] Owens: Bebop.The Music and its players. i.m., 12.

kromatikus átmenő akkordként is gyakran előfordul. [18] Jazzben a jelölése az akkord alaphangja mellé tett „dim^{7}” vagy „O^{7}” indexjellel történik.
A bebop harmóniakészletét a 11. Kottapéldában gyűjtöttem össze.



11. kottapélda, a bebop jellemző harmóniakészlete

3.2. Az akkordok kiterjesztése színezőhangokkal

A tonális kontextus mellett a harmónia funkcióját a négyeshangzat (szeptimakkord, jazz-szextakkord, esetleg –, mint a moll alapú akkordoknál előfordul – a hármashangzat) határozza meg, a színezőhangok az akkord funkcióját nem befolyásolják.[19] A színezőhangok a figuratív hangok hangsúlyossá válásából és egymásra rétegződéséből jöttek létre.[20] Ezen figuratív hangokat a négyeshangzat akkordhangjai között lévő skálahangok adják, mely skálát az akkord tonális környezete és funkciója határozza meg.[21] Az amerikai szakirodalom a *chord scale* fogalmat használja a harmóniából és annak színezőhangjaiból eredeteztett skála meghatározására; véleményem szerint a magyar „hangkészlet” szó adja vissza legjobban az angol kifejezés jelentéstartalmát.[22] Ha a színezőhangok az akkord feletti oktávban szólalnak meg, akkor a tercépítkezésű négyeshangzat további terctornyozásaként, nóna-, undecima- és tredecimaakkordkként értelmezhető.[23]

Terefenko a színezőhangokat két csoportra osztja: diatonikusra és kromatikusra. A diatonikus színezőhang alatt a nona, undecima és tredecima alterálatlan változatait érti, míg a kromatikus színezőhang fogalma alatt ezen hangok fél hanggal bővített vagy szűkített alterációit.[24] Ezen elnevezések jól tükrözik a színezőhangok által létrehozott disszonancia mértékét, azonban fogalmi zavarra ad

[18] Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 475.
[19] Gonda, *Jazz*., i.m., 344.
[20] Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei*. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2012). 162.
[21] Gonda, *Jazz*, i.m., 337.
[22] Ted Piece, Ken Pullig: *Chord Scale Voicings for Arranging*. (Boston: Berklee College of Music, 1997). 37.
[23] Gonda, *Jazz*. i.m., 337.
[24] Terefenko: Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 173.

lehetőséget: például a G^7 kis nónával vagy szűkített tredecimával történő bővítése C moll tonalításban diatónikus színezőhangnak számít, így a fogalmak használatakor az elemzések során mindig tisztázni kell a harmónia tonális környezetét.

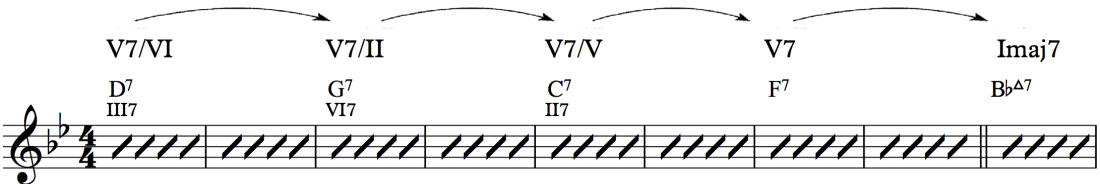
A színezőhangok jelölésére nincsen egységes szabály: szinte minden forrás eltérő jelöléseket használ, azonban általános elv, hogy a szeptimakkord jelölése mellé írják a – zárójelben vagy anélkül – színezőhangok számozását. A kisszeptimet tartalmazó négyeshangzatok esetében gyakori, hogy a szeptimhangot nem jelölik: a nóna, undecima illetve a tredecima jelölése az összes alatta lévő színezőhang alkalmazására utal.[25] Az akkordjelzések utalást tartalmaznak a négyeshangzatra és annak színezőhangjaira, de gyakorlati megvalósítása – amely többek között magában foglalja az akkord felrakását és más színezőhangok alkalmazását is – az előadó ízlésére van bízva.[26] Az 1. függelékben gyűjtöttem össze a bebopra jellemző akkordok kiterjesztéseit, azok jelöléseit és az belőlük számaztatható hangkészleteket.

3.3. A tonicizáció[27]

Egy tonális környezetben – a tonikától eltérő – új hangnem megerősítését tonicizációnak nevezzük.[28] Az új hangnem megerősítése annak domináns szeptimjével történik: a domináns vonzást az átmeneti tonika – az alaphangnem hangkészletének alterációjából származó – vezetőhangja erősíti meg. [29] A magyar szakirodalom váltó- és mellékdominánsak hívja a jelenséget. Mullholland és Hojnacki nem tesz különbséget a váltó- és mellékdomináns fogalma között, viszont az akkord fokszáma mellett jelzi, hogy melyik fok dominánsaként értelmezi az adott harmóniát.[30] Én a továbbiakban a magyar szakkifejezéseket fogom használni.

A fentebb említett *I Got Rhythm* középrésze az egyik legjobb példa a tonicizációra.[31] (12. kottapélda)

[25]Gárdonyi, Nordhoff: Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei, i.m., 247.
[26] Gonda, *Jazz*. i.m., 350.
[27]A tonicizáció kifejezést Heinrich Schenker alkalmazza először a *Harmonielehre* című munkájában. Robert Snarrenberg: *Heinrich Schenker,* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24804 (utolsó megtekintés dátuma: 2018.09.18.).
[28] William Drabkin: *Tonicization*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28123 (utolsó megtekintés dátuma:2018.09.18.).
[29]Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei*. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2012) 42. Friedrich Károly: *Jazz Combo Hangszerelés*. (Budapest, 2002) 113., alkalmazza az „átmeneti tonika" kifejezést, amely jól kifejezi a hangnemi kitérés ideiglenességét.
[30] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony*, i.m., 38-39.
[31] G.Gershwin 1930-ban írt kompozíciója, lásd. 3.8 fejezet.



12. kottapélda, G Gershwin, *I Got Rhythm* harmónia váza*, 17-25. Ütem*

A darab A-részei Bb dúrban vannak, míg a középrésze a III. fokról indul, amely alterációk nélkül a $Dm^7 – Gm^7 – Cm^7 – F^7$ akkordkapcsolat lenne. A moll szeptimek dominánsszeptimmé történő változtatásával, sokkal erősebb vonzás alakul ki az akkordok között, különösen, hogy kvint távolságra vannak egymástól. Az ilyen módon egymásra oldódó domináns szeptimeket Mullholland és Hojnacki kiterjesztett dominánsoknak (extended dominants), Terefenko dominánssal telítésnek (dominant saturation), a magyar szakirodalom statikus dominánsnak hívja.[32] Mullholland és Hojnacki módszerét alkalmazva az akkordok közötti domináns irányultságot nyíllal jelölöm.[33]

A bebop egyik leggyakrabban használt harmonizációs eszköze a tonicizáció, alkalmazására számos példát mutatok be a további fejezetekben.

3.4. A relatív IIm^7 és a relatív V^7

Az 1920-30-as években írt populáris dalok nagy részében az V-I kapcsolatot a zeneszerzők IIm^7-V^7-I kapcsolatra harmonizálták át, mely a korhoz képest modernebb hangzást és összetetteb basszusszólamot eredményezett, így az improvizáció lehetőségeit is kibővítette.[34] Eredete a klasszikus jazz V. fok alatt megszólaló basszusvezetésre vezethető vissza: a domináns akkord alaphangja előtt az akkord kvintje szólalt meg először. Az így kialakult basszus szólam vetíti előre a később használt IIm^7-V^7 kapcsolat megjelenését.[35]

A domináns szeptim előtt kvarttal lejjebb megszólaló és moll szeptim akkordot az amerikai szakirodalom (Mullholland és Hojnacki) *related IIm^7-nek*

[32] Terefenko, *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study,* i.m., 394., Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony*, i.m., 49. Pozsár Máté: *Jazz Elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 68.
[33] Mullholland, Hojnacki, The Berklee book of jazz harmony, i.m., 49., Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 377.
[34] Mark Levin: *Jazz Theory Book.*(Petalum: Sher Music Co., 1995). 260.
[35] Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 192-193.

nevezi.[36] Ez az akkordkapcsolat szubdomináns–domináns párként meghatároz egy tonalitást anélkül is, hogy a kadencia tonikára záródna – Gárdonyi és Nordhoff a legstabilabb autentikus kettőskapcsolatnak nevezi ezt a viszonyt.[37] A magyar szakirodalom az angol *related* kifejezést a „relatív" szóval fejezi ki, így ezt a kifejezést használom a továbbiakban.[38] Mullholland és Hojnacki az elemzések során vízszintes kapoccsal jelöli ezt az akkordkapcsolat, én is így használom ezt a jelölést a későbbi elemzések során.

Az így megjelent IIm^7 rendkívül fontos szerepet kap a továbbiakban: átveszi a IV. foktól a szubdomináns főfok szerepkörét.[39]

A bebopban leggyakoribb – mellékdominánsokra is kiterjedő – kapcsolódó IIm^7-V^7 párokat az alábbi táblázatban gyűjtöttem össze. (1.táblázat)

1.	$G^7(V^7)$		$Cmaj^7$ ($Imaj^7$)/Cm^7	
2.	Dm^7 (IIm^7)	G^7	$Cmaj^7$	Am^7 (VIm^7/MT)
3.	$Dm^{7(b5)}$ (összh.moll II)	G^7	Cm^7	$Am^{7(b5)}$ (dal.moll VI)
4.	Dm^7 G^7	Dm^7 G^7	$Cmaj^7$	Am^7(II/V)D^7(V^7/V)
5.	$Dm^{7(b5)}$	G^7	$Cmaj^7$	A^7 (V^7/II)v. $C\#^{o7}$
6.	Dm^7	G^7	$Cmaj^7$	Em^7 A^7
7.	Dm^7	G^7	Em^7($IIIm^7$/MTv.II/II)	A^7 (V^7/II)
8.	Dm^7	G^7	$F\#m^{7(b5)}H^7$(V^7/III)	Em^7/$Em^{7(b5)}$ A^7
9.	D^7 (V^7/V)	G^7	$Cmaj^7$	
10.	Am^7 D^7(V^7/V)	Dm^7 G^7	$Cmaj^7$	
11.	Em^7 A^7 (V^7/II) $IIIm^7$ VI^7	Dm^7 G^7 IIm^7 V^7	$Cmaj^7$ $Imaj^7$	

1.táblázat, IIm^7-V^7-$Imaj^7$/Im^7 kadencia átharmonizálása, mellékdominánsok és a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok alkalmazásával

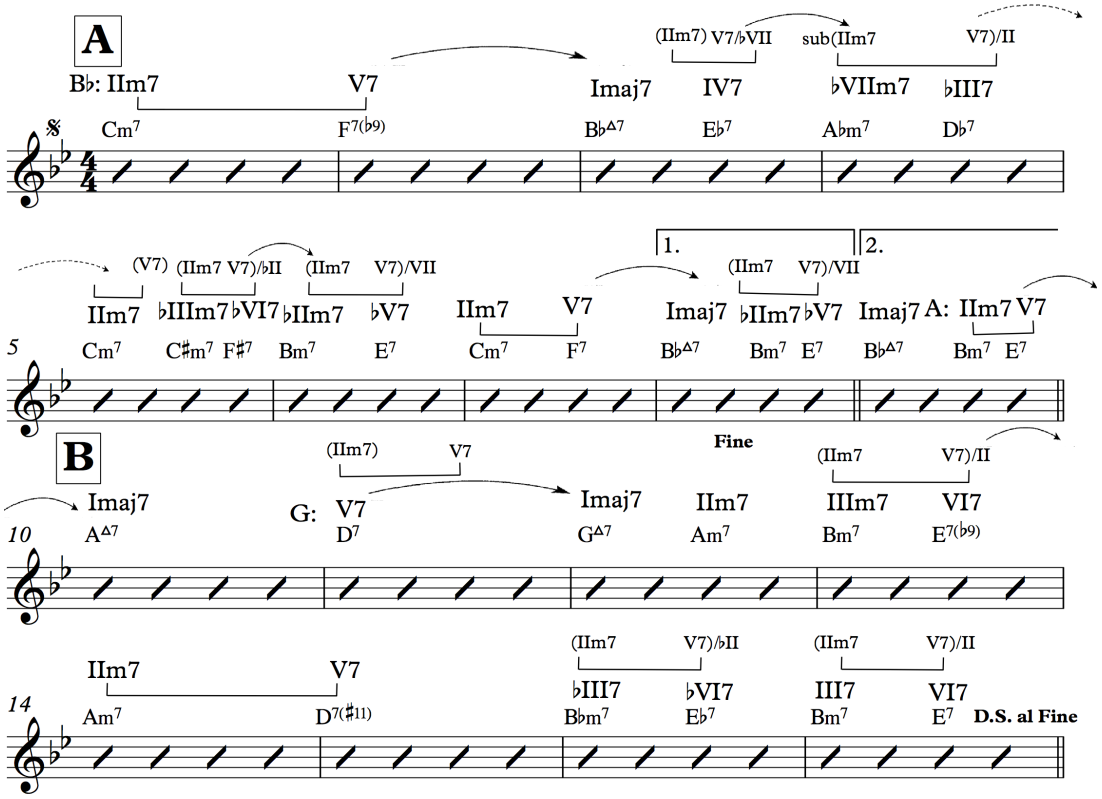
[36] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony,* i.m., 51.
[37] Gárdonyi, Nordhoff, Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei, i.m., 40.
[38] Pozsár, *Jazz Elmélet*, i.m., 65.
[39] Gonda, *Jazz,* i.m., 344.

A táblázatban is látszik az a tulajdonsága az akkordkapcsolatnak, hogy a relatív második fok egyszerre több funkcióval rendelkezhet: például a $IIIm^7$ egyszerre értelmezhető a – G domináns szeptim oldásaként – melléktonikaként, illetve – a D-moll dominánsát előkészítő – szubdominánsként.[40] A táblázat nyolcadik sorában a tonika van átértelmezve szubdominánsként (E-moll VI. fokaként) és helyettesítve a melléktonika dominánsának viszonylagos második fokával, a $F\#m^{7(b5)}$-el. Ebben az esetben a G^7 tritónusszal behelyettesített domináns szeptim érzetét kelti $F\#m^{7(b5)}$ felé. (Lásd 3.6. A tritonuszos behelyettesítés fejezetet).
Az akkordkapcsolat mindkét tagja is tonicizálható: a táblázat tizedik sorában az Am^7-D^7 a következő ütemben lévő G^7 felé oldódik, míg a tizenegyedik sorban az Em^7-A^7 a következő ütemben lévő Dm^7 felé.

Fontos megjegyezni, hogy a tizedik sorban lévő akkordsor teljesen logikus D^7 nélkül is: VIm^7-IIm^7-V^7-I^{Maj7} kadenciát kapunk. Ha a VIm^7 akkord egészül ki a kvinttel lejjebb lévő dominnánsszeptimmel IIm^7-V^7 kapcsolatot alkotva, akkor az így hozzáillesztett domináns szeptim akkord relatív V^7 akkordként értelmezhető.

A tizenegyedik sor első felében lévő $IIIm^7$-VI^7-IIm^7-V^7 – szakszóval *turnaround* vagy *turnback* – harmóniamenet az egyik legjellemzőbb akkordkapcsolat a jazzban: a nyolc vagy tizenhat ütemes periódusok végén lévő 2 ütemig tartó tonikai akkordot harmonizálták át ilyen módon, mely átharmonizáció előkészítette periódus elején újra megszólaló tonikát.[41]
Összefoglalva az eddigieket: a relatív IIm^7-V^7 kapcsolat irányulhat tonika domináns, szubdomináns vagy egyéb mellékfunkció felé, sőt előfordulhat feloldás nélkül is.[42]
Ez utóbbira az egyik legjobb példa John Lewis – a már említett – *Milestones* című kompozíciója, melyben a feloldatlan relatív IIm^7-V^7 kapcsolatra számos példát találunk.[43] (13. kottapélda)

[40] Garth Alper: *How the Flexibility of the Twelve-Bar Blues Has Helped Shape the Jazz Language, College Music Symposium,* 2005/45 sz. 1-12. 8.
[41] Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 390.
[42] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony,* i.m., 51-57.
[43] Charlie Parker: *The Complete Savoy Studio Session.* (New York: Savoy, 1947, SJL 5500), https://www.youtube.com/watch?v=c4euXuPTROc, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).



13. Kottapélda J. Lewis, *Milestones*, 1947

A darabban többször is előfordul, hogy a relatív IIm^7-V^7 párok félhanggal felfele – bármilyen jellegű zárlat nélkül – ismétlődnek meg. Ilyen akkordkapcsolat van például a hatodik, hetedik, tizenhatodik és tizenhetedik ütemben (amely szintén félhanggal felfele ismétlődik meg a Dal Segno felé): alulról félhanglépésekkel közelítik meg a tonikához tartozó IIm^7-V^7 akkordkapcsolatot, mely dominánsokra egyszerűsítve Eb^7-E^7-F^7 harmóniasort adja ki.[44]

A IIm^7-V^7 kapcsolatok másik fontos jellemzőjét a zárójellel jelöltem az ötödik és tizenegyedik ütemben: ha nincs is utalás a basszusban, akkor az egyedül álló IIm^7 vagy V^7 az esetek nagy részében kiegészíthető a relatív párjával. Ebből következően az ötödik ütemet Cm^7-F^7-$C\#m^7$-$F\#^7$, a tizenegyedik ütemet pedig Am^7-D^7 harmóniasorra lehet átalakítani, ez összetettebb basszusvezetést eredményez, ám a harmóniasor eredeti funkciói nem változnak.

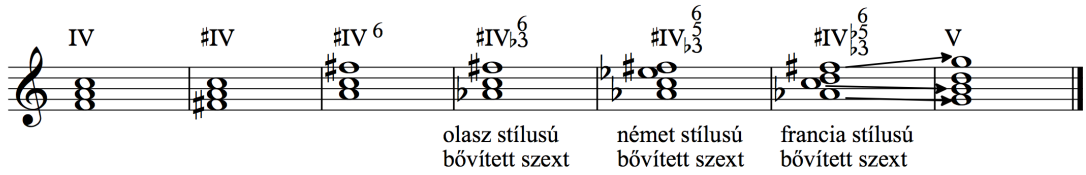
A relatív IIm^7-V^7 kapcsolat egyik legösszetetteb használata az ún. „bebop-blues” harmóniasorában található. (Lásd. 3.7 fejezet.)

[44] Ezen akkordkapcsolatoknak a fordított – félhangonként lefele – irányú előfordulását az 3.6 fejezetben tárgyalom.

3.5. A tritonuszos behelyettesítés

Ugyanazt a tritonuszt tartalmazó, tritonusz távolságra lévő dominánsszeptimek egymással való behelyettesítését, tritonuszos behelyettesítésnek nevezzük.[45]

A jelenség a klasszikus összhangzattan bővített szext akkordjára vezethető vissza, mely harmóniai fordulat 18. században közepétől vált gyakorivá a klasszikus zenében: a bővített szext akkord a IV. fokú hármashangzatból és a váltódominánsból illetve annak alterációiból fejlődött tovább, melyet jellemzően szext fordításban használtak. [46] (14. kottapélda)



14. kottapélda, a bővített szext akkord levezetése

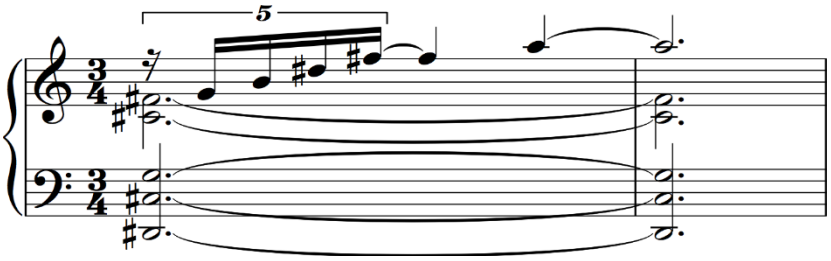
Az így keletkezett akkord feloldása az alterált hangközöktől igen intenzívvé válik, mivel az V. fok alaphangjára alulról és felülről két vezetőhang is oldódik.[47]

Az angolszász zeneelmélet három bővített szextakkord típust különböztet meg: a francia, az olasz és a német stílusút.[48] A zenetudósok a 19. században kezdték a bővített szextakkordot domináns szeptimként illetve több funkcióval rendelkező akkordként értelmezni.[49] A jazzben használatos tritonuszos megközelítéshez a francia stílusú bővített szextakkord hasonlít legjobban, amely – a fenti kottapéldában – abszolút elnevezéssel egy $Ab^{7(b5)}$ akkordnak felel meg, amely egyben enharmonikus a $D^{7(b5)}$ terc-kvart fordításával.[50]

A 19. század második felétől az akusztikus skála alkalmazásnak elterjedésének eredményeként számos zeneszerző alkalmazta az akusztikus tredecima akkordot, mely hiányos változata az említett bővített szext akkord.[51] Erre egyik legjobb példa Szkrjabin misztikus akkordja, melynek az alábbi kottapéldában használt fordítása –

[45] Mullholland, Hojnacki, The Berklee book of jazz harmony, i.m., 63., Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 386.
[46] Gárdonyi, Nordhoff, Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei, i.m., 60.
[47] Gárdonyi, Nordhoff, Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei, i.m., 60.
[48] Daniel Harrison: „Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords." *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1995), pp. 170-195, 181-182.
[49] Nicole Biamonte: *Augmented-Sixth Chords vs. Tritone Substitutes,* http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.biamonte.html, (utolsó megtekintés: 2018.05.10.).
[50] Gárdonyi, Nordhoff, Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei, i.m., 63.
[51] I.m. 181-183.

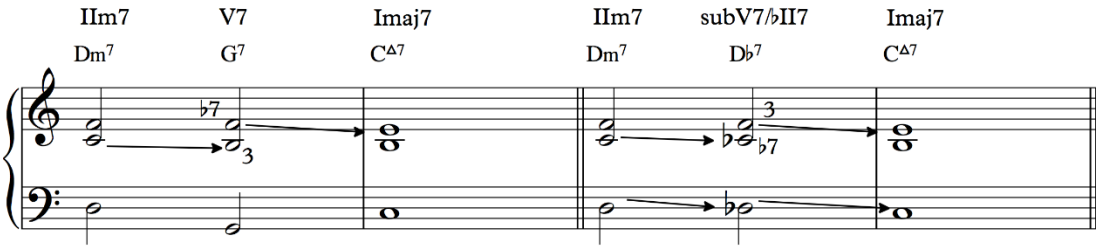
ahol az A akusztikus tredecima akkord D# basszussal szólal meg –, szintén előrevetíti a tritonuszos behelyettesítés eszközét. [52] (15. kottapélda)



15.kottapélda, Szkrjabin, *Guirlandes (op73/1)*,1914 vége előtti 3. Ütem

A domináns funkció tritonuszos behelyettesítését és a basszusa alapján önálló akkordként való értelmezését a jazz komponisták és improvizatőrök vezették be az eszköztárukba.[53] Ugyan a jelenség a swing korszakban is megtalálható volt a jazzben, azonban a bebop muzsikusok kezdték el alapeszközként alkalmazni a harmóniamenetek variálása során.[54]

A jelenség vizsgálatakor célravezető a szólamok vertikális elemzése: a bővített szext akkordot bII^7-ként vagy – ahogy az amerikai szakirodalom jelöli – subV^7-ként (az angol *substitute* szó rövidítését használva) érdemes értelmezni. (16. kottapélda)

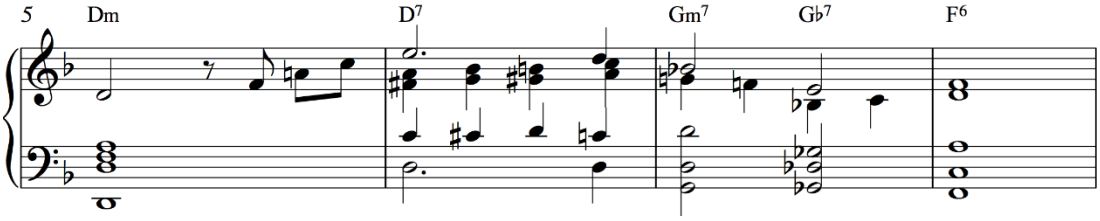


16. kottapélda, IIm^7-V^7-Imaj^7 és IIm^7-subV^7-Imaj^7 kadenciák

Mivel a G^7-nek és a Db^7-nek is ugyanaz a tritonusz határozza meg a minőségét (tercét és szeptimét), oldása mind a két akkordnak hasonló képpen történik a tonika felé. A fenti példa második felét lejátszva jól hallatszik, hogy a basszusban lévő második vezetőhang még erősebb kapcsolatot teremt a fülnek, mint az V-I kapcsolat.[55]

[52] I.m. 189.
[53] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony,* i.m., 64.
[54] Owens, Bebop.The Music and its players, i.m., 5.
[55] Hasonló képpen vezeti le ezt a jelenséget Lendvai Ernő, ki a tengelyrendszer elmélettel támasztja alá és „Kodály dominánsként" hívja az így keletkezett akkordkapcsolatot. A magyar jazz elmélet előszeretettel alkalmazza Lendvai funkciós elméletét, mely a tritonuszos behelyettesítés magyarázatakor valóban működik, ám több ponton tartalmaz ellentmondásokat. Ezen ellentmondásokat többek között Kárpáti János „A Bartók-Analitika kérdései-Mégy egyszer Lendvai Ernő elméletéről." [In: Reviczky Béla (szerk.) *Bartók Analitika.* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2003)156-167.] és Dalos

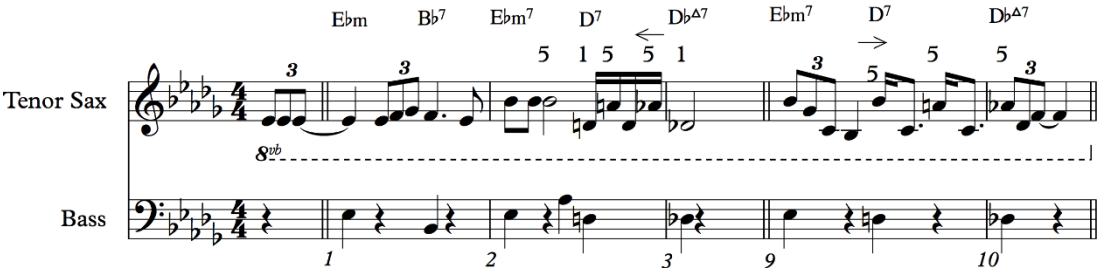
A swingkorszakban is használt tritonuszos behelyettesítés egyik legszebb példája, az Ellington *In a Sentimental Mood* darabjának hetedik ütemében megszólaló Gb^7. (17.kottapéda)



17. kottapéda, D. Ellington, *In a Sentimental Mood*, 1935, zongorakivonat, 5-7 ütem

A példában jól megfigyelhető a fentebb említett kettősvezetőhang: a dallam és basszus is az alaphangra oldódik kisszekund vezetéssel a két szélső szólamban.

Az improvizáló muzsikusok a bebop előtt is használták szólóikban ezt az eszközt: a egyik legismertebb példa erre Coleman Hawkins 1939-es Body And Soul felvétele. [56] Hawkins előadásának már a második ütemében a basszusban domináns Ab hang után megszólal a D hang, és kilencedik ütemében ugyanezen a harmóniai ponton a basszus rögtön D hangot játszik a Db tonika előtt.[57] (18. kottapélda)



18.kottapélda, J. Green, *Body And Soul*, Coleman Hawkins szólója, 1939, 1-3, 9-10 ütem

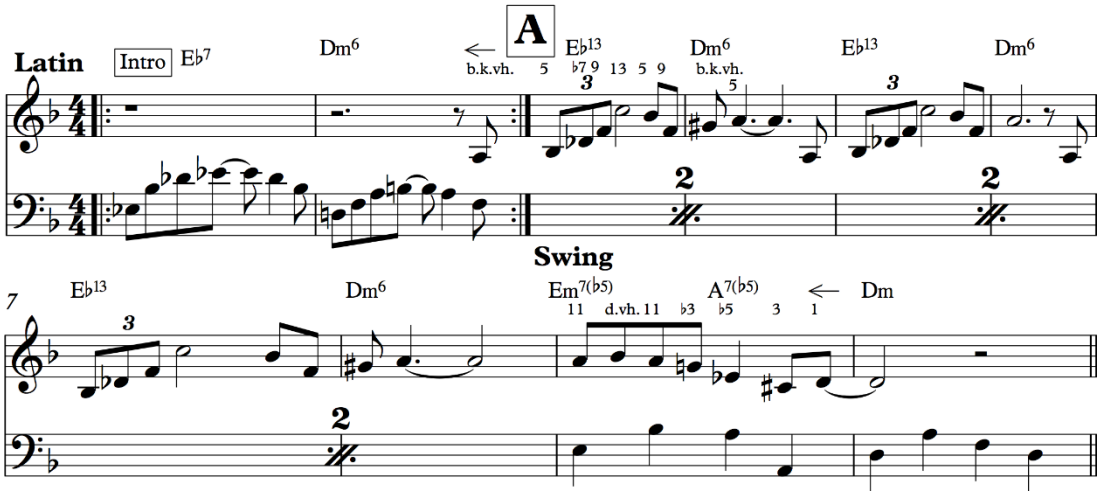
Hawkins játékából is érezhető a tonika félhangos megközelítése: mind a két esetben a dallam az Ebm^7 kvintjéről kromatikus lépéssel jut el a Db^{Maj7} kvintjére. A második ütem végén még a D hangot is bejátssza, így lényegében kvintek fél hangos ereszkedésével jutunk el a szubdominánsról a tonikára. Hawkins szólójában végig hallható, hogy ennél a harmóniai fordulatnál a tritonuszos behelyettesítéssel fejezi ki a domináns akkordot.

Anna „Kodály Domináns?"[*Magyar Zene* XLI/1 (2003.február): 63-73.] című írások mutatják be. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály Harmóniavilága.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 25-27.

[56] Coleman Hawkins: *Body And Soul.* (Montreal:RCA, 1939), https://www.youtube.com/watch?v=Y9okWUIpPaM, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).

[57] Scott Devaux: *The Birth of Be-bop. A Social and Musical History.* (London: University of California Press, 1997). 109-110.

Dizzy Gillespie – 1942-ben íródott – *Night in Tunisia*[58] című kompozíciójának bevezetője és a téma A része tritonuszos behelyettesítéssel kezdődik: az Eb^7 és a Dm^6 akkord váltakozása ismétlődik hat ütemen keresztül. Ezt követően az A-rész végén a harmónia sor $IIm^{7(b5)}$–V^7 kapcsolattal oldódik D-moll szextakkordra.[59] (19.kottapélda.) A felütést a motívum részeként értelmezve, az első ütem dallama a Bb dallamos moll hangjaiból merít, amely a basszushoz képest az kvint és kisszeptim akkordhangokból és nóna és tredecima színezőhangokból állnak; ezek a hangok a behelyettesített A^7 viszonylatában a kisnóna, terc, szűkített tredecima, szűkített és bővített nóna hangoknak felelnek meg. Ez az átértelmezés a tritonuszos behelyettesítés egyik legfontosabb jellemzőjét mutatja meg: ugyanaz a Bb dallamos moll hangkészlet Eb basszussal Eb líd-mixolíd, A basszussal A alterált skálának értelmezhető.[60] (Lásd 1. függelék)



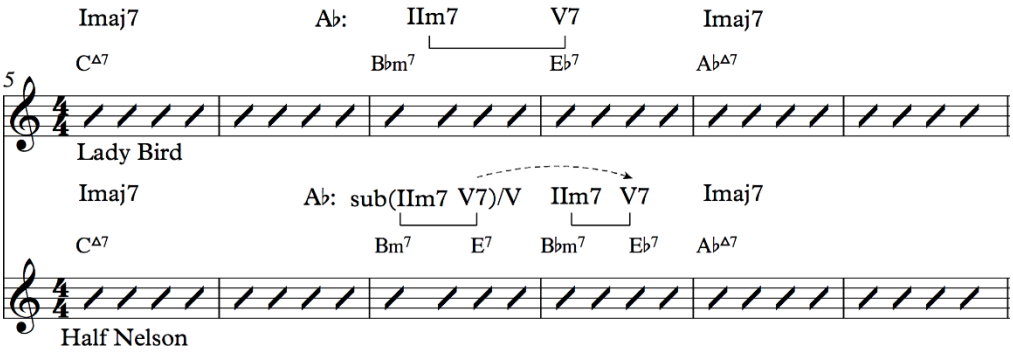
19. Kottapélda, D. Gillespie *Night in Tunisia*, 1942

Az A-rész érdekessége még, hogy a basszusban ismétlődő Eb-D kapcsolat a hetedik és nyolcadik ütemben – a $IIm^{7(b5)}$–V^7 kadencia felett – a dallamamban jelenik meg: az A^7 szűkített kvint színezőhangján áll meg a melódia, majd a terc közbeékelésével oldódik a Dm alaphangjára.[61]

A tritonuszos behelyettesítést nem csak a dominánsszeptimre, hanem a relatív IIm^7-V^7 párokra is kiterjesztette a bebop: például a Dm^7- G^7 kapcsolatot Abm^7-Db^7 akkordkapcsolattal helyettesíti.[62] Ez a jelenség gyakran a váltódomináns tritonuszos

[58] Dizzy Gillespie, Charlie Parker: *Town Hall* (New York: Uptown, 1945. UP.CD 27.51), https://www.youtube.com/watch?v=gfLVVHxk4IM, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[59] Owens, Bebop.The Music and its players,i.m., 13.
[60] Gárdonyi, Nordhoff, Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei, i.m., 190.
[61] Owens, Bebop.The Music and its players. i.m., 13.
[62] Carl Woideck: *Charlie Parker*. Polyák Júlia ford. (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007). 112.

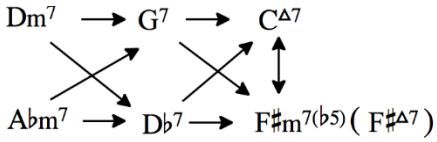
behelyettesítésekor fordul elő, félhangonként ereszkedő kvartlépést eredményezve a basszusban: a D^7/G^7 kapcsolat Ebm^7-Ab^7/Dm^7-G^7 kadenciára változik. Erre az egyik legjobb példa Tadd Dameron *Lady Bird*[63] című kompozíciójának Miles Davis által írt kontrafaktuma, amely *Half Nelson*[64] címmel jelent meg. Mullholland és Hojnacki módszerét alkalmazva az akkordok közötti tritonusszal behelyettesített domináns szeptim irányultságát szaggatott nyíllal jelölöm.[65] (20. kottapélda)



20. kottapélda, T. Dameron *Lady Bird* és M. Davis *Half Nelson* harmónia váza 5-10 ütem

Gillespie írja önéletrajzában, hogy már a bebop korszak legelején –1942-ben – sokat kísérleteztek az félhangonként ereszkedő relatív IIm^7-V^7 párokkal, mint például: Bm^7-E^7/Bbm^7-Eb^7/Am^7-D^7/Abm^7-Db^7/C^{Maj7}.[66]

A tritonuszos behelyettesítést alkalmazási lehetőségeit legjobban a *bebop cross* érzékelteti.[67](1.ábra)



1.ábra, bebop cross

Jellemző fordulat, hogy a domináns a tonika helyett álzáradékként az emelt negyedik fokon lévő félszűkített szeptimre oldódik, amely nem más, mint a VI. fokon lévő melléktonikai mollszext akkord fordítása. Ugyanezt a megközelítést alkalmazza

[63] https://www.youtube.com/watch?v=Vo_30jsYS4k, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.)
[64] Miles Davis Allstars: *Charlie Parker Memorial, Vol. 2.* (New York: Savoy, 1947, MG 12001), https://www.youtube.com/watch?v=VEAZAnThfAQ, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.)
[65] Mullholland, Hojnacki: The Berklee book of jazz harmony, i.m., 49., Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 377.
[66] Dizzy Gillespie, Al Fraser: *To Be or Not to Bop.Memoirs the Autobiography of Dizzy Gillespie.* (London: Quartet Books Limited,1982). 135.
[67] Rick Roseberry: *Secrets of Chord Substitutions.* (Boulder: Rick Roseberry, 2007)8., ugyan ebben a könyvben nem szerepel a „bebop cross" kifejezés, de Pozsár Máté: *Jazz Elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 69. már így nevezi ugyanezt az ábrát.

Lendvai Ernő, aki *szubmoll* akkordként nevezi a példában szereplő $\#IVm^{7(b5)}$ akkordot. Ő a C^{Maj7} és $F\#m^{7(b5)}$ közötti kapcsolatot a paralel tercrokonságra vezeti vissza: a C dúr paralelje az Am^7, melynek alsó paralelje a $F\#m^{7(b5)}$.[68] A melléktonikai érzetet az adja, hogy a domináns szeptimhangja és terce is feloldódik a szólamvezetésben a tonika tercére és alaphangjára.[69]

A fenti példákból kiindulva a 2. Táblázatban gyűjtöttem össze a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok tritonuszos behelyettesítéssel kibővített és leggyakrabban előforduló variációit, a sorok és oszlopok felcserélésével további variációk jöhetnek létre.

1.	Dm^7	G^7	$Cmaj^7$	A^7
2.	Dm^7	Db^7	$Cmaj^7$	Eb^7
3.	Dm^7 G^7	Dm^7 Db^7	$Cmaj^7$	Em^7 Eb^7
4.	Dm^7	G^7	$F\#m^{7(b5)}B^7Fm^7Bb^7$	Em^7 A^7 Ebm^7 Ab^7
5.	Dm^7	G^7	$F\#m^{7(b5)}$ Fm^7	Em^7 Ebm^7 /Eb^{o7}
6.	Dm^7 G^7	Abm^7 Db^7	Em^7 A^7	Ebm^7 Ab^7
7.	D^7	Db^7	$Cmaj^7$ F^7	E^7 Eb^7
8.	Ab^7	Dm^7 G^7	$Cmaj^7$ F^7	Bb^7 Eb^7
9.	Ab^7	G^7	$Cmaj^7$	Am7
10.	Ebm^7 Ab^7	Dm^7 G^7	$Cmaj^7$	Em^7 A^7
11.	Ab^7	Db^7	$Cmaj^7$ B^7	Bb^7 A^7
12.	Ebm^7 Ab^7	Dm^7 G^7	$Cmaj^7$ $F\#m^{7(b5)}B^7$	Fm^7Bb^7 Em^7 A^7

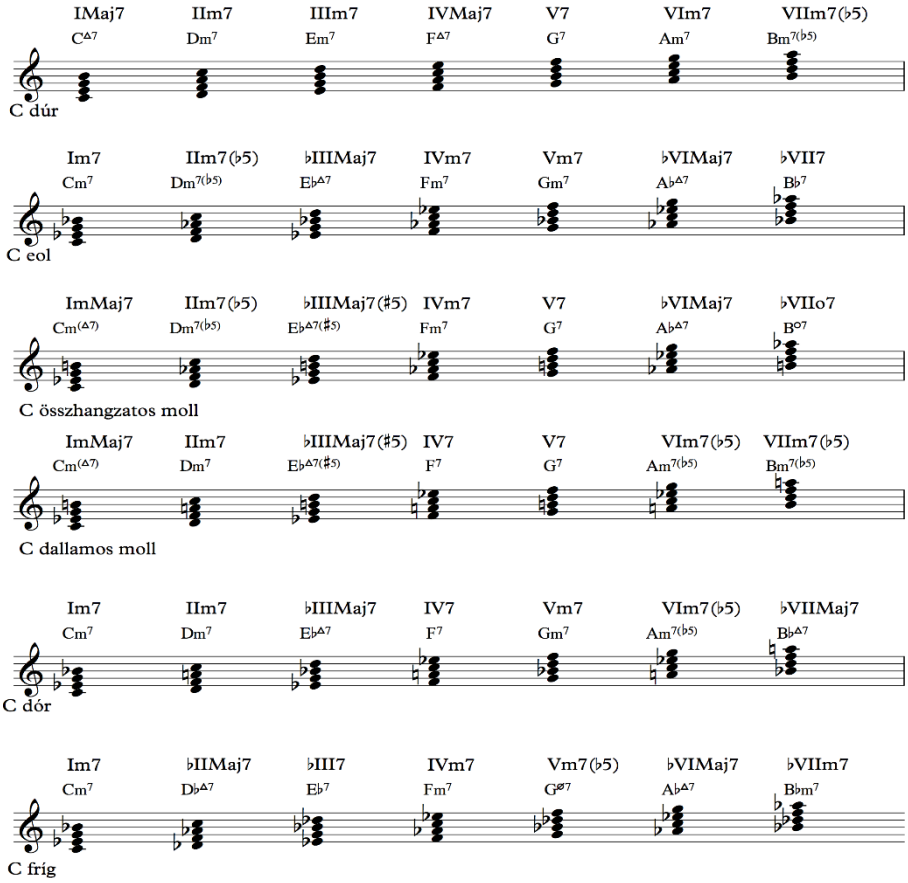
2. táblázat, IIm^7-V^7-$Imaj^7$/Im^7 kadencia átharmonizálása, mellékdominánsok és a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok alkalmazása tritonuszos behelyettesítéssel

A táblázat ötödik sorának második felében látható akkordmenet az egyik legjellemzőbb fordulat a bebopban: a fél hangonként ereszkedő mollszeptimekből álló akkordsor a felette lévő akkordmenet relatív dominánsszeptimjeit elhagyva jön létre. Az így keletkező a félhangonként ereszkedő szólamok folyamatos oldódás érzetét keltik.[70]

[68] Lendvai, Bartók és Kodály Harmóniavilága, i.m., 19.
[69] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony* i.m., 49.
[70] A $bIII^{o7}$– IIm^7 akkord kapcsolat már a swing korszakban is gyakori volt; a két akkord oldódás kapcsolat a cél akkord hangjainak félhangos megközelítéséből fakad. Joe Mullholland, Tom Hojnacki: *The Berklee book of jazz harmony*. (Boston: Berklee Press, 2013). 155., lásd. bebop blues hetedik üteme, 3.9. fejezet.

3.6. A modális behelyettesítés

Ha egy tonális kontextusban egy adott fokon egy azonos alapú modális skála azonos fokán lévő harmónia behelyettesítése történik, a jelenségre az amerikai szakirodalom (Mullholland és Hojnacki) a *modal interchange* kifejezést használja, melyre a „modális behelyettesítés” a legjobb magyar fordítás.[71]

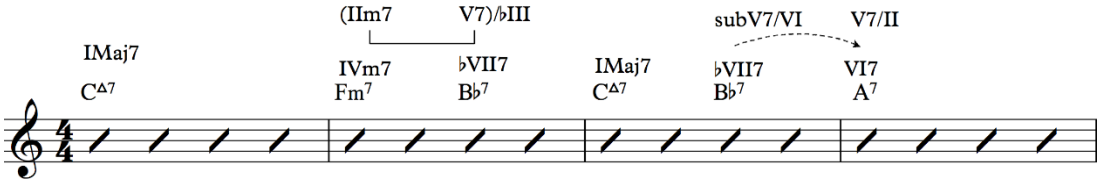


21. kottapélda, C alapú moll hangrendszerek harmóniakészlete

Modális behelyettesítéskor jellemzően dúr tonikai környezetben jelennek meg az azonos alapú moll hangrendszerek kadenciális lehetőségei, melyek funkciói nem mindig azonosak a behelyettesített akkord funkciójával.[72] Ez a harmonizációs technika már a bebop előtt számos populáris dalban megtalálható volt: legyakoribb előfordulása a negyedik fokú moll szubdomináns alkalmazása dúr tonális környezetben.[73] A 21. kottapéldában gyűjtöttem össze az azonos alapú moll hangrendszerek harmóniakészletét.

[71] Mullholland, Hojnacki: *The Berklee book of jazz harmony, i.m.,* 116., Pozsár, *Jazz Elmélet*, i.m.,91. is a modális behelyettesítés magyar kifejezést használja a jelenségre.
[72] Pozsár, *Jazz Elmélet*, i.m., 91.
[73] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony,* i.m., 116.

A bebop leggyakoribb modális behelyettesítése, a IIm^7-V^7-I^{Maj7} helyett alkalmazott IVm^7-$bVII^7$-I^{Maj7} kadencia. Többek között a Gillespie *Groovin' High* című darabjában, Tadd Dameron *Lady Bird*[74] és Parker *Yardbird Suite*[75] darabjában is megtalálható ez az akkordkapcsolat. A kadencia már említett negyedik fokú moll szubdomináns-tonika kapcsolatból ered. A negyedik fokú mollszeptim akkord mellé kapcsolva a relatív V^7 párját, a $bVII^7$-t, egy IIm^7-V^7 kapcsolatot kapunk a kis terccel feljebb lévő tonalitásban. (22.kottapélda)



22. kottapélda, C. Parker, *Yardbird Suite,* első négy ütemének harmóniái, 1946

A Bb^7 egy dominánsszeptim akkord, mely ebben a tonális kontextusban erősen a tonika felé kíván oldódni úgy, hogy nem tartalmaz vezetőhangot, ezért Mullholland és Hojnacki a Bb^7 – C^{Maj7} kapcsolatot szubdomináns – tonika kapcsolatként értelmezi.[76] Ezt erősíti meg az is, hogy a Bb^7 tulajdonképpen a szubdomináns Fm^6 akkordnak felel meg, és annak – Lendvai kifejezését használva – szubmoll paraleljeként, a $Dm^{7(b5)}$ szubdomináns akkord fordításaként is értelmezhető.[77] A szakirodalom a *back door progression* kifejezést használja a jelenségre, így utalva a szubdomináns akkord tonika felé való dominánsszerű törekvésére.[78] Lendvai Ernő, a tengelyrendszer funkciós elméletét alkalmazva domináns funkciójú akkordnak tekinti a vizsgált harmóniát: a „modális domináns" elnevezést alkalmazza erre a harmóniai fordulatra, mely azonban ellentmond – az ő elméletéből levezetett – $Dm^{7(b5)}$ és Fm^6 paralel rokonságból következő szubdomináns funkciónak.[79]

Ugyanez az akkord, a következő ütemben a hatodik fokon lévő mellékdomináns dominánsának tritonuszos behelyettesítéseként, ténylegesen domináns funkcióval bír.

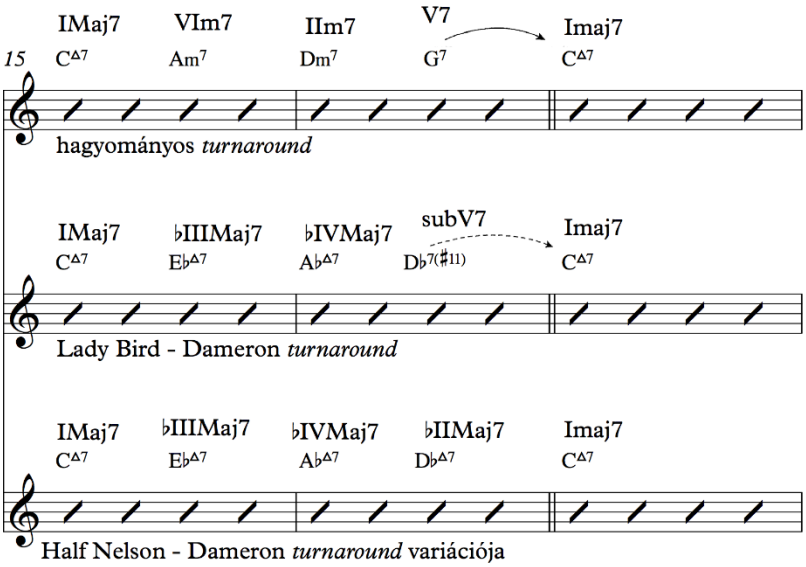
[74] Tadd Dameron Sextet: The Fabulous Fats Navarro. (New York: Blue Note, 1948, BLP 1532), https://www.youtube.com/watch?v=chJgX7KzxlA, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[75] Charlie Parker: *Charlie Parker On Dial, Vol*. 1 (Los Angeles: Spotlite, 1946, SPJ 101), https://www.youtube.com/watch?v=75unomE12ts, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[76] I.m. 92.
[77] I.m. 124.
[78] Jerry Coker, Bob Knapp, Vincent Larry: *Hearin' the Changes: Dealing with Unknown Tunes By Ear.* (Mainz, Advance Music, 1997). 15.
[79] Lendvai, Bartók és Kodály Harmóniavilága, i.m., 40.

Gyakran előfordul a bVII^7 harmónia a relatív IIm^7 párja nélkül is, erre példát Parker *Donna Lee* című darabjának a tizedik ütemében találunk. (38. Kottapélda)

Szintén gyakori jelenség a második fokú moll szeptim helyett az összhangzatos mollból kölcsönzött második fokon lévő félszűkített akkord használata a dúrra oldódó IIm^7-V^7-I^{Maj7} kadenciákban: erre példát Gillespie *Woody'n You*[80] (47.kottapélda) vagy Dameron *Hot House*[81] című kompozíciójában (46. Kottapélda) találunk.

A modális behelyettesítés *turnaround* kadenciára való kiterjesztése Tadd Dameron nevéhez fűződik, aki már a *Moo-Se-Ka* című darabjának komponálásakor alkalmazta ezt a technikát, de a Lady Bird című darabja tette igazán ismerté ezt a harmóniai fordulatot. Emiatt erre az akkordfordulatra a szakirodalom *Dameron turnaround* elnevezést is használja.[82](23. kottapélda)

A kottapéldán is jól látszik, hogy Dameron a hatodik fokú melléktonikai akkordot a C eol skálából kölcsönzött harmadik fokon lévő szintén melléktonikai funkcióval bíró majorszeptimmel helyettesíti be. A második fokon lévő moll szeptimet szintén az C eol hatodik fokon lévő szubdomináns funkciójú major szeptimével helyettesíti, majd a kadenciát az ötödik fok tritonuszos behelyettesítése zárja. Dameron megoldása izgalmas basszusmenetet eredményez: a kisterc és kvintlépésekből álló basszus egészen messze viszi a hallgató tonális érzetét a C dúr tonalitástól.

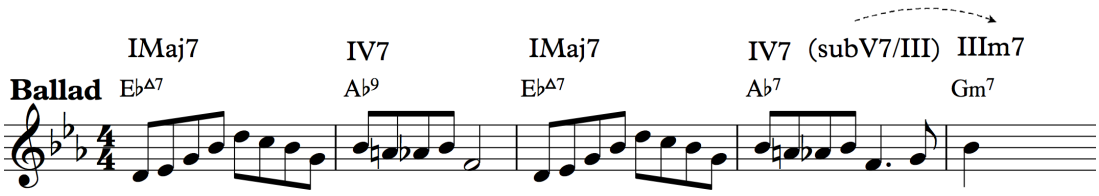


23. kottapélda, Dameron *turnaround*

[80] Coleman Hawkins: *Rainbow Mist.* (New York: Delmark, 1944, DD-459), https://www.youtube.com/watch?v=lVQiGTD9jAY, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[81] Dizzy Gillespie: *Groovin High.* (New York: Savoy, 1945, MG 12020), https://www.youtube.com/watch?v=BrqB7YsKXrs, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[82] Paul Comb: *Dameronia.The Life and Music of Tadd Dameron*. (Ann Arbor: The University of Michigan Press,2012). 87.

A darab Miles Davis által jegyzett kontrafaktumában, a *Half Nelsonban,* a szerző a Db dominánsszeptimet Db majorszeptimmel helyettesíti, mely a fríg skálából kölcsönzött leszállított második fokként értelmezendő. Mivel ebben az akkordban nincsen vezetőhang, azonban megtalálható a negyedik fokú moll hármashangzat, az akkord szubdomináns funkcióval rendelkezik és plagális zárlattal lép a tonika felé.[83]

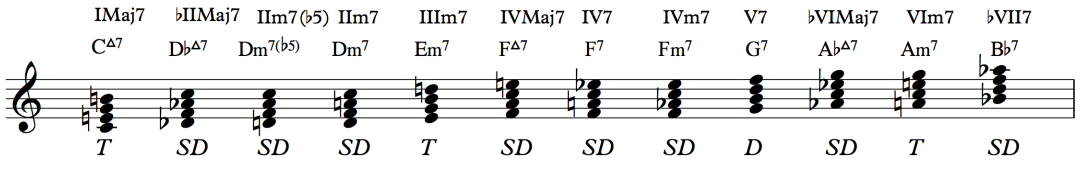
A szubdomináns funkcióval bíró domináns szeptim nem csak az eol hetedik fokán fordul elő, hanem a dór skála negyedik fokán is. Ez a harmóniai megoldás gyakran előfordul a bebop kompozíciókban bluesos jelleget is kölcsönözve a hangzásnak. (Lásd 3.9. fejezet.) Egyik legszebb példája ezen akkord használatának Dameron *If You Could See Me Know* című kompozíciójában található.[84] (24. kottapélda)



24. kottapélda,T. Dameron, *If You Could See Me Know,*1946, első négy ütem

A kottapéldán jól látszik, hogy a IV^7 akkord a negyedik ütemben kétféle képpen is értelmezhető: szubdomináns dominánsszeptimként, amely után a harmadik ütemhez hasonlóan egy melléktonikai akkord következik, vagy értelmezhető ennek a melléktonikai akkord dominánsának a tritonuszos behelyettesítéseként is.

A következő kottapéldán a C dúr fokaira épülő harmóniakészletet bővítettem ki a bebop korszakban leggyakrabban használt modális behelyettesítésekkel. (25. kottapélda)



25. kottapélda, C dúr harmóniakészlete a leggyakoribb a bebopban előforduló moll szubdomináns akkordokkal kiterjesztve

[83] Tadd Dameron 1948-as felvételén (Blue Note BLP 1532) maga a szerző is változtatja a darabon belül a harmóniákat: van, amikor Db^{Maj7}-et van, amikor Db^7-et fog.
[84] https://www.youtube.com/watch?v=4HbH11c5e4k, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).

3.7. A rhythm changes

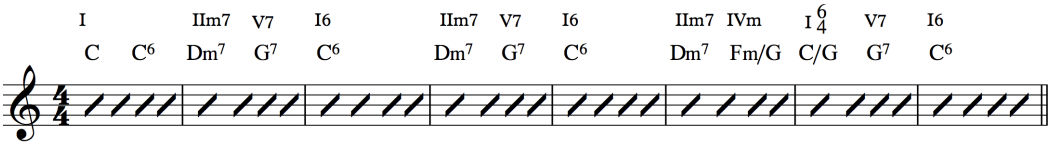
Mint feljebb említettem, Gershwin *I Got Rhythm* című dalának harmóniavázára számos új téma született a bebop muzsikusok tollából, ez okból nevezték el ezt a harmóniavázat *rhtyhm changes-nek*.[85] A dal eredetileg az 1930-ban íródott *Girl Crazy* című musical nagysikerű betétdalaként, mely variációira maga Gershwin is komponált egy zenekari művet 1934-ben.[86]

A dal AABA szerkezetű, melynek az utolsó A-része eredetileg két ütem bővülést tartalmaz, ezt a dal kontrafaktumai jellemzően nem tartalmazzák: azokban minden formai rész nyolc ütemessé változott.[87] A dal eredetileg F-dúrban majd Bb-dúrban szólal meg az Gershwin darabjában, kontrafaktumai jellemzően Bb-dúrban és C-dúrban születtek meg. Az alábbi kottapéldák C-dúrban vannnak a disszertációban található kottapéldák következetessége miatt.[88]

A legismertebb kontrafaktumokat az 2. függelékben gyűjtöttem össze.

3.7.1. Az A-részek harmóniasorának variációi

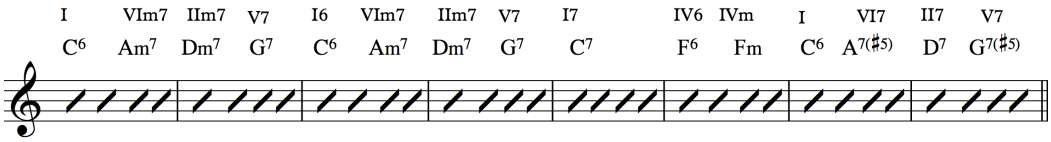
A dal eredeti „A" része két ütemes diatonikus tonika-szubdomináns-domináns funkciók körforgásából áll.[89] (26.kottapélda)



26. kottapélda, G. Gershwin, *I Got Rhtythm*, 1930, 1-8 ütem

A kontrafaktumok ezt a körforgást variálták: Duke Ellington *Cottontail*[90] című darabjában már megjelenik a tonika melléktonikával való kiegészítése, illetve a hatodik ütemben a negyedik fok felé modulál a harmóniasor az ötödik ütemben lévő elsőfokú mellékdomináns segítségével. Mind a két harmóniai fordulat alappillérévé vált a további kontrafaktumoknak.[91] (27.kottapélda)

[85] Rhtyhm Changes, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J676300, https://www.youtube.com/watch?v=uPRiM5JvYx8, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).
[86] Richard Crawford, Wayne J. Schneeider: George Gershwin https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252861, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.10.).
[87] I.m. (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.10.)
[88] George Gershwin, Ira Gershwin: *Girl Grazy*. (New York: New World Music Co., 1930).78-80.
[89] Andy Jaffe: *Jazz Harmony*. (Tubingen: Advence Music, 1996).149.
[90] https://www.youtube.com/watch?v=zbOseBw-fnU, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[91] Dr. Mark Watkins: Rhythm Changes. From Fundamentals of Jazz Improvisation:What Everybody Thinks You Already Know. (Brigham Young University, 2010)



27. kottapélda, D. Ellington, *Cottontail*, 1940, 1-8.ütem

A fő és mellékfunkciók behelyettesítése, a tonicizáció (mellékdominánsok) használata és a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok alkalmazásának eredményeként számos további variáció lehetséges, amelyre számos példát gyűjtöttem össze az alábbi táblázatokban.[92]

ütemsz.	1	2	3	4
1.	C6 Am7	Dm7 G7	C6 Am7	Dm7 G7
2.	CMaj7 A7	Dm7 G7	C/E A7	D7 G7
3.	CMaj7 C#o7	Dm7 D#o7	Em7 Ebo7	Dm7 G7
4.	Cmaj Eb7	Ab7 G7	Em7 Eb(m)7	Dm7 Db7
5.	Ab7 Db7	F#7 B7	E7 A7	D7 G7

3. táblázat

A 2. sor a váltó- és mellékdominánsokat alkalmazza. A 3. sor első két ütemében a szűkített szeptimek oldódnak a második és harmadik fokon lévő szubdomináns és melléktonikai mollszeptim akkordra. Ez a variáció egy kromatikusan emelkedő, majd a harmadik ütemben ereszkedő basszusszólamot eredményez: a $C\#o^7$ az $A^{7(b9)}$ mellékdomináns behelyettesítéseként vagy D-moll hetedik fokaként értelmezendő, a $D\#o^7$ – a $B^{7(b9)}$ – az Em moll melléktonika felé irányuló mellékdomináns behelyettesítéseként értelmezendő.[93] Az Ebo^7 kromatikus lefelé oldódó átmenő szeptim. A 4. sor a tritonuszos behelyettesítés alkalmazására példa, míg az 5. sorban a tonicizáció technikájával kiterjesztett dominánsszeptim láncolat jön létre, mely variáció Thelonious Monk nevéhez fűződik.[94](Lásd. 8. fejezet)

[92] A táblázatot az alábbi források alapján állítottam össze: Dr. Mark Watkins: *Rhythm Changes. From Fundamentals of Jazz Improvisation:What Everybody Thinks You Already Know*.(Brigham Young University, 2010).4-8., Mark Levine: *Jazz Theory Book* (Sher Music Co., Petaluma,1995).157., Dariusz Terefenko: *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study.* (New York: Routledge, 2014). 568-569.
[93] Miles Davis *Serpenth' Tooth* című kompozíciójában található meg ez a harmóniai megoldás, Andy Jaffe: *Jazz Harmony.* (Tubingen: Advence Music, 1996). 151.
[94] Thelonius Monk *Humph* című kompozíciójában található ez a harmóniai megoldás, lásd. 8. fejezet.

A 4. táblázatban az első A-rész második felének a variációi láthatóak. Az ötödik és hatodik ütem 2. és 3. sorban lévő variációja, az 1. sorban található harmóniasor relatív IIm^7-V^7 kapcsolatokkal bővített variációja.

ütemsz.	5	6	7	8
1.	C6 C7	F6 Fm7	C6 Am7	Dm7 G7
2.	Gm7 C7	F6 Bb7	C6 A7	Ab7 G7
3.	Gm7 C7	Fm7 Bb7	Em7 A7	Dm7 G7
4.	C6 C7/E	Fmaj7 F#o7	C/G A7	D7 G7
5.	CMaj7 C7/Bb	F6/A Fm7/Ab	C/G Eb7	D7 Db7

4.táblázat

A 2. sorban az elsőfokú mellékdomináns relatív második foka jelenik meg a tonikai harmónia helyén egy autentikus kettőskapcsolattal megelőzve a negyedik fokot, majd a negyedik fokú moll szubdomináns helyett, annak relatív V^7 párjával, a leszállított hetedik fokú szeptimmel oldódik a harmóniasor a tonika irányába.

3. sorban szinte ugyanez a variáció látható, ám a hatodik ütemben rögtön megszólaló moll szubdomináns és a leszállított hetedik fokú szeptim egy relatív IIm^7-V^7 kapcsolattá alakul, amely a következő ütem hatodik fokú mellékdominánsára oldódik.[95]

A 4. sorban látható variációban a hetedik ütemben megszólaló ötödik fokú basszusra vezető felfelé menő kromatikus basszus menet harmonizációja látható: a $F\#o^7$ a váltódomináns behelyettesítéseként értelmezendő.

Az 5. sorban az 1. sor variációja látható: egy lefelé menő kromatikus basszusmenet vezet az ötödik fokú basszusra.

A hetedik és nyolcadik ütemben bármilyen *turnaround* variáció alkalmazható, míg a második és utolsó A-rész végén a tizenötödik és/vagy a tizenhatodik ütemben a tonikai akkordon áll meg a harmóniamenet. (5. táblázat)

[95] Lásd. 2. táblázat 4. sor.

ütemsz.	15 vagy 31	16 vagy 32
1.	Cmaj7	Cmaj7
2.	Dm7 G7	Cmaj7
3.	Em7 A7Dm7G7	Cmaj7
4.	C/G G7	Cmaj7

5. táblázat

3.7.2. A B-rész harmóniasorának variációi

A tonicizáció módszerének elemzése során már szó esett a *rhythm changes* B-részéről, amely a harmadik fokról induló mellékdominánsok láncolata. A 6. táblázatban gyűjtöttem össze a ezen akkordkapcsolatok legjellemzőbb variációit.

ütemsz.	17	18	19	20	21	22	23	24
1.	E7	E7	A7	A7	D7	D7	G7	G7
2.	Bm7	E7	Em7	A7	Am7	D7	Dm7	G7
3.	Bm7	Bb7	Em7	Eb7	Am7	Ab7	Dm7	Db7
4.	Fm7	Bb7	Bbm7	Eb7	Ebm7	Ab7	Abm7	Db7
5.	C#m7	F#7	Cm7	F7	Bm7E7	Bbm7Eb7	Am7D7	Abm7Db7

6. táblázat

A 2. sorban a mellékdominánsok relatív második fokokkal való kibővítése figyelhető meg. A következő két sorban ennek a tritonuszos behelyettesítéssel a történő variációja látható: a 3. sorban a dominánszeptimek, a 4. sorban a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok behelyettesítése található.

Az 5. sorban Sonny Stitt *Eternal Triangle* című darabjának a harmóniasora látható, melyben a mellékdomináns láncolat a bővített negyedik fokról indul, majd – a tritonuszos behelyettesítést alkalmazva – félhangonként ereszkedő relatív IIm^7-V^7 párokkal jut el a harmóniasor az utolsó A-rész első ütemében lévő tonikára.[96]

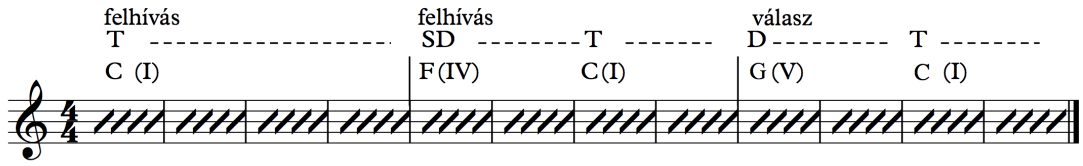
[96] Dizzy Gillespie, Sonny Rollins, Sonny Stitt: *Sonny Side Up.* (New York: Verve, 1957, MGV 8262), https://www.youtube.com/watch?v=vFCEHliCwhk, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).

3.8. A blues, mint zenei forma

A *blues* elsődlegesen egy életérzést jelent, mely az afro-amerikai kultúrából ered: egyfajta melankolikus, depressziós lelki állapotra utal.[97] Ennek az érzésnek a vokális megformálása az észak-amerikai fekete folklór szerves részévé vált, így a blues eredendően egy dalformát jelent, melyet a felhívás-válasz struktúrája jellemez.[98] Ez a formai rendezőelv a blues-sémában kristályosodott ki, mely az egyik legrégibb funkciósváz a jazzben és a mai napig az egyik legfontosabb formája és harmóniabázisa a modern jazznek.[99] A blues forma hangsúlyos jelenéte a bebopban egy társadalmi okra is visszavezethető: a swing által képviselt, fehéreket szórakoztató tánczene ellenpontjaként, a jellemzően színesbőrű bebop muzsikusok az afro-amerikai gyökerekhez nyúltak vissza.[100]

A blues másik fontos jellemzője a hang- és motívumkészlete, illetve az azok részét képező *blue note*-ok, erről a 4.6. fejezetben írok részletesen.

A blues-sémának számos variációja volt, ám funkciós szempontból az alábbi tizenkétütemes séma vált a leggyakoribbá, s ez szolgál alapjául a későbbi jazztörténeti korszakok variációinak.[101] (28.kottapélda)



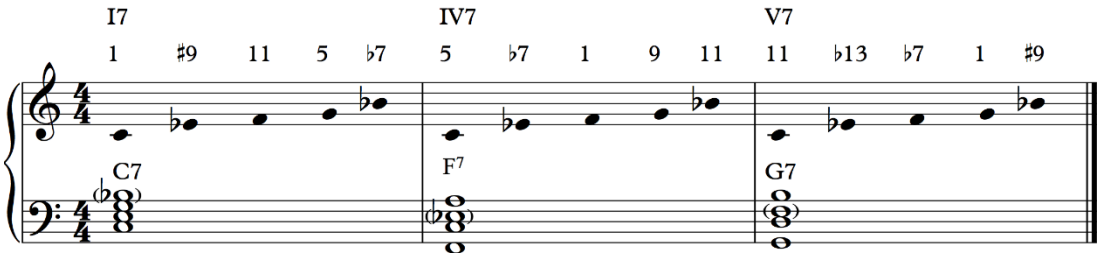
28. kottapéda, 12 ütemes archaikus blues-séma

Dramaturgiai szempontból a tizenkét ütem három négyütemes részre tagolódik, melyből az első két rész a felhívás és az utolsó rész az ezekre adott válasz.[102] Funkciós elemzés szempontjából, a felhívás helyén, az első négy ütemben tonikai funkció van, majd a következő két ütemben lévő szubdomináns funkció után ismét a tonika

[97] Paul Oliver: *Blues,* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03311, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.09.19.).
[98] Pozsár Máté: *Jazz Elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 247.
[99] Gonda, *Jazz,* i.m., 354.
[100] Scott DeVaux : *The Birth of Bebop. A social and musical history*..(London: University of California press, 1997).18-19. Devaux Amir Baraka afroamerikai zenekritikus írásaira utal és ő maga is megjegyzi hogy ez az állítás azért sem állja meg a helyét teljesen, mert a swing muzsikusok is gyakran alkalmazták a blues formát. Devaux megjegyzi még a könyvében, hogy Parker és Gillespie egyáltalán nem gondolkoztak faji alapon muzsikustársaik kiválasztásánál, elsődleges szempontjuk a zenei felkészültség volt.
[101] Giddins, DeVeaux: *Jazz*, i.m., 33.
[102] Gonda, *Jazz*, i.m., 49.

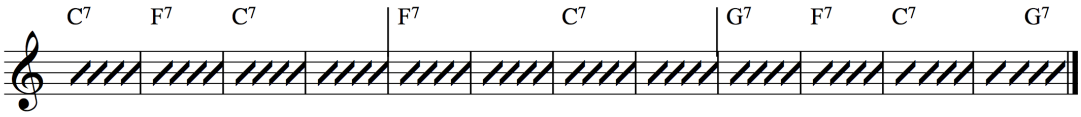
következik két ütemig.[103] A válasz helyén – a kilencedik ütemben – jelenik meg a domináns funkció, majd a darab utolsó két ütemében ismét tonikai funkció van.[104] Fontos tulajdonsága a bluesnak, hogy mindegyik négyütemes rész tonikával fejeződik be. A későbbi variációkban is megfigyelhető, hogy ezen funkciók helyei nem változnak, hanem az újítások ezen funkciók megközelítésében és kifejezésében történtek.

A fenti séma az idők folyamán összetettebb lett: a blues hangkészlete a lá pentaton skálából ered, így az alaphármashangzat és a lá pentaton skála ötvözetéből következően mind a három funkciónál kisszeptimmel bővültek a hármashangzatok, ebből adódóan dominánsszeptim lett a tonikai és a szubdomináns akkord is.[105] (29.kottapélda)



29. kottapélda, a blues hangkészlete és harmóniai vonatkozásai

Még egy változás történt a második ütemben: egy ütem erejéig megjelent a szubdomináns funkció, így a 20-as évek New Orleans-i stílusából eredően a az alábbi séma lett vált általánossá és ez adta az alapját a későbbi stílusok blues kompozícióinak (30.kottapélda):[106]

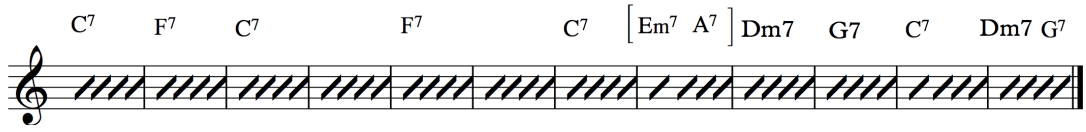


30.kottapélda, New Orleans-i blues séma

Az utolsó ütemben lévő domináns akkord, nem szerves része a harmóniaváznak, hanem a forma ismétlésekor van feszítő hatása van az első ütemben lévő tonika előtt, a már említett *turnaround* funkciójához hasonlóan.[107]

[103] Terefenko, Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 299.
[104] Garth Alper: „How the Flexibility of the Twelve-Bar Blues Has Helped Shape the Jazz Language”,*College Music Symposium,* 2005/45 sz.1-12.2.
[105] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony*, i.m., 133.
[106] Alper, *College Music Symposium,* im., .4-5.
[107] Mullholland, Hojnacki, *The Berklee book of jazz harmony,* i.m., 138.

A kilencedik és tizedik ütemben plagális lépéssel jut el a kadencia a tonikára, mely kadenciát későbbiekben a jazz átharmonizálta és autentikus lépéssé alakította át, legtöbbször IIm^7-V^7 lépéssel.[108]



31. kottapélda, C. Basie, *Giong to Chicago* harmóniaváza, 1939

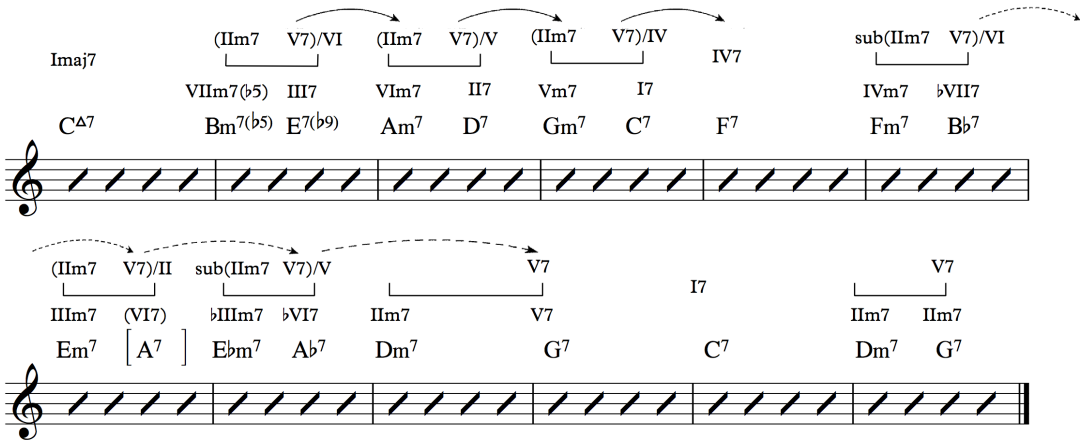
Ezen alapsémából kiindulva a swing korszakra kialakult az a harmónia sor, amelyre a bebop muzsikusok is rögtönöztek, majd továbbfejlesztettek a viszonylagos IIm^7-V^7 kapcsolatok alkalmazásával. (31. kottapélda)

Ezt a sémát fejlesztette tovább Charlie Parker a *Blues for Alice*[109] című darabjában, mely harmóniavázat *bebop bluesként* ismer a szakirodalom.[110] (32. kottapélda) A blues akkordsorának pillérjei ebben a darabban is megtalálhatóak: az első ütemben az első fok (ebben a darabban major szeptimet használ a tonika helyén a szerző), az ötödik ütemben a negyedik fok, a hetedik ütemben melléktonika a tonika helyett, a kilencedik és tizedik ütemben szubdomináns és domináns kapcsolat oldódik a tizenegyedik ütemben lévő a tonikai domináns szeptimre.[111]

Parker újításának lényege az az, hogy a fő funkciókat – folyamatos modulációkkal – relatív IIm^7-V^7 lépésekkel köti össze.[112] Érdemes megfigyelni, hogy az első hat ütemben a basszus csak fél hangot és kvinteket, a második hat ütemben tritonuszt és kvinteket lép lefelé; ez a harmóniai megoldás jól mutatja a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok legjellemzőbb előfordulásait.[113]

[108] I.h.
[109] Charlie Parker: *The Magnificent Charlie Parker*. (New York: Clef, 1951, MGC 646), https://www.youtube.com/watch?v=b80myMYmboY, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[110] Az eredeti darab F dúrban van, azonban a kottapéldák következetessége miatt C-dúrba transzponáltam.
[111] Jonah Katz: *Harmonic Syntax of The Twelve-Bar Blues form: A corpus Study*, Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 35 No. 2, December 2017; (pp. 165-192) 170.

[112] Alper, *College Music Symposium,* i.m., 8.
[113] Jonah Katz, *Harmonic Syntax of The Twelve-Bar Blues form: A corpus Study*, i.m., 170.



32. kottapélda, C. Parker *Blues For Alice* harmónia sora,1951

A darab első felében a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok egészhangoként lefelé ismétlődnek egymás után: a V^7 mindig a következő IIm^7-V^7 kapcsolat második fokára oldódik, vagyis az átmeneti tonikai akkord egyben szubdomináns funkcióval is bír.[114] A hatodik és a tizedik ütemben a relatív IIm^7-V^7 kapcsolatok fél hangonként ereszkednek lefelé, ebben az esetben az V^7 mindig a következő IIm^7-V^7 kapcsolat ötödik fokára oldódik tritonuszos behelyettesítéssel: a Bb^7-A^7-Ab^7-G^7 láncolat egészül ki relatív második fokokkal.

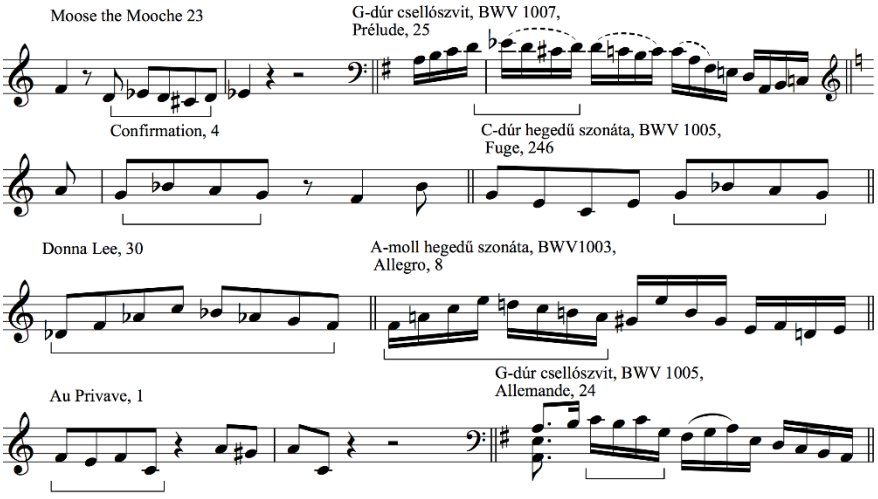
[114] Chris Stover: *Jazz Harmony: A Progress Report*. Journal of Jazz Studies vol. 10, no. 2, pp. 157-197 (Winter 2014-2015). 165.

4. Dallam és harmónia kapcsolata a bebopban

Charlie Parker nyilatkozta egy 1949-es interjújában, hogy Bach zenéje és motivikus sémái nagy hatással voltak rá, ehhez azt is hozzáfűzte, hogy szerinte a jazz motivikus kincsét már jóval előbb és sokkal jobban kitalálták.[1] És valóban, több hasonlóság is felfedezhető Bach és a bebop dallamszerkesztése között.

Az egyik hasonlóság a nyolcadokból és tizenhatodokból álló ritmikai szerkesztés, azonban míg Bach esetében egészen hosszú formai egységek szünet nélkül nyolcad vagy tizenhatod ritmusértékekből állnak, addig – mint, a 2. fejezetben elemeztem – a bebopban sokkal tördeltebbek a frázisok.

Másik hasonlóság a folyamatos nyolcadokból vagy tizenhatodokból álló motívumok dallamszerkesztésében fedezhető fel, melyek rövidebb motivikus sémák láncolatából állnak. A bebopban – a 4/4-es ütemmutató miatt – ezen rövid sémák általában kettő négy vagy nyolc hangból állnak; Bach esetében ezen motivikus sémák függnek az ütemmutatótól és a lüktetéstől: 2/4-es, 4/4-es és 3/4-es ütemmutató esetében négy hangból álló nyolcad vagy tizenhatod hangból állnak, 3/8-os, 6/8-os, 9/8-os vagy 12/8-os ütemmutató esetében pedig három vagy hat hangból állnak.

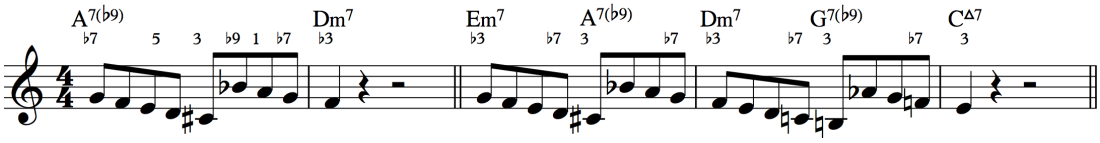


33. kottapélda, motívum azonosságok Bach és Parker zenéjében

A 33. kottapéldán összegyűjtöttem néhány teljesen hangazonos motívumot Parker témáiból és Bach szóló hegedű és cselló darabjaiból.

[1] Michael Levin, John Wilson: No Bop Roots in Jazz: Parker. *Downbeat Magazin*, vol.16-no.17 (1949 szeptember 9). 1. 12-13.19. 12.

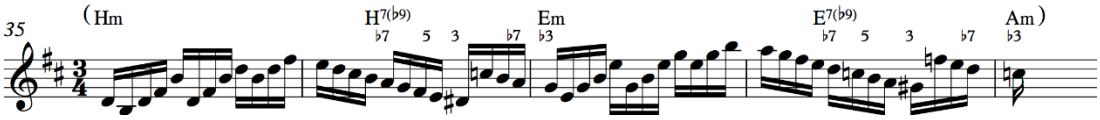
A bebop egyik leggyakrabban játszott motivikus sémája a 34. kottapéldán látható.[2] Azt, hogy kinek a nevéhez fűződik a motívum, azt megállapítani nem lehet, de maga a dallami fordulat, illetve annak variációja számos témában és szólóban szerepel.[3]



34. kottapélda

A kottapélda első felében a VI. fokú mellékdomináns szeptim funkció szerint elemeztem a dallamot, mely szerint jól látszik, hogy a harmóniahangok mind leütésen szólalnak meg, így a szekundlépésekből álló dallamnál is tisztán kirajzolódik a dallam harmóniai vonatkozása. A kottapélda második felében levő – szintén gyakran előforduló – frázis, az előző motívum *turnaround* akkordmenetre illesztett változata.[4] A példából is jól látszik, hogy a dallami oldódások is a klasszikus szólamvezetés szabályai szerint történnek: az akkord szeptimje a következő akkord tercére, a kis nóna az akkord alaphangjára oldódik.

A motívum hangról hangra megtalálható Bach H-moll hegedű partitájának Corrente tételében. (35. kottapélda) A dallamból következtetett harmónia sort a kotta felett jeleztem, melyből jól kirajzolódik, hogy a bebop muzsikusok azonos zenei kontextusban használják a motívumot.



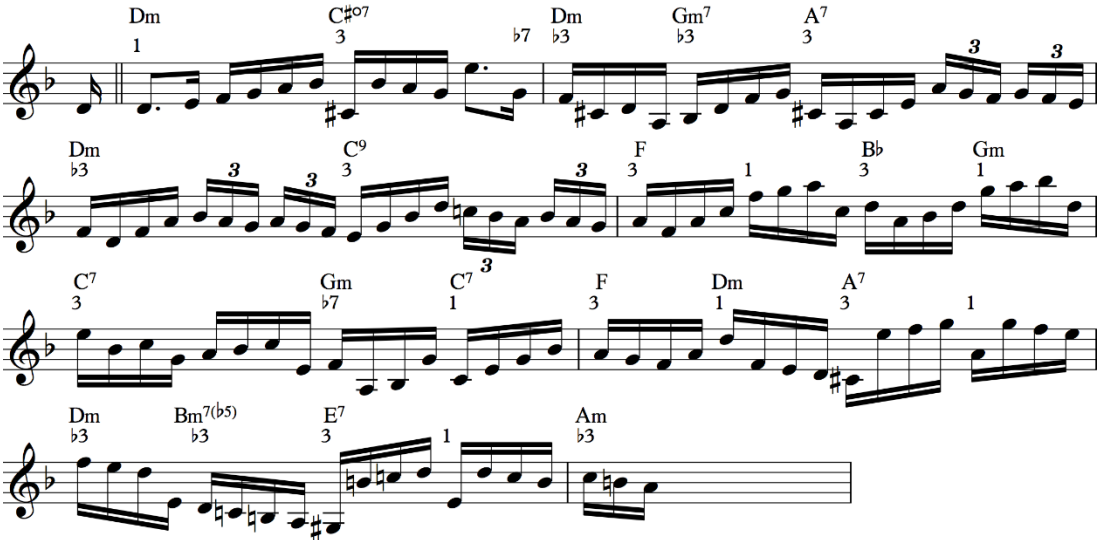
35. kottapélda, J. S. Bach, H-moll partita, BWV 1002, Corrente, 35.-39.ütem.

A fenti példákból is megállapítható, hogy a hasonlóság ezen motívumok harmóniát kifejező szólamvezetésében is megtalálható.[5]

Ebből a szempontból érdemes megvizsgálni egy összetettebb harmóniasorral rendelkező formai egységet is. Parker *Donna Lee*[6] (38. kottapélda) és Bach D-moll

[2] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players*. (New York: Oxford University Press, 1995). 31.
[3] Például ezekben a témákban szerepel az említett motívum vagy annak variációja: Charlie Parker: *Donna Lee, Ornithology*, Miles Davis: *Little Willie Leaps*, Tommy Flanagan: *Freight Trane*
[4] Carl Woideck: *Charlie Parker*. Polyák Júlia ford. (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007). 162.
[5] Henry Martin: *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. (Boston:Scarecrow Press, 2001). 9.
[6] Charlie Parker: *The Immortial Charlie Parker.* (New York: Savoy, 1947, MG 12001), https://www.youtube.com/watch?v=02apSoxB7B4, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.). A darab

hegedű partita részletének (36. kottapélda) elemzését összehasonlítva is jól látható, hogy számos helyen harmóniabontásból áll a melódia, illetve a legtöbb akkordváltásnál a dallam a legkisebb lépéssel az következő akkord tercére, kvintjére esetleg szeptimjére lép, másképpen fogalmazva: a dallamvezetés kirajzolja a darab harmóniasorát.

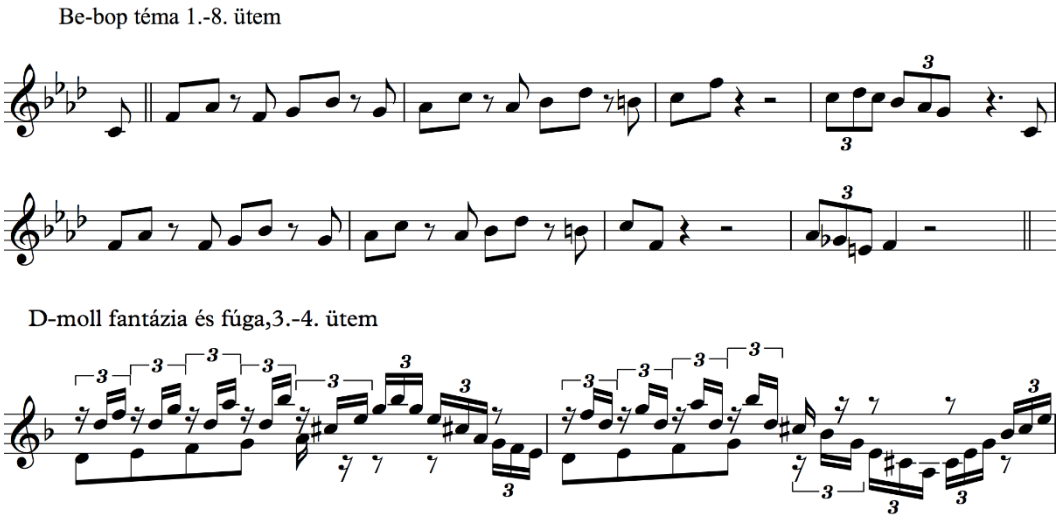


36. Kottapélda, J. S. Bach, D-moll partita, BWV 1004, Allemanda, 1-4.ütem

Charlie Parker *Donna Lee* című kompozíciójának elemzésekor még az a szabályszerűség is megállapítható, hogy amennyiben a dallam nem akkordhangra lép az ütem első ütésén, akkor késleltetve a második vagy harmadik leütésen megszólal egy akkordhang. Az is megállapítható, hogy a szekundlépésekből álló dallamok is jellemzően úgy rendeződnek, hogy az akkordhangok hangsúlyos helyre essenek.

Még egy érdekes példát érdemes megemlíteni Bach zenéjének a bebopra gyakorolt hatására: a D-moll fantázia és fúga (BWV 903) harmadik üteme és Gillespie *Be-bop* témájának első ütemei között igen erős motivikus hasonlóság fedezhető fel. (37. kottapélda)

az *Indiana* című dal harmóniasorára íródott. Miles Davis állítása szerint ő írta ezt a darabot, ám az albumon, amin megjelent Parker neve szerepel a darab szerzőjeként. Davis szerint emiatt került a köztudatba ez a téves információ. Miles Davis: *Miles.The Autobiography* , szerk.: Quincy Troupe. (New York: Simon and Schuster, 1989). 93-94.



37. kottapélda

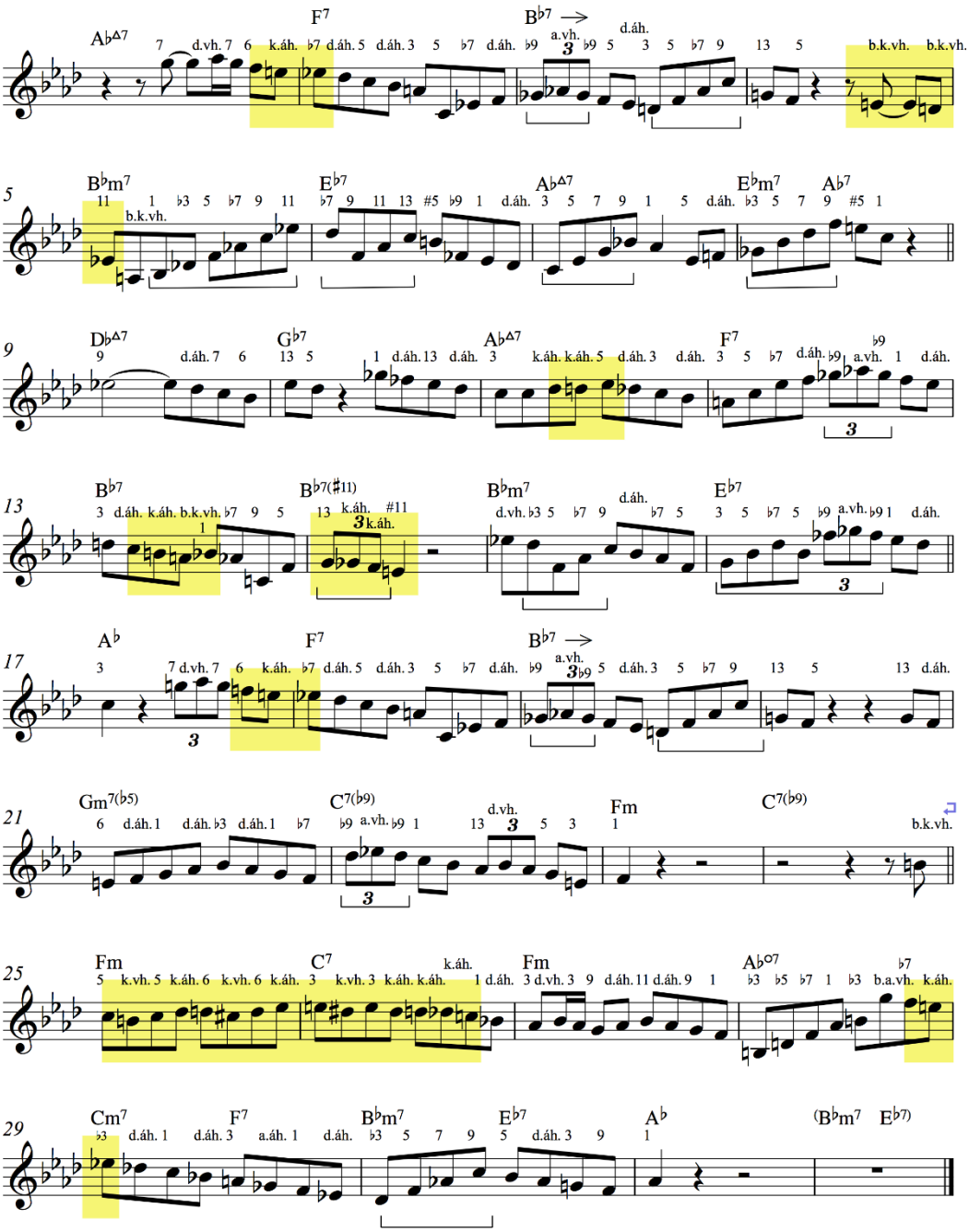
Bach művének harmadik ütemében megszólaló – az alsó szólam és a tizenhatod triola utolsó szára között lévő lá-tól ré-ig tartó – tercmenet, szinkópálva és váltóhangokkal megelőlegezve köszön vissza Gillespie témájában. Az erre adott ereszkedő válaszok között szintén van hasonlóság, sőt mindkét műben ezen frázisok a ré-dó-ti dallammal záródnak, majd mind a két darabban újra indul a felfele ívelő első motívum.

4.1. Dallamszerkesztés a harmóniák felsőbb rétegeiből

Szintén a fentebb említett interjúban említi Parker, hogy a *Cherokee* című darab gyakorlása során kezdett azzal kísérletezni, hogy a harmóniák felső rétegeiből, másképpen fogalmazva, a harmóniák színezőhangjaiból szerkeszti a dallamot.[7]

Ennek a dallamszerkesztési technikának szemléltetésére az egyik legjobb példa szintén a *Donna Lee* elemzése. A kottapéldán vízszintes kapoccsal jelöltem azokat a harmóniabontásokat, amelyek a harmóniák színezőhangaiból állnak. Az első és egyben legjellemzőbb használata, amikor egy nónaakkord bontása az alaphangja nélkül jelenik meg: a dominánsszeptim tercrére épülő félszűkített vagy szűkített szeptim szólal meg a dallamban. Ez a dallami fordulat a darab harmadik, tizenhatodik és tizenkilencedik ütemében fordul elő.

[7] Michael Levin, John Wilson: No Bop Roots in Jazz: Parker. *Downbeat Magazin*, vol.16-no.17 (1949 Szeptember 9). 1. 12-13.19. 12.



38. kottapélda, C. Parker, *Donna Lee,*1948

A tizenhatodik ütemben lévő Eb dominánsszeptim felett, egy G szűkített szeptim szólal meg, melynek szűkített szeptimhangját a szűkített oktávval díszíti Parker, ez a hang egyben a bővített nóna színezőhangja az akkordnak. Mivel felső váltóhangként használja Parker, alterált váltóhangként elemeztem. [8]

[8] Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és Tonalitás*. A Harmóniatörténet stílusjegyei, (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2012). 49-52. és Gonda János: *Jazz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 476., Friedrich Károly: *Jazz Combo Hangszerelés.* (Budapest, 2002). 56-58., alapján a következő rövidítéseket használom az dallami elemzések során: d.vh.=diatonikus váltóhanga, a.áh.= alterált

A darab nyolcadik, tizenötödik és harmincadik ütemében a mollszeptimen látható harmóniai fordulat a másik leggyakoribb motivikus séma a bebopban: a mollszeptim tercére épülő majorszeptim akkordbontása szólal meg a dallamban. A darab hetedik ütemében levő majorszeptim felett megszólaló mollszeptim bontás pedig szintén jellemző eszköze a bebop dallamszerkesztésének.[9]

A darab ötödik ütemében megjelenő harmóniabontás mutatja legjobban a színezőhangok rétegeit: ugyan megszólal az akkord alaphangja, de utána Parker szinte az egész Bb dór hangkészletet ráépíti tercépítkezéssel, így az ütem második felében Fm^7 szólal meg a Bb basszus felett. A következő ütemben az Eb^7 felett egy Db^{Maj7} bontása szólal meg a dallamban, amely az akkord szeptimhangjára épülő négyeshangzat és a szeptimen kívül csak színezőhangokat tartalmaz. Ez a jelenség a domináns szeptim és a relatív IIm^7 párjával lehetséges kiváltására vezethető vissza: a relatív IIm^9 akkord hangjaiból épül fel a dallam. Ez szintén az egyik leggyakoribb dallami fordulat a bebopban.

A színezőhangok hangsúlyozásának jó példája az a jelenség is, amikor egy frázis a színezőhangon kezdődik vagy végződik: a kilencedik ütemben a Db^{Maj7} nónája szólal meg a dallamban, mely egyben a darab leghosszabb ritmusérértékkel bíró hangja. A másik karakteres példa erre a jelenségre a tizennegyedik ütemben található: a váltódomináns tredecimájától leereszkedve az akkord bővített undecimáján végződik a frázis. (Lásd. 4.3. fejezet.)

4.2. Kromatikus dallamszerkesztés

Már az 1920-as évektől igyekeztek a jazz-muzsikusok félhangos átmenő- és váltóhangokat beépíteni a dallamszerkesztésbe, azonban Charlie Parker szólóiban figyelhető meg a kromatikus átmenő hangok szisztematikus használata.[10] Az amerikai szakirodalom *chromatic passingtone* kifejezést használja a jelenségre, így én is a kromatikus szót használom a félhanglépést tartalmazó dallami kapcsolatra.[11]

átmenőhang, k.áh.=kromatikus átmenőhang, d.áh.=diatonikus átmenőhang, b.k.vh.=beugró kromatikus váltóhang, b.d.vh.=beugró diatónikus váltóhang, e.d.vh.=elugró diatonikus váltóhang, e.k.vh.= elugró kromatikus váltóhang, nyíllal jelzem a harmóniák megelőlegezését illetve késleltetését, diatonikus átmenőhangnak az akkordhoz tartozó hangkészlet hangjait értem. (Lásd. 1 függelék).

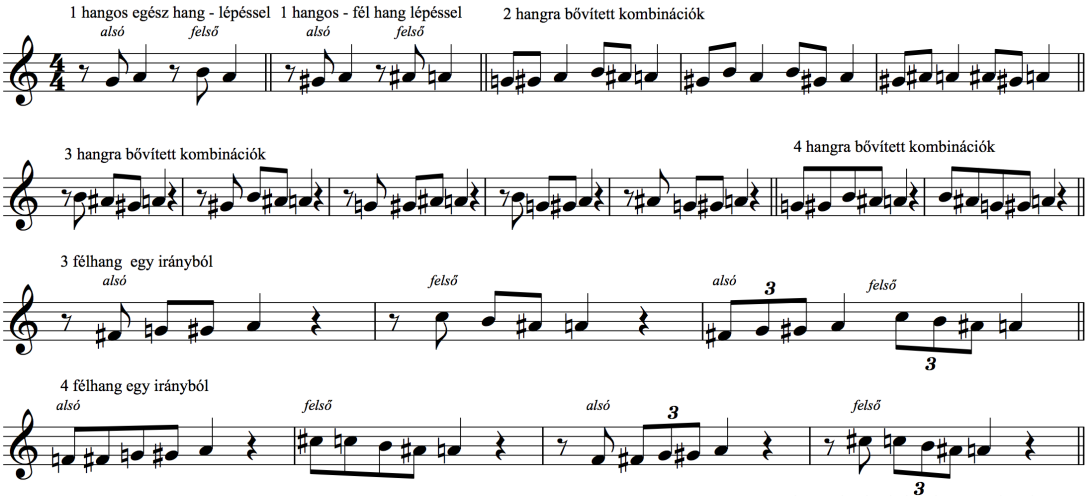
[9] Corey Christiansen: *In the Style of Charlie Parker.* (Pacific: Mel Bay Publiacations, 2001). 13.

[10] David Baker: *How To Play Bebop.* (Van Nuys: Alfred Music, 1985). 1.

[11] Dariusz Terefenko: *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study.* (New York: Routledge, 2014). 469.

A *Donna Lee* kottapéldájában színessel emeltem ki az akkordhangok illetve színezőhangok – váltó- és átmenőhangokkal történő – kromatikus megközelítéseit tartalmazó dallamrészleteket. A kottapéldán is jól látszik, hogy a kromatikával megközelített hangok, más néven a célhangok, hangsúlyos helyre (általában leütésre) esnek: ez a legáltalánosabb szabálya ennek a dallamszerkesztési technikának.[12]

A kromatikus megközelítést érdemes két szempont alapján rendszerezni: az egyik azt vizsgálja, hogy a megközelítés hány hangból áll; a másik szempont azt nézi, hogy a dallam milyen irányból közelíti meg a célhangot. A darabban is megtalálható és más forrásokból merített leggyakoribb kromatikus megközelítéseket a 39. kottapéldában gyűjtöttem össze harmóniai kontextus nélkül.[13]



39. kottapélda, kromatikus megközelítések

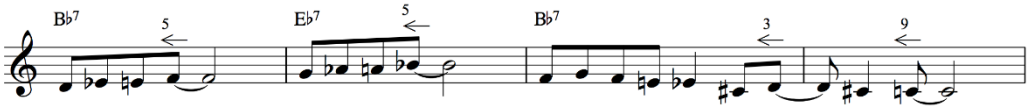
Nehéz általános szabályt alkotni a kromatikus átmenőhangok és váltóhangok értelmezésére, mert az erősen függ a tonális környezettől: a kottapélda harmadik ütemében lévő G-Gisz-A motívum, az A hangot Bm^7 szeptimhangjaként értelmezve – a B dór hangkészletet alapul véve – kétszeres kromatikus megközelítésnek értelmezhető. Ugyanez a dallami fordulat az A^7 akkordhangjai közötti kromatikus átmenőhangnak értelmezhető, mivel a félhanglépés az akkord szeptim és alaphangja között van.

Ezen szempontok kombinációira épülő kromatikus megközelítésre számos példát találunk a *Donna Lee* elemzésében. Kéthangos felső kromatikus megközelítésre

[12] Woideck: *Charlie Parker*, i.m., 111.
[13] A kottapéldán még az alábbi forrásokból gyűjtöttem össze a példákat. Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players.* (New York: Oxford University Press, 1995). 31. Corey Christiansen: *In the Style of Charlie Parker* (Pacific: Mel Bay Publications, 2001). 13., David Baker: *How To Play Bebop*. (Van Nuys: Alfred Music1985). 1-8.

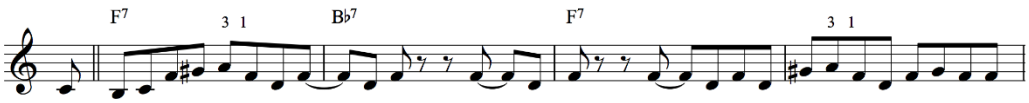
a darab első és második ütemében az Ab^{Maj7} tredecimája és az F^7 szeptimhangja között van példa. Alsó felső kromatikus váltóhangra a darab negyedik ütemében van példa, ahol a dallam a Bbm^7 undecimáját írja körül E és D hangokkal. Három hangból álló egyirányú kromatikára több példa is található: a tizenegyedik ütemben az Ab^{Maj7} terce és kvintje között felfelé, illetve a tizennegyedik ütemben a Bb^7 tredecimája és bővített undecimája között lefelé. Négy hangból álló egyirányú félhangos megközelítés a darab huszonhatodik ütemében fedezhető fel a C^7 terce és alaphanga között.

Gyakran előfordul, hogy a kromatikus megközelítés célhangja nem *off-beatre* esik. Ez két féle módon történhet meg, az egyik esetben a megközelített akkordhang kitartva marad: ennek következtében a hangsúlytalan ritmikai rész ritmikai eltolás által hangsúlyossá válik a hallgató számára. Az egyik legjobb példa erre a kromatikus megközelítésre Thelonious Monk *Blue Monk* című darabjának fő motívuma.[14] (40. kottapélda)



40. Kottapélda,T. Monk, *Blue Monk*, 1-4. Ütem

A másik esetben a dallam tovább lép egy másik akkordhangra, amely viszont már hangsúlyos helyen van; erre Parker *Billie's Bounce* című darabjában negyedik ütemében van rá példa.[15] (41. Kottapélda)



41. kottapélda, C. Parker, *Billies's Bounce*, 1-4. Ütem

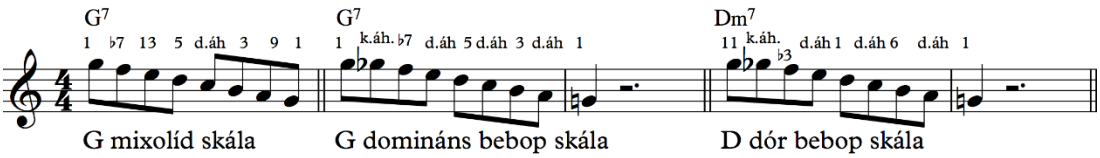
4.2.1 A bebop skálák

A fentebb írt dallamszerkesztési „szabályokat" alkalmazva, a hét fokú skálákat egy kromatikus váltóhanggal kiegészítve keletkeznek az úgynevezett bebop skálák. Arra nem találtam forrást, hogy a korszak meghatározó művészei tudatosan külön gyakorolták volna-e ezeket a skálákat, de tény, hogy motívumaikban előfordulnak ezen

[14] *Thelonious Monk*. (New York: Prestige, 1954, PRLP 7027), https://www.youtube.com/watch?v=rrKpffh8TY8, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).
[15] *Charlie Parker Memorial, Vol. 2.* (New York: Savoy, 1947, MG 12009), https://www.youtube.com/watch?v=S4mRaEzwTYo, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.).

skálák részletei és a skálák hangjaiból szerkesztett dallami variációk. Azt, hogy a bebop muzsikusok nem gyakorolták tudatosan ezen skálákat, az is alátámasztja, hogy magát a bebop skála fogalmát a később megjelent oktató anyagok hozták a köztudatba: a szakirodalom első sorban David Baker nevéhez fűzi a jelenség elnevezését.[16]

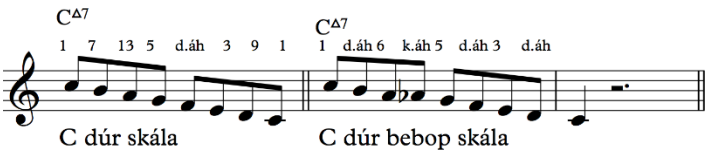
Baker a leggyakoribb skálának a domináns bebop skálát nevezi, amely nem más, mint egy mixolíd skála egy kromatikus átmenőhanggal kibővítve az alaphang és a kisszeptim között. A mixolíd és a domináns bebop skálát eljátszásuk után összehasonlítva, a második skála természetesebbnek tűnik, mégpedig azért, mert megtalálható benne az a fentebb említett dallamszerkesztési elv, hogy az akkordhangok leütésre jönnek. Így értelemszerűen az akkordhangok között lévő diatonikus és kromatikus átmenőhangok pedig *off-beatre* esnek. A skála alaphangja 4/4-es lüktetésben az következő ütem első leütésén ismétlődik meg újra.[17] (42.kottapélda)



42. kottapélda, domináns és dór bebop skála

A kottapéldában is jól látszik, hogy a domináns bebop skála megegyezik a hozzá kapcsolódó relatív IIm^7 akkord fölé játszható bebop skálával: ez esetben az akkord alaphangja, terce, undecimája és tredecimája esik ütésre. Ugyanez a bebop skála alkalmazható a Bm$^{7(b5)}$ harmóniára, mivel az lényegében megegyezik G^9 vagy Dm^6 akkorddal.

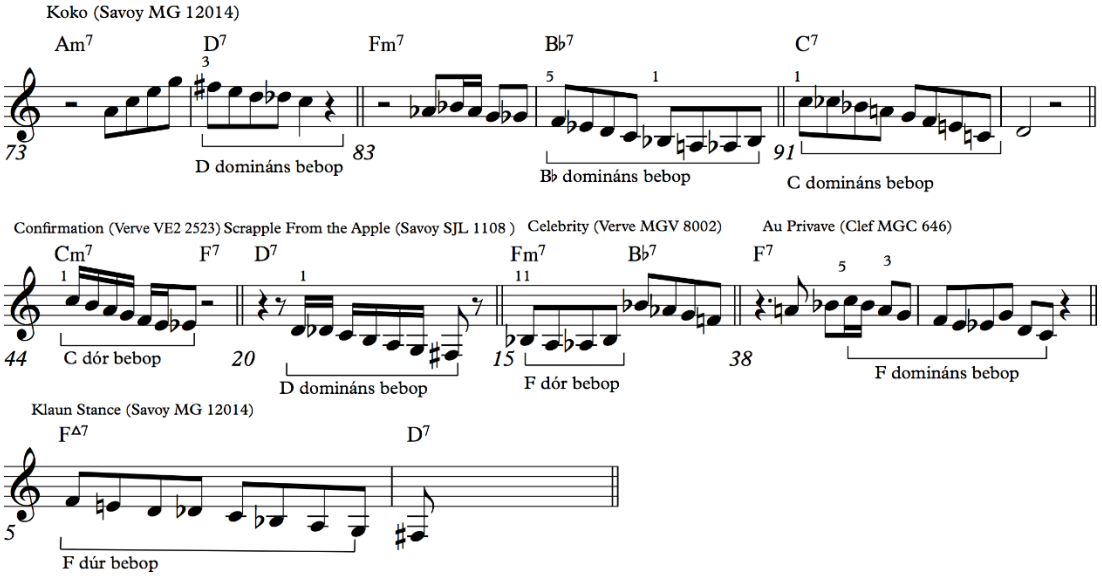
A másik leggyakrabban használt skála a dúr bebop skála, melyben az akkord szextje és kvintje között van a kromatikus átmenőhang, így a dúr szext akkord hangjai esnek leütésre. [18] (43. kottapélda)



43. kottapélda, dúr bebop skála

[16] Owens, *Bebop.The Music and its players*, i.m., 32., Mark Levin: *Jazz Theory Book*.(Petaluma: Sher Music Co., 1995). 173.
[17] Baker, How To Play Bebop, i.m., 1.
[18] Tizenhatodos dallammozgásnál a hangsúlyos leütések a nyolcadokra esnek.

Az 44. kottapéldában összegyűjtöttem néhány részletet, mely szinte teljes egészében tartalmazza az említett bebop skálákat.



44. kottapélda, bebop skálarészletek Charlie Parker improvizációiban

A példákon is jól látszik, hogy a bebop skála részleteket jellemzően ereszkedő dallamívben játssza Parker. A teljes szólók elemzéseiből számomra az derül ki, hogy ő a kromatika használatakor inkább az akkordhangok kromatikus megközelítésében gondolkozott, amelyeket rövidebb dallami egységekben variált. Ezt a feltételezésemet erősíti meg az is, hogy Thomas Owens sem sem tesz említést a bebop skálákról *Charlie Parker: Techniques of Improvisation* című munkájában, melyben több ezer motívumot gyűjtött össze és rendszerezett Parker szólóiból. A kottapéldában lévő rövid kromatikát tartalmazó motivikus egységek megtalálhatóak az említett disszertációban.[19]

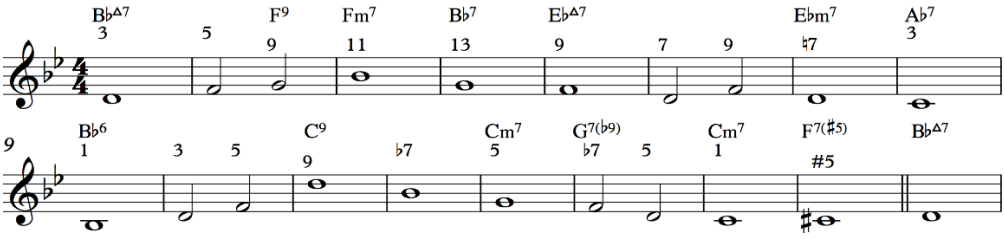
4.3. Feloldatlan disszonanciák

A *Donna Lee* témájában is számos disszonáns színezőhang megtalálható, ám ezek a disszonanciák jellemzően a dallamvezetésben feloldódnak; erre kivétel a tizennegyedik ütem második ütésén megszólaló – a szólamvezetésben feloldatlan – bővített undecima, amely egyben a frázis befejező hangjai is egyben.

A disszonáns színezőhangok által keltett feszültséget nem a bebop kezdte el használni a jazzben, már a swing-korszakban is számos disszonanciát komponáltak a zeneszerzők a dallamba, ám ezen színező hangokat jellemzően a dallamvezetésben feloldották.

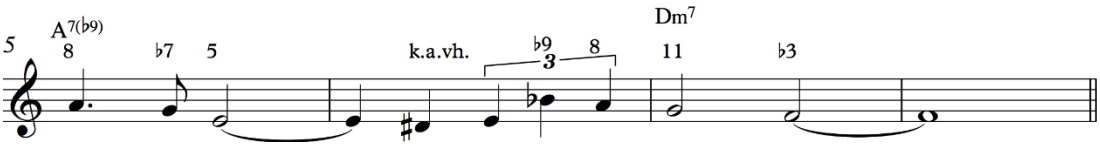
[19] Thomas Owens: Charlie Parker: *Techniques of Improvisation. Volume 1.* PHD disszertáció, UCLA, 1974.

A legtöbb színezőhanggal a domináns szeptim használatakor találkozhatunk: a leggyakoribbak a nóna és a tredecima színezőhangok. Ray Noble *Cherokee* című slágerének dallama, számos ilyen példát tartalmaz. Ezen diatonikus színezőhangok a 20. században már nem okoznak olyan disszonanciát, hogy azt fel kellene oldani a dallamvezetésben, ám a tizenhatodik ütemben lévő bővített kvint által okozott feszültséget a tonika tercére kromatikus lépéssel oldja fel a szerző. (45. kottapélda)



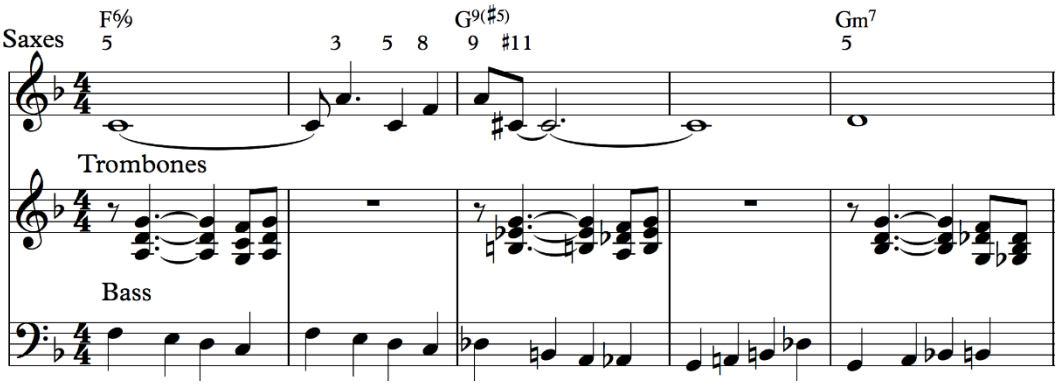
45. kottapélda, R. Noble, *Cherokee,* 1938, 1-17. ütem

Hasonlóan oldódik fel a korszak másik nagy slágerében – az *All of Me*-ben – a hatodik ütemben megszólaló kis nóna, mely klasszikus összhangzattan szabályai szerint – az akkord alaphangjára lép tovább. (46. kottapélda)



46. kottapélda, G. Marks, S. Simons, *All of me*, 1930, 5-10. Ütem

A bővített undecima fontos szerepet kap a *Donna Lee*-hez hasonló harmóniai környezetben – a váltódomináns színezőhangjaként – Billie Strayhorn *Take the "A" Train*[20] című kompozíciójában, mely Duke Ellington zenekarának egyik legnagyobb slágere volt a swing-korszak végén. (47. kottapélda)



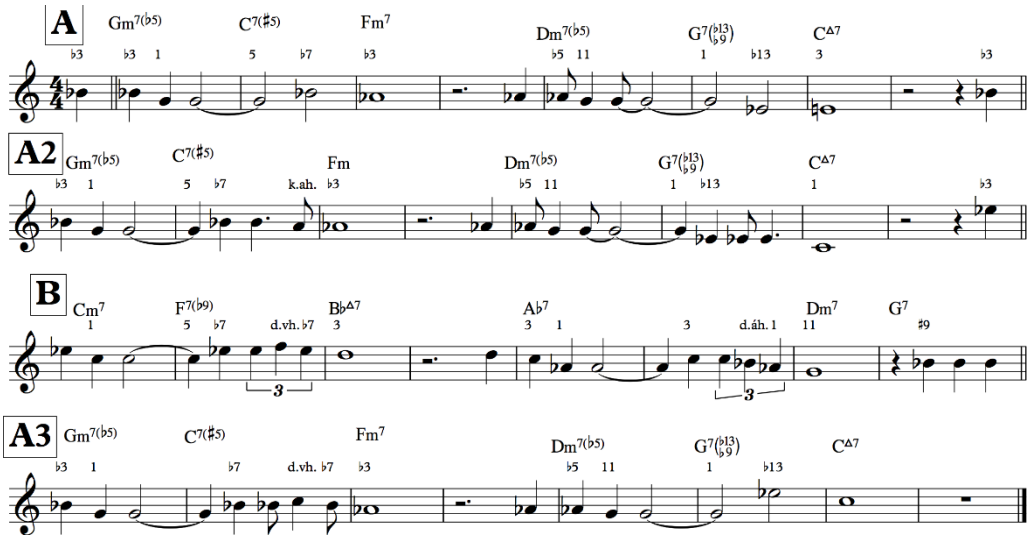
47. Kottapélda, B. Strayhorn, *Take The "A" Train*, eredeti kézirat után,1941, 1-5. ütem

[20] https://www.youtube.com/watch?v=cb2w2m1JmCY, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).

A bővített undecima által okozott disszonancia adja a darab karakterét, különösen, hogy az akkordban még a bővített kvint (szűkített tredecimának írva) is megszólal, ám mind a két disszonancia félhanglépéssel oldódik a darab ötödik ütemében a következő akkord kvintjére.

Ehhez képest, Tadd Dameron négy évvel később íródott *Hot House* című darabjában a színezőhangok jóval intenzívebb használatára találunk példát: egy akkord felett szinte csak kromatikus színezőhangokból áll a dallam. Ezen színezőhangok később nem oldódnak fel a dallamvezetésben, hanem – az akkord felett megszólaló másik harmóniaként – politonális érzetet keltenek.

Dameron Cole Porter *What Is This Thing Called Love* című dalának a harmóniavázára írta darabját, mely AABA szerkezetű, a dallam a C természetes moll hangjaiból épül fel. (48. kottapélda)



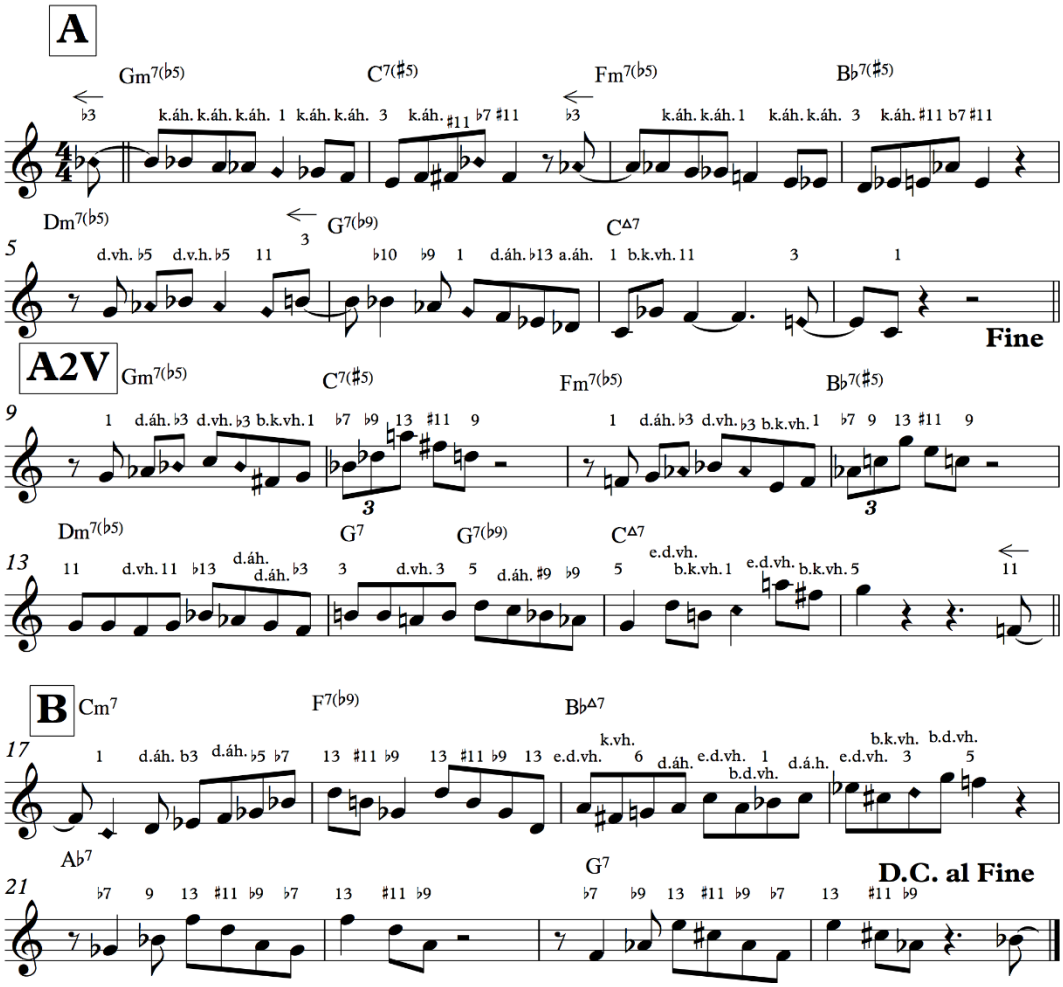
48. kottapélda, C. Porter, What Is This Thing Called Love, 1929

A dalban a basszushoz képest a dallam szinte végig harmóniahangokból áll, az egyetlen disszonancia a G dominánsszeptimen lévő szűkített tredecima színezőhang, amelyet csak az első A-rész végén old fel a szerző a dúrtercre.

A dal bebop kontrafaktuma apró változtatásokkal, de megőrizte a dal eredeti formáját és harmóniáit azonban sokkal összetettebb és disszonánsabb frázisokból áll össze, mint az eredeti darab. (49.kottapélda) A szerző egy változtatást tett a harmóniavázban az A-részek harmadik és negyedik ütemében: az eredeti dalban a az első négy ütem egy IIm^7-V^7-Im kadencia F mollban, míg Dameron változatában az F moll szeptim helyett egy F félszűkített szeptim van, amely Eb moll második fokaként értelmezhető különösen a negyedik ütemben megjelenő relatív V^7 párja, a Bb

dominánsszeptim miatt. Ezzel megváltozott a dal mondatszerkesztése is: míg az eredeti dalban az A-rész első négy ütemére esik az első mondat, addig a darab bebop változatában az első négy ütemében két – egymásra rímelő – a motívum került nagyszekund távolságra.

A másik változtatás szintén formai: míg az eredeti dalban a két első A-rész szinte teljesen ugyanaz, addig a kontrafaktumban A2V-rész teljesen új dallami ötletet tartalmaz az első A-részhez képest, mely ötlet szintén megismétlődik egy nagyszekunddal lejjebb. Az utolsó A-rész azonban teljesen azonos ismétlése az első A-résznek.



49. kottapélda, Tadd Dameron, *Hot House,*1945

A legnagyobb újítás azonban a harmóniák és dallamhangok viszonyában található. A kottapéldában rombusz alakú kottafejjel jelöltem az eredeti dal hangjait. Az első ütemben Porter dalának törzshangai (Bb és G) még megtalálhatóak, azonban a kromatikus dallammal való összekötésük miatt teljesen elveszik az eredeti alapmotívum hangzása. A következő ütemben a harmónia tercét és bővített undecima

hangját kromatikus lépés köti össze, majd az akkord szeptimjére ugorva a motívuma bővített undecimán záródik, anélkül, hogy ez a disszonancia feloldódna. A hatodik és hetedik ütemben ismét feltűnik a Porter dalának törzshangjai (Ab és G), azonban a G hangot színezőhangokkal (bővített és szűkített nóna) közelíti meg az akkord tercéről indulva.

Az első A-rész végén felbukkan az eredeti dal első sorának záróhangja (E), azonban ezt egy erős disszonanciával előzi meg Dameron: a beugró kromatikus váltóhanggal megközelített akkordidegen undecima hang szólal meg hangsúlyos helyen, majd innen oldódik fel a C major szeptim tercére a dallamban hallható disszonancia.

Az A2V-részben, a darab tizedik és tizenkettedik ütemében, a dallam az akkord színezőhangjaiból áll (kisszeptim, kisnóna, tredecima és nóna), amely bitonális érzetet kelt: a színező hangok C^7 felett egy Bbm^{maj7} – $Bbmaj^{7(\#5)}$ harmóniabontást, a Bb^7 felett egy $Ab^{maj7(\#5)}$ harmóniabontást adnak ki. Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük a B-rész második ütemében, ahol az F^7 felett tredecima, szűkített undecima és a kisnóna adják a dallam hangjait, majd a B-rész második felében szintén ugyanezen a színezőhangok – a nónával kiegészülve – alkotják a dallamot.

A darab másik fontos karakterét a kromatikus dallamszerkesztés adja, amely segítségével jellemzően a harmóniahangokat vagy a harmóniák színezőhangjait előzi meg a szerző.

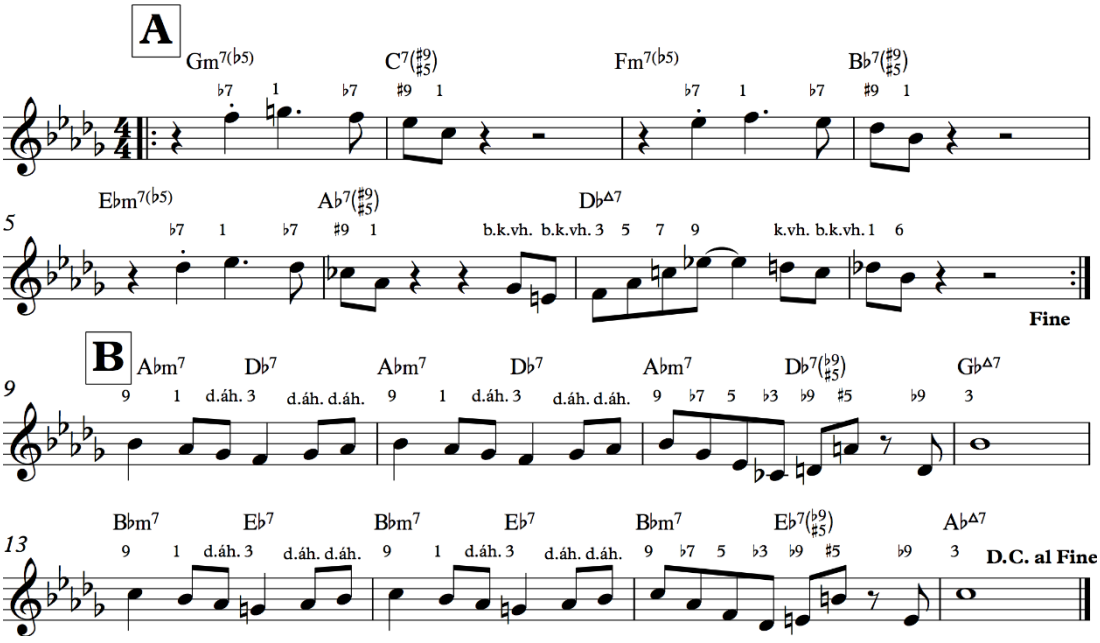
Dizzy Gillespie *Woody'n You* darabjának akkordmenete hasonlóan indul *Hot House* harmóniasorához, azonban ebben a darabban az ötödik ütemben a várt Eb alapú akkord Eb félszűkített szeptimként jelenik meg. Ez a harmónia Db moll második fokaként értelmezve, majd az $Ebm^{7(b5)}$-$Ab^{7(\#9)}$ akkordkapcsolattá bővülve a Dbm helyett Db-dúr majorszeptimre zár. [21] (50. kottapélda)

A színezőhangok szempontjából két érdekes dallami fordulat izgalmas ebben a darabban: az egyik, a második, negyedik és hatodik ütemben feloldás nélkül megjelenő #9 színezőhang, amely közvetlenül – dó-lá kapcsolatként hallva –az alaphangra ugrik, ám az akkorddal együtt izgalmas, két tercű disszonanciát hoz létre.[22]

[21] *Woody'n You* rajta van azon az említett albumon, amelyet a szakirodalom az első be-bop felvételként tart számon, később, afro-kubán ritmikai kisérettel feldolgozva, *Algo Bueno* néven is ismert ugyanez a kompozíció. Alyn Shipton: *Groovin' High. The Life of Dizzy Gillespie.*(New York: Oxford University Press, 1999). 220.

[22] Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei*. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2012). 175.

Ezt a disszonanciát más kompozíciókban is előszeretettel alkalmazták a bebop muzsikusok.[23] A másik érdekes dallami megoldás a tizenegyedik és tizenötödik ütemben lévő b9 és #5 színezőhang, amelyből csak az utóbbi oldódik fel félhanglépéssel a Gb majorszeptim tercére egy negyeddel később.



50.kottapélda, D. Gillespie, *Woody'n You,*1944

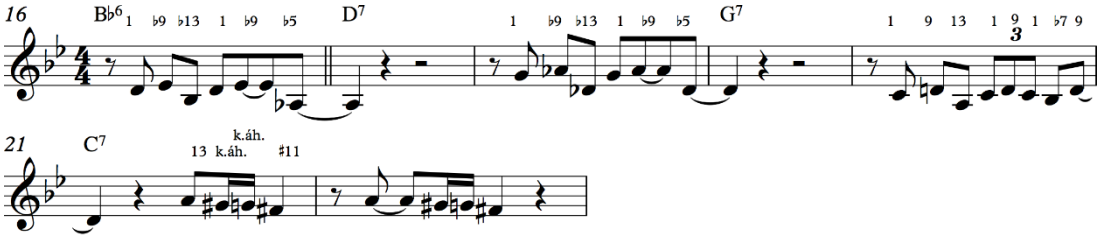
A fenti példákból is kiderül, hogy a bebop ritmikailag sűrű és összetett dallamszerkesztésére jellemző a kromatikus dallamvezetésből és a színezőhangokból adódó disszonanciák alkalmazása.[24] Ezen feloldatlan dallami feszültségek újnak és szokatlannak számítottak a jazzrajongók számára, akik még panaszlevelet is írtak a *Downbeat* folyóiratnak, hogy a bebop muzsikok ezen disszonanciákkal megölik a jazzt.[25]

4.4. A harmóniák dallami előlegezése és késleltetése

A *Donna Lee* elemzésekor is jól kirajzolódik az a jelenség, amikor a dallami feszültség abból ered, hogy a melódia által kifejezett harmóniasor később vált a basszushoz képest: a harmadik ütemben az F dominánsszeptim két negyeddel később oldódik fel a Bb dominánsszeptim tercére az akkordváltáshoz képest.

[23] Owens, Bebop.The Music and its players, i.m., 12.
[24] Gonda János: *Jazz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 263.
[25] Mark Levine: *Jazz Theory Book.* (Petaluma: Sher Music Co., 1995). 38.

Eme jelenség ellentéte, a harmóniai előlegezés, mely többek között Gillespie és Parker – *rhythm changes* vázára íródott – *Shawnuff*[26] című kompozíciójában figyelhető meg többszörösen is. A B-rész témája, a szimmetriát megtörve, a második A-rész utolsó ütemében kezdődik. A motívum az akkord alaphangja és a tritonusza köré épül és a basszushoz hasonlóan kvinttel arrébb ismétlődik meg, azonban az általa kifejezett harmónia egy ütemmel megelőlegezi a basszusban megszólaló a harmónia sort. (51. kottapélda)



51. kottapélda C. Parker, D. Gillespie, *Shawnuff*,1945, 16-22. ütem

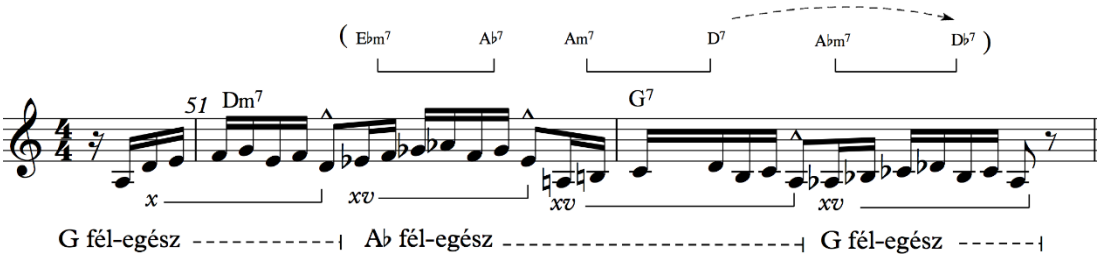
4.5. Dallami átharmonizálás

A disszonancia alkalmazásának másik eszköze, amikor a rögtönző előadó az eredeti harmónia sor fölött alternatív átharmonizálást játszik az előző fejezetekben említett technikákat alkalmazva.

A tritonuszos behelyettesítésre az egyik legösszetettebb példa Parker *My Heart Tells Me*[27] szólója, melyben Parker a lá-ti-dó-ré-ti-dó-lá motívummal fejezi ki a IIm^7-et, ugyanennek a motívumnak az eltranszponálásával fejezi ki a az eredeti harmóniasor fölé helyezett átharmonizálást.[28](52. kottapélda)

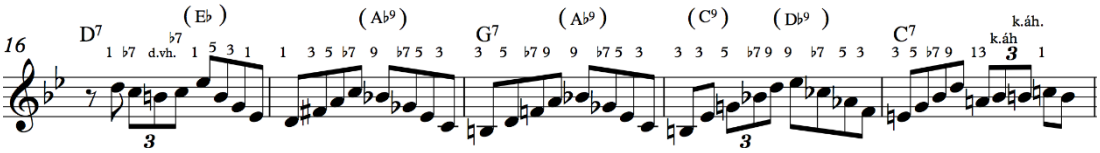
Érdekes hangzást eredményez, hogy a tritonusz távolságra megszólaló lá-ti-dó-ré dór skála szegmens fél-egész skálát ad ki, így ebből kiindulva a motívum hangkészlete: G fél-egész, Ab (D) fél-egész és G (Desz)fél-egész skála. Ez a dallami megoldás is jól bemutatja a fél hanggal való feljebb lévő dominánsra irányuló dallami kitérést és a tritonuszos behelyettesítés által kínált dallami lehetőségeket.

[26] Dizzy Gillespie: *In the Beginning.* (New York: Prestige, 1945, PR 24030), https://www.youtube.com/watch?v=GjwiC_KglBE, (utolsó megtekintés: 2018.08.30).
[27] Charlie Parker: *The Complete Birth Of Bebop.* (Kansas City, Stash, 1942 v. 43, ST-CD-535), https://www.youtube.com/watch?v=8wHeJ0sb_IM, (utolsó megtekintés: 2018.08.30).
[28] Woideck, *Charlie Parker*, i.m., 101.



52. kottapélda, H. Warren, *My Heart Tells Me*, C. Parker szóló részlet, 1942, 51-52. ütem

A tonicizáció alkalmazása hallható Parker *Shawnuff* szólójában, melyben az akkordhoz képest fél hanggal feljebbi hármashangzatot és dominánsszeptimet bont fel a dallamban. (53. kottapélda)



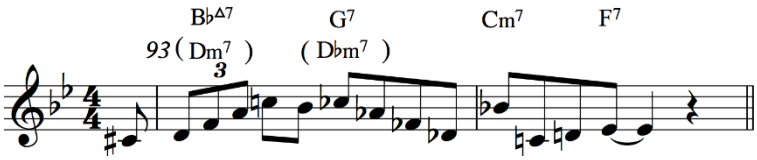
53. kottapélda C. Parker, *Shawnuff* szólója,1945, 16-20. Ütem

A kottapéldában zárójellel jelöltem az eredeti harmóniasor fölé játszott akkordmenetet, melyből jól látszik, hogy a D dominánsszeptimre először – a tonicizációt és a tritonuszos behelyettesítés eszközét keverve – fél hanggal feljebb lévő akkordra tér ki, majd a visszatérés után a tritonuszával behelyettesítve oldja a dallamot a következő akkord tercére. A G dominánsszeptimről is először fél hanggal felfelé tér ki, majd az E félszűkített akkord bontásával C dominánsszeptimet előlegezi meg. A megelőlegezett akkordot is egy fél hanggal feljebb lévő dominánsszeptimmel tonicizálja, majd a oldja a dallamot a C dominánsszeptim tercére. Valószínűleg ez egy előre kidolgozott dallami fordulat Parker motivikus szókincsében, mert a *Red Cross*[29] című darabjára játszott szólójában, ugyanebben a harmóniai kontextusban, szinte teljesen a ugyanezt a dallamot játssza.[30]

Szintén gyakori dallami fordulat, hogy harmadik fokon lévő melléktonika után jövő hatodik fokon lévő mellékdominánst a tonika kistercén levő moll szeptimmel helyettesíti, hasonló képpen ahogy a 2. táblázat ötödik sorában található. A jelenségre Parker *Celerity*[31] című darabjában található az egyik legjobb példa, amely szintén a

[29] Charlie Parker: *The Immortial Charlie Parker.* (New York: Savoy, 1947, MG 12001), https://www.youtube.com/watch?v=Hiere4cgZ5M, (utolsó megtekintés: 2018.08.30).
[30] Woideck, *Charlie Parker*, i.m., 123.
[31] The Charlie Parker Story. (New York: Verve, 1950, MGV 8002), https://www.youtube.com/watch?v=Ih5AiOlDvSU, (utolsó megtekintés: 2018.08.30).

rhythm changes formájára íródott. A példában Dm7-Dbm7 helyettesíti a Bbmaj7-G7 akkordkapcsolatot. (54. kottapélda)

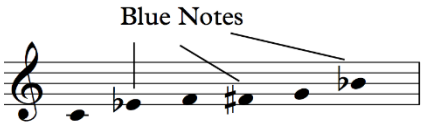


54.kottapélda, C. Parker, *Celerity*,1950, 93.ütem, Verve MGV 8002

4.6. A blues, mint dallamforrás

A blues nem csak, mint forma öröklődött át a jazz korábbi korszakaiból a bebop stílusába, hanem mint hangvétel és hang- és motívumkészlet is: a bebop művészei gyakran alkalmazták a blues hangkészletének és az afro-amerikai folklórból eredő *shouting* stílusának tonalitást felülíró erejét. [32] Martin Williams írja könyvében, hogy nem mindegyik nagyszerű jazz előadó játéka tartalmazta a bluest, ám Parker egy igazi *bluesman* volt: [33] a stílusára jellemző játékos és kreatív dallamszerkesztésnek egyfajta költői mélységet adott a bluesos hangvétel.[34]

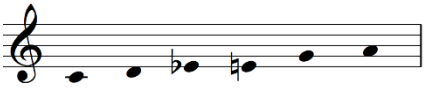
A blues hangkészlete a lá pentaton skálán alapszik, amelyhez hozzá adódnak a temperált hangrendszeren kívüli a *blue note*-ok, melyek az alaphanghoz képest a kis és nagyterc, bővített kvart és kvint és a kis és nagy szeptim között helyezkednek el.[35] Ezen hangokból álló hangkészlet a blues-skála, amely leírt változata az 55. kottapéldán található, ám a *blue note*-ok intonációja az előadóra van bízva.[36]



55. kottapélda, blues-skála

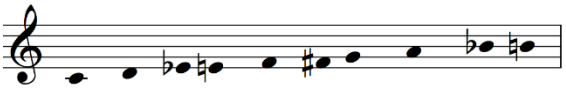
Ennek a hangkészletnek a variációja a úgynevezett dúr blues-skála, mely a New-Orleans-i stílus és a klasszikus blues stílus dallamvilágából ismert.[37] (56.kottapélda)

[32] Gonda, *Jazz,* i.m., 105.
[33] MartinWilliams: *The Jazz Tradition*. (New York: Oxford Uinversity Press, 1993). 142. Érdekesség, hogy Gillespie saját zenéjét, Parkerével összehasonlítva, nem tartotta annyira elmélyültnek. Ezt a különbséget Gillespie a blues hiányával magyarázta. Scott DeVaux :*The Birth of Bebop. A social and musical history.*(Londond: University of California press, 1997).174.
[34] Woideck, *Charlie Parker*, i.m., 68.
[35] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz.* (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 24.
[36] Terefenko: Jazz Theory. From Basic to Advanced Study, i.m., 305-306.
[37]Joe Mullholland, Tom Hojnacki: *The Berklee book of jazz harmony.* (Boston: Berklee Press, 2013). 134.



56. kottapélda, dúr blues-skála

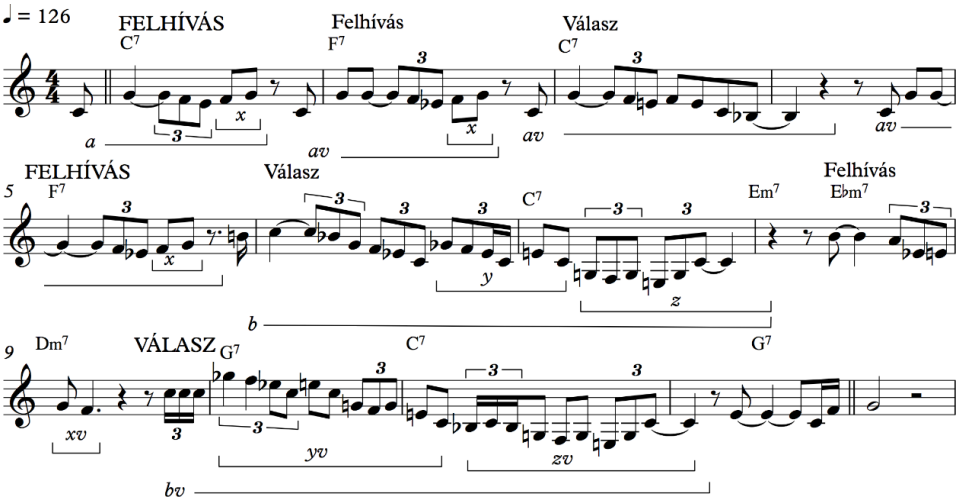
A két skálát összeolvasztva és az összes *blue-note*-ot lekottázva, egy tíz hangból álló hangsor áll össze, melyből számos azonos blues karaktert tartalmazó hangkészlet redukálható. [38] (57. kottapélda)



57. kottapélda

Talán az egyik legjobb példa a bebop és a blues hagyományának ötvözetére Charlie Parker *K.C. Blues* felvétele.[39] A felvételen nem hangzik el konkrét téma: a darab első öt ütemében Parker egy ütem hosszú motívumot variál, mely után két hosszú blues-skála hangjaiból építkező frázis következik. Ezt követően a darabban eredeti ötlettől teljesen elvonatkoztatott, az előző fejezetekben említett stíluselemeket tartalmazó improvizáció következik. Az eredeti ötlet a – témához hasonlóan – a darab végén visszatér, Parker egy egész körön át variálja, majd ezzel is fejezi be a darabot. (58.kottapélda)

Ugyan elvontabb módon, de a blues hagyományos hármas tagolódása két helyen is felfedezhető a darab első – quasi téma – periódusában. Az első hármas tagolás az első négy ütemben jelenik meg.



58.kottapélda, C. Parker, *K.C. Blues*, 1951

[38] I.m. 135.
[39] The Magnificent Charlie Parker. (New York: Clef, 1951, MGC 646), https://www.youtube.com/watch?v=Ubmw5jvRvZU, (utolsó megtekintés: 2018.08.11.).

A darab fő motívuma felhívás szerűen, kétszer szinte hangazonosan szólal meg egymás után az első két ütemben. Az alapötlet, az *a* motívum, a C mixolíd skála hangjaiból építkezik, a bluesos karaktert a – C blues skálából átvett – F hang hangsúlyos megjelenése adja. A motívum a kezdő kvintlépéssel, egyszerűségével és a triolás tempó felettiségével az archaikus blues *shouting* stílusával mutat hasonlóságot: mintha prédikáció szólna Parker szaxofonjából. A következő ütemben *a* motívum idomul az F mixolíd hangkészletéhez, mely egyben C lá pentatonként értelmezhető, így az F hangsúlyozása is értelmet nyer a hallgató számára. Mindkét motívum végén felfele irányuló szekundlépés hagyja nyitva a mondatot, ám a harmadik ütemben megszólaló ereszkedő dallam, az *a* motívum C dominánsszeptim hangjaival történő meghosszabbításával válaszol az előtte elhangzottakra.

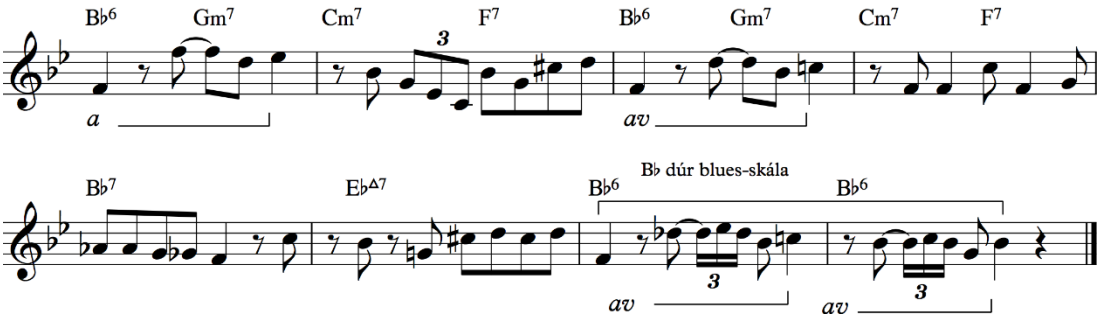
Az ötödik ütemben megszólaló *a* motívum variációjának megismétlése szintén a blues hagyományát követi, amelyre egy hosszabb és összetettebb, triolákból és a C blues skála hangjaiból építkező *b* motívum válaszol. Ezt követő motívumban megszólaló – és egyben a melléktonikai Em^7-re utaló – B hang megszólalásával a darab kizökken egy pillanatra a hagyományos blues hangvételből. Megfigyelhető, hogy ez a motívum is az *a* motívum utolsó két hangjával záródik, ám fordított sorrendben: ereszkedő dallamvonallal. A hagyományos bluesban is megtalálható összegzést a kilencedik ütem végén megszólaló *b* motívum kiterjesztett variációja adja. A kottapéldán *y* és *z* betűvel jelöltem azokat a motívumrészleteket, melyek mind a két motívumban előfordulnak. Az *y* motívumrészlet első fele dupla ritmusértékekkel szólal meg a *bv* motívumban. Mind a két *b* motívum a *z* motívumrészlet második felével, C dúr hármashangzat bontással fejeződik be, ám a *bv* motívumban egy negyeddel később szólal meg ugyanez a dallam részlet.

A blues hagyományának és a modern tudatos gondolkozás ötvözetének jó példája, hogy a zongora szóló és a trombita szóló után, Parker Klosé etüd iskolájának huszonharmadik gyakorlatából idéz egy két ütemes részletet egy terccel lejjebb, írott A-dúrban.[40]

Számos bebop téma hordoz blues-os dallami fordulatokat, ám az egyik legjobb példa a Parker *Moose The Mooche* című kompozíciójának befejező A-része. A darab egy rhythm changes kontrafaktum, melynek karakteres fő motívuma polimetrikus

[40] Woideck, Charlie Parker, i.m., 213., Klosé: Etudes Pour Saxophones. Vingt-Cinq Exercises Journaliers. (Paris: Aplhonse Leduc, 1954). 22.

ritmusképletre épül. Ennek motívumnak a blues-os variációja zárja a darabot. (59. kottapélda)



59. kottapélda, C. Parker, *Moose the Mooche*, 25-32 ütem

5. Dizzy Gillespie: *Groovin' High* elemzése

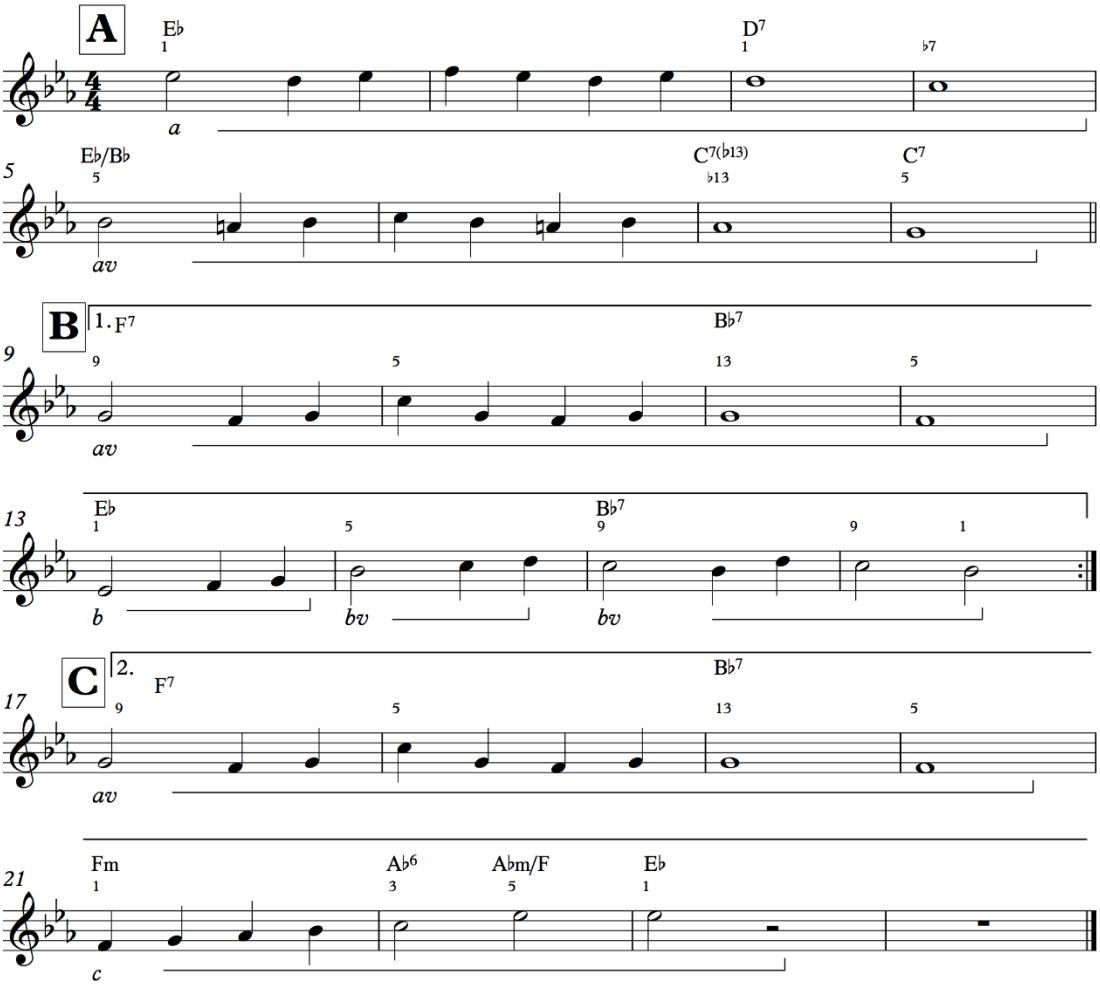
Dizzy Gillespie 1945 februárjában két formációval is albumra rögzítette a *Groovin' High* című kompozícióját, mely Gillespie életművének az egyik legnépszerűbb darabjává vált.[1] Mindkét felvétel Dizzy Gillespie Sextet zenekarnév alatt készült: az elsőn Dexter Gordon tenorszaxofonon, Frank Paparelli zongorán, Chuck Wayne gitáron, Murray Shipinski bőgőn és Shelly Manne dobokon voltak Gillespie zenésztársai.[2] A második felvételen Charlie Parker altszaxofonon, Clyde Hart zongorán, Remo Palmieri zongorán, Slam Stewart bőgőn és Cozy Cole dobokon működött közre, a szakirodalom szerint ez a felvétel számít az első igazán híres bebop felvételnek, továbbá az utókor is e felvétel alapján tartja számon Gillespie kompozícióját.[3] A *Groovin' High* az egyik legjobb példája a bebopra jellemző kompozíciós technikák használatára: a darab egy már meglévő akkordsorra íródott, ám a korszakra jellemző harmóniasoroktól eltérően: a szerző a Vincent Rose által 1920-ban komponált *Whispering* című sláger harmóniavázára írta a melódiát.[4] Ezen felül Gillespie az akkordsort is a bebop stílusára jellemző átharmonizálási technikákkal változtatta meg, de először érdemes megvizsgálni a magát az eredeti dalt. (60. kottapélda).

Az eredeti dal formája – négyszer nyolcütemes – ABAC séma szerint épül fel: az A-részek az *a* motívumból és annak transzponált változatából állnak, a B és C-részek az *a* motívumból és arra adott *b* és *c* válaszokból állnak. A dallam az Eb-dúr hangjaiból áll, egyedül a második sorban jelenik meg az A hang a Bb alsó kromatikus váltóhangjaként.

A harmóniasor karakterét a harmadik ütemben megszólaló harmadik fok felé irányuló – D^7– mellékdomináns adja, amely álzárlattal a – G összhangzatos moll VI. fokával azonos – Eb dúr tonikára oldódik. Ezt követően a hatodik fokon lévő mellékdominánson és váltódominánson keresztül jutunk el a dominánsig, amely

[1]Alyn Shipton: *Groovin' High.The Life of Dizzy Gillespie.* (New York: Oxford University Press, 1999).166.
[2]„Dizzy Gillespie diszkográfiája", https://www.jazzdisco.org/dizzy-gillespie/discography/, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.06.09.)
[3] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players.* (New York: Oxford University Press, 1995). 14., Dizzy Gillespie Sextet: Groovin' High. (New York: Savoy, 1945, MG12020), https://www.youtube.com/watch?v=6ScgUCDd9l0, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.06.09.)
[4] Owens: I.m. 14., az eredeti kotta szerint John Schonberger komponálta a darabot (San Francisco: Sherman and Clay, 1920). 3-5., ám más forrás szerint Vincent Rose a darab szerzője, https://secondhandsongs.com/work/11533/all , https://www.youtube.com/watch?v=Hs6LMjHv-E0, (utolsó megtekintés dátuma:2018.06.09.).

visszavezet a tonikára. A harmóniasor másik karakteres fordulata a huszonkettedik ütemben megszólaló negyedik fokon lévő moll akkord, amely plagális kapcsolattal lép a tonikára.



60. kottapélda, V. Rose *Whispering* dallama és harmóniaváza, 1920, eredeti kotta alapján

A dallam és harmónia viszonya kerüli a disszonáns fordulatokat. A legnagyobb disszonanciát a hetedik ütemben megszólaló szűkített tredecima adja, amely a következő ütemben félhanglépéssel oldódik fel az akkord kvintjére. Megfigyelhető, hogy a váltódominánson és dominánson hangsúlyos helyeken megszólaló diatonikus színezőhangok is feloldódnak az akkordhangokra.

5.1. *Groovin'High* formai és harmóniai elemzése

Formai szempontból először magát a felvételt érdemes megvizsgálni, mivel egy nagyon sokszínű és izgalmas felépítésű interpretációról van szó. A két felvételnek szinte teljesen hasonló a formai felépítése, azonban elemzésem a második verzióra irányul. A darab a fúvósok és a bőgő megkomponált párbeszédével indul, majd megszólal a téma. A fúvósok uniszónóban játszák a témát, ez után a darab, az eredeti formához képest négy ütem bővüléssel, egy szekunddal lejjebb Db-dúrba modulál. Az új hangnemben Parker játszik szólót fél periódus erejéig. A következő fél periódusban Slam Stewart énekkel kísért szólója hallható, majd egy kis közjáték segítségével a darab visszamodulál Eb-dúrba. Ezt követően Gillespie négy ütemes szóló *break*-jével indul a következő fél periódusban a trombita szóló, melyet a gitár rögtönzése követ. A darab végén nem tér vissza a téma, hanem a folyamat a fél tempójú coda részbe torkollik, melyet Gillespie drámai játéka irányít a magas regiszterben. Egy darab ilyen alaposan kigondolt formai felépítése nem jellemző a bebop korszakra.[5] Későbbi felvételeken a bővülés és moduláció elmarad, ezt a változatot a kottapéldák utolsó sorában jegyeztem le.[6]

A kontrafaktum és az eredeti dal harmóniasorának összehasonlításából jól kirajzolódnak az 4. fejezetben bemutatott átharmonizálási technikák. (61. kottapélda) A relatív IIm^7 alkalmazása látható a darab harmadik, hetedik, tizenegyedik és tizenötödik ütemében. Az utóbbi helyen a relatív IIm^7 tritonusszal behelyettesített dominánsszeptiméhez kapcsolódik.

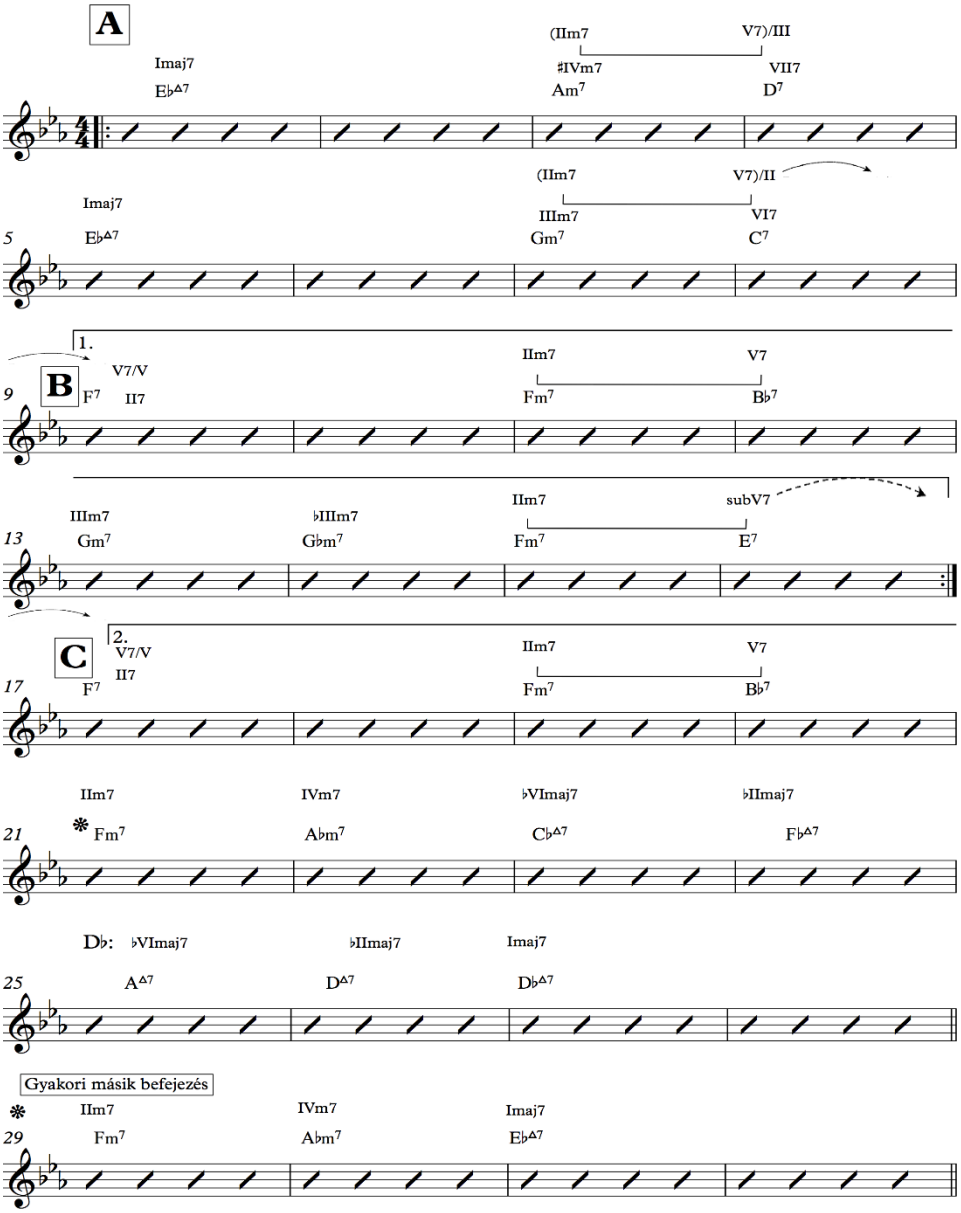
A hatodik fokon lévő mellékdomináns helyett alkalmazott leszállított harmadik fokú mollszeptim használatára a darab tizennegyedik ütemében van példa.

Gillespie megőrizte verziójában a huszonkettedik ütemben lévő karakteres *back door progressiont* alkalmazó zárlatot, amelyet a dallamszerkesztésében is hangsúlyoz a szubdominánson lévő dallam kisterccel feljebb való megismétlésével.

Előremutató a moduláció előkészítése, amelyet a modális behelyettesítés eszközével készít elő: a huszonkettedik ütemben a tonikát az azonos alapú összhangzatos-moll hatodik fokán lévő majorszeptim harmóniával helyettesíti be, majd az azonos alapú fríg skálából kölcsönvett leszállított második fokú

[5] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players*. (New York, Oxford University Press, 1995). 14.
[6] Ilyen például Charlie Parker 1953-as felvétele, Charlie Parker: *New Bird-Hi Hat Broadcasts 1953*. (Boston: Phoenix Jazz, 1953, LP 10), https://www.youtube.com/watch?v=ukL3TDV6XRg (utolsó megtekintés:2018.06.10.).

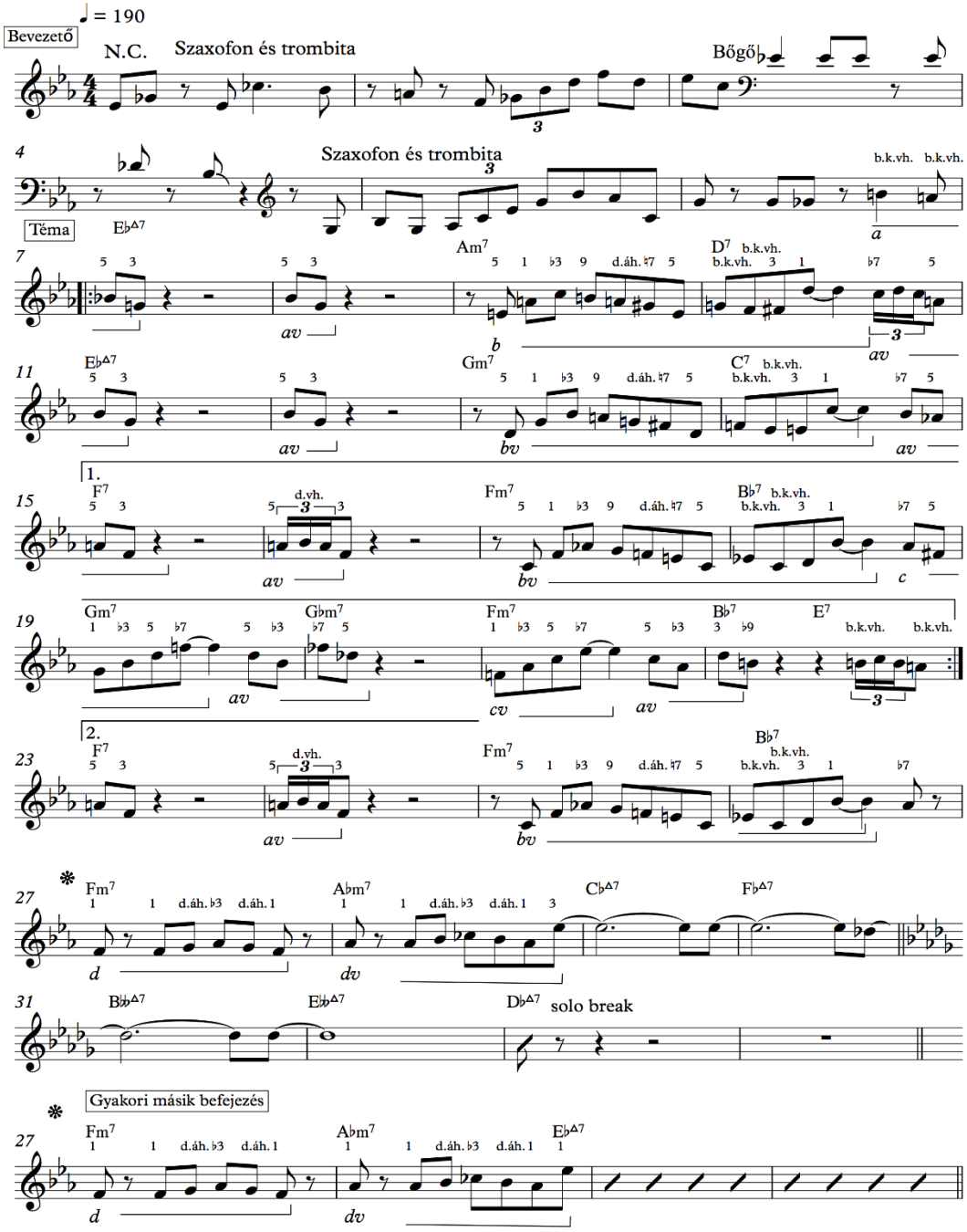
majorszeptimre lépéssel a tonikai akkord megszólalását várja a hallgató. Azonban ez a feloldás nem történik meg, hanem egy lefelé tartó kvintlépéssel hasonló harmóniai kapcsolat ismétlődik meg egy szekunddal lejjebb és ez oldódik Db-dúr tonikájára.



61. kottapélda, *Groovin' High* harmóniai elemzés

5.2. *Groovin' High* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából

Már a darab kottaképéből is feltűnik, hogy a kontrafaktum is ugyanazt a négy ütemes tagolást és ismétlődést követi, mint ami az eredeti dalban megfigyelhető. (62. kottapélda) Azonban Gillespie a négy ütemet két motívumra osztja fel, az elsőt *a*-val, a másodikat *b*-vel jelöltem a kottapéldán.



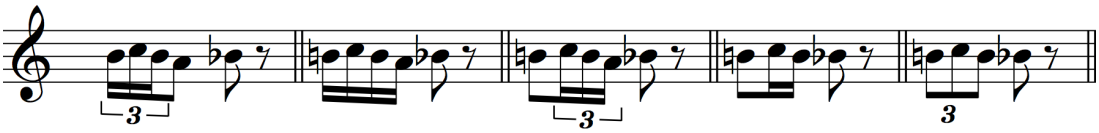
62. kottapélda, *Groovin' High,* dallami elemzése

Az *a* motívum egy négy nyolcadból álló rövid, *riff* szerű ötlet, melynek második fele a következő ütemben rövidítve ismétlődik meg.[7] A riff szerű dallamépítkezés Gillespie más kompozícióira is jellemző (*Woody'n You, Night In Tunisia*), az ilyen

[7] A riff , a jazz gyökereiből eredő, a rövid karakteres motívum ismétlődését és variálására épülő dallamszerkesztési technika. Gonda János: *Jazz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 516.

dallamszerkesztés Parker stílusához képest kevésbé összetett és jóval szimmetrikusabb.[8]

A *b* motívum egy hosszabb, nyolcadmozgásból álló, *off-beatről* induló és végződő mondat, mely szünet nélkül kapcsolódik az újra induló *a* motívum variációjához. A variáció az egyik a bebop egy tipikus dallami fordulatát használja: a mordent díszítést, mely felső diatonikus vagy kromatikus váltóhangként többféle változatban fordul elő és egyik – számos ritmikai variációval előforduló – legjellemzőbb díszítő eleme a bebop frázisoknak.[9] (63. kottapélda)



63. Kottapélda, Mordent variációk

Hasonlóan a *Whispering* szerkezetéhez a B-rész utolsó négy üteme új motivikus elemet tartalmaz, mely szintén az *a* motívum variációjával végződik, majd ugyanez a frázis az akkordsorhoz alkalmazkodva egy szekunddal lejjebb megismétlődik.

A C-rész végén is egy teljesen új motívum jelenik és ismétlődik meg, mintegy választ adva a darabot uraló *a* és *b* motívumok variációira.

5.3. *Groovin' High* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából

Mivel Gillespie ugyanannak a két motívumot variálja a darab nagy részében érdemes ennek a két motívumnak hangjait kielemezni.

Az *a* motívum mindig az harmónia alapja az akkord kvintje és terce közötti tercugrás, mely kvintet megelőzi egy kromatikus körülírás. A *b* motívum egy hosszabb motívum, mely a *line cliché* harmonizálást fejezi ki. A frázis a moll akkord harmóniahangjaiból és azok összekötő átmenőhangból épül fel: az ütem második, negyedik, és a következő ütem első ütésén szólal meg a kromatikusan ereszkedő szólam. A moll akkord szeptimje kromatikusan oldódik – egy kromatikus váltóhang közbeiktatásával – a relatív dominánsszeptim tercére, amely a következő ütem

[8] Michael Butkus-Boomier: *Notes on Groovin' High and Whispering*, http://madisonjazzjam.org/notes-on-groovin-high-and-whispering/ (utolsó megtekintés: 2018.06.10.)
[9] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players*. (Oxford University Press, New York,1995). 31.

második negyedén szólal meg. A frázis szext ugrás után az akkord alaphangján fejeződik be.

A *c* motívum egy basszushangra épülő négyeshangzat felbontása, melynek alaphangját – az *a* motívumhoz hasonlóan – alsó és felső kromatikus körülírás előzi meg. Ez után az *a* motívum karaktere, a lefelé tartó terclépés szólal meg az akkord kvintje és terce között, majd a fél hanggal lejjebb lévő akkord szeptimhangja és kvintje között.

A *d* motívum az Fm^7 akkord alaphangját és tercét köti össze egy diatonikus átmenőhanggal, ugyanez szólal meg egy kis terccel feljebb a negyedik fokú moll akkord felett. A kontrafaktum az eredeti dalhoz hasonlóan a tonika alaphangján fejeződik be, amely izgalmas értelemzést nyer a leszállított hatodik fokon lévő majorszeptim terc hangjaként.

6. Charlie Parker: *Confirmation* elemzése

Charlie Parker *Confirmation* című darabja szintén az egyik legjobb összefoglalása az első négy fejezetben vizsgált stílusjegyeknek. A Parker és Gillespie repertoárján 1946 óta szerepelt a darab,[1] az első felvétele is ebben az évben készült Dizzy Gillespie neve alatt.[2] Elemzésem tárgyát az 1953-ban készített felvétel transzkripciója adja; ezen a felvételen Parker muzsikus társai Al Haig zongorán, Percy Heath bőgőn és Max Roach dobokon voltak. [3] A darab a ritmusszekció négy ütem bevezetőjével indul az $Imaj^7/IVm^7/IIIm^7$-VI^7/IIm^7-V^7 akkordmenetre, ezt követően lép be Parker a kottapéldán látható dallammal és innen indul a harmóniasor periódusa is.

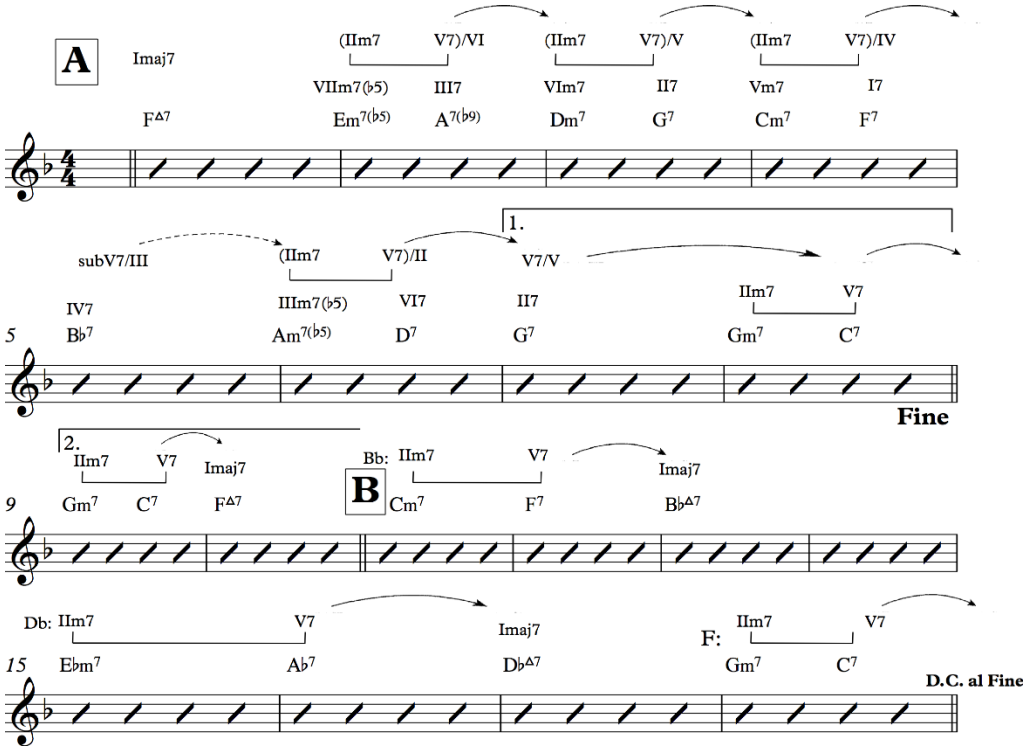
6.1. *Confirmation* formai és harmóniai elemzése

A darab 32 ütemes forma, mely négyszer nyolc ütemre, AABA séma szerint tagolódik. A darab harmóniasora azon kevés bebop kompozíciók közé tartozik, mely harmóniasora nem egy már meglévő dal harmóniasorán alapszik.[4] Az A-részek a relatív IIm^7-V^7 kapcsolat használatának mintapéldája: a bebop blues-hoz hasonlóan IIm^7-V^7 lépésekkel jutunk el a tonikáról a negyedik fokig, amely a blueshoz hasonlóan a darab ötödik ütemében jelenik meg negyedik fokon lévő, szubdomináns funkcióval bíró dominánsszeptim. Ez a dominánsszeptim több funkcióval rendelkezik: az átmeneti tonikai funkciója mellett – tritonuszával behelyettesített E dominánsszeptim funkcióját képviselve – tovább oldódik a F dúr harmadik fokára, amely egyben a második fok relatív második foka. Valószínűleg ezért használ Parker Am^7 helyett $Am^{7(b5)}$-t. A második fokra irányuló relatív IIm^7-V^7 kapcsolat azonban a váltódominánsra oldódik, mely a következő ütemben második fokú szeptimre módosul, majd IIm^7-V^7 lépéssel jutunk vissza az második A-rész tonikájához. (64.kottapélda)

[1] I.m. 2.
[2] „Charlie Parker diszkográfiája", https://www.jazzdisco.org/charlie-parker/discography/ (utolsó megtekintés dátuma: 2018.05.24.)
[3] *Charlie Parker - The Verve Years 1952-1954*. (New York: Verve, 1953, VE2 2523), ez az egyik legismertebb felvétele ennek a darabnak, az *Omnibook* is ezt a felvételt használta transzkripciójának alapjául, https://www.youtube.com/watch?v=yXK0pZx92MU, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30.)
[4] Henry Martin, Keith Waters: Jazz: The First 100 Years. (Boston: Thompson and Schirmer, 2006). 205.

A második A-rész harmóniasora csak a az utolsó két ütemben különbözik az előző nyolc ütemétől: a második fokra irányuló relatív IIm^7-V^7 kapcsolat ténylegesen a második fokra oldódik, így lényegében $IIIm^{7(b5)}$-VI^7/IIm^7-V^7 lépéssel oldódik a harmóniasor F-dúrra.

Fontos megvizsgálni a darab akkordsorának ritmusát. Az A-részek pillérjei az első és negyedik fokok, melyek egy ütemig tartanak, azonban a kettő között fél ütemenként váltakoznak harmóniák. Az első A-rész hetedik ütemében megjelenő váltódomináns szintén egy ütemig tart, mintegy hangsúlyozva a D^7 meglepetésszerű feloldását. Ezt követően ismét egy ütemre eső IIm^7-V^7 lépéssel jutunk el a tonikára. A második A-részben csak a tonikai és szubdomináns funkciók szólalnak meg egy ütem erejéig, a kettő között lévő kadenciákban kétszer olyan gyorsan változik a basszus.



64. kottapélda, C. Parker, *Confirmation* harmóniai elemzése

A darab B-része a jazztradíciót követve először negyedik fok felé, majd körülbelül a darab aranymetszésénél, a leszállított hatodik fok felé modulál el relatív IIm^7-V^7 lépésekkel. A negyedik fok felé történő moduláció a blues hagyományából merít, a leszállított hatodik fok felé való kitérés már a korai jazzben is használatos moduláció volt.[5] A B-részben az akkordsor ritmusa lelassul, a harmóniák egy ütemig

[5] Dariusz Terefenko: *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study* (New York: Routledge, 2014). 528.

tartanak, kivéve a negyedik fokot mely két ütemig tart. A B-rész utolsó ütemében IIm^7-V^7 kadenciával modulál vissza F-dúrba a darab.

A utolsó A rész harmóniasora megegyezik második A-részével.

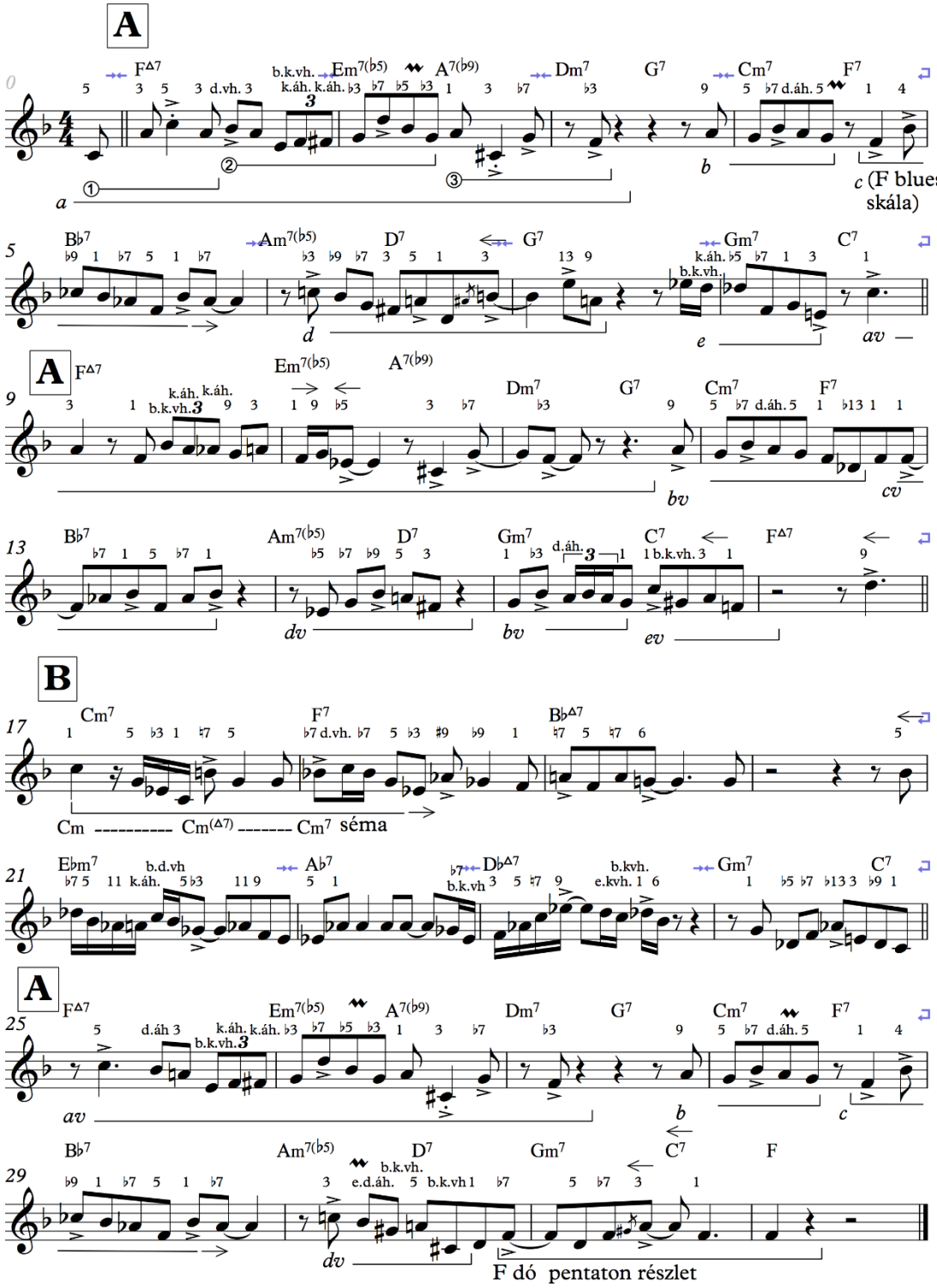
6.2. *Confirmation* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából

A darab kottaképéből is látszik, hogy az első fejezetben említett *off-beates* ritmizálás erre a darabra is jellemző: szinte mindegyik motívum *off-beaten* indul és *off-beaten* záródik; emellett a motívumokon belül is gyakran *off-beatre* esnek a hangsúlyok, amelyek aszimmetrikusan helyezkednek el a frázisokon belül. (65. kottapélda).

A kottapéldában betűvel jelöltem meg azokat a frázisokat, amelyek valamilyen formában megismétlődnek. A legelső, legösszetetteb és egyben leghosszabb motívumot *a* betűvel jelöltem, mely az A-részek elején szólal meg, azonban mind a három esetben variálja a szerző. A második A-részben a motívum első részéből csak az A-C lépés maradt meg, azonban két negyeddel előbb, ritmikailag megnyújtva szólal meg. Az ezt követő résznek csak az első két hangja – Bb, A – ugyanaz az eredetihez képest, ám ritmikailag triolákra van sűrítve, majd ezt követően teljesen új dallami anyaggal bővül. A frázis a harmadik A-részben szinte ugyanúgy szólal meg, mint az első A-részben, mintegy tisztázva a hallgató számára, hogy a kezdő frázis végét hallja.

A *b* és *c* betűvel jelölt motívum tulajdonképpen egy összetett frázisnak tekinthető, azonban mivel a *b* motívum a későbbiek folyamán variálva megjelenik, külön értelmezem. A második A-részben – az első A részhez hasonlóan – először ugyanott jelenik meg a *b* motívum, azonban két nyolcaddal meghosszabbította szerző.

Ugyanez a formai rész szintén ennek a motívumnak a variációjával zárul: ám az *e* motívum variációjával bővül ki, mely – követve az eredeti motívum dallami kontúrját – az előre hozott tonikai hármashangzat kromatikus váltóhanggal variált lebontásából áll, mintegy – a mi-dó lépéssel – lekerekítve az A-részekben elhangzottakat.



65. kottapélda, C. Parker, *Confirmation* dallami elemzése

A *c* motívum a harmóniai elemzés során említett blues hangvételre utal. A blues skála hangjaiból álló motívum a második A-részben szinte azonos ritmikával, szinte ugyanazokat az hangokat használva, ám más dallamkontúrral szólal meg. Erősíti a két

variáció közötti hasonlóságot, hogy a motívum utolsó két hangja (Ab és Bb) azonos ritmikával ám fordított sorrendben szólal meg.

A *d* motívum és variációi között lévő hasonlóság talán a legnehezebben észrevehető. Ritmikailag mindhárom előfordulása azonos helyen és azonos ritmusértékkel indul ám mindegyik motívum más módon végződik. Az első két A-részben ugyan ellentétes dallamívvel – $Am^{9(b5)}$ bontással – indul a motívum, ám mind a két helyen a D^7 terce és kvintje szólal meg az ütem harmadik negyedén. Az első és az utolsó A részben a motívum ugyanazokkal a hangokkal indul: első A- részben G-vel a D^7 tercét, míg az utolsó A-részben G#-el közelíti meg a akkord kvintjét, majd egy beugró kromatikus megközelítéssel az akkord alaphangját. Ez a hang egyben az F dó pentaton skála része; mely hangkészlettel erősíti meg a darab végén az F tonalitást. Ugyanezt erősíti az is hogy a második A-részhez hasonlóan, az utolsó frázis is mi-dó dallamlépéssel zár.

A darab B-része hosszú, összetett, átkomponált mondatokból áll, melyekben visszatérő motívumok nincsenek.[6] Ritmikailag tördelt, a dupla tempóérzetre utaló tizenhatodos futamokkal átszőtt mondatok improvizáció szerűen hatnak, melyek ellenpontozzák az A-részek motivikus építkezését.

6.3. *Confirmation* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából

A kottapéldában látható, a hangok basszushoz viszonyított elemzéséből is jól látszik, hogy a dallamalkotás az akkordhangok köré épül: a fent elemzett motívumok lényegében akkordhangokból, illetve azok közötti átmenő- és váltóhangokból áll. Jól követhető a *guidetone* szerű szólamvezetés: az első két ütem első ütésén a terc szólal meg, majd a második ütem végén az A^7 szeptimhangja vezet a következő ütemben lévő Dm^7 tercére.[7] A vertikális gondolkodás végig nyomon követhető: a hangsúlyos helyeken, az ütem első vagy harmadik ütésén, vagy ezen helyek ritmikai előlegezésén vagy késleltetésén, szinte mindig harmóniahangok szólalnak meg.

A harmónia késleltetését és előlegezését alkalmazó dallamalkotási technika szintén felfedezhető a darabban. Az egyik ilyen pont – a már említett – második A-rész befejező F dúr hármashangzat bontása, amely már az előtte lévő domináns szeptim

[6] Az angol „through-composed" kifejezést fordítottam „átkomponáltként". Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players.* (New York: Oxford University Press, 1995). 286.

[7] A szakirodalom „guidetone"-nak hívja az akkord minőségét meghatározó, – főként tercből és szeptimből álló – legkisebb lépés elvét használó szólamvezetést. Hal Crook: *How To Improvise. An Approach to practicing improvisation.* (Mainz: Advance Music,1991). 48.

alatt megszólal, ugyanez az előlegezés történik a darab végén is. A másik hely a B-rész első két üteme: a Cm-Cm^{maj7}-Cm^{7} akkordséma van kibontva a dallamban és mivel minden akkord fél ütemig tart, az F^{7} a B-rész második ütemének harmadik negyedén jelenik meg a hatásos #9-b9-1 dallamvezetéssel.

Színezőhangok szempontjából már az első A-rész végén érdekes változtatás szólal meg a dallamban: a *d* motívum a váltódomináns tredecima és nóna színezőhangján fejezi be a dallamot, amely még jobban kihangsúlyozza az akkord meglepetés szerűségét. Az ez után következő Gm^{7} akkordot dallamban $Gm^{7(b5)}$-ként fejezi ki Parker; ugyanez történik a B rész utolsó ütemében, ahol még a dallam a C^{7} szűkített tredecimájának disszonanciájával is bővül. Az *a* motívum első variációjában az előre hozott A^{7} szűkített kvintjén áll meg a dallam, majd a disszonancia az eredeti motívum befejezésével oldódik fel.

A középrész második felében a többszörös kromatikus váltóhangok alkalmazására található jó példa.[8] Parker az Ebm^{7} kvintjét kétszeres alsó kromatikus és felső diatonikus, a Db^{Maj7} tercét és alaphangját felső és alsó kromatikus váltóhanggal írja körül.

Az akkord felsőbb rétegeit alkalmazó dallamalkotás szintén megtalálható a darabban: a Db^{Maj7} harmóniát tercére épülő négyeshangzattal fejezi ki a szerző, vagyis az akkord fölött Fm^{7} harmóniabontás szólal meg, amely a Db^{Maj9} harmóniát fejezi ki.

[8] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players.* (New York: Oxford University Press, 1995). 32.

7. Charlie Parker és Benny Harris: *Ornithology* elemzése

Az *Ornithology*, véleményem szerint, a bebop korszak egyik legjobban megkomponált kontrafaktuma. A darab az 1940-ben – Morgan Lewis által komponált *How High The Moon* sláger harmóniasorára íródott, Parker öt évvel később készítette el a kontrafaktum első felvételét.[1]

Azt, hogy pontosan ki a szerzője, homály fedi: a legtöbb forrás két név alatt jegyzi a kompozíciót, azonban egy 1952-es élő rádiófelvétel alkalmával Parker egyedül Benny Harrist nevezte meg szerzőnek.[2] Másik fontos tény, ami viszont Parker társszerzőségére utal, hogy a darab első motívuma megegyezik Parker szólójának kezdő frázisával Jay McShann zenekarának *The Jumpin' Blues* című számának 1942-es felvételén.[3] Jól mutatja Parker stílusának gyökereit, hogy ugyanez a motívum elhangzik Lester Young 1936-ban készült *Shoe Sine Boy* felvételén is, Young szólójának végén.[4] Egy másik hasonlóság a Parker *Anthropology* című kompozíciójában található: az *Ornithology* hetedik ütemében kezdődő, majd a kilencedik ütemben megismétlődő frázisa megegyezik az *Anthropology* huszonharmadik ütemében lévő frázissal.[5]

Az elemzést 1946-ban készült felvétel alapján készítem, amelyen Parker mellett Miles Davis trombitált, Lucky Thompson tenorszaxofonozott, Dodo Marmarosa zongorázott, Arvin Garrison gitározott, Vic McMillan bőgőzött és Roy Porter dobolt.[6]

Az eredeti dal, a *How High The Moon* formája – négyszer nyolcütemes – ABAC séma szerint épül fel: az A-részek az *a* motívumból és annak transzponált változataiból állnak, a B és C-részek az *b* motívumból és *c* motívumok

[1] Charlie Parker: *Birds Eyes. Vol 4.* (New York: Philology, 1945, (It) 214 W 18), https://www.jazzdisco.org/charlie-parker/discography/, https://www.youtube.com/watch?v=fsAMAIaas94, (utolsó megtekintés: 2018.08.31).

[2] Tom Cleary: *Ornithology: the memory palace of two bebop* masterminds. http://blog.uvm.edu/tgcleary/2015/04/11/442-2/ (utolsó megtekintés: 2018.06.18)

[3] Brian Priestley: *Chasin' The Bird. The Life And Legacy of Charlie Parker*. (London: Equinox Publishing Ltd, 2005)34.

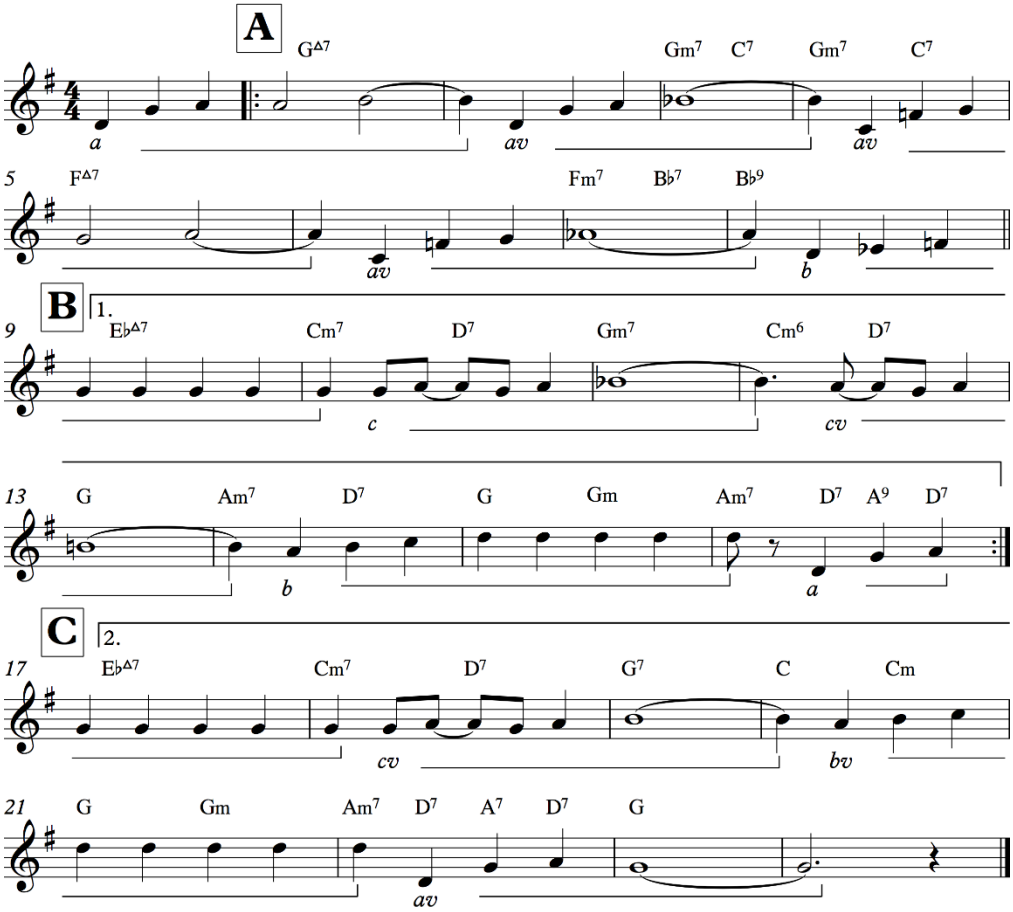
[4] https://www.youtube.com/watch?v=HINtSlaauYI , (utolsó megtekintés: 2018.06.20.) Parker pályája kezdetén számos Young szólót megtanult, többek között arról a lemezről (Count Basie Quintett: Lady Be Good) is, amelyen ez a darab szerepel. Carl Woideck: *Charlie Parker*. Polyák Júlia ford. (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007). 25. Dony Byas is megemlíti, hogy Parker játékára legnagyobb hatással Lester Young stílusa volt. Art Taylor: *Notes and Tones*. (Da Capo Press, 1993). 53.

[5] *Ornithology: the memory palace of two bebop masterminds*. http://blog.uvm.edu/tgcleary/2015/04/11/442-2/ (utolsó megtekintés: 2018.06.18)

[6] Dial 1002, , https://www.jazzdisco.org/charlie-parker/discography/ (utolsó megtekintés: 2018.06.18)

kombinációjából épülnek fel, majd a darab végén ismét felcsendül az *a* motívum.[7] (66. kottapélda)

A dal G-dúrból indul, majd F és Eb dúr felé modulál, ahonnan G-moll felé tér ki, és innen tér vissza a darab G-dúrba. A C-részben nincsen az azonos alapú moll felé történő moduláció, hanem Eb dúr után rögtön G-dúrba modulál vissza a dal.



66. kottapélda, M. Lewis, *How High The Moon*, 1940

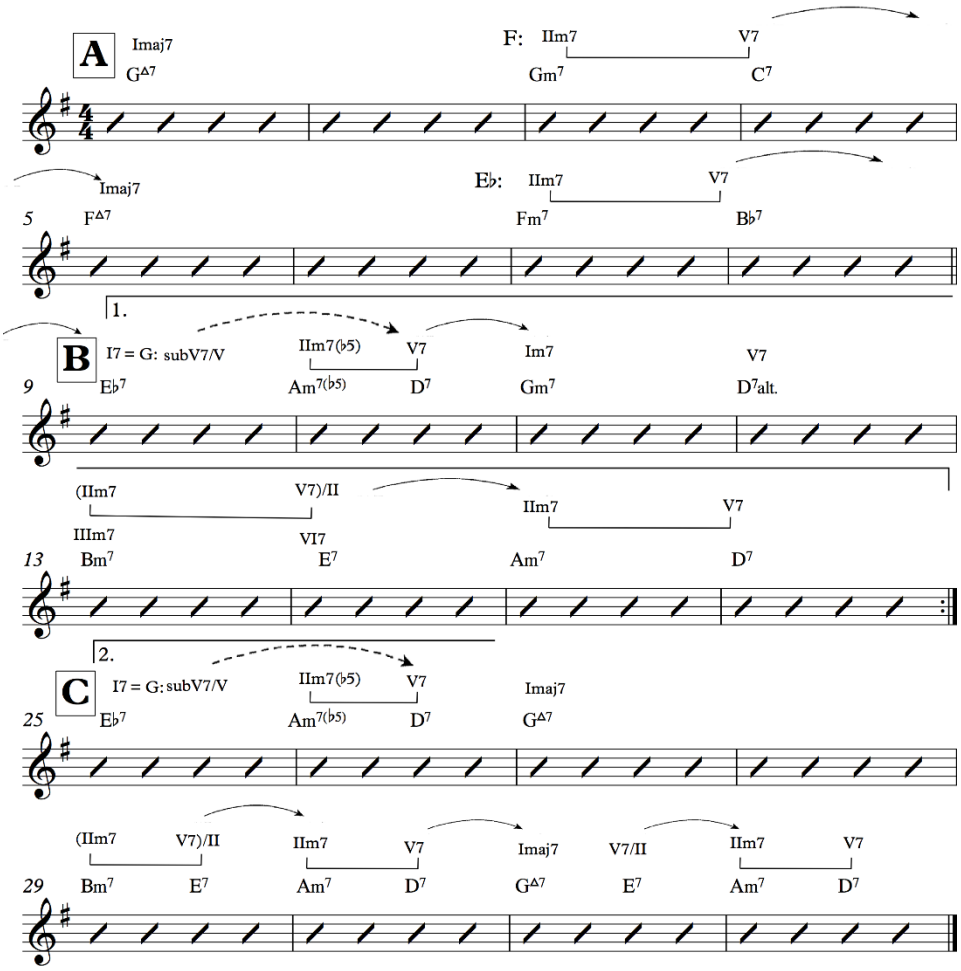
7.1. *Ornithology* formai és harmóniai elemzése

A vizsgált felvétel négy ütem dob bevezetővel indul, majd utána a téma következik a fúvósok unisono megformálásában. Ezt követi az altszaxofon, trombita és tenorszaxofon rögtönzése, mely után ismét megszólal az unisono téma. (x kottapélda)

A kontrafaktum A-részének felépítése formai szempontból eltér az eredeti daltól: kétütemes frázisok helyett eltérő hosszúságú frázisokból épül fel, ám ezen frázisok két ütemenként kezdődnek. A kontrafaktum B és C-része teljesen elrugaszkodik az eredeti dal felépítéséhez képest.

[7] Eredeti kottakiadás alapján: *Two For The Show. How High The Moon*. (New York: Cappell and Co.,1940)

A kontrafaktum és az eredeti dal harmóniasorával összevetve minimális különbségek találhatóak: a B és C-részek végén a *turnarounddal* tér vissza az akkordmenet a tonika felé. Az egyik fontos különbség, hogy a tizedik ütemben lévő G-moll szubdominánsát, a C moll szeptimet, a bebop muzsikusok A félszűkített szeptimmel helyettesítik. (67. kottapélda)

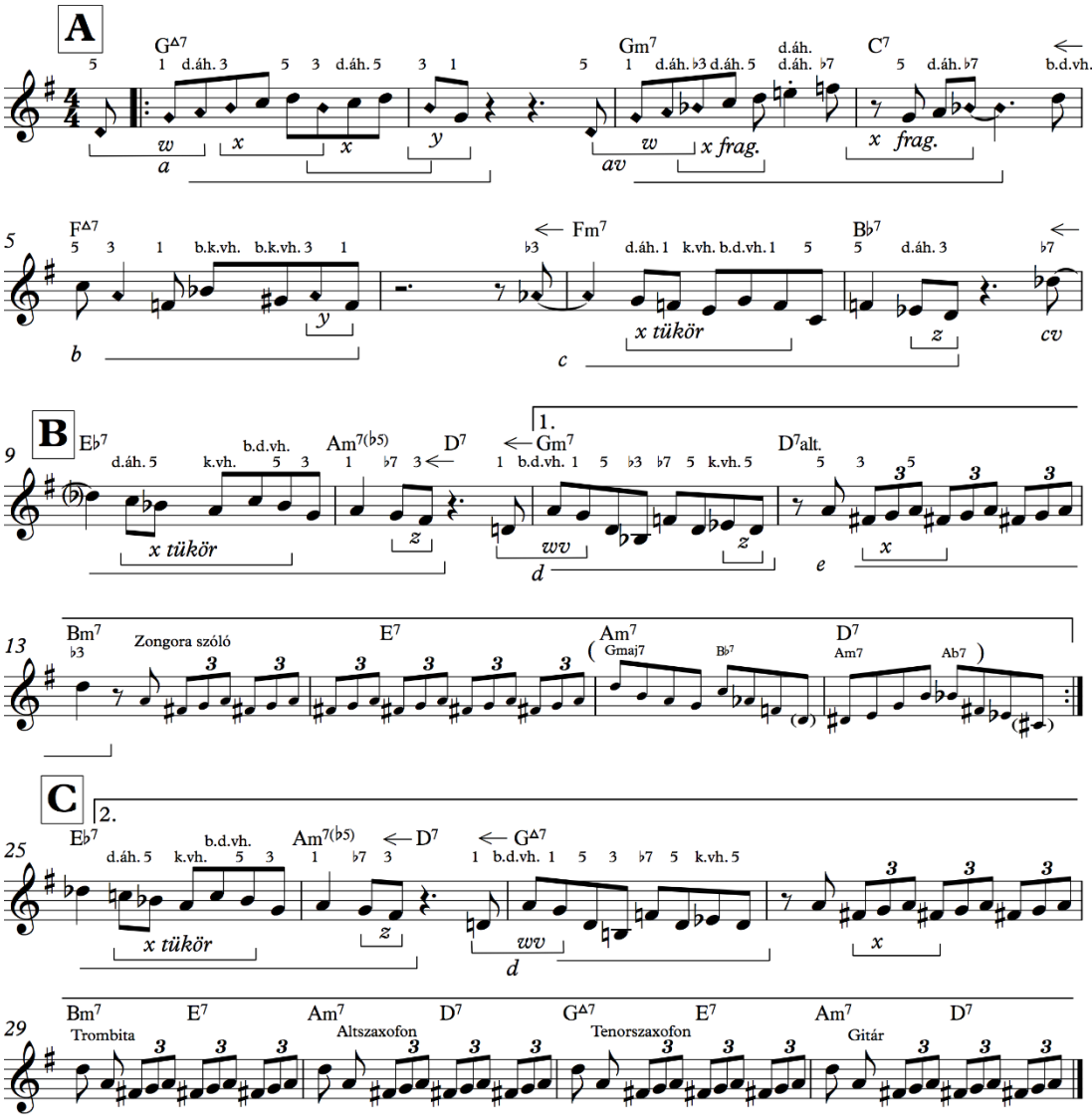


67. Kottapélda, Ornithology, harmóniai elemzése

A másik fontos különbség, hogy a kontrafaktum harmóniasorában az Eb basszus felett egy domináns szeptim szólal meg, melyen így az Fm^7- Bb^7 akkordkapcsolaton elhangzott motívum, egy kvarttal feljebb eltranszponálva tud megszólalni.

7.2. *Ornithology* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából

Az *Ornithology* motivikus felépítése és összefüggései miatt gondolom azt, hogy ez a darab a bebop korszak egyik legjobban megkomponált kontrafaktuma. (68. kottapélda)



68. kottapélda, C. Parker és B. Harris, *Ornithology* téma, 1946

A kottapéldán rombusz alakú kottafejjel jelöltem az eredeti dalban is megszólaló hangokat. Ebből is jól látszik, hogy az említett kezdő *a* frázis első négy hangja, a *w* motívum, megegyezik az eredeti dal kezdő motívumának diminuált variációjával. Ezt követően az akkord terce többször is megszólal frázisban, utalva a hang – az eredeti dalban lévő – hangsúlyos szerepére.

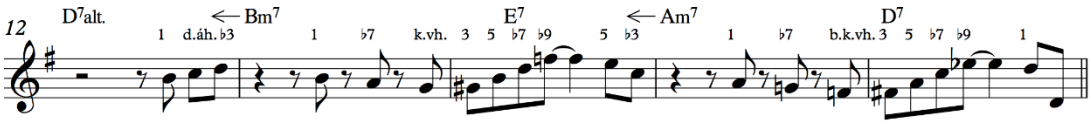
Az elsőhöz hasonlóan, a *w* motívum G-mollba transzponált változatával indul a második frázis, amely egy szinkópált motívummal, az *x* motívum kiterjesztésével bővül ki a tercen lévő nyugvópont előtt. Ehhez a motívumhoz kapcsolódik a következő *b* frázis, amely teljes új ötletre épül, azonban az eredeti dalra utalva az akkord terce szintén többször megjelenik a dallamban. A frázis befejező két hangja, az *y* motívum, rímel az első frázis befejezésére. Érdekesség, hogy a frázisnak a második fele szinte

megegyezik az *Anthropology* első ütemének második felében lévő motívummal, csak ez utóbbi az akkord kvintjére zár.[8] (7.kottapélda)

A következő *c* frázisról már volt szó: ez az a motívum, amelyik megegyezik a *Anthropology* huszonharmadik ütemében lévő frázissal. Ez a dallam is kapcsolódik motivikusan a nyitó frázissal: a negyed után induló nyolcadmozgás tükörképe a nyitó frázis *x* szegmensének. Ezt követi a B-rész első frázisa, mely a *c* frázisnak kvarttal arrébb lévő transzpozíciója.

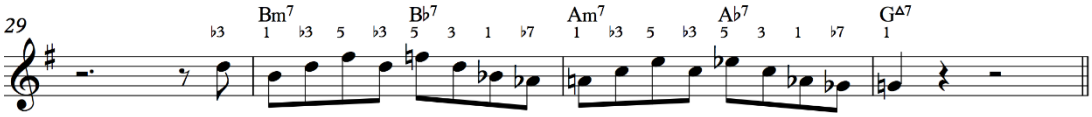
Ez után szólal meg a darab legtömörebb motívuma: egy ütemig tart, mintegy választ adva az előtte lévő összetett frázisokra. Ezt erősíti az is, hogy a frázis első három hangja, a *w* motívum, megegyezik a nyitó frázis első három hangjával, azonban a szerző hangok sorrendjét megcserélte. A frázis utolsó két hangja, a *z* motívum rímel a *c* frázis utolsó két hangjára.

Az ezt követő triolás motívum, egy teljesen új dallami anyagot hoz a darab ívében, de ebben is felfedezhető a nyitó frázis *x* szegmense. Ezt az öt ütemet Parker későbbi felvételeken más dallammal játszotta, mely melódia az 4. fejezetben bemutatott motívum szinkópált variációja.[9] (69. kottapélda)



69. kottapélda, *Ornithology* B-rész, alternatív dallama, 12-16. Ütem

Az A-rész visszatérése után a C-rész ismét a *c* frázis transzponált változatával kezdődik, majd a G-dúrhoz igazítva a hangjait, ismét *d* motívum ad tömör választ az előtte elhangzottakra. Az ezt követő triolás motívum hangszerekere szétosztott ismétlődése zárja a darab témáját. Ezt a dallami megoldást szintén megváltoztatta Parker az 70. kottapéldán látható frázisra, mely a tritonuszos behelyettesítéssel variált *turnaround* akkordmenet harmóniabontásából áll.



70. kottapélda, *Ornithology* B-rész, alternatív dallama, 19.-32. Ütem

[8] Tom Cleary: *Ornithology: the memory palace of two bebop masterminds.* http://blog.uvm.edu/tgcleary/2015/04/11/442-2/ (utolsó megtekintés: 2018.06.18)

[9] Az 1948-as élő felvételen evvel a dallammal játszák a témát, Savoy MG 12179, https://www.youtube.com/watch?v=5SXUpsVwAZI (utolsó megtekintés: 2018.06.20.)

Ritmikailag is hordoz újdonságot a darab alternatív befejezése: míg a darabban minden frázis *off-beaten* indul és *off-beaten* fejeződik be, ez a legutolsó frázis az ütem egyre zár.

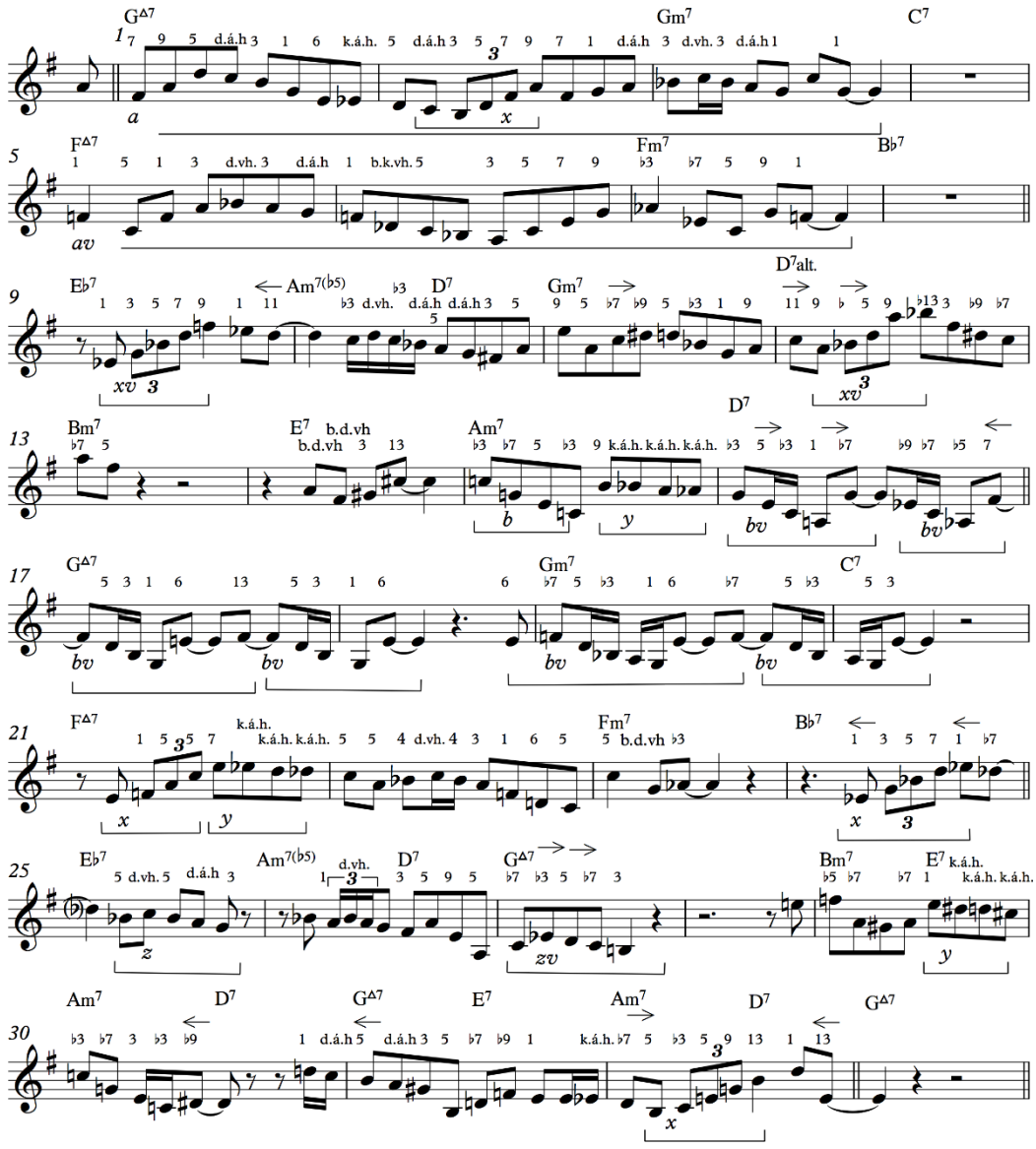
7.3. *Ornithology* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából

A dallamhangok elemzésből is jól kirajzolódik a 68. kottapéldán, hogy a darab utolsó triolás motívumának kivételével, a kompozíció dallama jellemzően a harmónia sor akkordhangjaiból, azok átmenő hangos összekötéséből és váltóhangos körülírásából épül fel. A felső kromatikus vagy diatonikus és alsó kromatikus és akkordhang körülírás több helyen is szerepel: az ötödik, hatodik és kilencedik ütemben, illetve az alternatív verziók tizenharmadik, tizenötödik, harmincadik és harmincegyedik ütemében. Ez utóbbinak érdekessége, hogy a tritonusszal behelyettesített mellékdomináns és domináns alaphangja és szeptimhangja egyben alsó és felső kromatikus váltóhangja a következő akkord alaphangjának.

7.4. Charlie Parker szólójának elemzése

Meggyőződésem, hogy az *Ornithology* 1946-os felvételén hallható szaxofonszóló talán az egyik legtökéletesebb improvizációja a bebop korszaknak. A kor felvételi technikája miatt korlátozott volt a bebop darabok hossza, így csak rövid szólókat játszhattak a muzsikusok. Ez okból kifolyólag, Parkernek egy periódus állt rendelkezésére, mely periódus alatt ő egy gyönyörűen megszerkesztett és felépített szólót improvizált. (71. kottapélda)

A szóló első nyolc üteme két egymásra rímelő frázisból áll, melyek hosszúságban és a dallam kontúrjában és különösen a frázis végek ritmikájában hasonlítanak egymásra. A frázisok a G^{Maj7}–Gm^7 és F^{MAj7}–Fm^7 váltást fejezik ki, a domináns szeptimeken szünet van. Ezzel a tagolással Parker ellene megy a funkciós zenében megszokott dallamépítkezésnek: melyben jellemzően a szubdominánson kezdődik a frázis, majd a dominánsszeptimen fokozódó feszítés után a dallam a tonikán fejeződik be. Ilyen módon szerveződik például a *Groovin' High* dallama, melynek harmóniasorának ritmusa hasonló: két ütem tonikai harmónia után egy kapcsolódó IIm^7-V^7 következik, majd utána ismét két ütem tonikai akkord jön majd ismét két ütem alatt megszólaló kapcsolódó IIm^7-V^7.



71.kottapélda, Charlie Parker *Ornithology* szólója

A szóló kilencedik ütemében egy több mint négy ütemen átkomponált frázis kezdődik el, melyben jól látszik ahogyan Parker szabadon kezeli a dallamot a harmóniasorhoz képest. Az Eb dominánsszeptim felett egy Eb majorszeptimet bont ki, a tizedik ütemben lévő D dominánsszeptimet egy fél ütemmel később oldja fel a G mollra, amelyet szintén fél ütemmel tovább tart a dallamban, mely ezután a tizenharmadik ütemben jön összhangba a harmóniamenettel.

A következő bő négy ütemes frázis a *b* motívum variálására épül. Parker itt is késlelteti a dallamban a harmóniát: a tizenhatodik ütem első felében A moll szeptimet bont majd Ab majorszeptimet bont a D dominánsszeptim felett. Ez követően a *b* motívumot a G major szeptim hangjaihoz igazítja és kiterjeszti, majd egy negyeddel

eltolja. Eme hosszú frázisnak a G majorszeptimre eső részét variálja tovább a következő frázisban úgy, hogy a G moll szeptim hangkészletéhez igazítja. Emellett egy ritmika sűrítést is beletesz a variációba: a *b* motívum elején, az akkord terce és alaphangját összeköti egy tizenhatod diatonikus átmenőhanggal. Az ilyen összetett motivikus fejlesztésen alapuló dallamszerkesztés rendkívül előre mutató, amely szintén Parker zsenialitását bizonyítja.

A szóló következő nyolc ütemét Parker körülbelül kettő, kettő és fél ütem hosszúságú átkomponált frázisokból építi fel, ám a frázisok közötti szünetek hossza változó, így a szimmetrikus formához képest a frázisok aszimmetrikusan helyezkednek el. Összefüggővé teszi az aszimmetrikus elhelyezkedő mondatokat, hogy a huszonnegyedik és huszonhatodik ütemben kezdődő kétütemes frázisok rímelnek egymásra, a rímelő motívumokat *z* betűvel jelöltem a kottapéldán. Az utolsó négy ütemben a harmóniasor ritmusát követi Parker mondat szerkesztése: kettő, két ütem hosszúságú frázissal fejezi be a szólóját.

A szólóban *x* és *y* betűvel jelöltem azokat a dallami részleteket, amelyek többször előfordulnak az átkomponált frázisok részeként. Az *x* motívum – az 2. fejezetben említett – triolás harmónia bontás, mely egy dúr vagy moll hármashangzat bontása, és jellemzően a basszus alaphangjára vagy tercére épül. Az említett a motívumot általában egy alsó vagy felső váltóhang előzi meg. Az *y* motívum – az 4.2. fejezetben említett – négy hangos egyirányú kromatikus megközelítés, melyet Parker a C és G hang megközelítésére használ.

8. Thelonious Monk: *Humph* és *Off Minor* elemzése

Thelonious Monk nevét mindig együtt említik és a bebop kialakulásában résztvevő többi muzsikus nevével, és valóban, mint a Minton's Playhouse házigazda zongoristája ott volt a stílus kialakulásakor, együtt dolgozott a korszak meghatározó zenészeivel.[1]

Dallamszerkesztésére azonban nem jellemzőek a bebop motívumok, a stílus virágzásával egy időben saját hangzást dolgozott ki.[2] Ezzel ellentétben a darabjainak harmóniai szerkesztései teljes mértékben kiaknázzák az 3. fejezetben elemzett harmonizációs technikák alkalmazási lehetőségeit.

Egyik muzsikus társa, Budd Johnson szerint, Monk 1945 körül kezdte el zongorajátékában kialakítani egyéni hangvételét. Ennek oka az volt, hogy a bebop kialakulásához a köztudatban elsősorban Parker és Gillespie neve kapcsolódott, az övé nem, s ezt igazságtalannak tartotta.[3] Egy napon ezzel kapcsolatban azt mondta Johnsonnak:

> Legyen az övék ez a stílus, lépjünk tovább, kitalálok egy újat.[4]

A jazz meghatározó komponistái közül, Duke Ellington után Thelonious Monk darabjait dolgozták fel legtöbben a későbbiekben, mely azért is érdekes, mert míg Ellington közel ezerötszáz-kétezer darabot írt, Monk közel csak hetvenet.[5] Mindegyik darabja egy jól megmunkált drágakő, talán a legismertebb a *'Round Midnight*, [6] de többek között a *Straight No Chaser, I Mean You,* [7] *Well You Needn't,*[8] *Blue Monk, Epistrophy,*[9] *Off Minor, Ruby My Dear*[10] című kompozíciókat dolgozták fel talán a legtöbbet a későbbiekben.[11]

[1] Martin Willams: *The Jazz Tradition.* (New York: Oxford University Press, 1993). 151.
[2] I.m. 152.
[3] Charley Gerard: *Thelonious Monk. Originals and Standards*. (Brooklyn: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1991). 9.
[4] I.m. 9. Ford. Bacsó Kristóf
[5] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz*. (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 344.
[6] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=zre0u5XyNfY, (utolsó megtekintés, 2018.08.31).
[7] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=A369iF8vQwE, (utolsó megtekintés, 2018.08.31).
[8] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=q-d32veDFOw, (utolsó megtekintés, 2018.08.31).
[9] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=KM5FOS0mhlM, (utolsó megtekintés, 2018.08.31).
[10] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=W39TdbJxGNY, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.31).
[11] Martin Willams: *The Jazz Tradition.* (New York: Oxford University Press, 1993). 152.

Monk szívesen használta a populáris dalokra jellemző AABA formai felépítést, sőt jó pár kontrafaktum fűződik a nevéhez. Ilyen darab például az *Evidence*[12] vagy az *In Walked Bud*,[13] az előbbi a Jesse Greer *Just You Just Me*, az utóbbi a Irving Berlin *Blue Skies* című dal harmóniasorára íródott.[14]

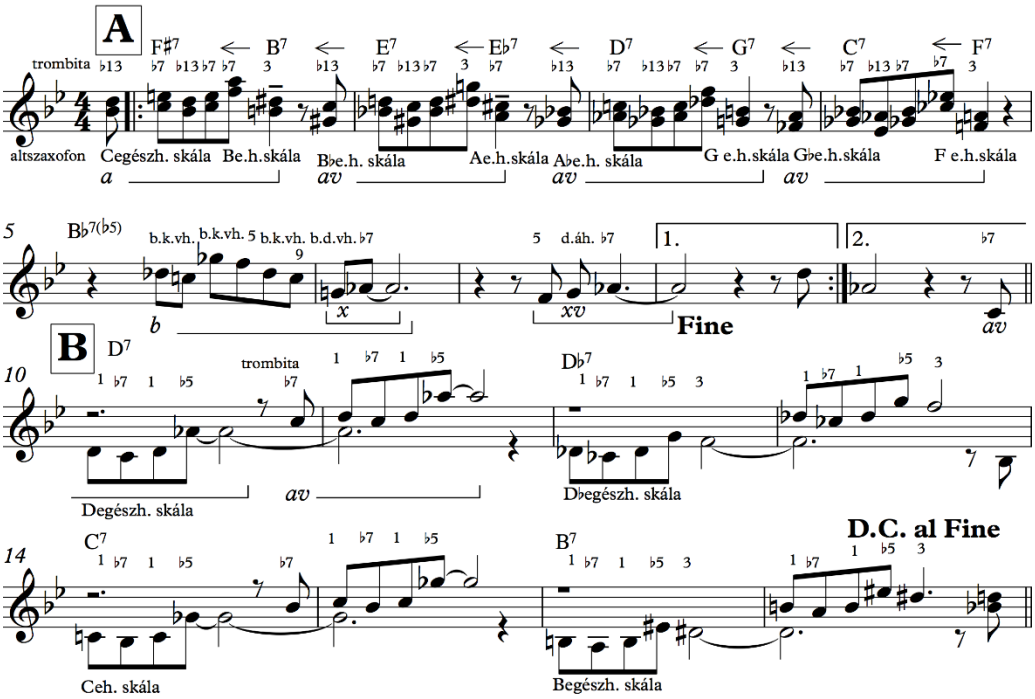
Nem csak a dallamszerkesztésében, hanem a dallam megvastagításában is jellemző stílusára a fanyar disszonancia, mely a kisszext, kis nóna, tritonusz és kisszekund intenzív használatából ered.[15] Darabjaiban ezen belső szólamok a fő szólamhoz hasonlóan szerves részei a kompozícióknak, így ezek elhagyása nélkül sokat veszítenek a darabok karakterükből.[16] Ezen disszonanciák korábban félreütésnek tűntek volna a hallgató számára, ám Monk lassan hozzáformálta közönség ízlését ezen súrlódásokkal teli hangzásokhoz.[17]

8.1 *Humph* elemzése

Először Monk *Humph* című darabját elemzem, ennek az az oka, hogy ebben a darabban található Monk kompozíciói közül legjobban a bebopra jellemző dallamszerkesztés, mely talán a stílus tudatos imitációja lehet.[18] (72. kottapélda)

Monk 1947 októberében vette fel a darabot a *Genius of Modern Music vol.1* albumának az első darabjaként.[19] A felvételen Idrees Suliman trombitán, Danny Quebec West altszaxofonon, Billy Smith tenorszaxofonon, Eugene Ramey bőgőn és Art Blakey dobokon működött még közre.

[12] Milt Jackson and The Thelonious Monk Quintet (New York: Blue Note, 1948, BLP 1509), https://www.youtube.com/watch?v=bZQ8zds7mmg, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.31).
[13] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=ShqC6PcqH8w, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.31).
[14] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz*. (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 347.
[15] I.m. 347.
[16] Charley Gerard: *Thelonious Monk. Originals and Standards*. (Brooklyn: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1991). 11.
[17] Gary Giddins and Scott DeVeaux: *Jazz.* (New York: W.W. Norton & Company, 2009). 347.
[18] Martin Willams: *The Jazz Tradition.* (New York: Oxford University Press, 1993). 152.
[19] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=nWhwCdqwm_o, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.31).



72.kottapélda, T. Monk, *Humph*

8.1.1. *Humph* elemzése formai és harmóniai szempontból

A darab négy ütem dob bevezetővel indul, majd megszólal a téma, amely egy gyors tempójú *I Got Rhythm* kontrafaktum. Monk fanyar stílusához hűen variálja át Gershwin darabját: a dallam törzshangai kromatikusan ereszkednek egy statikus dominánsláncolat felett, mely egy disszonanciával dúsított hangzást eredményez.

Érdemes megvizsgálni a téma első négy ütemét harmóniai és dallami szempontból is. A dominánsláncolat az ötödik ütemben megszólaló $Bb^{7(b5)}$ tonikai dominánsszeptimet célozza meg az 3. táblázat ötödik sorához hasonlóan. [20] A felvételen nehezen hallatszik jól a bőgő, én a kottapéldán jelzett kromatikus basszusvezetést véltem felfedezni a harmadik ütemben.[21] A hangsúlyos helyeken lévő dallamhangok egyértelműen félhangoként ereszkedő harmóniasorra utalnak: az ütemek első és harmadik ütésére eső dallam hang egy kromatikusan ereszkedő dallamívet ad ki. Ezt erősíti a második A-részben megszólaló zongorakíséret is mely, kromatikusan ereszkedő tritonuszokból áll.

[20] Don Byas állítása szerint ez a harmóniai megoldás Art Tatumtól ered, Art Taylor: *Notes and Tones*. (Da Capo Press, 1993). 53.
[21] Több Monk kompozícióit összegyűjtő kottakiadvány van, ám eltérően jelölik vizsgált akkordmenetet: a *Monk Fakebook* C^7-ről induló kromatikus basszusmenetet ír, míg a *Thelonious Composition's* című kiadvány Gb^7-ről induló kvintlépésekből álló harmóniamenet ad meg.

A B-részek szintén a kromatikusan ereszkedő dominánsszeptimekből állnak, melyek a VI. és V. fokon lévő dominánsszeptimek tritonuszos behelyettesítéséből erednek.

A téma után egy-egy kör altszaxofon, trombita, tenorszaxofon és zongoraszóló következik. A fúvósok a behelyettesítések nélküli *rhythm changes* akkordsorra improvizálnak, a trombita és tenorszaxofon szólójában a második A-részekben hallható a statikus domináns láncolat. Monk végig a téma harmóniasorára improvizál, szólója után a négy ütem dob átvezető után a téma B-részével és utolsó A-részével fejeződik be a szám.

8.1.2. *Humph* elemzése motivikus szempontból, illetve dallam és harmónia viszonyának szempontjából

A dallam az első négy ütemben egy nagy terccel van megvastagítva, mely – Monk stílusára gyakran jellemző – egészhangú skálák hangzását adja. Ezen skála részletek, fél hangonként váltakoznak és egy nyolcaddal megelőzik az ütem első és harmadik ütésén váltakozó harmóniákat.

Motivikus szempontból az egész darabot az *a* motívum uralja. Az első négy ütemben a motívum nagyszekundonként lefele eltranszponálva szólal meg négyszer, melyre a *b* motívum válaszol. A *b* motívum az $Bb^{7(b5)}$ akkord kvintje, nónája és szeptimhangja köré épül: a kvintet és a nónát beugró kromatikus váltóhang előzi meg, mely szintén disszonáns hangást eredményez. Ezt követően a szeptimhangot egy alsó diatonikus váltóhang előzi meg, majd ugyanez az *x* motívumrészlet ismétlődik meg az A-részek hetedik ütemében. Érdekes hasonlóság, hogy Monk *Rhythm-A-Ning* című – szintén *rhythm changes* – kompozíciójában, az A-részek második felének ez a rövid dallami fordulat a fő motívuma.[22]

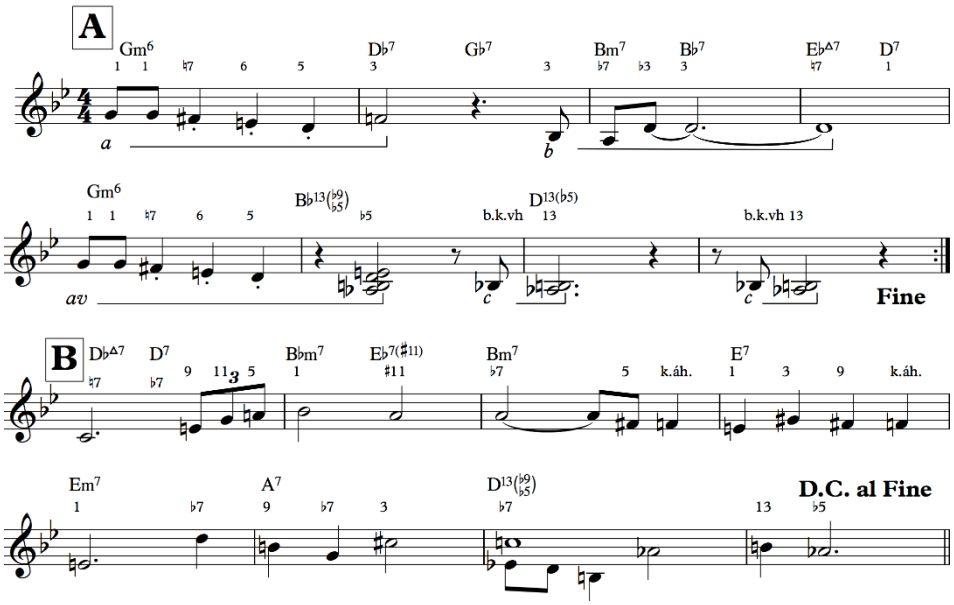
A darab B-része is az *a* motívum felső szólamának variációiból épül fel: a motívumban levő felfelé kvart lépés, bővített kvart lépésre módosul, s ezen a hangon meg is áll a dallam. A harmadik ütemben, ezen bővített kvart lépés után egy nagyszekunddal lejjebb áll meg a melódia. A B-rész motívumainak hangkészlete szintén a kromatikusan ereszkedő basszusra épülő egészhangú skálákból merít. Ez a dallamszerkesztés a Monk stílusára jellemző, disszonanciával telített hangzást erősíti.

[22] Joe Guy: *Hot Lips Page –Trumpet Battle at Minton's* (New York: Xanadu, 1941, 107) https://www.jazzdisco.org/thelonious-monk/catalog (utolsó megtekintés: 2018.08.05), https://www.youtube.com/watch?v=6Di_mswqhLU, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).

8.2. *Off Minor* elemzése

8.2.1. *Off Minor* elemzése. formai és motivikus szempontból

Monk ugyanerre az albumra rögzítette egy héttel később trió felállásban – ugyanazzal a ritmusszekcióval – az *Off Minor*[23] című kompozícióját. Érdekes momentum, hogy ezt a darabot Bud Powell ugyanennek az évnek januárjában már előbb felvette, szintén trió felállásban.[24] (73. kottapélda)



73. kottapélda T. Monk, *Off Minor*, 1947

A kompozíció szintén AABA formai sémára épül. Az A-részek két ismétlődő formai részre tagolódnak, melynek dallamát – egyes források szerint – Monk Elmo Hope zongorista barátjától „vette kölcsön".[25] Az A-részek melódiájának hangkészlete a G dallamos moll és dór skála hangjaiból épül fel, kivéve az utolsó két ütemet, ahol a dallam a mollterről kisszekundot fellépve a dúr tercre zár. Talán ezért is *Off Minor* a darab címe, és nem pedig *What Now*, melyet eredetileg szánt a szerző a kompozíció címének.[26]

[23] Thelonious Monk: *Genius of Modern Music vol.1.* (New York: Blue Note, 1947, BLP 1510), https://www.youtube.com/watch?v=qCjQetHez7Y, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).
[24] *The Bud Powell Trio*. (New York: Roost , 1947, RLP 2224), https://www.youtube.com/watch?v=cDREdk1aTTo, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30).
[25] Robin D.G. Kelley: *Outtakes!* http://www.monkbook.com/outtakes/, (utolsó megtekintés dátuma: 2008.08.17.)
[26] Robin D.G. Kelley: *Outtakes!* http://www.monkbook.com/outtakes/, (utolsó megtekintés dátuma: 2008.08.17.)

Az A-részek motivikus szempontból három egységből tevődnek össze: az *a* motívumra válaszol a *b,* majd az *a* motívum variációja után, következik a *c* motívum, mely ritmikai eltolás után megismétlődik még egyszer. Ez a dallamvariációs technika Monk kedvelt eszköze volt, számos más darabjában találunk rá példát.[27]

A B-részben motivikus ismétlődés nem figyelhető meg, azonban az utolsó ütem második leütésén lévő dallami hangsúly utal az A-részek hatodik ütemében levő hasonló hangsúlyra.

8.2.2. *Off Minor* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából

Mint korábban írtam, az A-részek melódiája a G-moll hangkészleteiből merít. A darab egyedi hangzását az adja, hogy Monk ez alá a viszonylag tonális dallam alá egy rendkívül sok modulációval teli harmóniasort komponált, melynek ugyan utolsó harmóniája a G-moll domináns akkordja, azonban az a G-dúr tercével van színezve.

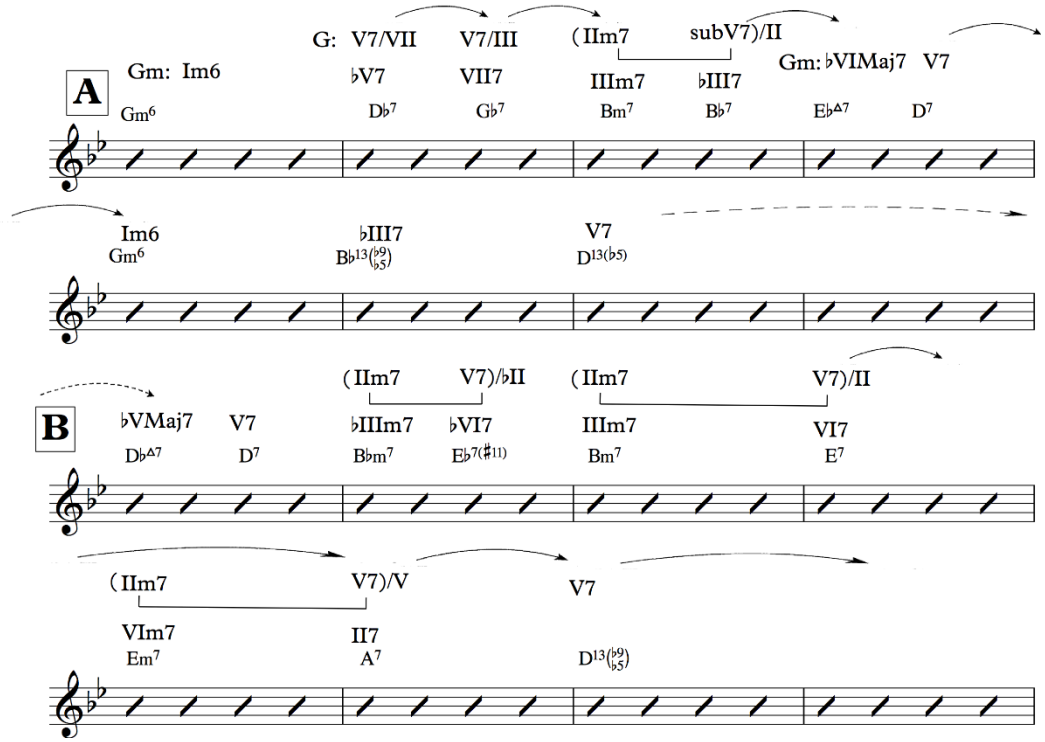
Az A-részek első felében Monk sűrű harmóniai ritmussal alkalmazza a tonicizáció, a modális és a tritonuszos behelyettesítés technikáját: az első négy ütem a Gm és a G-dúrból kölcsönzött melléktonika, a Bm^7 közötti oda-vissza modulációra épül. A Bm^7 felé annak váltódominánsával és dominánsával történik a moduláció. A melléktonikáról egy alterált *turnaround* fordulattal modulál vissza a harmóniasor: a Bm^7-Bb^7 egy relatív IIm^7-$subV^7$ kapcsolat a szubdomináns felé, mely azonban nem Am^7-re zár, hanem egy kvintlépéssel a G összhangzatos moll hatodik fokán lévő szubdomináns funkciójú Eb^{Maj7}-re. (74.kottapélda)

Még izgalmasabbá teszi a modulációt, hogy kvint és kisszekund lépésekből álló basszusszólam felett a dallam egy kitartott D hang.

Az A-rész második fele szintén érdekes harmóniai összefüggésekre épül: a Gm tonikai akkord után egy kisterccel feljebb lévő domináns szeptim szólal meg szűkített kvint, kis nóna és tredecima hangokkal, melyből a kis nóna és a szeptimhang (Ab és B) a következő ütemben D basszus felett ismétlődik meg. Ez egy érdekes problémát vet fel: a D basszus felett lévő Ab-B bővített szekundot lehet a D szűkített szeptim részeként tekinteni, mely így funkciójában a $Bb^{7(b9)}$ akkord első fordításaként értelmezhető. A *Monk Fake Book* és a *Thelonious Monks Compositions* kiadványok D szűkítettszeptimként értelmezik ezt a harmóniát, mindamellett erre utal az is, hogy

[27] Charley Gerard: *Thelonious Monk. Originals and Standards*. (Brooklyn: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1991). 11.

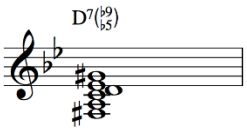
későbbi felvételeken Monk bevezetőnek az A-rész utolsó négy ütemét játssza, és végig Bb basszust játszik a kérdéses három ütemben.[28]



74. kottapélda, *Off Minor* harmóniai elemzése

Monk az 1947-es felvételén a szólójában egy másik megoldást választ: szinte minden alkalommal az A-részek végén ezen a helyen a D egészhangú skálát alkalmazza, mely a $D^{9(\#5,b5)}$ harmóniát sejteti, azonban magát a harmóniát nem üti le bal kézzel.

A vizsgált harmóniát a G-moll ötödik fokaként egy hiányos $D^{13(b9,b5)}$ akkordnak is lehet értelmezni, ezt alátámasztja, hogy a későbbi felvételeken a fúvós szólók kísérete közben Monk ennek az akkordnak a változatát fogja le, mely, ha a téma B hangját is odaképzeljük, D fél-egész hangkészletet feltételez. Ezt a harmóniai felrakást Monk előszeretettel alkalmazta más darabjaiban is.[29](75. kottapélda)



75.kottapélda, *Off Minor*, Riverside RLP 12-242, Monk akkordfelrakása, 1:33

[28] Thelonious Monk Septet: *Monk's Music.* (New York: Riverside, 1957, RLP 12-242)
[29] Charley Gerard: *Thelonious Monk. Originals and Standards*. (Brooklyn: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1991). 21.

Coleman Hawkins az 1957-es felvételen ezen a helyen hangkészletként legtöbbször a G-harmómikus moll V. moduszát alkalmazza, mely $D^{7(b13,b9)}$ alterációs lehetőséget feltételez ennek az akkordnak.

A második A-rész végén ez a harmónia oldódik tritonuszos behelyettesítéssel a B-rész első akkordjára a Db^{Maj7}-re. Ezt követően kromatikusan felfelé menő domináns szeptimek következnek: D^7, Eb^7 és E^7, mely utóbbi kettőhöz a relatív IIm^7 párja is kapcsolódik. Érdekesen osztja fel ezen domináns harmóniák ritmusát Monk: a D^7 fél ütemig, a Bbm^7-Eb^7 egy ütemen keresztül, a Bm^7-E^7 két ütemen keresztül szólal meg, mely utóbbi két harmónia a G-dúr harmadik fokú melléktonika és hatodik fokon lévő mellékdominánsaként értelmezendő. Ez az akkordkapcsolat a következő ütemben hatodik fokú mollszeptimre változik, ami relatív IIm^7 párja a váltódominánsnak. A B-rész utolsó két üteme, az A-részek végéhez hasonlóan, ismét az D alapú domináns akkord, ám Monk ennek az akkordnak következetesen a $D^{13(b9,b5)}$ alterációját alkalmazza.

Az A-részhez hasonlóan, a B-rész dallamszerkesztésében is alkalmazza Monk egy mozgó basszusszólam feletti tartott dallamhang eszközét, azonban az A-résszel ellentétben, a basszus felfelé lép félhangot: a C dallamhang alatt először Db majd D a basszus. A következő három ütemben Bb-Eb, B-E basszus menet szintén egy felfelé tartó hatást eredményez, míg felette a dallam lefelé ível. Ez alóla az A dallamhang megismétlése a kivétel: alatta először Eb majd B basszus szólal meg.

A téma 1947-es felvételének transzkripciója is jól mutatja a szerző zsenialitását: Monk szinte végig csak egy szólamot játszik, s a dallam és a basszus játszásával tökéletesen megszólal a darab karaktere és kirajzolódik harmóniasora. (2.függgelék)

A téma utáni szólójában számtalanszor visszaidézi a téma fordulatait, az improvizációja nem szakad el a témától úgy, mint ahogy Parker, Powell vagy Gillespie játékában megfigyelhető.

9. Bud Powell: *Dance Of The Infidels* elemzése

Bud Powell volt a bebop korszak egyik legnagyobb hatású zongoristája.[1] Fiatal korában pályáját barátja, Thelonious Monk egyengette, gyakran játszási lehetőséget adott számára a Minton's Playhouse-ban; Powell azonban Monk stílusától teljesen eltérő, bebop jellemző stílusjegyeit teljes mértékben hordozó hangzást fejlesztett ki.[2]

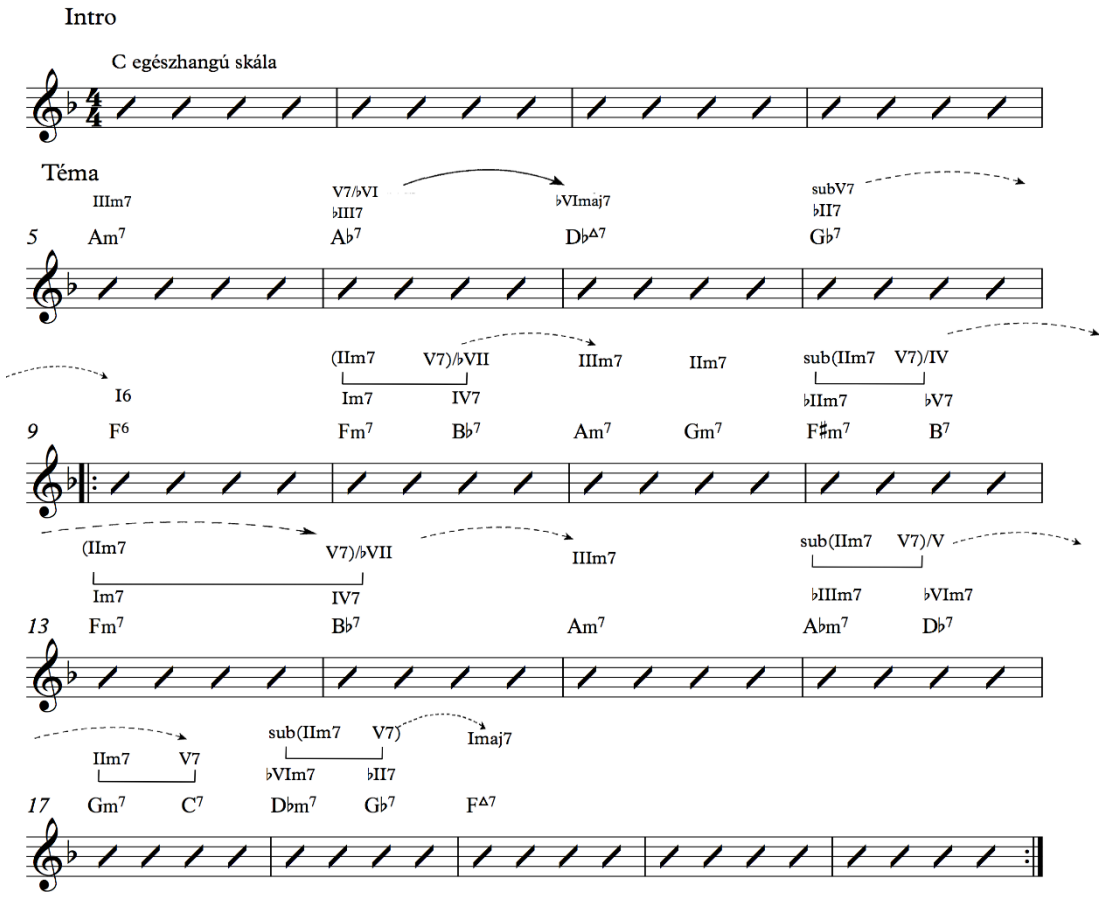
Powell 1949 augusztusában vette fel *The Amazing Bud Powell* című albumának első részét a Blue Note kiadó számára, a felvételen Fats Navarro trombitán, Sonny Rollins tenorszaxofonon, Tommy Porter bőgőn és Roy Haynes dobokon működött közre. [3] Az albumon három saját darab mellett Thelonious Monk *52nd Street Theme*, és Benny Harris és Charlie Parker *Ornithology* kompozícióját is felvették. Az album első darabja a *Bouncing with Bud,*[4] nyolc ütem bevezetővel és a téma utáni nyolc ütemes átvezetővel kibővített AABA sémára épülő, közép gyors, eredeti harmóniasorra íródott kompozíció. Az album második darabja – a *Wail* – egy *I Got Rhythm* kontrafaktum. A lemez harmadik darabja a *Dance of the Infidels*, mely egy F blues variált és kibővített változata.

9.1. *Dance of the Infidels* formai és harmóniai elemzése

A darab a fúvósok négy ütemes fanfár szerű bevezetésével indul, melyre a zongora és bőgő duója válaszol a következő négy ütemben. Ezt követően a teljes zenekar belépésekor, a fúvósok unisono előadásában szólal meg a téma, mely az eredeti blues formához képest két ütemmel bővül. A téma ismétlése után következik négy kör zongora szóló, melyet egy-egy trombita és szaxofon szóló követ, majd befejezésül egyszer hangzik el a téma.

Az intro első négy üteme hangkészlete C dominánsszeptimre utal, mely az ötödik ütemben lévő melléktonikára oldódik. (76. kottapélda)

[1] John S. Davis: *Historical Dictionary of Jazz*. (Lanham: Scarecrow Press, Inc.2012). 670.
[2] Thomas Owens: *Bebop.The Music and its players.* (New York: Oxford University Press, 1995). 145.
[3] *The Amazing Bud Powell, vol. 1.* (New York: Blue Note, 1949, BLP 1503) https://www.youtube.com/watch?v=cDREdk1aTTo, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.07.01)
[4] https://www.youtube.com/watch?v=msaSi5dZBLo, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.30)



76.kottapélda, *Dance of the Infidels* harmóniai elemzése

Az ezt követő leszállított harmadik fokon lévő mellékdomináns nem a második fokra oldódik, ahogy a *turnaround* variációknál tapasztalható, hanem a basszus egy kvintet lelépve a leszállított hatodik fokra oldódik. Ez a harmóniai megoldás a modális behelyettesítés eszközét alkalmazza: az F összhangzatos moll leszállított hatodik fokán lévő – szubdomináns funkcióval bíró - Db majorszeptimet helyettesíti be a második fokon lévő G moll szeptim helyett. Ismét egy kvint lépéssel jutunk el a Gb domináns szeptimhez, mely a téma első akkordját, az F dúr szextakkordra vezető domináns szeptim tritonuszos behelyettesítése.

A téma akkordmenete a bebop blues harmónia sorára utal: mindkettőben fél ütemenként váltakozó harmóniákkal vannak összekötve a blues karakterét adó fő funkciók, ám számos helyen Powell más megoldásokat használ Parkerhez képest. Ezek a megoldások jól szemléltetik az 3. fejezetben bemutatott átharmonizációs technikákat.

Powell darabjában a második ütemben megjelenik a negyedik fok, azonban azt a relatív második fok beékelése előzi meg. A két harmónia IIm^7-V^7 kapcsolatot alkot Eb dúr felé, mely tritonuszos behelyettesítésként értelmezve, a harmadik ütemben lévő

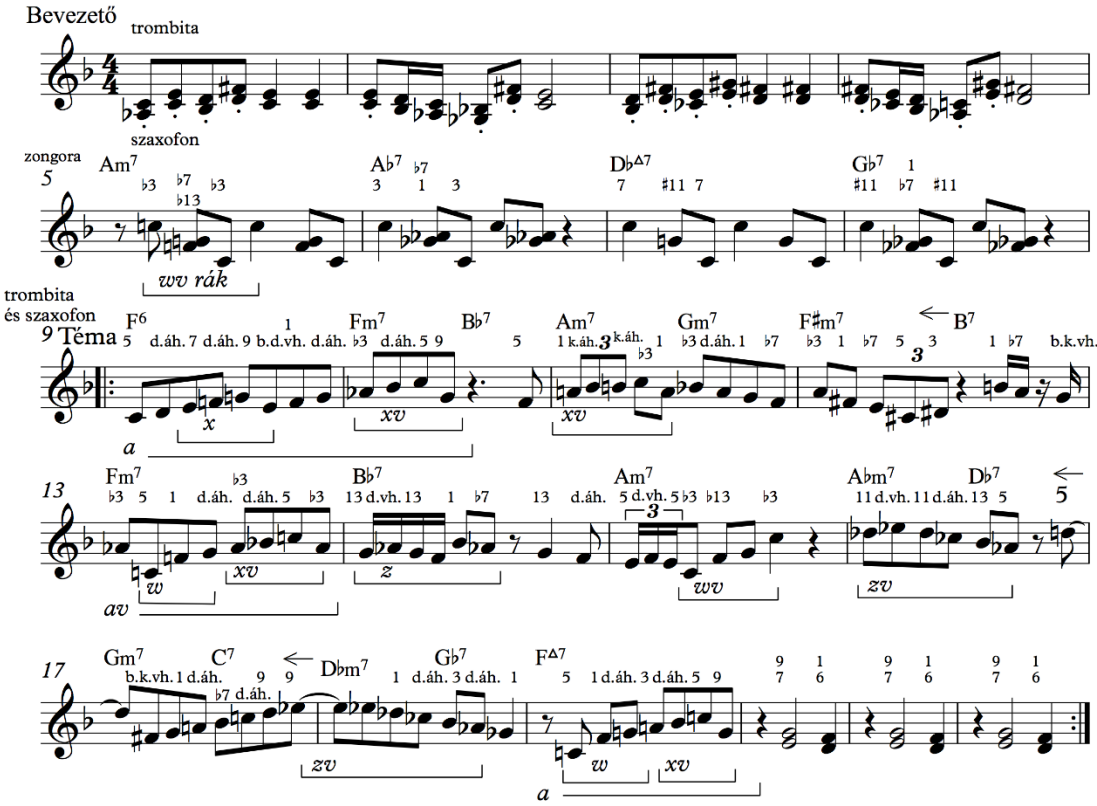
Am^7 – melléktonika – felé oldódik. A melléktonika után egy szekunddal lejjebb szólal meg a második fok, melyet a negyedik ütemben, fél hanggal lejjebb követ a negyedik fok felé irányuló, a tritonuszával behelyettesített IIm^7-V^7 kapcsolat, a $F\#m^7$-B^7. Ez utóbbi nem közvetlenül oldódik a Bb dominánsszeptimre, mivel azt megelőzi a kapcsolódó második fok párja, az F moll szeptim.

Az ötödik, hatodik és hetedik ütemben, a második és harmadik ütemben lévő harmóniai kapcsolat jelenik meg újra, ám időben mindegyik akkord kétszer annyi ideig tart. A darab hetedik és nyolcadik üteme a bebop blues harmóniasorával megegyezik: a melléktonikai funkcióval rendelkező harmadik fokú mollszeptim után, a leszállított harmadik fokra épülő relatív IIm^7-V^7 pár vezet tritonuszos behelyettesítésével a kilencedik ütem második felében megszólaló ötödik fokra, amelyet megelőz a beékelődő relatív második fokú szeptimakkord. Ennek az akkordkapcsolatnak a tritonusz távolsággal arrébb történő megszólalása következik a tizedik ütemben, mely a tizenegyedik ütemben fél hang lépéssel lefelé oldódik a tonikára, mely a témában három ütemig tart.

9.2. *Dance of the Infidels* elemzése ritmikai és motivikus szerkesztés szempontjából

Powell darabjában a frázisok jellemzően *off-beaten* indulnak és végződnek, ám téma első és ötödik frázisa az ütem első leütésen indul, illetve negyedik és hatodik frázisa leütésen zár. Emellett a szekund lépésekből építkező frázisokon belül kevesebb szinkópálás van: Powell dallamszerkesztése lineárisabb Parker dallamszerkesztéséhez képest. (77. kottapélda)

A darab az *a* frázissal indul, mely megegyezik – az ugyanazon az albumon szereplő – *Ornithology* felütés nélküli első ütemével. Ehhez kapcsolódik az *x* motívum variációja, amelynek F dúrhoz igazított és ritmikailag sűrített variációjával indul a darab második frázisa. A darab harmadik frázisa ütésre induló ám dupla tempó érzetet sejtető szinkópával indul, melyhez hozzákapcsolódik az *a* frázis rövidített variációja, melynek *w* motívum eleme szintén *az Ornithology* kezdő hangjaira emlékeztet. A darab harmadik frázisa a *z* motívummal fejeződik be.



77. kottapélda, B. Powell, *Dance of the Infidels*, 1949

A darab negyedik frázisában visszaköszön a *w* motívum, mely az utolsó hangjával kiegészülve az bevezető ötödik ütemében megszólaló motívum rák fordításával mutat hasonlóságot. Az ezt követő rövid frázis a *z* motívum variációja, melyre hosszan válaszol a darab hatodik és egyben leghosszabb frázisa, melynek vége szintén a *z* motívum kibővített variációjával végződik. A következő frázis a harmadik frázisban hallott *Ornithology* kezdő motívum megismétlése. Az ez után, fél és negyedhang ritmusban megszólaló, ré-dó lépés megismétlése egy összegző és lenyugtató érzetet kelt a darab befejezéseként. Jól mutatja a jazz motívum készletének kialakulását és fejlődését, hogy az a motívum, amit Lester Young 1936-ban játszott egy felvételen az egy bő évtizeddel később az egyik legösszetettebb bebop darab témájában köszön vissza

Parkerhez hasonlóan, Powell is rendkívül változatosan alkalmazza a frázisokat alkotó rövid motívumok variációit.

9.3. *Dance of the Infidels* elemzése dallam és harmónia viszonyának szempontjából

Már a darab bevezetője is érdekes dallami megoldásokat: a dallam felső és alsó C orgonapontra épül, melyet izgalmassá tesz az akkordmenet eredetei tonalitástól való

eltávolodása. Ez a jelenség a basszushoz képest egyre nagyobb disszonanciát hoz létre: míg a C dallamhang az A moll szeptim és az Ab domináns szeptim terceként szólal meg, a Db major szeptimhez és Gb dominánsszeptimhez képest nagyszeptimként és bővített undecimaként értelmezendő.

A téma behelyettesítéseket és kromatikus basszuslépéseket alkalmazó harmóniasorára, Powell főként szekundlépésekből álló dallamot komponált, melyekben a hangsúlyos helyeken harmóniahangok szerepelnek. Mivel maga a harmónia sor tartalmazza azokat harmóniai behelyettesítéseket, melyek izgalmas disszonanciákat eredményeznek (lásd. 4.5 fejezet), a dallam a basszushoz képest disszonáns színezőhangokat nem tartalmaz: a frázisok akkordhangokból, diatonikus színezőhangokból és átmenőhangokból épülnek fel. A darabban egy harmóniabontás található: a téma negyedik ütemében található F# moll szeptim bontása, mely az azt követő B domninánsszeptim megelőlegezett tercére zár.

Érdekessége a darabnak, hogy a blues csúcspontját adó kilencedik és tizedik ütemben, hogy szerző a két egymástól tritonusz távolságra lévő kapcsolódó IIm^7-V^7 párokat, C akusztikus skála felmenettel illetve Gb mixolíd skála lemenettel fejezi ki.

Összegzés

Disszertációmban igyekeztem a bebop megfogható és megmagyarázható stílusjegyeit összegyűjteni, az előforduló zenei törvényszerűségeket kielemezni és megmagyarázni. Azonban kutató munkám során számos olyan zenei jelenséggel találkoztam, amelynek nehéz logikus zenei magyarázatot találni, ám mégis egyszerűen szép vagy izgalmas hangzást eredményez. Dolgozatom egyik fő tanulsága, hogy a bebop muzsikusok a lehető legnagyobb szabadsággal és kreativitással alkalmazták az írásomban megfogalmazott zenei „szabályszerűségeket". Ezzel kapcsolatban ismét Charlie Parker szavait idézném:

> Azt tanítják, hogy a zenének határa van. De ember! A művészetnek nincs![1]

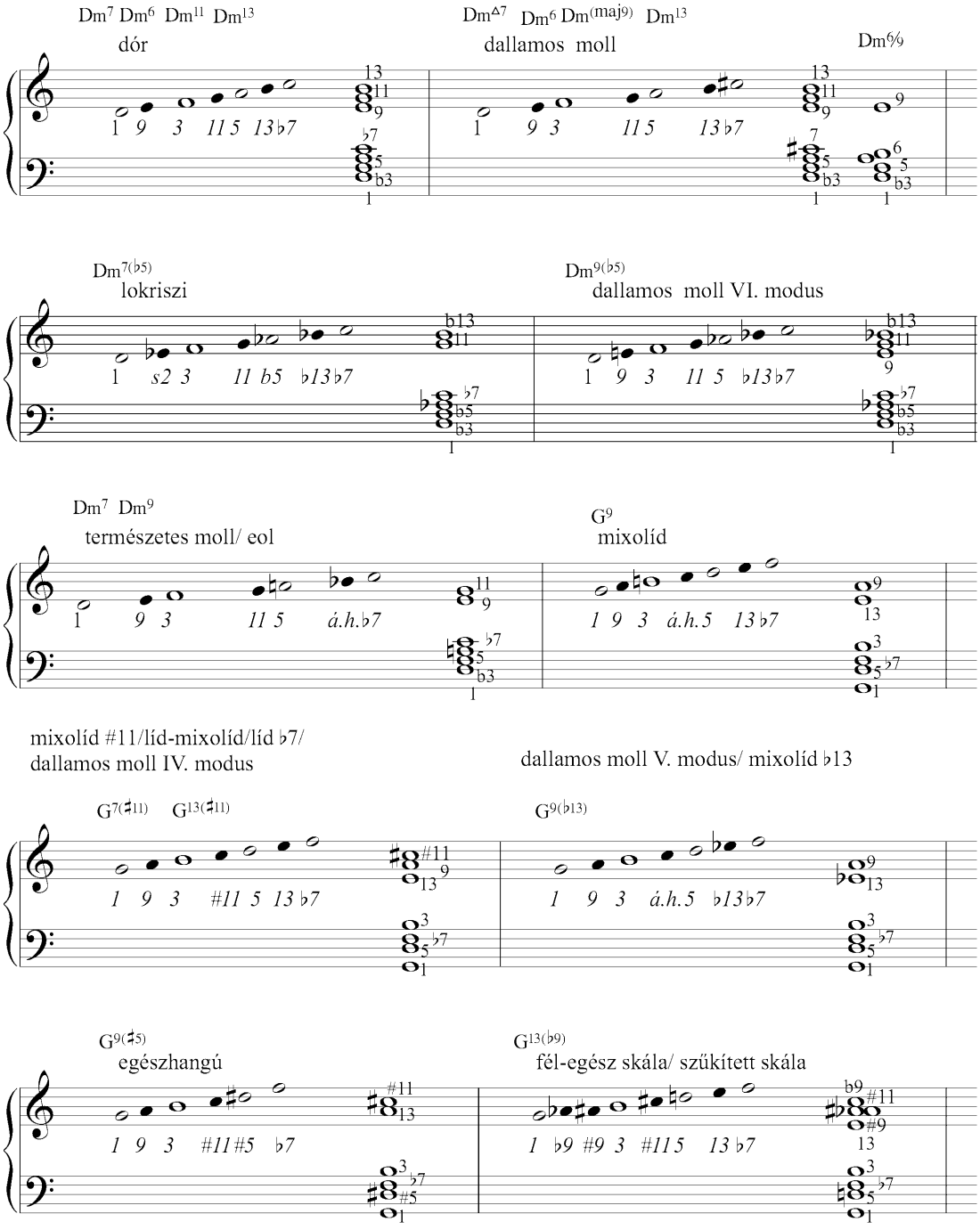
A vizsgált zenei korszak forradalmi hangulatát, a muzsikusok hangszínét, frazeálását, a zenekarok hangzását nem tudja visszaadni a dolgozatom, így a felvételek meghallgatása nélkül írásom kevésbé értelmezhető.

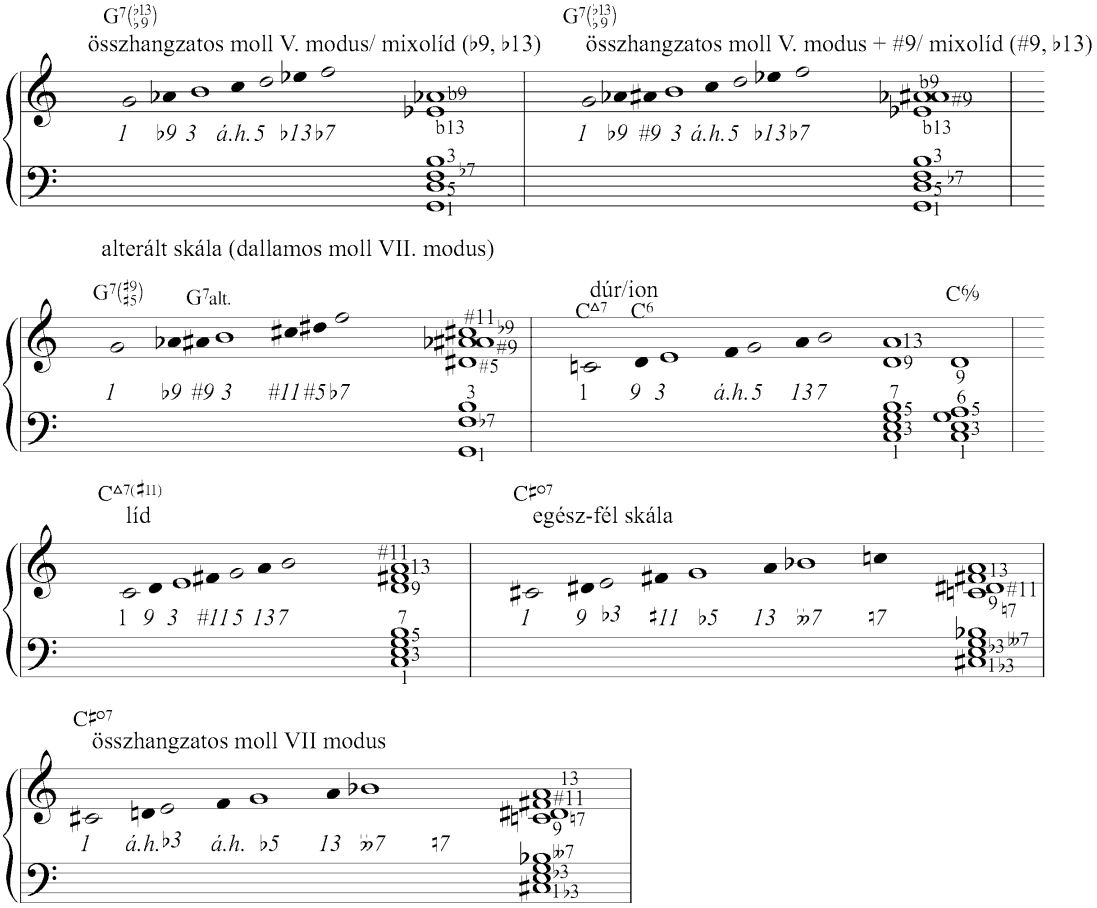
Disszertációm fontos erényének tartom a ma használatos angol terminusok összegyűjtését és magyarázatát, illetve ahol szükséges volt, a magyar szaknyelvvel való egyesítését. Bízom benne, hogy ezzel a munkámmal segítem a magyar jazz oktatást és a jövőbeli jazz témájú magyar nyelvű kutatásokat

[1] Michael Levin, John Wilson: No Bop Roots in Jazz: Parker. *Downbeat Magazin*, vol.16-no.17 (1949 Szeptember, 9)1.12-13. 19. 19.

1. Függelék

A bebop harmóniái és azok színezőhangjaiból származtatott hangkészlete




G7(♭13 / ♭9)
összhangzatos moll V. modus/ mixolíd (♭9, ♭13)
1 ♭9 3 á.h.5 ♭13 ♭7
G7(♭13 / ♭9)
összhangzatos moll V. modus + #9/ mixolíd (#9, ♭13)
1 ♭9 #9 3 á.h.5 ♭13 ♭7
alterált skála (dallamos moll VII. modus)
G7(♯9 / ♯5)
G7alt.
1 ♭9 #9 3 #11 #5 ♭7
dúr/ion
C△7
C6
1 9 3 á.h.5 13 7
C6/9
C△7(♯11)
líd
1 9 3 #11 5 13 7
C♯ø7
egész-fél skála
1 9 ♭3 ♯11 ♭5 13 𝄫7 ♯7
C♯ø7
összhangzatos moll VII modus
1 á.h.♭3 á.h. ♭5 13 𝄫7 ♯7

2. Függelék

A rhythm changes-en alapuló kompozíciók.[1]

Allen's Alley (Más címen Wee)	Denzil Best
Almost	David Baker
Anthropology (M.c Thrivin' From a Riff)	Parker/Gillespie
Apple Honey	Woody Herman
Bop Kick	Nat Cole
Boppin' a Riff	Sonny Stitt
Brown Gold	Art Pepper
Bud's Bubble	Bud Powell
Call the Police	Nat Cole
Calling	Dr. Jazz Eddie "Lockjaw" Davis
Celerity	Charlie Parker
Chant of the Groove	Coleman Hawkins
Chasin' the Bird	Charlie Parker
Cheers	Charlie Parker
Constellation	Charlie Parker
Coolie Rini	Howard McGhee
Coppin' the Bop	J.J. Johnson
Cottontail	Duke Ellington
CTA (variált azA-rész harmóniasora)	Jimmy Heath
Delerium	Tadd Dameron
Dexter's Deck	Dexter Gordon
Dexterity	Charlie Parker
Dizzy Athmosphere (variált a középrész)	Dizzy Gillespie
Don't Be That Way	Edgar Sampson
Dorothy	Howard McGhee
The Duel	Dexter Gordon
Eb Pob	Fats Navarro/Leo Parker
Eternal Triangle (variált harmóniasor)	Sonny Stitt

[1] David Baker: *Techniques for Learning and Utilizing Bebop Tuenes.* (Van Nuys: Alfred Music, 1985). 1-2., Pozsár Máté: *Jazz Elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 262.

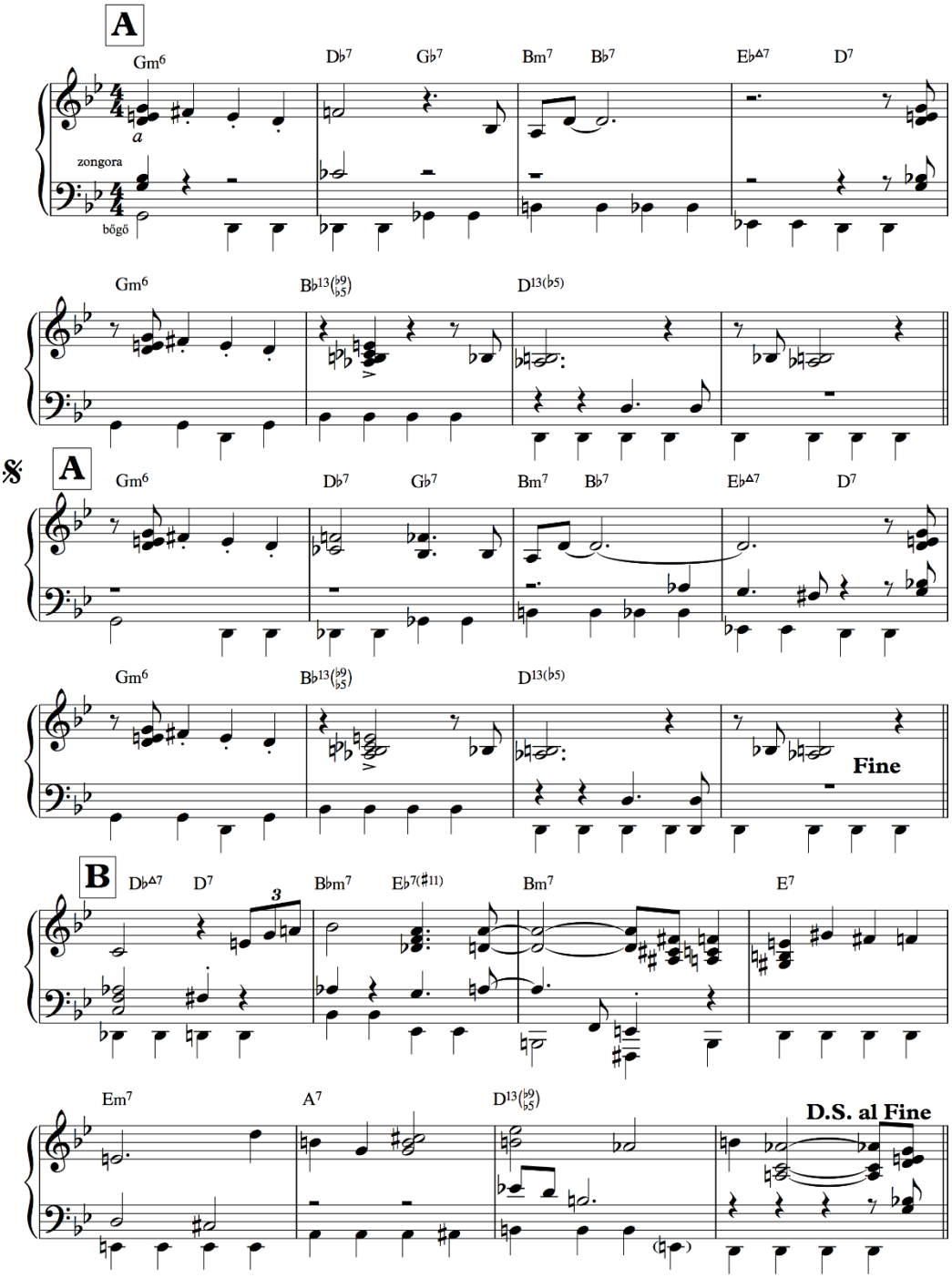
Fat Girl	Fats Navarro
Father Steps In	Dixon/Randall/Hines/Fox
Fifty Second Street Theme	Thelonius Monk
The Flintstones	Hoyt Curtain
Fox Hunt	J.J. Johnson
Goin' To Minton's	Fats Navarro
Good Bait (csak az A-rész harmóniasora)	Tadd Dameron
Good Queen Bess	Duke Ellington
The Goof and I	Al Cohn
Hamp's Paws	Hampton Hawes
Harlem Swing	Nat Cole
Hollerin' and Screamin'	Eddie Davis
I'm an Errand Boy for Rhythm	Nat Cole
In Walked Horace	J.J. Johnson
Jay Jay	J.J. Johnson
Jaybird	J.J. Johnson
The Jeep is Jumpin'	Duke Ellington
Jug Handle	Gene Ammons
Juggernaut	Gene Ammons
Juggin' Around	Frank Foster
Jumpin' at the Woodside	Count Basie
Lemon Drop	George Wallington
Lester Leaps In	Lester Young
Lila Mae	Nat Cole
The Little Man on the	White Keys " "
Miss Thing	Count Basie
Moody Speaks	James Moody/Dave Burns
Moody's Got Rhythm	James Moody
Moose the Mooche	Charlie Parker
Mop,	Mop Gaillard/Stewert/Tatum
Newk's Fadeway	Sonny Rollins
No Moe	Sonny Rollins
Northwest Passage	Herman/Jackson/Burns
O Go Mo	Sonny Rollins

Oleo	Sonny Rollins
On the Scene	Gillespie/Fuller/Roberts
One Bass Hit	Dizzy Gillespie
Opp-Bop-Sha-Bam	Dizzy Gillespie
An Oscar for Treadwell	Dizzy Gillespie
Ow	Charlie Greenlea
Passport	Charlie Parker
Pogo Stick Bounce	Eden Ahbez
Raid the Joint	Erskine Hawkins
Red Cross	Charlie Parker
Rhythm in a Riff	Billy Eckstine
Rhythm Sam	Nat Cole
Rhythm-a-ning	Thelonius Monk
Salt Peanuts	Dizzy Gillespie
Seven Come Eleven	Charlie Christian
Shag Sidney	Bechet
Shaw Nuff	Dizzy Gillespie
Shoo Shoo Baby	Phil Moore
Solid Potato Salad	DePaul/Prince/Raye
Sonnyside	Sonny Stitt
Squatty Roo	Johnny Hodges
Stay On It	Tadd Dameron
Steeplechase	Charlie Parker
Straighten Up and Fly Right	Nat Cole
Suspone	Michael Brecker
The Street Beat	C. Thompson/ Robert Mellin
Strictly Confidential	Bud Powell
Swedish Schnapps	Charlie Shavers
Swing Spring	J.J. Johnson
Swingin' With Diane	Art Pepper
Syntax	J.J. Johnson
Ta-de-ah	Nat Cole
The Theme	Miles Davis
Tiptoe	Thad Jones

Turnpike	J.J. Johnson
Wail	Bud Powell
Webb City	Bud Powell
Wee (M.c. Allen's Alley)	Dizzy Gillespie
Who's Who	Art Farmer
Wire Brush Stomp	Gene Krupa
XYZ	Budd Johnson
Yeah Man	J. Russel Robinson

3. Függelék

Thelonius Monk: *Off Minor* témájának transzkripciója



Bibliográfia

Alper, Garth: „How the Flexibility of the Twelve-Bar Blues Has Helped Shape the Jazz Language.” *College Music Symposium* (2005/45 sz.) 1-12.

Baker, David: *How To Play Bebop.* Van Nuys: Alfred Music, 1985.

_____: Techniques for Learning and Utilizing Bebop Tuenes. Van Nuys: Alfred Music, 1985.

Biamonte, Nicole: *Augmented-Sixth Chords vs. Tritone Substitutes,* http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.biamonte.html,

Butkus-Boomier, Michael: *Notes on Groovin' High and Whispering*, http://madisonjazzjam.org/notes-on-groovin-high-and-whispering/

Christiansen, Corey: *In the Style of Charlie Parker.* Pacific: Mel Bay Publications, 2001.

Cleary, Tom: Ornithology: the memory palace of two bebop masterminds. http://blog.uvm.edu/tgcleary/2015/04/11/442-2/ (utolsó megtekintés dátuma: 2018.09.16)

Coker, Jerr és Knapp, Bob és Larry, Vincent: *Hearin' the Changes: Dealing with Unknown Tunes By Ear.* Mainz, Advance Music, 1997.

Comb, Paul: *Dameronia.The Life and Music of Tadd Dameron*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.

Crawford, Richard és Schneeider, Wayne J.: *George Gershwin* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252861, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.08.10.).

Crook, Hal: *How To Improvise* (Mainz, Advance Music, 1991.

Dalos Anna: „Kodály Domináns?” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.február): 63-73.

Davis, John S.: Historical Dictionary of Jazz (Lanham: Scarecrow Press, Inc.2012.

Davis, Miles: *Miles.The Autobiography*, In: Quincy Troupe (szerk.). New York: Simon and Schuster, 1989.

Devaux, Scott: *The Birth of Be-bop.* London: University of California Press, Ltd., 1997.

Drabkin, William: *Tonicization*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28123, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.09.18.).

Friedrich Károly: *Jazz Combo Hangszerelés*. Budapest: 2002, 113. (Kézirat, Jazz Tanszék)

Gárdonyi Zsolt és Nordhoff, Hubert: *Összhang és Tonalitás. A Harmóniatörténet stílusjegyei*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2012.

Gerard, Charley: *Thelonious Monk. Originals and Standards*. Brooklyn: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1991.

Gershwin, George és Gershwin, Ira: *Girl Grazy.* New York: New World Music Co., 1930.

Giddins, Gary és DeVeaux, Scott: *Jazz*. New York: W.W. Norton & Company, 2009.

Gillespie, Dizzy és Fraser, Al: *To Be or Not to Bop.Memoirs the Autobiography of Dizzy Gillespie.* London: Quartet Books Limited,1982.

Gonda János: *Jazz.* Budapest: Zeneműkiadó,1979.

_____: *Jazzvilág,*

Harrison, Daniel: „Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords." *Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1995).170-195, 181-182.

Jaffe, Andy: *Jazz Harmony*. Tubingen: Advance Music, 1996.

Kárpáti János: „A Bartók-Analitika kérdései-Mégy egyszer Lendvai Ernő elméletéről." In: Reviczky Béla (szerk.) *Bartók Analitika.*Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2003.

Katz, Jonah: „Harmonic Syntax of The Twelve-Bar Blues form: A corpus Study." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 35 No. 2, (2017.December) 165-192.

Kelley, Robin D.G.: *Outtakes!* http://www.monkbook.com/outtakes/, (utolsó megtekintés dátuma: 2008.08.17.)

Klosé: Etudes Pour Saxophones. Vingt-Cinq Exercises Journaliers. Paris: Aplhonse Leduc, 1954.

Lees, Gene: *Meet Me at Jim and Andy's.Jazz Musicians and their world*. New York: Oxford Univerity Press, 1988.

Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály Harmóniavilága.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Levin, Mark: *Jazz Theory Book.* Petalum: Sher Music Co., 1995.

Levin, Michael és Wilson, John: No Bop Roots in Jazz: Parker. *Downbeat Magazin*, vol.16-no.17 (1949 Szeptember 9).

Magee, Jeffrey: The Uncrowned King of Swing. Fletcher Henderson and Big Band Jazz. New York: Oxford Uinversity Press, 2005.

Martin, Henry és Waters, Keith: *Jazz: The First 100 Years*. Boston: Thompson and Schirmer, 2006.

Mullholland, Joe és Hojnacki, Tom: *The Berklee book of jazz harmony.*Boston: Berklee Press, 2013.

Myers, Marc: *Why Jazz Happened.* Berkeley: University of California Press, 2013.

Oliver, Paul: *Blues,* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03311, (utolsó megtekintés dátuma: 2018.09.19.).

Owens, Thomas: *Bebop. The Music and its players*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____: Charlie Parker: *Techniques of Improvisation. Volume 1*. PHD disszertáció, UCLA, 1974. (Kézirat)

Piece, Ted és Pullig, Ken: *Chord Scale Voicings for Arranging*. Boston: Berklee College of Music, 1997.

Pozsár Máté: *Jazz Elmélet*. Budapest: Binder Music Manufactory, 2016.

Priestley, Brian: *Chasin' The Bird. The Life And Legacy of Charlie Parker*. London: Equinox Publishing Ltd, 2005.

Rhtyhm Changes, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J676300, (utolsó megtekintés: 2018.09.18)

Roseberry, Rick: *Secrets of Chord Substitutions.* Boulder: Rick Roseberry, 2007.

Shipton, Alyn: *Groovin' High.The Life of Dizzy Gillespie.* New York: Oxford University Press, 1999.

Snarrenberg,Robert: *Heinrich Schenker,*
https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24804 (utolsó megtekintés dátuma: 2018.09.18).

Stover, Chris: „Jazz Harmony: A Progress Report*" Journal of Jazz Studies*. Vol. 10/ no. 2, (2014-2015. Winter): 157-197.

Szwed, John: *So What. Miles Davis élete.* Szász Csaba ford. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2005.

Taylor, Art: *Notes and Tones*. Da Capo Press, 1993.

Terefenko, Dariusz: *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study*. New York: Routledge, 2014.

Watkins Dr., Mark: Rhythm Changes. From Fundamentals of Jazz *Improvisation:What Everybody Thinks You Already Know*. Brigham Young University, Idaho, 2010 (Kézirat, http://emp.byui.edu/WatkinsM/applied/09%20Rhythm%20Changes.pdf)

Weiner Leó: Elemző Összhangzattan. Haladók részére, akik a számjelzett basszus tanulmányán már túl vannak. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944.

Willams, Martin: *The Jazz Tradition* (New York: Oxford University Press, 1993).

Woideck, Carl: *Charlie Parker*. Polyák Júlia ford. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007.