

GYÉMÁNT BÁLINT

PAT METHENY MUNKÁSSÁGÁNAK ELEMZÉSE
2000-IG KÉSZÍTETT TRIÓ LEMEZEI TÜKRÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti
besorolású doktori iskola

PAT METHENY MUNKÁSSÁGÁNAK
ELEMZÉSE 2000-IG KÉSZÍTETT TRIÓ
LEMEZEI TÜKRÉBEN

GYÉMÁNT BÁLINT

TÉMAVEZETŐ: DR. CSUHAJ-BARNA TIBOR

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	I
BEVEZETÉS	II
1. EGY ÚJ KORSZAK KEZDETE	2
1.1 EXERCISE NO 3. ÉS EXERCISE NO 6. – KOMPOZÍCIÓS KIINDULÓPONTKÉNT HASZNÁLT HANGKÖZUGRÁSOK	6
1.2 ECM – „LEGSZEBB HANGZÁS A CSEND MELLETT”	10
1.3 JELÖLÉSEK, ALAPFOGALMAK	13
1.4 A KEGYELEM ALKONYA, AZAZ EGY ÚJ PERSPEKTÍVA SZÜLETÉSE	17
1.5 STEVE SWALLOW: FALLING GRACE	20
2. ELEMZÉSEK.....	28
2.1 BRIGHT SIZE LIFE (1976) – „A LASSAN IZZÓ MESTERMŰ”	30
2.1.1 <i>Bright Size Life</i> – forma és ritmika.....	31
2.1.2 <i>Bright Size Life</i> – harmonizáció és dallam	31
2.1.3 Kérdés és Válasz	34
2.1.4 <i>Bright Size Life</i> – improvizáció és kíséret	35
2.2 REJOICING (1984)	42
2.2.1 <i>Rejoicing</i> – Technológiai háttér.....	43
2.2.2 <i>Story From A Stranger</i> – forma és ritmika.....	45
2.2.3 <i>Story From A Stranger</i> – harmonizáció és dallam	46
2.2.4 <i>Story From A Stranger</i> – improvizáció és kíséret	47
2.3 QUESTION AND ANSWER (1990).....	50
2.3.1 <i>Question and Answer</i> – forma és ritmika	50
2.3.2 <i>Question and Answer</i> – harmonizáció és dallam	52
2.3.3 <i>Question and Answer</i> – improvizáció és kíséret	56
2.4 PAT METHENY TRIO 99 → 00 (2000) – „AZ ELSŐ ÉS UTOLSÓ PAT METHENY TRIO”	60
2.4.1 <i>A Zenésztársak</i>	60
2.4.2 <i>Felvétel és tudatos dalválasztás</i>	61
2.4.3 <i>Soul Cowboy (Pat Metheny Trio: 99 → 00)</i>	63
2.4.4 <i>Soul Cowboy</i> – forma és ritmika.....	64
2.4.5 <i>Soul Cowboy</i> – harmonizáció és dallam	66
2.4.6 <i>Soul Cowboy</i> – improvizáció és kíséret.....	68

2.5 PAT METHENY TRIO → LIVE (2000)	71
2.5.1 Pat Metheny Trio → Live (2000) – technológiai háttér.....	72
2.5.2 James - Pat Metheny Trio → Live (2000).....	73
2.5.3 James – forma és ritmika.....	74
2.5.4 James – harmonizáció és dallam.....	75
2.5.5 James – improvizáció és kíséret.....	78
PAT METHENY-VEL KÉSZÜLT SAJÁT INTERJÚ.....	80
ÖSSZEGZÉS.....	85
FÜGGELÉK I. – PAT METHENYVEL KÉSZÍTETT SAJÁT INTERJÚ.....	90
FÜGGELÉK II. – KOTTAMELLÉKLETEK.....	97
BIBLIOGRÁFIA	167
DISZKOGRÁFIA	170

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönet illeti Dr. Csuhaj-Barna Tibor témavezetőmet, valamint Dr. Bacsó Kristófot és Dr. Binder Károlyt értékes támogatásukért és bátorításukért, melyek jelentős mértékben hozzájárultak a disszertáció elkészültéhez. Köszönet Pat Methenynek, hogy személyes interjúnk során őszinte gondolataival segítette a kutatásom, munkásságával, zeneiségével pedig a mai napig zenerajongók tömegeit inspirálja.

Hálával tartozom az összes mesteremnek Balogh Anikónak, Gyelmis Szilviának, Fekete-Kovács Kornélnak, Tornóczky Ferencnek, Juhász Gábornak, Horányi Sándornak, Babos Gyulának, Håkon Storm-Mathisennek az önzetlen segítségükért és útmutatásukért.

Köszönöm Dr. Ávéd János segítő meglátásait, építő kritikáit, szakmai és emberi támogatását, legfőképpen számomra oly értékes barátságát.

Köszönöm Dr. Dalos Annának, hogy bevezetett a tudományos írás és gondolkodás alapjaiba. Hálával tartozom Dr. Párniczky Andrásnak a támogatásáért, Petneki Ábel barátomnak a fordításokban való segítségért és Ginál Eszternek a dolgozat végleges formázásában nyújtott segítségéért.

Köszönöm szüleimnek, szerető és támogató családomnak, hogy a zenének szentelhetem az életem. Végtelenül hálás vagyok feleségemnek, Gyémánt-Palágyi Ildikónak, aki minden helyzetben mellettem áll, és rendíthetetlen támogatásával segíti az előrehaladásomat.

A disszertációm két csodálatos lányomnak, Gyémánt Rózának és Gyémánt Johannának ajánlom.

Budapest, 2025. 06. 12.

Gyémánt Bálint

Bevezetés

Egész életemben lenyűgözött a zene és az azon keresztül felszabaduló végtelen energia. A zenélés adta szabadságon túl pedig éppen a benne rejlő rizikóvállalás fontossága mutatott számomra új utakat a művészetben. A jazz irányzatán belül trióban alkotni nem újdonság, hiszen a huszadik század elejétől folyamatosan fejlődő irányzat számos formáció számára adott kiindulási alapot. Régóta foglalkoztat, hogy mi adja a különlegességét ennek a felállásnak, hiszen hosszú ideje lenyűgöznek elsősorban a zongoristák által vezetett jazz triók.

Disszertációmban Pat Metheny – korunk kiemelkedő jelentőségű gitárművésze – szemszögéből szeretném közelebbről megérteni a triómuzsikálásban rejlő egyedülálló lehetőségeket. Életműve már most is annyira szerteágazó és hatalmas, hogy kénytelen vagyok csak az első huszonöt éves periódus, összesen öt trió lemezére fókuszálni. A kutatás szempontrendszerében meghatározott lemezeknek igyekszem megérteni a háttér- és keletkezéstörténetét, majd minden albumról egy kompozíciót kiválasztva fogom azt górcső alá venni. Az alkotás kiválasztása azon szempont alapján történik, hogy véleményem szerint mely zenemű képviseli leginkább az album tartalmi és művészi lényegét. A zeneművek kiválasztása természetesen nem lehet teljes mértékben objektív, ebben a kérdésben igyekszem a megérzéseimre hagyatkozni. A vizsgált darabot formai, ritmikai, harmonizációs és a dallam szemszögéből is értelmezem, majd végül az improvizált szóló és kíséret felfogásából is szeretnék végkövetkeztetéseket levonni.

Bizonyos feltételezéseimre közvetlenül a művésztől sikerült válaszokat kapnom, ugyanis lehetőségem nyílt kifejezetten a disszertációm kapcsán egy személyes találkozó alkalmával beszélni az alkotóval. Az interjú legfontosabb jelentősége, hogy Metheny szubjektív narratívájával gazdagítja a kutatást, miközben a megélt tapasztalatai révén betekintést nyerhetünk művészi látásmódjába és hitvallásába is. Bár a beszélgetés leglényegesebb elemei egy rövid fejezetben helyet kapnak a disszertáció fő szövegében, teljes terjedelmükben – a kérdésekkel együtt – kizárólag a függelékek között érhetők el.

Annak érdekében, hogy kontextusában tudjuk értelmezni az első lemezét az akkor még rendkívül fiatal gitárosnak, egy fejezetben keresztül igyekszem bemutatni a kor zeneipari és lemezkiadói sajátosságait, melyben érvényesülnie kellett. Nem mehetek el szó nélkül egy olyan kompozíció mellett, melyre saját bevallása szerint úgy hivatkozik, mint az egyik legmeghatározóbb zenemű, amely az egyéni kifejezőmódjára és szerzői tevékenységére is

nagy hatást gyakorolt. Remélem, hogy összefüggéseket találok majd az unikális szerzői és improvizatōri alkotómunkájának eredménye és a vizsgált mű között.

Metheny sosem volt egyszerően csak gitáros. Művészi vízióit, kompromisszumok nélkül, mindig a legmagasabb színvonalon képes megvalósítani. Trióban a lemezeinek csupán körülbelül a tíz százaléka készült. Pályafutása során számos különleges projektet vezetett szinte minden elképzelhető formációban, miközben végeláthatatlanul törekszik új zenei horizontok felfedezésére. A technológiai újítások iránti nyitottsága, különleges hangszerek folyamatos keresése és megálmodása végig kíséri munkásságát, így az adott lemezeken keresztül igyekszem betekintést nyújtani ezen innovatív eszközök és használatuk jelentőségébe is.

Bár Pat Methenyvel számos interjú készült, rengeteg diplomamunkának szolgál alap témájául, mégsem találkoztam olyan írással, amely kifejezetten a trió lemezeit és ebben a formációban való alkotásait taglalja. Kutatásom során rengeteg online megtalálható íráson, könyvön és interjún kívül elsősorban a zenéjén keresztül igyekszem minél jobban megérteni őt. Magyar nyelven elenyésző azon szakirodalmak száma, melyeket fel tudtam használni. A legfontosabb és egyben irányadó művek Mervyn Cooke: *Pat Metheny – The ECM Years, 1975-1984* című könyve, illetve Andy Smith: *Composing to Exploit the Sound of the Guitar* című munkája.

„A kollektív képzelőerőnket egy olyan vízió szolgálatába kell állítanunk, mely arra összpontosít, mivé válhat a zene, nem pedig arra, ahol eddig tartott.”¹

¹ Pat Metheny: Lloyd Peterson.: *Music and the Creative Spirit: Innovators in Jazz, Improvisation, and the Avant-Garde*. (Lanham: Scarecrow Press, 2006.) 322. (fordította Gyémánt Bálint)

1. Egy új korszak kezdete

Pat Metheny, korunk egyik legkiemelkedőbb előadóművésze és zeneszerzője. Szuggesztív előadásmódja, a kompozícióiban rejlő erő és egyedülálló, virtuóz hangszeres játéka, egész generációjának egyik legmeghatározóbb jazz zenészévé teszik. Zenéjében a történetmesélés és a saját zenei vízió üzenete olyan szellemi magasságokban jelenik meg, amely hallgatók tömegeit volt képes az improvizatív zene felé fordítani. Egyik legfontosabb gitáros kortársa és egyetlen lemez² erejéig alkotótársa *John Scofield*³ szerint: „Gyönyörű hangszínnel és hangjai ritmusával képes igazi hívőt varázsolni egy addig „jazztelen” emberből is.”⁴

Sőt, *Ian Carr*⁵ skót jazz zenész, író és oktató szerint Metheny egyenesen „az a fajta jazz szupersztár, akihez foghatóra nem volt példa *Miles Davis*⁶ karrierjének csúcsa óta.”⁷ A kérdés tehát, hogy mik azok a tulajdonságok melyek kiemelik a kortársai közül.

*Gary Burton*⁸ vibrafonművész úgy hivatkozik Boston városára, mint egyfajta gitáros mennyországra. Illetve, ahogy ő mondja ez csak nézőpont kérdése, mert szerinte „Boston több gitárosnak ad otthont, mint az egész világ együttvéve.”⁹ Metheny végül Gary Burton meghívására költözik Bostonba, ahol mindössze tizenkilenc éves korától oktatni kezdett a Berklee College of Music-ban, amely a mai napig az egyik legfontosabb zeneművészeti egyetem a világon. Pat Metheny 1974-ben, mindössze húsz évesen jelent meg. Az 1976-os debütáló lemezének hátoldalára Gary Burton vibrafonművész írt ajánlást, amely nem pusztán előadói képességeit méltatja, de egyfajta betekintést enged megismerkedésük történetébe is.

Néhány éve találkoztam először Pat Methenyvel a kansasi Wichitában, miközben a kulisszák mögött ácsorogva vártam a koncert kezdetét. Pat bemutatkozott, és

² Pat Metheny – John Scofield: *I Can See Your House From Here*. (Blue Note Records 1994)

³ Scofield, John: (1951-) amerikai jazzgitáros. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 368. oldal

⁴ John Scofield, *interview for Wire* (September, 1991), quoted in Stuart Nicholson, *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)* (New York: Routledge, 2005), 2. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

⁵ Carr, Ian: (1933-2009) skót jazz zenész. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 78. oldal

⁶ Davis, Miles: (1926-1991) amerikai jazztrombitás. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 113. oldal

⁷ Ian Carr: *Bright Size Life*, BBC Radio 3, June 27 to July 25, 1998.

⁸ Burton, Gary: (1943-) amerikai jazzvibrafon művész *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 71. oldal

⁹ Gary Burton - Stuttgart Dec 21, 1975 - részlet Gary Burton ajánlójából, melyet az 1976-ban megjelent *Bright Size Life* (ECM Records GmbH 1976) című debütáló Pat Metheny albumra írt (fordította Gyémánt Bálint)

1. Egy új korszak kezdete

elmondta, hogy a Missouri állambeli Lee's Summitből érkezett. Azt is mondta, hogy ismeri a zenekarom dalainak egy részét, és szeretne beállni játszani. Reakcióm: Viccel? Ez a kölyök ránézésre úgy tizennégy éves lehet, óriási mosollyal és fogakkal teli szájjal. Ott, Kansas közepén? Majd elmesélte, hogy az egyik korai lemezem (Bob Moses-vel) nagy hatással volt rá és arra inspirálta, hogy gitárt ragadjon és kipróbálja magát a jazz zenében. Természetesen ez hatalmas dicséret volt, de még mindig szkeptikus voltam és percről percre öregebbnek éreztem magam.¹⁰

Gary Burton visszaemlékezése remek tanúbizonysága annak, hogy Metheny elhivatottsága és zene iránti szenvedélye már tizenéves korában is mennyire átütő erejű volt. Az egész történet azért is különleges, mivel Gary Burton zenekarában már akkor is volt elektromos gitár. *John Abercrombie*¹¹ személyét pedig nem helyettesíteni, hanem kiegészíteni volt képes úgy, hogy Burton képtelen volt ellenállni a lehetőségnek, hogy az akkor tizenkilenc éves üstökössel bővítse ki zenekarát.

„Amint rábukkantunk az elektromos 12 húros gitár kombinációjára a szokásos, gitárorientált kvartettünkkel együtt, kétgitáros kvintett lettünk.”¹² 2018-ban a NEA Jazz Master konferencián Metheny a beszédében így gondol vissza alig 11 évvel idősebb kollegájára és barátjára: „A legfontosabb mentorom minden kétséget kizáróan Gary Burton, akinek sosem lehetek elég hálás.”¹³

Metheny megjelenése Gary Burton zenekarában alig egy év leforgása alatt az első saját triólemezeének felvételéhez vezetett. A dobos, *Bob Moses*¹⁴ közös zenekari tag volt a saját formációja és Burton quintettje között. Debütáló lemezén a hozzá hasonlóan fiatal és ambiciózus közeli barátját, *Jaco Pastorius*¹⁵-t hívta meg.

Metheny úgy tekint vissza az 1975-ös évre, mint egyetlen, rövid periódusra amikor a tanítás igazán komolyan része volt az életének. Arra a kérdésre, hogy a pedagógusi lét volt e bármi hatással a saját játékára úgy válaszol, hogy a *Bright Size Life*¹⁶ című lemezen hallható kompozíciók majd fele olyan gyakorlatokból születtek, melyeket eredetileg a tanítványainak írt

¹⁰ Pat Metheny: *Bright Size Life*. (ECM Records GmbH, 1976) 1-1073.x

¹¹ Abercrombie John: (1944-2007) amerikai jazzgitáros. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó 1993) 7. oldal

¹² Pat Metheny: *Bright Size Life*. (ECM Records GmbH, 1976) 1-1073.

¹³ Pat Metheny: *2018 NEA Jazz Master Interview and Acceptance Speech*
<https://www.youtube.com/watch?v=NPTHxABzQdg> (utolsó megtekintés dátuma 2023. április 19.)

¹⁴ Moses, Bob: (1948-) amerikai jazzdobos. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó 1993) 205. oldal

¹⁵ Pastorius Jaco: (1951-1987) amerikai jazzbasszusgitáros. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó 1993) 329. oldal

¹⁶ Pat Metheny: *Bright Size Life*. (ECM Records GmbH, 1976) 1-1073.

és elsősorban a diatonikus skálák fokain elhelyezkedő harmóniák és azokhoz tartozó hangköz ugrások gyakorlására szolgáltak. A lemez felvételekor, még több dal munkacíme egyszerűen csak „Excercise No 3.” és „Excercise No 6.” voltak. Elmondása szerint Bob Moses rendszeresen csinált viccet a kompozíciók címeiből.¹⁷

De mégis mi az a különleges és szuggesztív attitűd, amivel Metheny képes volt lehangeregni környezetét? Munkásságát végtelen precizitás hatja át, mely ujjlenyomata a zenei témák megformálásától az improvizált szólók tudatosan felépített ívén át az adott darab hangszerelésén keresztül mindenben tetten érhető. Kompromisszumokat nem tűrően igyekszik minden lehetséges változót a kontrollja alatt tartani úgy, hogy közben a megkomponált zenei darabok mellett, muzsikája gazdag táptalajt biztosíthasson spontán pillanatok születésének is.

Metheny véleményem szerint az egyik legtokéletebb példa arra, amikor valaki a jazz zene adta szabadságot az egyéni hangjának keresésére képes használni.

¹⁷ <https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=220> (utolsó megtekintés dátuma 2023. február 11.)

1. Egy új korszak kezdete

„A jazz feltalálásának éppen az az egyik legnagyobb szépsége, hogy egyedülálló módon biztosít lehetőséget a művészeknek, hogy megmutassa ki is ő valójában és hogyan képes a saját üzenetét eljuttatni a hallgatónak.”¹⁸

¹⁸ Jazz Essentials: *Pat Metheny* https://www.youtube.com/watch?v=X-zdxHCdU_4&t=2s (utolsó megtekintés dátuma 2023. február 18.)

1.1 Exercise No 3. és Exercise No 6. – kompozíciós kiindulópontként használt hangközugrások

Pat Metheny honlapján olvasható kérdések és válaszok menüpont (*Question and Answer*¹⁹, amely egyben utalás az 1990-ben azonos címen megjelenő Dave Hollanddel és Roy Haynes²⁰-vel közös lemezére, és amelyen hallható *Change of Heart* című dalért az év instrumentális kompozíciója Grammy díjat is kapott²¹) alatt megütötte a szemem az a rendkívül őszinte válasz, melyben arról számol be, hogy hallgatóként a University of Miami, majd az azt követő évben a Berklee College of Music intézményen belül betöltött pedagógusi teendői hatással voltak a zeneszerzési tevékenységére. Nevezetesen azok a hangközgyakorlatok, melyek a saját hangszeres bemelegítésének is szerves részét képezték, és a növendékeivel is sokat dolgozott rajtuk, kiindulópontjai voltak néhány új kompozíciónak. Ezen szempontokat figyelembe véve veszem górcső alá a kezdeti műveit, azaz első lépésként azt vizsgálom meg, hogy kirajzolódik-e egy kézzelfogható hangközmintázat.

Elsőként vegyük a debütáló lemezének címadó dalát, a *Bright Size Life*²² című szerzeményt. A felütésben azonnal tökéletes példáját láthatjuk egy tonális zenei gyakorlatnak. A hangok párokba állítva, tiszta kvinteket tesznek ki, mint ahogyan az a kottapéldán is látható.

Bright Size Life Pat Metheny

♩ = 166 (event eights)

Gmaj7

1. kottapélda, Pat Metheny: Bright Size Life, nyitó motívum

¹⁹ Pat Metheny, Dave Holland, Roy Haynes: *Question and Answer* (Geffen Records, 1990)

²⁰ Haynes, Roy: (1925-2024) amerikai jazzdobos. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 194. oldal

²¹ <https://www.patmetheny.com/awards/> (utolsó megtekintés 2023. január 4.)

²² Pat Metheny: *Bright Size Life* (ECM Records GmbH, 1976)

1. Egy új korszak kezdete 1.1 Excercise No 3. és Excercise No 6. – kompozíciós kiindulópontként használt hangközugrások

A tiszta kvintek felbukkanása mellett amúgy sem mehetünk el szó nélkül, ha a jazz gitározás perspektívájából vizsgálunk egy zenei darabot. Van ugyanis egy jazz standard²³, amely bevezetőjében találkozhatunk ezzel a hangközzel. *Wes Montgomery*²⁴, a legendás jazz gitáros *Four On Six* című darabjának bevezetőjében úgy mutatja be a hallgatónak a harmóniakört, hogy alap és kvinthangokkal járja végig azokat. (2. kottapélda) Ez a szerzemény a *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*²⁵ lemezen volt először hallható. Az album a jazz világ egyik meghatározó pillére, részben a briliáns oktáv játék miatt, mely Montgomery kézjegyévé vált az amúgy sajnálatosan rövid karrierje során.

Four On Six

Wes Montgomery

intro

Gm⁷

5 Cm⁷ F⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Am⁷ D⁷ Ebm⁷ Ab⁷

2. kottapélda, Wes Montgomery, Four On Six, intro

Wes Montgomery fontosságát és hatását egy személyes történettel is szeretném igazolni, melyet az egyik legmeghatározóbb mesterem, Babos Gyula osztott meg velem néhány évvel ezelőtt egy beszélgetésünk során. Babos kapcsolatban állt Methenyvel, méghozzá kölcsönös szakmai tiszteletre épülő összeköttetésük Babos elmondása alapján több személyes eszmecsere is lehetőséget biztosított. Visszaemlékezése szerint egyszer felvetette Methenynél, hogy a játékában felfedezni véli Wes Montgomery kézjegyeit, közvetlen hatását. Erre Metheny azt felelte, hogy ha ez így van, akkor arra nagyon büszke.²⁶ A hangközök tudatos használata, – akár zenei gyakorlatok hatásaként, akár tudattalan főhajtásként jelennek meg a

²³ A jazz standardek olyan zeneművek, amelyek fontos részét képezik a jazz zenészek repertoárjának, mivel széles körben ismertek, gyakran előadják és rögzítik őket jazz muzsikusok, valamint a hallgatók körében is rendkívül népszerűek.

²⁴ Montgomery, Wes: (1926-1968) amerikai jazzgitáros. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 303. oldal

²⁵ *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* (Riverside Records, 1960)

²⁶ Babos Gyula egyik gitáróráján személyes elmondása során hangzott el a történet, feljegyzés nem készült.

nagy zenei elődök és direkt inspirációként szolgáló művészek munkássága előtt – mindenképpen markáns lenyomatként vannak jelen a kezdeti kompozíciókban.

A *Bright Size Life*²⁷ című albumon szereplő zenei témák vizsgálata során azonnal feltűnik két hasonló tematikájú szerzemény is, melyekben megjelenik valamilyen jellegzetes hangköz ugrás a dallam részeként. A *Unity Village*²⁸ (3. kottapéllda) nagy szeptimekkel kezdődik, rendkívül érdekes ahogy a C – B és E – F szeptim párok szintén mennyire erőteljes karaktert adnak a kompozíció elindításához.



3. kottapéllda, Pat Metheny, Unity Village, kezdő motívum

Ugyanerről az albumról a harmadik ehhez hasonló példám a *Missouri Uncompromised*²⁹ című szerzeményhez kapcsolódik. Az itt található zenei témában a tiszta kvart hangközök fedezhetőek fel kiindulási pontként. (4. kottapéllda)



4. kottapéllda, Pat Metheny, Missouri Uncompromised, nyitó motívum

²⁷ Pat Metheny: *Bright Size Life* (ECM Records GmbH, 1976)

²⁸ Pat Metheny: *Bright Size Life* (ECM Records GmbH, 1976)

²⁹ Pat Metheny: *Bright Size Life* (ECM Records GmbH, 1976)

1. Egy új korszak kezdete 1.1 Exercise No 3. és Exercise No 6. – kompozíciós kiindulópontként használt hangközugrások

A szerző mindhárom kompozícióban más-más hangközt használ fel a dallamalkotás kiindulópontjaként. Ezzel együtt, vagy éppen ennek ellenére megállapítható, hogy az alkotás nem statikus, a legkevésbé sem vádolható lélektelen kimértséggel. Minden zenei hangot élettellel és a saját zeneiségének magabiztos lenyomatával képes megtölteni. Nagyon izgalmas és egyben tanulságos, hogy mindössze tizenkilenc évesen már a legelső lemezelvételre íródott saját kompozíciók is tudatos szerkesztettségről tesznek tanúbizonyságot, miközben egy pillanatra sem felejtik el az egyedi zenei víziót a történetmesélés szolgálatába állítani.

A *Bright Size Life* című lemezeről a címadó dal értelmezésével folytatom a kutatást, de mindennek előtt a keletkezési körülmények és a zeneipar háttérébe szeretnék betekintést. Ezek után az írott dallam és harmóniasor perspektívájából kezdem felfedezni a szerzeményt. Ezt követően az improvizált részek analizálásával igyekszem közelebbről megérteni, hogy milyen dallamalkotási eszközökkel, rögtönzési technikák segítségével születik meg a teljes zenei darab.

1.2 ECM – „legszebb hangzás a csend mellett”

Ahhoz, hogy megértsük ennek az albumnak a mai zeneiparra gyakorolt hatását nem mehetünk el szó nélkül a lemez kiadója és producere mellett. A hatvanas évek utolsó hónapjaiban alakult egy kicsi, független kiadó, gyakorlatilag egyszemélyes vállalkozás. Manfred Eicher aki nem csak tulajdonosa, producere és megálmodója, de az arca is az általa alapított ECM kiadónak. ECM, azaz Edition of Contemporary Music, magyarul egyszerűen csak kortárs zenei kiadónak fordíthatnánk. 1972-ben a Der Spiegel³⁰ nevű német hetilap, Európa egyik legnagyobb hírójságainak egyike egy új zenei kiadóról közölt cikket, amellyel az Egyesült Államok legprominensebb muzsikusi kezdtek együtt dolgozni.

Eicher bevallása szerint a kiadó létrejöttében hatalmas szerepet játszott „a nagy cégek művészi hozzá nem értése, technikai hanyagsága és kereskedelmi arroganciája”³¹. Ráadásul ne felejtjük el, hogy a hetvenes évek elején járunk. Hans-Jürgen Schaal meghatározó német szakújságíró így jellemzi ezt az időszakot:

1970 körül a swingelő mainstream és a hangos free jazz az elméket, a még hangosabb elektronikus és fúziós jazz pedig az eladásokat uralta.³²

A jazzban kétségtelenül ott volt a csend utáni vágy, így az ECM épp a legjobbkor volt a legjobb helyen, hogy világszenzációvá tegye a halk, dallamos és összetett zenei hangzást. A legkiválóbb művészek között éppen felbukkanóban volt egy generáció, akik meglátták a perspektívát a csendben. Itt volt az ideje, hogy a jazz muzsika képes legyen újra megtermékenyülni a nesztelenség által, ehhez pedig a feltörekvő német producer, aki a formáció kiválasztásától a hangfelvétel készítésén, keverésén és utómunkálatain kívül egészen a lemez legyártásáig minden folyamatot egy kézben tartva, tökéletes táptalajt biztosított.

³⁰ <https://www.spiegel.de/kultur/musik/ecm-label-jubilacum-meistens-still-manchmal-schriill-a-647710.html>
(utolsó megtekintés 2023.11.23.)

³¹ Spiegel Kultur cikk (lásd 15-ös lábjegyzet) (fordította Gyémánt Bálint)

³² Spiegel Kultur cikk (lásd 15-ös lábjegyzet) (fordította Gyémánt Bálint)

1. Egy új korszak kezdete 1.2 ECM – „legszebb hangzás a csend mellett”

Ezek után többek között olyan művészek úttörő lemezeinek kiadásáról gondoskodott, mint *Keith Jarrett*³³, *Jan Garbarek*³⁴, *Chick Corea*³⁵, Gary Burton, *Egberto Gismonti*³⁶, Pat Metheny, vagy *Jack DeJohnette*³⁷. A lemezek elején másodpercekig tartó csend, mára a kiadó névjegyévé vált. 1984-ben a cég kifejezetten a lejegyzett zenének szentelt sorozatot indított, amely az *ars antiqua* legnagyobb mestere Perotinus Magnustól egészen a kortárs kompozícióig terjed. Az ECM lemezeknek jellemző közös vonása az átlátszó, transzparens, felhangokban gazdag hangzás, de a saját *ars poetica*-juk, leírásakor Manfred Eicher maga mondja azt, hogy mindig az előadó és a művészi produktum áll az első helyen, ők pedig a legnagyobb szakmai alázattal és technikai felkészültséggel igyekeznek segíteni az alkotót.

A döntő tényező mindig a zene és a hozzá tartozó esztétikai ötletek. Ez adja a hang jellemzőit. Mi vagyunk az edény, melyet mindig úgy alakítunk, hogy illeszkedjen a tartalmához.³⁸

Ez a hozzáállás, mérhetetlen szakmai alázat és a legnagyobb tehetségek tűpontos felismerése vezetett ahhoz a szinte hihetetlen sikertörténethez, ahova a lemezkiadó képes volt kinőni magát.

Az 1975 őszen megjelent *The Köln Concert*³⁹, kizárólag Keith Jarrett szóló zongora improvizációit örökíti meg és minden idők legnagyobb példányszámban eladott zongoraalbuma (több mint három és fél millió példányban kelt el). Az új zenei korszakhoz nem csak kivételes zenészekre, de egy nagyszerű kiadóra is szükség volt, aki publikálta, a közönség számára is elérhetővé tette azokat a csodálatos hangokat. Az alig 2 éves lemezkiadó saját hangzásáról a kanadai CODA jazz magazin már 1971-ben úgy hivatkozik, hogy ez a „legszebb hangzás a csend mellett”⁴⁰

³³ Jarrett, Keith: (1945-) amerikai jazz-zongorista. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 226. oldal

³⁴ Garbarek, Jan: (1947-) norvég szaxofonművész. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 157. oldal

³⁵ Corea, Chick: (1941-1921) amerikai jazz-zongorista. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 104. oldal

³⁶ Gismonti, Egberto: (1947-) brazil gitáros, zeneszerző. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 164. oldal

³⁷ DeJohnette, Jack: (1942-) amerikai jazzdobos. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 118. oldal

³⁸ ECM hivatalos honlap <https://ecmrecords.com/story/> (utolsó megtekintés 2023.11.26.) (fordította Gyémánt Bálint)

³⁹ Keith Jarrett: *The Köln Concert* (ECM Records, 1975)

⁴⁰ <https://groove.de/2017/06/14/off-the-tracks-with-macro-shuttle-terje-rypdal-ecm-records/> (utolsó megtekintés 2023.11.26.)

Az egyik legfontosabb interjú, amely sok témakörben egyfajta jelzőfény a kutatásomban Rick Beato beszélgetése Pat Methenyyel. Beato remek zenész és korunk legmeghatározóbb zenei, szakmai YouTube csatornájának a kreatora. Állítása szerint Metheny a kedvenc zenésze, számára a legfontosabb gitáros és ez az interjú, (amely 2024 első hónapjában éri el a kéttőmilliónyolcszázezer megtekintést) öt év előzetes szervezésébe került. Ezen sorok írásakor közel ötmillió követővel rendelkezik, amely egy szakmai videó csatorna esetében gyakorlatilag egyedülálló. Közös, közel kétórás beszélgetésükben természetesen érintik Metheny debütáló lemezének körülményeit is. Bár Metheny 1975 és 1984 között összesen tizenegy albumot készített az ECM égisze alatt Manfred Eicherrel közösen, az interjúkból nyilvánvalóan érezhető, hogy valamiért komolyan megromlott a kapcsolat kettejük között. Elmeséli, hogy a lemezfelvétel során Gary Burton végig ott volt velük és őt tartja a lemez valódi zenei producerének, egyben szégyenletesnek nevezi, hogy ez a tény sehol sincs feltüntetve. Manfred Eicher nevét manapság tudatosan nem mondja ki, sőt a beszélgetésben pedig úgy hivatkozik rá, hogy „ott volt egy másik fickó is, aki mára biztosan nagyon híres producer lett.”⁴¹ A közös kreatív évek alatt még nem romlott meg a kapcsolatuk, de egyes interjúkból kiejlik, hogy nem értettek mindenben egyet.

Ha Manfred-on múlna, minden lemezen hat ballada lenne és egy dallamos bossa nova. (meséli nevetve) Van néhány problémám az ECM-vel, de még így is ötvenszer jobb, mint bármi más jelenleg. Ami a legjobban zavar, hogy Manfred hajlamos olyan zenészeket meghívni a felvételekre, akik nem tudnak igazán swingelni.⁴²

Bármennyire is nem értettek egyet minden kérdésben, Eicher néha tényleg látnokként álmodott meg zenekarokat, többek között a legendás Keith Jarrett Trio is az ő javaslatára alakult meg *Gary Peacock*⁴³ nagybőgős és Jack DeJohnette dobossal.

Megjegyzem, mára már természetesen magyar vonatkozása is van a világ legfontosabb kortárs zenei kiadójának, ugyanis Kurtág György és Schiff András mellett olyan művészek is az ECM partnerei, mint a klasszikus gitáros Boros Zsófia, vagy a méltán világhírű jazz gitáros Snétberger Ferenc.

⁴¹ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview* https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2024.01.11.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁴² John Alan Smith, 'Pat Metheny: Ready to Tackle Tomorrow', Down Beat Magazine 45/13 (July 13, 1978) (fordította Gyémánt Bálint)

⁴³ Peacock, Gary: (1935-2020) amerikai nagybőgőművész. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossut Könyvkiadó, 1993) 330. oldal

1.3 Jelölések, alapfogalmak

Dolgozatom ezen pontján röviden tisztázom a jelöléseket és alapfogalmakat. Remélem ez segítséget nyújt a későbbiekben leírtak értelmezésében, mivel a jazz zene lejegyzése gyakran nem követ konzekvens notációs elveket, ami különösen megnehezítheti az értelmezést azok számára, akik nem rendelkeznek kellő jártassággal ezen a területen.

A jazz műfajában a harmóniák lejegyzése viszonylag következetes, viszont kiadványonként lehetnek eltérések, melyek könnyen okozhatnak zavart az olvasó számára. Azok a zenészek, akik jártassak az ilyen típusú kották olvasásában hozzá vannak szokva néhány eltérő jelölésrendszerhez, ezért nagyon fontosnak tartom útmutatóként röviden összefoglalni ezt a témát.

A harmóniák alaphangjait nagybetűvel és ábécés névvel jelöljük, úgy mint: A, B, C, D, E, F, G. A magyar nyelvben a # vagy b módosítójelek verbális formában egy szótagot adnak a hangokhoz. Ellenben az angol beszélt nyelvben egyszerűen kimondják a módosító jelek angol megfelelőjét, úgy, mint „cé-kereszt” azaz „C sharp” jelölése: C[#]. Fontos megjegyezni, mert gyakran okoz bizonytalanságot, hogy mivel a magyar nyelvben a német terminológia honosodott meg, a B hangot „há” -nak ejtjük. További nehézség, hogy a B betűvel írt „há” hangot egy fél hanggal lefelé módosítva viszont „bé” -nek nevezzük, jelölése: B^b. A jazz zene lejegyzési nyelve az angol, ezért minden esetben az olyan kottairás a logikus, amely a világ bármely részén ugyanazt jelenti függetlenül kortól vagy a tájegységtől. Ahogyan egy matematikai képletet is bármely nyelven beszélő matematikusnak egységesen kell tudnia írni és olvasni, a kottairásban is az erre való törekvés a helyes hozzáállás. Az egyik legfontosabb prioritás, hogy a kotta könnyen és gyorsan olvasható legyen, emiatt gyakori az enharmonikus átértelmezés a jelölésben még akkor is, ha például az akkordok közötti szólamvezetés logikája vagy a moduláció természetes iránya mást kívánna.⁴⁴

⁴⁴ A mondat második fele idézet Ávéd János: *Tizenkétfokúság a Jazz-Improvizációban* című írásából. (doktori disszertáció LFZE 2023)

Néhány példa zenei hangok írott és verbális formáira:

írott forma	verbális forma
B	„há”
B ^b	„bé”
B [#]	„hisz”

A hármashangzatok lejegyzésekor szintén az angol nyelvből kölcsönzünk két rövidítést. Az „aug” az augmented, (jelentése: bővített) a „dim” pedig a diminished (jelentése: szűkített) szavak rövidítéséből keletkeztek.

Hármashangzatok írott és verbális formái C alaphangról:

írott forma	verbális forma
C	„C-dúr”, „C-dúr hármashangzat”
C ^m / C ^{min} / C ⁻ ,	„C-moll”, „C-moll hármashangzat”
C ⁺ / C ^{aug}	„C-bő”, „C-bővített hármashangzat”
C ^o / C ^{dim}	„C-szűk”, „C-szűkített”

Négyszahangzatok leggyakoribb írott és verbális formái C alaphangról:

írott forma	verbális forma
C ^Δ / C ^{M7} / C ^{Δ7} / C ^{maj7}	Dúr major
C ⁷ / C ^{dom7}	Dúr hetes
C ^{-maj7} / C ^{minmaj7} / C ^{mΔ} / C ^{mollΔ} / C ^{-Δ}	Moll major
C ⁻⁷ / C ^{min7} / C ^{m7}	Moll hetes
C ^{Δ+} / C ^{Δ#5} / C ^{Δ+5} / C ^{M7#5}	Bővített major

1. Egy új korszak kezdete 1.3 Jelölések, alapfogalmak

$C^{+7} / C^{7\#5} / C^{7+5} / C^{aug7}$	Bővített szeptim
$C^{oM7} / C^{o\Delta} / C^{dim\Delta7} / C^{m\Delta b5} / C^{O\Delta7} / C^{sz\Delta}$	Szűkített major
$C^{o7} / C^{dim7} / C^{sz7}$	Szűkített szeptim
$C^{\circ} / C^{halfdim} / C^{min7b5} / C^{-b5}$	Félszűkített
C^6	Dúr hatos
$C^{min6} / C^{-6} / C^{m6}$	Moll hatos
$C^{sus} / C^{sus4} / C^{7sus4}$	Sus

Az alaphangtól számított hangközlépések és jelöléseik:

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

A kibővített akkordokban található színezőhangok mindig a harmónia alaphangjától értendők, még akkor is, ha összességében a legmélyebb hang egy perbasszus lesz.⁴⁵

$B^{b\Delta b5}/A = B^b$ majorhetes négyeshangzat, leszállított kvinttel, egy A basszushang felett.

⁴⁵ Minden további jelölés értelmezéséhez Pozsár Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 50.oldaltól az irányadó

„Különösen kedvelem a német újságírókat, mert a legdirektebb dolgokat mondták és kérdezték a karrierem során. Körülbelül tíz éve kaptam egy kérdést, ami a mai napig motoszkál bennem: „Vajon te lennél az utolsó régi fickó, vagy az első új?” Nagyon tetszik a kérdés és bár nyilván nem az én feladatom objektíven megválaszolni, egy dolgot biztosan tudok: akkoriban az egyetlen opcióm az volt, hogy valami újat próbáljak meg alkotni, mivel a körülöttem lévő emberek is pontosan ezt tették. Gary Burton vagy Freddie Hubbard egy teljesen új utat talált a hangszerének, Jaco Pastorius aki előtt is létezett már bundnélküli basszusgitár, mégis mintha Ő fedezte volna fel.”⁴⁶

⁴⁶ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview* https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2024.01.11.)

1.4 A Kegyelem Alkonya⁴⁷, azaz egy új perspektíva születése

A kutatás nézőpontjából különösen fontos kérdés, hogy vajon mi lehet az esszenciája ennek a zenének? Mitől más az előadói attitűd, vagy éppen a kompozitóri perspektíva? Mit lát máshogyan egy olyan zenész, aki miközben anyanyelvi szinten beszéli *Charlie Parker*⁴⁸, vagy *John Coltrane*⁴⁹ zenéjét, összességében valami eddig még sosem hallotthoz, valami sokkal frissebbhez vezet. Az elmúlt években igyekeztem minden fellelhető mesterkurzust meghallgatni és kijegyzetelni. Megütötte a fülem egy olyan mondat, melyet már évekkel ezelőtt megfogalmaztam magamban, ezért különösen jól esett igazolva látni.

A bebop az alap, melyre minden építkezik. Ebben az értelemben elég konzervatívnak tartom magam. Nehezen tolerálom azt a típusú jazz muzsikát, melynek ez a nyelv semennyire sem a része.⁵⁰

Tehát egyrésről adott a *bebop*⁵¹ nyelvezet, amely meghökkentő kompozíciós eszközzel párosul: a hármashangzatok jelenlétével. Az ezt megelőző évtizedekben a jazz tudatosan törekedett az összetett harmóniák használatára. Még Miles Davis: *So What*⁵² című kompozíciója, amely a modális jazz egyik alappillére, mindössze két akkord használatával, teljesen konvencionális AABA szerkezettel is úgy csavar egyet a harmonizáción, hogy az alap min7⁽¹¹⁾ -es akkord is kvart felrakásban szólaljon meg és egy teljes min7^(9/11/13) -as akkordot lefessen a hallgatónak. Tehát a jazz zene igyekszik harmónia és dallamalkotási értelemben is egyre összetettebb lenni. Miközben Metheny a saját darabjaiban gyakran használ helyenként hármashangzatokat, illetve nem példanélküli az sem, hogy négyeshangzatok kerülnek oly módon lejegyzésre, hogy egy hármashangzatot látunk egy adott perbasszus felett. Az egész Metheny karrier kiindulópontjának számító, debütáló lemez címadódala a *Bright Size Life* is

⁴⁷ utalás Steve Swallow: *Falling Grace* című kompozíciójára Gary Burton: *The Time Machine* (1966 RCA Records)

⁴⁸ Parker, Charlie: (1920-1955) amerikai jazz-szaxofon művész. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó 1993) 325. oldal

⁴⁹ Coltrane, John: (1926-1967) amerikai jazz-szaxofon művész. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 100. oldal

⁵⁰ Pat Metheny on learning Improvisation and Theory - mesterkurzus a Hágai Királyi Egyetemen (Hollandia, 1989) <https://www.youtube.com/watch?v=7L9Ht4STM8&t=195s> (utolsó megtekintés 2025.01.11.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁵¹ Gonda János: *Jazz* (Zeneműkiadó Budapest, 1979)

⁵² Miles Davis: *Kind of Blue* (Columbia Records, 1959)

remek példa lesz erre, melynek az elemzésére hamarosan visszatérek. A perbasszusos lejegyzés használatának a kompozíciós perspektíván kívül más szerepe is lehet.

Amikor egy hármashangzatot egy adott basszushanggal látunk leírva, az a legtöbb esetben egy négyeshangzat fordítását takarja. De ezen kívül ez:

Hatékony módja lehet annak is, hogy nyomatékosítsam a kottában, hogy milyen felrakásban szeretném, ha megszólalna az adott harmónia, nem is beszélve arról, hogy egyben azt is sugallhatom, hogy milyen szerepet szánok az adott akkordnak. Hiszen, ha azt mondom például, hogy B^{bsus} az egy kicsit különbözik az A^b/B^b -től. Mindkettő ugyan az a dolog, mégis kicsit más a jelentésük.⁵³

Ez idáig már önmagában is egy érdekes önreflexió, hiszen kijelentésre kerül a hármashangzatok kompozíciós jelenléte iránti vonzalom, amely vélhetően elősorban a pop kulturális örökségből származik. Metheny nagy Beatles rajongónak vallja magát, koncertjein rendszeresen játszik is a hatvanas évek talán legnagyobb hatású populáris zenekarától, persze a saját, artisztikus hozzáállásával szólaltatja meg a dalaikat. A már említett Rick Beato interjúbán pedig szóvá tesz még egy kiemelkedő fontosságú zeneművet, mely állítása szerint nagyban formálta kompozitóri látásmódját. A darab nem más, mint *Steve Swallow*⁵⁴: *Falling Grace*⁵⁵ című, mára már jazz standardként elhíresült szerzeménye, amely szinte az összes real book⁵⁶-ban megtalálható. Ezt a darabot magával a szerzővel, is volt lehetősége számos alkalommal együtt játszani Gary Burton vibrafonművész quartettjében, ahol Swallow a basszusgitáros posztot töltötte be.

A beszélgetés során hosszasan számol be arról, hogy ennek a dalnak a megtanulása és elemzése során szerzett információk nem csak esztétikai értelemben voltak rá óriási hatással, de úgy érzi kinyitott nála egy ajtót egy új gondolkodási mód felé. A lineárisan mozgó szólamok jelentősége még inkább felértékelődött, ráadásul ahogy Metheny mondja:

⁵³ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview*, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2024.01.11.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁵⁴ Swallow, Steve: (1940-) amerikai basszusgitáros. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 398. oldal

⁵⁵ Steve Swallow: *Falling Grace* - Gary Burton: *The Time Machine* (RCA Records, 1966)

⁵⁶ A Real Book (gyakran „Fake Book”-ként is emlegetett) gyakori jazz kompozíciók dallam és harmónia leírását tartalmazza. Ezeket a dalokat standardeknek nevezik, mivel ezek alkotják a jazz zenészek alap repertoárját. Joe Bennett: *It's Easy To Bluff Jazz Guitar* (Wise Publication 2000)

1. Egy új korszak kezdete 1.4 A Kegyelem Alkonya, azaz egy új perspektíva születése

Olyan sok különböző nézőpontból lehetséges értelmezni a harmóniaváltásokat, hogy a mai napig azon kapom magam, hogy ezt a dalt gyakorlom mind a tizenkét hangnemben akár naponta öt-hat órán keresztül.⁵⁷

Metheny szintén ebben a beszélgetésben hivatkozik a jobb kéz ritmikusságának fontosságára. Sok esetben nem is a harmóniai komplexitás, mint inkább a pengető kéz gitárszerűsége adja azt a ritmikus lüktetését a zenének melyet könnyen azonosíthatunk a tábortüzet körül ülve egy tipikus country jellegű akusztikus gitár hangzásával. „*Régóta vágytam ezt a megszólalást, melyben egy Elvin⁵⁸ féle dobolást egészíték ki ezzel a ritmikus, gitározásra unikálisan jellemző hangzással*”⁵⁹ A beszélgetésben ezen technika definiálása közben megjegyzi, hogy zeneileg egy kicsit Szabó Gáborra⁶⁰ is emlékezteti ez a játékmód. Saját kompozíciók közül példaként kifejezetten a *80/81*⁶¹ című lemezére, illetve annak nyitó dalára céloz, de karrierje során sokszor visszatér ehhez az átütőerejű fémhúros akusztikus gitár hangzáshoz, minden albumon vagy koncerten csak egy – egy dal erejéig, remek és tudatos kontrasztot képezve a tradicionális jazz gitár fedett hangszíne és az akusztikus hangszer világos megszólalása között.

Tanulmányaim és a gitár iránti rajongásom egyik meghatározó albuma Pat Metheny, *Jim Hall*⁶²-val rögzített duó felvétele⁶³. Ezen például a *Summertime*⁶⁴ című közismert Gershwin dalra játszik ehhez hasonló akusztikus gitáros technikával, ami egy addig még sosem hallott megközelítési módja annak a dalnak. Megjegyzem éppen ez az egyetlen saját néven megjelent lemeze melyen megszólal az általunk taglalt Swallow kompozíció is. Így tehát ahhoz, hogy elmerülhessünk Metheny egyedi szerzői vízióiban, először feltétlenül meg kell vizsgálnunk Steve Swallow: *Falling Grace* című darabját

⁵⁷ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview*, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (fordította Gyémánt Bálint)

⁵⁸ Elvin Jones: amerikai dobos 1927.09.09.(Pontiac) - 2004.05.18.(Englewood)

⁵⁹ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview*, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4

⁶⁰ Szabó Gábor: Az első magyar nemzetközileg elismert és népszerű jazzgitáros és zeneszerző Jávorszky Béla Szilárd: *A Magyar Jazz Története* (Kossuth Kiadó 2014)

⁶¹ Pat Metheny: *80/81* (ECM Records, 1981)

⁶² Hall, Jim: (1930-2013) amerikai jazzgitáros. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 181. oldal

⁶³ *Jim Hall & Pat Metheny* (Telarc International Corporation, 1999)

⁶⁴ George Gershwin: *Summertime* (*Porgy and Bess* opera, 1935)

1.5 Steve Swallow: *Falling Grace*⁶⁵

Bár a közönség számára Steve Swallow neve kevésbé cseng ismerősen, muzsikuskollégái és a jazz világ nem csak, mint szerzőt, de mint előadót és improvizatort egyaránt a legnagyobbak között jegyzik. A most 84 éves művész jelenleg is aktív, karrierje során szinte mindenkivel állt színpadon az improvizált zene palettáján. Mielőtt a kottakép elemzésének segítségével próbáljuk megérteni a darabot, van egy fontos közös tulajdonság a *Falling Grace* és a Methenyre jellemző szerzemények között, amit úgy tudnánk definiálni, hogy az átlagos befogadó számára nem tűnnek a klasszikus értelemben vett jazz zenének. Rick Beato nagyon érzékletesen beszél róla:

Az emberek számára a *Falling Grace* és vele együtt például a *Bright Size Life* nem hallatszódott jazznek. Azért is gondolom ezt, mert máshogyan szólt a hallgatókhoz, mint az addig megszokott, tipikus jazz muzsika. Ennek pedig elsősorban a műfaj harmonizációs szokásához van köze.⁶⁶

Az elemzéshez az összes általam fellelhető kottaképet és harmonizációt megnéztem. Szerencsére nincs eltérés a leírások között, a felvételek alapján a szerző kompozitóri akaratát tökéletesen érvényesül a kiadványokban. Mindenesetre én a *New Real Book 2*⁶⁷-es kötetét veszem alapul, leginkább a letisztult kottakép miatt. A jazz zenélés egyik legfontosabb eleme a periódus. Ehhez alkalmazkodunk, ez a bázis melyhez folyton visszatérünk. Miközben a többi előadóval közösen megkerülhetjük vagy különböző nézőpontok alapján újraértelmezhetjük, mégis mindig visszatérünk hozzá. Épp a periódus felismerésében segíti a hallgatót egy szimmetrikus forma, a különálló részek azonos ütemszáma és a közönség hazaérkezés élménye, amikor újra visszatérünk egy zenei kör elejére miután bejártuk, felfedeztük azt.

A *Falling Grace*⁶⁸ egyáltalán nem szokványos jazz kompozíció. Pláne a maga korában hatott nagyon újszerűnek. Első ránézésre szembevető az ütemszám, illetve az egész darabból kiolvasható aszimmetria. Két részre tagolódik, melyeket A és B-részeknek nevezhetünk. Az A tizennégy a B pedig tíz ütemes. Ez a huszonnégy ütem adja meg a darab periódusát. Ez az ösvény, mely mindig visszatalál a kiindulópontjához és melyet az improvizáló zenészek

⁶⁵ Steve Swallow: *Falling Grace* - Gary Burton: *The Time Machine* (RCA Records, 1966)

⁶⁶ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview*, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2024.01.11.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁶⁷ *The New Real Book 2* (Petaluma, Sher Music Co., 1991)

⁶⁸ *The New Real Book 2* 100. oldal (Petaluma, Sher Music Co., 1991)

közösen járnak be újra és újra. Éppen az az egyik különlegessége a darabnak, hogy a huszonnégyszeres ciklus úgy tér vissza az elejére, hogy az szinte észrevehetetlen. Mire realizálja a hallgató a megérkezést, már tovább hömpölyög a zenei téma. Ez is része annak a rendkívül újszerű megszólalásnak, amely addig nem volt jellemző a jazz kompozíciókra. A mű eljátszása és értelmezése után véleményem szerint összességében B^b-dúrban van, bár első ránézésre ez közel sem teljesen nyilvánvaló, ráadásul ahogyan arra ki fogok térni, nem feltétlenül gondol rá mindenki ugyanúgy. Már az alaphangnem megállapítása sem triviális. Nincs semmilyen előjegyzés kiírva, viszont ez a legkevésbé sem hivatott C-dúr vagy A-moll közelségére utalni. Sokkal egyszerűbb nem előjegyzésben, vagy alap tonalitásban gondolkodni, ehelyett a folyamatot kell értelmeznünk, illetve természetesen megjegyeznünk, hogy minél szabadabban tudjunk rögtönözni benne. Az B^b-dúr tonalitás szerintem azért is helytálló, mert hallgatóként tonikai érzetet sugall a teljes periódus utolsó előtti akkordjaként a B^{bΔ}, az utolsó megszólaló E^{bΔ} harmónia pedig a szubdomináns negyedik fokra utal.

Amint megállapítottuk az alap hangnemet kezdetjük előlről értelmezni a harmóniasort. A darab két ütem A^{bΔ} akkorddal kezdődik. Fontos megjegyeznem, hogy a jazz zenében a hármashangzat- és négyeshangzat-fordításokat *perakkordokként*⁶⁹ jelöljük. A harmadik ütemben egy D⁷-es akkord F[#] basszussal szólal meg, tehát ez egy per basszusos fordítás: D⁷/F[#] amely a negyedik ütemben G^{min7}-re oldódik, egyszerű V. – I. fokszámmal érdemes értelmeznünk. Az A^{bΔ} akkord jelenléte a G-moll tonalitáshoz képest egy úgynevezett nápolyi szext⁷⁰. Ezt a technikát a klasszikus zenei világból nem pontosan ebben a formában, de már régóta jól ismerjük. Ezt követően a kor jazz zenéjében leginkább használatos kadencia⁷¹ következik egy apró módosítással. Amíg a klasszikus zenében a IV. addig jazz zenében jellemzően a II. fok tölt be szubdomináns funkciót. (Tehát IV. – V. – I. helyett II. – V. – I.) Az ötödik és hatodik ütemekben kettő negyedenként szólal meg összesen négy harmónia. Először az alaphangnem, azaz Eb-dúr felé hallható II. – V. – I. tehát F^{min7} – B^{b7} – E^{bΔ}, de a szerző tonika helyett kvintet tesz a basszus szólamba, tehát E^{bΔ}/G-re érkezik, melyet újra egy D⁷/F[#] követ. Innen megint G^{min7}-re oldunk, de úgy, hogy ott a szeptimhang kerül alulra, így a hetedik ütem végig G^{min7}/F, amely a domináns megelőzéssel nyilvánvalóan egy nyugvópont.

⁶⁹ Pozsár Máté: Jazzelmélet (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 62. oldal

⁷⁰ A nápolyi szext elnevezés onnan ered, hogy nápolyi zeneszerzők alkalmazták először, gyakrabban tragikus helyzetek aláfestésére. Dr. Keszler Lőrinc: *Összhangzattan* (Zeneműkiadó Budapest 1952) C-dúrban gondolkodva F – G – C harmóniasorból az F hármashangzat hangjait úgy alteráljuk, hogy a terchangját lefelé, míg a kvint hangját fölfelé módosítjuk egy-egy félhanggal. Az így kapott F – A^b – C[#] hangok ehnarmonikusan értelmezve egy D^b dúr hármashangzat szextfordítását adják ki. A nápolyi zeneszerzők innovatív megoldása jellegében más feszültséget keltet, amellyel a domináns akkord felé tudtak közelíteni.

⁷¹ Valamely nyugvópont felé történő harmóniai mozgás. Pozsár Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 62. oldal

Mindenképpen szokatlan érzés, hogy a pillanatnyi tonikai érzet a hetedik ütemre érkezik, főleg, hogy a nyolcadik ütemben - ahová az ösztönös, nyolcas periódus lezárását váránk – C/E akkord kerül.

Egyetlen pillanatra érdemes megállni ennél a harmóniafelrakásnál, amely már harmadszorra fordul elő az első nyolc ütemen belül. Véleményem szerint ez az egyik legfontosabb új megközelítés ebben a kompozícióban, és ez az, amivel majd Metheny műveiben is visszatérő elemként találkozhatunk. Az ezt megelőző évtizedekben a jazz előadóművészei és szerzői is nagy figyelmet szenteltek a domináns akkordoknak. A dúr hetes különlegessége a jazzben, hogy nem csak domináns, de szubdomináns és tonikai funkciót is betölthet. Ezen kívül nyilvánvaló ok, hogy a jazzben a tonális feszültség már csak azért is különösen fontos, hiszen az oly vágyott oldás ellenpontjaként szerepel. Rengeteg jazz kompozíció harmonizációja lényegében kadenciák sorozata (*Airegin*⁷², *All The Things You Are*⁷³, *Half Nelson*⁷⁴). Feszültség és megnyugvás követik egymást a kadenciákon keresztül. Másrészt a színező hangok módosításával itt van a legtöbb lehetőség a domináns harmónia kibővítésére. A tenziós, vagy más néven színező hang olyan hang, amely nem változtat a harmónia zenében betöltött funkcióján, pusztán színezi azt. Például egy dúrhetes akkord nem csak nagy nónával (9), hanem annak alterált variációival is megjelenhet, mint a kis nóna (b9) vagy a bővített nóna (#9). A domináns szeptimakkord összes lehetséges színezőhangja így (b9, 9, #9, #11, b13, 13). A felsorolásban azért nem szerepeltetem a szűkített (b5) és bővített (#5) kvinteket, mert ezek anharmonikusak a bővített undecimával és a kis tredecimával. A domináns hetes akkord és maga a domináns funkció már önmagában a rengeteg variációs lehetőség miatt is komoly hangsúlyt kapott a zenében.

Visszatérve a *Falling Grace* című szerzeményre, a kottában nem találunk alterációval színezett dúrhetes akkordokat, persze ennek az is lehet az oka, hogy a szerző nem akarja az előadó kezét megkötni előre fixált kiegészítő hangokkal. Azzal, hogy ő csak a fő funkciókat jelzi sokkal nagyon teret hagy az improvizáció során újraértelmezni a harmóniasort. Több helyen megjelenik a domináns szeptim azon fordítása, melyen a terc hang, tehát a vezetőhang - „a következő, kis szekund távolságú hangra vezető, azt várakozásteljesen előkészítő hang”⁷⁵ - kerül a basszusba. Ez a fordítás egyfajta levegősséget ad a domináns – tonika viszonynak. Ráadásul a használatához nem csak a zeneelméleti újragondolás hanem az akkori popkulturális

⁷² Sonny Rollins: *Airegin* - Miles Davis with Sonny Rollins (Prestige Records, 1954)

⁷³ Jerome Kern: *All The Things You Are* (Very Warm for May, 1939)

⁷⁴ Miles Davis: *Half Nelson* – Workin’ With The Miles Davis Quintet (Prestige Records, 1960)

⁷⁵ Hugo Riemann, Heinz Alfred Brockhaus: *Zenei Lexikon*, (Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1983)

hatások is nagyban hozzájárulhattak. D/F[#] vagy G/B nagyon tipikus gitáros akkordok, melyek rendkívül gyakran fordulnak elő pop/rock darabokban. Előbbi nyilván G, utóbbi pedig C-dúr akkord előtt és után fordul elő a leggyakrabban ezekben a műfajokban.

A darab vizsgálatánál tehát a nyolcadik ütemben járunk, ahol E basszussal hallható egy C-dúr akkord. Éppen – ahogy eddig bármikor –, ez a harmónia felrakás domináns akkordként funkcionál, most először úgy, hogy nincs köze az B^b-dúr alap tonalitáshoz. F^Δ-ra érkezik, amely az első távolabbi moduláció a darabban. De, ami különösen érdekes, hogy merre megy tovább. Ugyanis a szerző megtartja az F^Δ terc, kvint és szeptim hangjait, melyek egy A^{min7}-est adnak ki és a basszus hang segítségével modulál tovább. Ha szétbontom az F^Δ négyeshangzatot perbasszusos akkordként, A^{min}/F-et kapok, a tizedik ütemben pedig a basszus szólam fél hang fellépésével, A^{min}/F[#]-vel, azaz F^{#ø}-vel – másnéven min7(b5)-vel – indul tovább az E-moll felé. Itt egyszerűen egy már említett II. – V. – I. kadenciával vált hangnemet, tizedik tizenegyedik és tizenkettedik ütemekben így F^{#ø} - B⁷ - E^{min7} hangzik el. Ezt követően modulál a párhuzamos dūr felé. A tizenharmadik ütemben hangzik el a szubdomináns (II.) és domináns (V.) – A^{min7}, D⁷, majd a tizennegyedik ütemben megérkezik G^Δ-re. Ezzel lezárul az A-rész és következik egy új fejezet a B-résszel. A tíz ütemes B-rész első harmóniája egy C^{min7}, melyet érzékelhetünk az A-rész utolsó harmóniájával összefüggésben, mintha a G-dūr tonalitás mollbeli negyedik foka lenne, de sokkal inkább gondolom az B^b-dūr tonalitásra második fokának. A C^{min7}-et egy C^{#076} követi, amely a kotta következő harmóniájára vezet, B^b/D-re, mely ebben a környezetben felfogható lenne D^{min7(b6)} akkordként egy szűkített szext vagy bővített kvint színezőhanggal. Viszont biztosan nem véletlen, hogy a szerző nem D-mollt, hanem B^b-dūrt ír D basszushanggal.

Ez a fajta lejegyzési módja az akkordnak tehát sokkal inkább a B^b-dūr tonalitásra utal. Bár az ezt megelőző C[#] szűkített, biztosan domináns funkciót tölt be. Akár gondolhatunk rá úgy, mint egy provizórikus A^{7(b9)}-re, amelynek az alaphangja hiányzik. Így a C[#] E G B^b hangok az A^{7(b9)} terc, kvint, szeptim és kis nóna hangjai. Ezután egy fél hanggal a B^b/D felett megjelenik az E^{bΔ} négyeshangzat az egész kompozíció tizennyolcadik, így a B-rész negyedik ütemében. Ezt követően pedig a szerző ugyan azzal a technikával vált hangnemet, mint azt a tizedik ütemben is tette. Most is megtartja a tonikai akkord terc, kvint és szeptim hangjait, melyek egy G-moll hármashangzatot adnak is és megemeli az eredeti basszushangot egy fél hanggal. Így az E^{bΔ} változik át E^ø-é és szólal meg az A⁷ előtt.

Ez a két akkord együtt a D^{min7}-et megelőző kadencia, (II. – V. – I), de mire a D^{min7}-re megérkezik, az többé már nem a D-moll tonalitáshoz köthető, hanem a B^b-dūr harmadik

⁷⁶ Szűkített szeptim akkord

fokaként logikus értelmezni. Így a B-rész hetedik és nyolcadik ütemében egy másik rendkívül gyakori jazz kadencia hallható, a III. – VI – II. – V. – I. Végre megérkezünk a B^{bΔ}-ra. Hetedik és nyolcadik ütemben a négy harmónia tehát D^{min7} – D^{b7} – C^{min7} – F⁷, majd a B-rész kilencedik üteme B^{bΔ}, ezt követően pedig mintha ennek a negyedik fokára E^{bΔ}-ra érkeznénk az utolsó ütemben, amely véleményem szerint a negyedik fokhoz köthető szubdomináns funkciót tölti be az egész kompozíció tonálisának tükrében. Harmonizáció szempontjából az a periódus, melyet végig követnek a zenészek. Eltérés egyedül a darab befejezésénél hallható. Miután visszatér a dallam a codában még két majorszseptim négyeshangzattal lép fel A^{bΔ} és végül D^{bΔ} akkorddal zárják a teljes művet.

A harmonizációhoz még egy dolgot érdemes megjegyezni, egy nagyon gyakori harmónia behelyettesítéssel találkozunk a B-rész hetedik, az egész darab, huszonegyedik ütemében. Ez az úgynevezett *tritónusz-behelyettesítés*⁷⁷, mely szerint minden domináns szeptim akkord behelyettesíthető az alaphangjától számított tritónusz távolságra lévő domináns szeptim akkorddal. Ennek oka, hogy a két harmónia identitását meghatározó, ha úgy tetszik „kitüntetett” hangjai a terc és a szeptim, enharmonikusan megegyeznek egymással. Az eredeti dúrhetes terce enharmonikus lesz behelyettesített dúrhetes szeptimével, az eredeti akkord szeptimhangja pedig enharmonikus lesz a tritónuszosan behelyettesített harmónia tercével. Összességében tehát egy G⁷ (G – B – D – F) lett kicserélve a D^{b7}-vel. (D^b – F – Ab – C^b)

Ezek után a dallam vizsgálatával folytatom. Kérdés, hogy a harmonizáció által kijelölt tonalitások a dallam áttekintése után is igazolhatóak-e? A mű egészét, a kottakép alapján végignézve megállapíthatjuk, hogy rengeteg negyed és nyolcad triola található benne. Sok az átkötött hang, nyolc olyan ütemet is találunk, melyen nem szólal meg az ütem egy, hanem az előző ütem kitartott hangja ível keresztül rajta. Ez a fajta ritmizálás véleményem szerint megint egyfajta szellősséget ad a darabnak. Véleményem szerint ez sokkal énekszerűbbé teszi az egész darabot. Nem olyan, mint amikor hangszeres zenész ír meg egy dallamot, ami egy instrumentumon megszólalva érthetőnek és logikusnak hat, énekelve viszont nem tűnik természetesnek. Szerintem a *Falling Grace* egyik nagy erénye ez a fajta vokális kvalitása. A dallamot megvizsgálva, a kompozíció elején egyelőre igazolva látszik az B^b-dúr tonalitás. Az A^{bΔ} négyeshangzathoz képest kvint, bővített undecima és terc hangra érkezik a dallam. Harmadik és negyedik ütemekben D⁷ – G^{min7} akkordoknak alap – terc – alap, majd kvintre és tizenegyesre érkezik a negyedik ütemben. Majd hat – kvint – tizenegy az F^{min7} alatt, amely a B^{b7} alaphangjává változik. Hatodik ütemben hat – kvint – hat, majd alap – szeptim a D⁷/F[#] és

⁷⁷ Pozsár Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 66. oldal

az ütem utolsó hangjaként megjelenő B^b pedig már inkább a következő ütem $G^{\min 7}$ kilencesére törekszik, ezt pedig alap és kvint követi. Nyolcadik ütemben C/E alap–kvint és egy oktávval fentebb újra kvint szólal meg, mely átkötve megint csak egy kilencest előlegez meg, ott már az F^{Δ} kilenc–alap–szeptim–hatos hangjait látjuk, melyek skálaszerűen tartanak a C hangra, mely szűkített kvint–terc érintése után megy tovább. Tizenegyedik ütem B^7 -re alap – bővített kvint – tisztakvint – alaphangok szólalnak meg, amely átkötve az $E^{\min 7}$ kvintjeként szolgál megnyugvasként. Következik a moduláció a párhuzamos G-dúr felé. Ide is terchanggal érkezik, melyet egy tizenegyes vagy tiszta kvart követ, de valójában ez csak egy újabb vezetés a B-rész első ütemében található $C^{\min 7}$ kilencesére.

Ezt követi a $C^{\#}$ félszűkített, mely C, B^b és A dallamhangokat hallunk, amely egy kicsit szokatlan. Egyedül a B^b hang része a négyesangzatnak. Az A egy bővített kvint a C pedig egy szűkített oktáv, de ebben az esetben a harmónia értelmezése érdekében enharmonikusan nevezzük nagy szeptimnek. Ez egy szűkített major négyeshangzatra utal, melyet például egy 1-2 modell skála, vagy másnéven fél – egész skála hangjai között is megtalálhatunk. Nekem továbbra is az az érzésem, hogy ez a $C^{\#0}$ inkább egy A^7 alterált akkordra utal.

Ebből a perspektívából a kérdéses tizenhatodik ütemben hallható dallam alap – #9 – $b9$ – alaphangokból építkezik. Majd B^b -dúr kilenc – alap – kvint, $E^{b\Delta}$ alap – szeptim – hatos – kvint hangokat hallunk. Ezt követően, kicsit szokatlan módon megáll egy teljes ütemen keresztül az A hangon, miközben egy E° szól. Ez egy kitarzott tiszta kvart, miközben a szűkített akkordnak hangzásában éppen a szűkített kvint nagyon markáns szerepet tölt be, de amint az A^7 -re vált alatta a harmónia, már nagyon is *konszonánsnak*⁷⁸ hat. A^7 -re alap – kishatos – kvint – alap, mely keresztül ível az ütemvonalon és a $D^{\min 7}$ kvintje, a D^b7 bővített kvintjeként értelmezhető, $C^{\min 7}$ -re hatos – kilences, F^7 -re kvint – terc hangok, ez pedig a $B^{b\Delta}$ szeptimhangjává változik, majd egy nagy triola utolsó két szárán alap – kilences, végül az utolsó ütemben megismétli a motívumot az $E^{b\Delta}$ -re szólal meg a szeptim – alap – kilenc. A dal itt mindig visszaérkezik a kiindulópontként szolgáló $A^{b\Delta}$ -ra. Viszont a lezárásként még folytatja a szerző a motívumot melyet a dallam és a harmónia is követ. Tehát a befejezés $B^{b\Delta}$ – $E^{b\Delta}$ – $A^{b\Delta}$ és végül $D^{b\Delta}$ szeptimhangján áll meg. (5. kottapélda)

⁷⁸ Dr. Keszler Lőrinc: *Összhangzattan* (Zeneműkiadó Budapest, 1952)



5. kottapélda, Steve Swallow, Falling Grace utolsó négy ütem

A zenei darab formai aszimmetriáján kívül külön érdekesség, hogy ha kijelölöm a hangnemi íveket és a dallam íveket, azok nem feltétlenül fedik egymást. Ha az akkordokat vizsgálom, az első négy ütemet értelmezhetem egy összetartozó egységként, majd az azt követő négyet a következőnek. Ezek után érkező összesen hat ütem harmóniai könnyen felfoghatóak egy zenei gondolatként. A B-rész is hasonlóan, négy ütemes résszel folytatódik, majd két hármas hangnemi egységet különítenék el a darab lezárásáig, végül megérkezünk az általam feltételezett tonikára. Ellenben a dallamívek által létrejött motívumok vizsgálata közben más számok jönnek ki. Ez egyrészt szokatlan, másrészt pedig egy különleges lebegést ad a darabnak. Metheny arra hivatkozik, hogy egyszerre több nézőpont is megragadja az ember figyelmét:

„A basszus szólam mozgása, a közös hangok melyek átívelnek a harmóniak között, rengeteg különböző nézőpont melyek alapján újraértelmezhetőek a hangnemváltások.”⁷⁹

További különlegesség, hogy az egész kompozíció, több alap tonalitás perspektívájából is értelmezhető. Az általam végül feltételezett B^b-dúr hangnem véleményem szerint logikusan levezethető, de az elemzés során egy darabig az E^b-dúrt gondoltam kiindulópontnak, mivel a periódus utolsó harmóniája is E^b^Δ. Ez nyilván három b előjegyzésre utalna. Viszont, az összes dallamhang teljes hangkészletét megvizsgálva csak B^b és E^b hangokkal találkoztam A^b viszont nem fordul elő a darabban, ellenben A több helyen is felbukkan. Véleményem szerint lehetséges levezetni olyan elemzést is, amelyben három b előjegyzéssel az E^b-dúr és C-moll szemszögéből is értelmezhető a kompozíció.

⁷⁹ Rick Beato: The Pat Metheny Interview, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=QEGalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2024.01.11.) (fordította Gyémánt Bálint)

Nem véletlen, hogy Metheny, erre a darabra nem csak, mint fő inspirációként, de egyenesen áttörésként hivatkozik a Rick Beatoval készült interjúban. Remélhetőleg a kutatás ezt követő részeiben is találunk összefüggéseket a szerző saját kompozíciói és Steve Swallow ikonikus darabja között. A témakör összefoglalásaként ezt fogalmazza meg a saját korai kompozitóri hitvallásaként:

Egyfajta horizontot igyekszem megteremteni, amely nagyjából változatlan marad, (utalva a kiinduló tonális közegre) inkább alatta módosulnak dolgok a darabban és csak ritkán, kisebb változások alakulnak a horizonton. Ez egyfajta kép a fejemben Missouriból, átítatva amerikai gyökerű zenével, egy számomra rendkívül személyes rezonancia. Ezt jelenti nekem a Bright Size Life.⁸⁰

⁸⁰ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview*, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2024.01.11.) (fordította Gyémánt Bálint)

2. Elemzések

A következő fejezetben a Pat Metheny életmű kiindulópontjától, egészen 2000-ig bezárólag veszem sorra a trió felállásban készült lemezeit. A jazz műfaján belül a projekt létrehozójáról szokás elnevezni a formációt, viszont többnyire mindhárom művész neve szerepel a lemezborítókön. Ennek bár nincs különösebb jelentősége, véleményem szerint a gitáros pusztán azt kívánja jelezni a nevek kiírásával, hogy az adott lemez egyedi karaktere, az előadók személyisége által is formálódik. Így az éppen szóban forgó trió projekt unikális megszólalása, csak az adott muzsikusokkal kelthető életre. 2000-ben először, és napjainkig bezárólag utoljára Pat Metheny Trio néven jelentet meg egy stúdió és egy dupla koncertalbumot. Viszont ezek a lemezek már markánsan reflektálnak a szerző karrierjének első huszonöt éves periódusára. Sok kompozíció visszatekintés a legfontosabb lemezeire és szerzeményeire, miközben a zenéje iránt rajongó tömegeknek is kedvez a jelenkori megszólaltatásukkal.

Természetesen a játékmód, az előadó egyedi hangszínei, dallamvilága vagy a hangszerből adódó sajátosságok nem korlátozódnak kizárólag a trió megszólalásra, de én mégis ebből a perspektívából keresem a válaszokat a kérdéseimre. A kijelölt kutatási periódusban releváns albumok melyeket kronológiai sorrendben elemzek, a következők:

- | | |
|------------------------------|---|
| - Bright Size Life | (1975 – Pat Metheny, Jaco Pastorious, Bob Moses) |
| - Rejoicing | (1984 – Pat Metheny, Charlie Haden, Billy Higgins) |
| - Question And Answer | (1990 – Pat Metheny, Dave Holland, Roy Haynes) |
| - Trio 99 → 00 | (2000 – Pat Metheny, Larry Grenadier, Bill Stewart) |
| - Trio → Live | (2000 – Pat Metheny, Larry Grenadier, Bill Stewart) |

„Amikor a *Bright Size Life*¹ megjelent, senki sem foglalkozott vele. Most úgy tűnik sokkal inkább helye van ennek az albumnak, mint akkoriban volt, ráadásul a *Smithsonian Anthology* a huszadik század száz legfontosabb jazz lemeze közé választotta. [...] Nos az a pasas, aki a *Downbeat*²-ben egy csillagot adott, nem így látta. Ezért is mondom a fiatal srácoknak, hogy tedd meg ami tőled telik és játszd azt a muzsikát, amit igazán szeretsz! A lényeg, hogy önmagad légy a zenében – lehet, hogy ötven évbe telik, mire az emberek is így érzik majd.”³

¹ Pat Metheny: *Bright Size Life* (ECM Records GmbH, 1976)

² *Downbeat* a legnagyobb jelentőségű amerikai jazz magazin, amely 1934-ben alakult Chicago-ban. <https://downbeat.com/site/about> (utolsó megtekintés 2024.01.11.)

³ Salon Series: *A Conversation with Pat Metheny* Willard Jenkins interjúja (2017) https://www.youtube.com/watch?v=5dCQd90i_A0&t=1s (utolsó megtekintés 2023.12.17.) (fordította Gyémánt Bálint)

2.1 Bright Size Life (1976) – „A lassan izzó mestermű”⁴

A szóban forgó lemez ezen sorok megírása közben éppen az ötvenedik születésnapját ünnepli, ráadásul a hozzáfűződő sikertörténet háttére is meglepő, hiszen manapság a műfaj követői között nem kérdés, hogy a huszadik század egyik legnagyobb jelentőségű jazz albumáról és zeneművéről van szó. Rengeteg interjú elolvasása és végighallgatása során viszont kiderült, hogy közel sem volt annyira magától értetődő siker, mint ahogyan ezt manapság feltételeznénk. A szerző több interjújában is elmeséli, hogy az első évben mindösszesen nyolcszáz példány került eladásra, amely nyilvánvaló bukásnak számított annak idején. Mégis egy hatalmas, művészi karrier alappillérvé nőtte ki magát, miközben nem csak magát, de a basszusgitáros zseni Jaco Pastorius-t is bemutatta a világnak. Már előzetesen utaltam arra, hogy ennek a műnek az indulása is eredetileg modális gyakorlatokból született, fókuszban a tiszta kvint hangközzel. De vajon mit jelent, mire utalhat a szóban forgó cím? A szerző saját bevallása szerint:

Fogalmam sincs mire gondoltam amikor ezt címet adtam ennek a dalnak [...] Sokáig csak „kettes gyakorlatnak” neveztem, annál pedig szinte bármi jobban hangzott.⁵

Azzal együtt, hogy az album eleinte rossz kritikákat kapott, mára mégis egyfajta jelzőfényként tekintünk rá, mely arról tanúskodott, hogy merre tart a jazz. Akár Pastorius mérföldkönek számító további lemezeinek előfutáraként is gondolhatunk rá, amely nélkül ma nem lenne az ikonikus *Black Market*⁶ című lemez Joe Zawinul⁷ világhírű, *Weather Report*⁸ zenekarával, vagy akár Metheny és Pastorius közreműködésével készült *Shadows and Light*⁹ című Joni Mitchell 1979-ben készült koncertfelvétele.

A kutatás során minden Pat Metheny kompozíció irányadó kottájaként a hivatalos *Pat Metheny Song Book*¹⁰-ot veszem alapul, mely a szerző intenzív közreműködésével, közel egy évtized alatt készült el. A harmóniák és a melódia rögzítésén keresztül remélhetőleg még

⁴ utalás Les Back: Every Thing Jazz című lapban írt „Pat Metheny’s Slow Burning Masterpiece” című cikkére <https://www.everythingjazz.com/story/pat-metheny-bright-size-life/> (utolsó megtekintés 2023.11.23.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁵ Question and Answer szekció Pat Metheny válasza 2001.05.01. (utolsó megtekintés 2024.01.19.) <https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=3987> (fordította Gyémánt Bálint)

⁶ Weather Report: *Black Market* (Columbia Records 1976)

⁷ Zawinul, Joe: (1932-2007) osztrák jazzbillentyűs, zeneszerző. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 459. oldal

⁸ Weather Report: amerikai fúziós jazz zenekar. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó 1993) 435. oldal

⁹ Joni Mitchell: *Shadows and Light* (Asylum Records, 1980)

¹⁰ *Pat Metheny Song Book* (Hal Leonard Corporation, 2000)

közelebb kerülhetünk a gondolatiság és a kompozíciós elv megértéséhez. A lemezen elhangzó improvizációk elemzésénél pedig szintén a hivatalosan megjelentetett kották¹¹ lesznek az irányadók, összevetve a saját magam által készített transzkripciókkal.

2.1.1 Bright Size Life – forma és ritmika

A darab négyszer nyolc, tehát harminckettő ütemből áll. Ez az a klasszikus értelemben vett *jazzperiódus*¹², mely alatt megszólal a dallam és amely az improvizált hangszeres szólóknak biztosít termékeny táptalajt. Leegyszerűsítve AABA szerkezetnek nevezhető, bár a hivatalos kottában ABC *ciffer*¹³ jelöléseket láthatunk. Az A résszel jelölik a kezdő kétszer nyolc ütemet, melyeknek két végződése van. Az első nyolc ütem végződése vezet vissza a második A-ra (vagy az ő jelölésük szerinti A második felére) a második nyolc ütem végződése pedig tonikai funkcióra érkezik, hogy megnyugvással készítse elő a B-részt. A B-rész bár hangnemben nem feltétlenül, de harmonizációs értelemben mindenképpen hoz újdonságot, majd az utolsó A-részre visszatérve a harmadik A-résznek is saját befejező motívumot és harmonizációt ír a szerző. Ritmikai értelemben egy életmű alapkövei kerülnek lerakásra. Végig minden hangszeren egyenesen játszott nyolcadok szólalnak meg. Ez szembe megy a megszokott swinges lüktetéssel, ahol éppen az a lényeg, hogy a nyolcadok a zene belső pulzálásában keringő triola száraz felé tendálnak. A kotta elejére a „straight eights” kiírás azért utal másra, mint amit egy bossanova-nál megszokhattunk, mert amíg az jellemzően zárt és visszatérő ritmikai egységekből építkezik, addig ez a zene az egyenes nyolcad hangok fürgeségét termékenyíti meg a swing játék, ütemeken, néha sorokon átívelő szabadságával.

2.1.2 Bright Size Life – harmonizáció és dallam

Az ECM hagyományokhoz illően – mivel ez a dal az első darab a lemezen –, így a hangfelvétel négy másodperc szünettel indul. Ez nem a szerző, hanem a kiadó névjegye. A zeneszám egyértelműen D-dúrban van. Ezt nem csak a befejező akkord, de az előjegyzés (kettő kereszt) is nyilvánvalóvá teszi. A már többször említett tiszta kvintek nyitott és magabiztos hangzása

¹¹ Pat Metheny *Bright Size Life* (Hal Leonard Corporation, 2003)

¹² Binder Károly: *Dallamalkotás és Dallamszerkeztés a Jazz Muzsikában a Pentatóniától a Polációkig* (doktori értekezés LFZE, 2018) 22. oldal

¹³ Böhm László: *Zenei Műszótár* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961) 276. oldal

nem csak a dalnak, de az egész lemeznek fontos felütését képezik. A harmóniasor különlegességé, hogy az összetett jazz akkordok és az amerikai zenei gyökerekre jellemző, – kifejezetten gitárszerű és viszonylag egyszerű – akkordok kohéziójából születik. A szerző negyedik fokkal indít, tehát egy G^{Δ} négyeshangzat szólal meg két ütemen keresztül, melyet egy $B^{b\Delta(b5)}$ harmónia követ a harmadik és negyedik ütemben. (Itt kell megjegyezni, hogy a hivatalosan kiadott kottákban ezen a ponton látszik eltérés. A hangról hangra lejegyzett Bright Size Life kottában $B^{b\Delta(b5)}$ olvasható helyesen, ugyanis a lemezen végig így is kísérik.

Az évtizedek folyamán az egyetlen változtatás ebben a kompozícióban, hogy ezt az akkordot A perbasszussal játssza és a 2000-ben kiadott hivatalos Metheny Song Book-ban már $B^{b\Delta(b5)}/A$ -ként szerepel. Ez a változás elsősorban a kíséretnek szól, nagy jelentősége nincs, én viszont tartom magam az eredeti 1976-os felvételen elhangzottakhoz.) Az ötödik ütemben D-dúr hármashangzatot hallunk, ami meglehetősen rendhagyó. Semmilyen színezőhang, de még csak szeptimhang sem szólal meg az ötödik ütemben, kizárólag az alap hármás, melyet D/C követ a hatodik ütemben. Ez a harmónia egy nagyon gitárszerű megfogásban hallható, jellemzően a $F^{\#}$ elhagyásra kerül benne, mert nem akarja a hallgatót a $C^{\Delta(\#11)}$ lídes hangzása felé tolni, ez egyszerűen egy lefelé menő basszushang, amely a $B^{b\Delta}$ szeptimben lel megnyugvásra. Az első A-rész nyolcadik ütemében az olvasható a hivatalos kottában az akkordjelzés helyén, hogy N.C., amely a No Chord rövidítése, tehát itt nincs harmonikus kíséret a téma megszólaltatása során. Ennek az egyetlen oka, hogy a figyelmet ismét a felütés felé terelje, mely vezet vissza a második A-rész felé. Számos koncertfelvételen és az eredeti lemezen is azt halljuk, hogy Jaco Pastorius *unisono*¹⁴-ban a gitárral együtt, csak a felültésnek komponált dallamot játssza. Ettől függetlenül zárójelben látható egy G/A harmónia, utalva arra, hogy az improvizációk során ez az akkord követendő.

Ez a fajta levegős, nyitott visszatérés a belső, nyolc ütemes periódus elejére nem jazz zenei tradíciók jegyeit, sokkal inkább a pop kulturális vagy még inkább amerikai tradicionális zenék nyelvezetének képezi részét. A második A-rész első hat üteme mindenben megegyezik az első hat ütemmel, a kettes végződés hetedik és nyolcadik üteme viszont G/B , amely szintén egy nagyon jellegzetes country harmónia. Gitáron tipikus átvezető akkord, itt végül a D-dúr hármashangzatra érkezünk a második nyolc ütem zárásaként. A B-rész *sus*¹⁵ akkordokkal indul, illetve a leírás szerint egészen pontosan G/A szólal meg két ütemen keresztül, majd egy nagy szekunddal lejjebb F/G következik ugyanannyi ideig. Ezt egy újabb per akkord követi A^7/E

¹⁴ Böhm László: *Zenei Műszótár* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961) 259. oldal

¹⁵ A *sus* akkord az angol *suspended* (késleltetett) szóból származik, és a domináns szeptim késleltetett terc hangjára utal. Pozsár Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 60. oldal

hallható. Visszatérünk a hetedik ütemben D tonikára, ezután pedig akár csak a második B-rész előtt N.C. (G/A) olvasható. Ez a két A-rész közötti ötlet megismétlése. Gyakorlatilag, ha az A-rész felé megy, akkor mindig megáll a kíséret és a kvintes felütéssel fordul vissza a kiinduló témához. A periódus harmadik A-részének első hat üteme itt is megegyezik, majd egyszerűen ötödik fok, első fokkal (A^7 - D) zárja a darabot.

A dallam perspektívájából vizsgálódva nyolc darab nyolcad szólal meg felütésként, általa pedig négy kvintpár körvonalazódik. $F^\#$ - $C^\#$, B - $F^\#$, E - B, és lefelé A - D hallható. A hangokat értelmezhetjük a D-dúr akkord nézőpontjából, így egy $D^{\Delta(9/6)}$ akkordot találunk, körülírva az kiinduló tonális bázisunkat. De egy A basszushanghoz képest viszonyítva, amely az improvizációs kör alapján irányadó, $A^{6/9}$ -es akkordot kapunk a felütés alatt. Ez közel sem olyan erős feszítés – oldás viszony, mint amit a jazz ezt megelőző évtizedeiben a hallgatók már megszokhattak. Ráadásul, ha ez a dallamív egy A domináns akkordot akarna megjeleníteni, akkor biztosan tartalmazna szeptim hangot, de G nem szerepel benne. Ezzel együtt nekem szilárd meggyőződése, hogy a D-dúr alap hangnemet szeretné körülírni a felütésben.

Már csak azért is, mert az első két hang a tonikai harmónia terc és szeptimhangjai, melyek a legmarkánsabban definiálnak egy négyeshangzatot. Ezt nyilván Metheny is tudja és a későbbi elemzések folyamán is visszaköszön majd ez a koncepció. A felütés utáni negyedik fokon az első ütemben egy negyed E-t követően egy nyolcad D és megint egy nyolcad száron megszólaló E hangot hallunk. Fontos megfigyelnünk, hogy a kvintes indulás után itt alsó szólamként egy kvart párhuzamot hallunk. Ez is egy nagyon gitárszerű technika és a hangszer hangolása miatt, egyszerűen kivitelezhető. A második ütem második harmadik és negyedik negyedén három, triolaszáron mozognak az akkordra oly jellemző, szeptim, alap, kilences és terc hangok. Ezután megint megáll, most egy E hangon, amely a $B^{b\Delta(b5)}$ kiemelt jelentősége leszállított kvintjét emeli a dallamba. Könnyed díszítéssel a D tonikára D dallamhanggal érkezik, majd az első végződésben először két szólamra nyílik szét a dallam. Szextek mozognak, még hozzá a $B^{b\Delta}$ alatt feloldásra kerülnek az előjegyzés $F^\#$ hangjai. Ahogy már megszokhattuk, jön a felütés, amely a második A-részre lebeg tovább. Az első hat ütem itt is mindenben megegyezik a kettes kapuban pedig újra tudatosan használatát halljuk a szexteknek, a lezáráshoz viszont már A és $F^\#$ hangok szólalnak meg a D-dúr alatt. A B-rész némileg rendhagyó, a dallamvonalban nagy törések, ugrások fedezhetőek fel. Nagy tredecima hangközt is találni a motívum közepén, a dallam sokkal inkább akkordbontás szerű, amelyben a hangok nem hangmagassági sorrendben szólalnak meg, hanem egyfajta pengetési motívum szerint.

Külön érdekesség, hogy mindkét harmóniabontás egy – egy összetett domináns akkordot ír le. A B-rész első akkordja egy $A^{7(11/13)}$ -as harmóniát mintáz és a megszokottól eltérően egy olyan domináns négyeshangzatot írva le ezzel, amely a nagy terce mellett egy tiszta kvartot is tartalmaz. Persze olyan felrakásban, hogy minél távolabb essen egymástól a két szólam, így a szekund torlódás nem annyira szembetűnő, illetve a hangköz inverze szólal meg, tehát nem kis szekundot, hanem nagy szeptimet hallunk. A B-rész ötödik ütemében pedig $A^{7(13\#9)}$ harmóniában szintén a terc hang és a bővített nóna disszonanciája ad jellegzetes izgalmas hangzást, az A-részeiben szinte már szépelgő D-dúros darab ellenpontjaként. Különleges a lezárás melyben a D^{Δ} záró harmónia felett a dallam egyszerre és közvetlenül egymás mellett szólaltatja meg az alap és a szeptim hangokat. Bár mindkét hang a D-dúr fényességében egy dúrmajorhetes négyeshangzat alkotóeleme, de itt most közvetlenül egymás mellett egy kis szekund súrlódásában hallhatjuk őket.

A darab kétarcúsága abban is rejlik, hogy miközben néha kifejezetten konvencionális akkord lépéseket hallhatunk, mégis a dallamban van egyfajta furmányos báj, valami meglepő, ami egy izgalmas ellenpontot képez. Ilyen az összetett jazz akkord bontás a B-rész dallamában, ami alatt egy kifejezetten naturális hangzású sus akkordot hallunk, vagy a megérkezés D-dúr hármashangzatra, ahol az alaphang és a nagyszeptim szekundos összetorlódására kapja fel a hallgató a fejét. Ez is egy meglehetősen gitárszerű megoldás. A kis szekundot a G és B húrokon szólaltatja meg így a mutató és kis ujj segítségével egyszerre szólal meg kis szekund távolságra a D és a $C^{\#}$.

2.1.3 Kérdés és Válasz

A kompozíció meghallgatása után egyből feltűnik a természetes tagoltsága. Egy olyan dallam melyben van hely levegőt venni, mielőtt elindul az új motívum. Az A-részekben négy ütemenként szétsztható a melódia, a B-részben ez duplázódik itt a dallam mintázat minden második ütem után kelti azt az érzést, mintha kérdések és válaszok követnék egymást. Ez egy olyan vokális érték az egész dallamalkotás perspektívájából, amely nem feltétlenül sajátja az ennyire fiatal szerzőknek. Valamiféle nyugalom, ha úgy tetszik, bölcsesség árad belőle így azt gondolom, hogy a zenei kérdéseknek és válaszoknak még biztosan lesz a későbbiek során jelentősége.

2.1.4 Bright Size Life – improvizáció és kíséret

A teljes kompozíció nem pusztán a kottában olvasható információkat tartalmazza, ugyanis a jazz alapvető kompozíciós technikájának megfelelően a téma bemutatása után az elhangzott harmóniakörre improvizálnak a szólisták. Tehát az egész darab úgy épül fel, hogy bemutatásra kerül a zenei téma, melyet először gitár, majd basszusgitár szóló követ, végül egyfajta keretes szerkezetként, visszatér a téma. A teljes periódus összesen hatszor hangzik el, ebből az elején egyszer a megírt dallam, majd kettő teljes periódusra gitár, ezt követően pedig szintén kettő periódusra basszusgitár improvizációt hallhatunk, majd végül visszatér a melódia.

A gitár szóló nem csak a megírt dallam sűrűségét, de dinamikai intenzitását is viszi tovább. Mind az albumon, mind a koncertfelvételeken a darab a rövidebb terjedelmű, strukturálisan koncentráltabb művek közé tartozik. A szólisták nem engednek meg maguknak hosszú és lassan építkező improvizációkat, hanem tudatosan rövidebb, strukturális értelemben könnyen átlátható teljes kompozícióban gondolkodnak. Ez egyértelműen Metheny koncepciójára utal, melyhez öt évtized után is szigorúan tartja magát. A leírt improvizáció elemzése közben többféle megközelítés látszik körvonalazódni a dallamalkotás perspektívájából. A legnyilvánvalóbb az éppen megszólaló harmóniának megfeleltethető modális skála. Sok helyen hallhatunk pentaton halmazokat. Különösen a majorhetes akkordokra kedveli vagy az alaphangról indított dúr pentatont, vagy a tiszta kvinttel magasabb pentaton hangjait használni. A modális tömbből jellemzően kiemelésre kerül elsősorban a terc hang, a hangnemek közötti közlekedésben pedig gyakran fordulnak elő *melodikus figurációk*¹⁶. Ezek az akkordra jellemző és könnyen beazonosítható, visszaénekelhető, egyszerű melódia foszlányok. Ilyen felfelé ívelő dallamokat hallhatunk a szóló legelején, de ez a törekvés a második nyolc ütemes periódus D-dúrra való megérkezésénél, vagy a B-rész előkészítésénél és a záró nyolcas periódus harmadik ütemében is megtalálható.

Az alap koncepció a „jó hangok” megkeresésére nem is olyan bonyolult, mint ahogyan az avatatlan szemek számára elsőre látszik. Az A-rész gyakorlatilag 2 ütemenként vált tonalitást. Az első két ütem G^Δ akkord egyértelműen egy D-dúr negyedik foka, így az ehhez kapcsolódó tonalitás kettő # előjegyzéssel a D-dúr, az ennek megfelelő modális skála pedig a kiinduló hangnem negyedik *módusza*¹⁷, tehát G líd lesz. A második tonalitás a harmadik és negyedik ütemben megszólaló B^{bΔ(b5)} -hez tartozik, ezt az akkordot egy B^b líd skálával

¹⁶ Binder Károly: *Dallamalkotás és Dallamszerkeztés a Jazz Muzsikában a Pentatóniától a Polációig* (doktori értekezés LFZE, 2018) 45. oldal

¹⁷ Pozsár Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 34. oldal

lehetséges lefedni, hozzá tartozó előjegyzés egy b , hiszen olyan mintha az F-dúr skála negyedik módusza lenne. Ezután az ötödik és hatodik ütem visszatér D-dúrba a hetedik nyolcadik ütem $B^{b\Delta}$ és G/A követik egymást.

Összefoglalva, ha pusztán a jó hangok halmazára koncentrálok, akkor kettő ütemenként kettő $\#$, egy b és újra kettő $\#$, egy b előjegyzések váltakoznak. Azért sem tűnik fel elsőre, mert a tonalitásból nem ugyanazt a harmóniát használja, de az előjegyzésre ez nincs hatással. A véleményem az, hogy mivel nagyon sok megközelítésből lehetséges kifejezni egy adott harmóniát, a melódiaképzés sokszínűsége éppen abból fakad, hogy mennyire kreatívan közelíti meg a lineáris dallamalkotás kérdését.

Tehát az improvizáció során felhasznált, az akkordra legjellemzőbb hangok nem változnak, de a gondolatiság által más megvilágításba kerülnek. Induljunk ki abból, hogy a fentebb említett, a dalban megszólaló két első harmónia G^{Δ} és $B^{b\Delta}$, rengeteg módja van annak, ahogyan ezekre a váltásokra gondolhatunk. Például egyik harmónia sem az adott hangnem első foka. Mindkettőhöz hozzá tudom rendelni a líd skálát, ahogyan ezt Metheny is teszi. Ha a rögtönzéshez felhasználható, megfelelő hangokat keressük, akkor pusztán az előjegyzésekre kell figyelni. Tehát kettő kereszt előjegyzés a sor első két ütemében, majd egy b előjegyzés a sor második két ütemében. Ha kizárólag a „helyes” hangkészletet keresem, akkor az is megfigyelhető, hogy bármit játszik az első két ütem G^{Δ} akkordjára, az egy kis terccel feljebb jól kell, hogy szóljon a következő akkordra is. Sőt, ha az előjegyzések között próbálok további összefüggést találni akkor az első skála D-dúrba a második pedig D-eolra, másnéven természetes mollra utal. Gyakorlatilag mintha D-dúr és D-moll hangnemeket próbálnék átívelni. Az is látszik, hogy a saját szabadságát a rögtönzésben úgy igyekszik támogatni, hogy fejben koncepciózusan váltja a hangkészleteket. A második improvizált kör első négy üteme például tudatosan a pentatonokra fókuszál. A motívum a G^{Δ} -ra a terc hangról számított lá pentaton skálában, vagy más néven B-moll pentatonból építkezik. Ezt követően a $B^{b\Delta}$ -ra ugyan ez történik, itt a terc hangról indított pentaton a D-moll pentaton lesz. Ahonnan a motívum eltolásával egy nagy szekund lépéssel lefelé, de még mindig, a másnéven D lá pentaton skála hangkészletével improvizál. Ezt követően a zenei gondolatsor G lá pentaton skála hangjainak felhasználásával fejeződik be. (6. kottapélda)

Bright Size Life improvizáció részlet

$\text{♩} = 166$ (event eights) Pat Metheny

Gmaj7 B lá pentaton D lá pentaton megelőlegzés

Bbmaj7(b5) D lá pentaton G lá pentaton

megismételt motívum a nagy szekunddal lentebbi pentaton hangkészletében

6. kottapélda, Pat Metheny, Bright Size Life, improvizáció részlet, pentaton dallamok

Nagyon izgalmas felfedezés és egyben briliáns ötlet, ahogyan egy modális hangsort több különböző pentaton skála hangkészletre felbontva, különböző színeiben mutat meg. Összességében tehát a saját magának kijelölt úgymond jó hangok halmazán, – ami ebben az esetben $B^{b\Delta(b5)} = B^b$ líd skála – nem változtat, pusztán a zenei színek más aspektusokból kerülnek az improvizáció során bemutatásra. A líd skála a diatonikus értelmezésben nyilvánvaló megoldás lenne a $B^{b\Delta(b5)}$ akkordra, viszont Metheny a két pentaton hangkészletének használatával kihagyja a kvartot a hétfokú hangsorból, így az sem a ión skálára utaló tiszta kvart, sem a lídet létrehozó bővített kvartot nem tartalmazza. Az alábbi ábrából az olvasható ki, hogy a két különböző pentaton skála, hogyan viszonyul hangkészletét tekintve, az eredeti $B^{b\Delta}$ akkordhoz képest. Ezek tehát a D lá pentaton és a G lá pentaton.

Bbmaj7(b5) B^b líd (no11#) D lá pentaton G lá pentaton

7. kottapélda, B^b líd skála kvart hang nélkül, amely felbontható több konjunkt¹⁸ pentaton skála hangkészletére

¹⁸ A konjunkt és diszjunkt szavak a halmazelméletből erednek, miszerint két halmaz diszjunkt, ha nincs közös elemük és konjunkt amennyiben van közös elemük.

A dupla ütemvonalakkal elválasztva először látható az alap akkord melyet az improvizáció kiindulópontjának tekintünk. A második ütemben olvasható végig a B^b-líd skála, mely tartalmazza a leszállított kvintű négyeshangzat hangjait, ezeken kívül pedig tiszta kvint, nagy nóna (9) és a nagy szext (6) vagy nagy tredecima (13) hangokat. Értelemszerűen a kilencest oktávon felül számolom hiszen így tudok a tercépítkezésű akkord értelmes alkotóelemeként gondolni rá. Tehát ha a líd skála összes hangját összerendezem egy terctoronyba, úgy egy B^{bΔ79#1113}-as akkordot kapok. A Metheny által használt pentatonos felbontásnak éppen az a lényege, hogy más hangokat emel ki az eredeti diatonikus skálából, ezzel a harmónia hangzásának különböző arcait képes megmutatni. A D lá pentaton (D, F, G, A, C) hangjai, a B^{bΔ7} akkord perspektívájából (nagy terc, tiszta kvint, nagy szext, nagy szeptim és nagy nóna).

A G lá pentaton (G, B^b, C, D, F) hangjai a B^{bΔ7} akkord perspektívájából (nagy szext, alaphang, nagy nóna, nagy terc és tiszta kvint). Érdekeség, hogy ha pusztán pentatonokkal szeretné leírni a teljes líd skála hangkészletét, akkor még az A lá pentaton skálát kellene bevonni, de a B^{bΔ7}-re az E, vagy enharmonikusan F^b hang csak jelzés értékkel, jellemzően nem súlyponti helyen jelenik meg az improvizációban. A két pentaton hangkészletét összeadva, egyfajta hexaton hangrendszert kapunk. Ahogyan Ávéd János szakdolgozatában olvasható:

A hexaton – alapú gondolkodás elég közkedvelt a Jazzben. Ezek leggyakoribb változatát adják az olyan konstrukciók, melyek két különböző tercépítkezésű hármashangzatból tevődnek össze. Ahhoz, hogy hexatonokat kapjunk, e két hármashangzatnak szükségszerűen nem lehet közös hangja, egyszóval diszjunkt hármashangzatpárt kell alkotniuk.¹⁹

Az improvizáció elemzése során arra jutottam, hogy Metheny ezen a korai albumon nem önálló hangkészletté evolválta diszjunkt hármashangzatokban gondolkodik. Megérzésem szerint inkább arról lehet szó, hogy óvatos a tiszta kvart – bővített kvart viszonyával. A hatos ábrán, a főleg triolaszárakon végigfutó pentaton skálák egyszerűen nem tartalmazzák azt a bizonyos felemelt kvart vagy leszállított kvint hangot. Ez egyfajta stabilitást ad a hangzásban, mivel nem szólal meg a tiszta kvart, amely a dúr akkord nagy terce mellett keltene zavart, de nincs jelen a bővített kvart sem, amely egy teljesen más, lídes hangzás felé viszi a dallamalkotás irányát.

¹⁹ Ávéd János: *Politonalitás az Improvizációban – Diszjunkt és Konjunkt Hármashangzatok, Hexatonok gyakorlati alkalmazása* (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapest, 2009)

Megfigyelhető továbbá, hogy a zenei mondatok strukturálása nem követi szigorúan az ütemvonalak által meghatározott határokat, ami a frazeálás szabadságára utal. Nem akarja szét tagolni a mondandóját, ezért rendszeresen hozza be a következő harmónia hangkészletét már a váltás előtt. Ez azért is izgalmas és figyelemre méltó, mert így olyan modális zenében, melyben nem domináns – tonika összefüggésekben váltunk tonalitást is képes feszültség – oldás viszonyt generálni pusztán úgy, hogy előre hozza a következő hangkészletet. Ezáltal nem szakad meg a zenei gondolatmenet. Az ötödik ábrában látható, ahogyan a szólista D lá pentaton skálával improvizál még a G^{Δ7} akkord alatt is, így nem a szólista által felhasznált hangkészlet, hanem a kíséretben megszólaló harmónia változása indukál feszültséget, majd megnyugvást.

Ahogyan azt a darab teljes formai elemzésénél már megállapítottuk, a gitár improvizáció után egy basszusgitár szóló következik. Itt meg kell jegyezzem, hogy az ekkor huszonnégy éves Jaco Pastorius azért is számít hangszerén úttörőnek, mert ő mozdította ki a kísérő hangszer preconcepciójából a basszusgitárt. Ehhez hozzájárultak kiemelkedő improvizatóriai képességei és a nézőpont, hogy a basszusgitárt valódi szólista szerepbe állítsa. Ahhoz, hogy teljes képet kapjunk, fontosnak tartom megvizsgálni a basszus szóló alatt a gitár kíséretet is. A klasszikus értelemben vett jazz kíséret két alapvető hozzáállásban szokott megvalósulni. A harmonizált zenekari *background-kíséret*²⁰ vagy hosszú, szőnyegszerű harmóniakat játszik a szólista alatt, vagy rövidebb ritmikus kísérettel, jellemzően, teljes akkordokkal támogatja akár a zenei témát, akár az improvizációt. Metheny nem él ezekkel az eszközökkel, vagy legalábbis nem a jellemző módon használja őket. Először is feltűnik, hogy nem hallunk teljes akkordokat. A hiányos harmóniak által pedig egyfajta levegősség jelenik meg a zenében, mely még szólamszerűbbé teszi a játékát. Értem ez alatt azt, hogy nem érzi szükségét a hallgató számára eltúlozni a harmonizáció jelentőségét. A basszus hangokat végig mellőzi. Ha a hangmagasságok terében feltételezünk egy elképzelt helyet a gitárnak és a basszusgitárnak, akkor a szóló alatt kényesen ügyel arra, hogy ne kerüljön a másik hangszer territóriumába. Ezzel maximálisan meghagyja a lehetőségét annak, hogy a szólista vezesse, alakítsa a gondolatokat.

Szinte mintapéldáját halljuk annak, ahogyan három egyenrangú fél a zenén keresztül kommunikál egymással, miközben valaki mindig irányítja, vezeti a beszélgetést. A gitárkíséretben sok helyen tűnnek fel kifejezetten populáris zenei elemek. Főleg lineárisan, a szólistával párhuzamosan mozog, megfelelő teret biztosítva számára. Többnyire egyszerű ellenszólamok és hosszan kitartott arpeggio játékkal reagál a szólistára.

²⁰ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004) 68-69. oldal

Bright Size Life szóló kíséret részlet

Pat Metheny



8. kottapélda, Pat Metheny, Bright Size Life, gitár kíséret részlet a basszusgitár szóló alatt

Összetett jazz akkordok hangjai egyszerre sehol sem hallhatóak, helyenként viszont előfordul többszólamúság, de csak egyszerű hármashangzatokat használ, melyeket inkább ritmikusan szólaltat meg. (8. kottapélda) Mind a basszus szólóban, mind a kíséretben végig hallhatunk utalásokat a jelzőfényként szolgáló zenei témára, mindig tudatában vannak, hogy a dallam hol tart a teljes perióduson belül. Miután vége a szólóknak, a keretes szerkezet jegyében visszatér a záró téma.

2. Elemzések 2.1 Bright Size Life (1976) – „A lassan izzó mestermű”

„A gitár nem pusztán egy hangszer volt, inkább egy ikonikus szimbóluma mindannak, ami akkoriban történt a világban.”²¹

²¹ Salon Series: *A Conversation with Pat Metheny* Willard Jenkins interjúja https://www.youtube.com/watch?v=5dCQd90i_A0&t=1s (utolsó megtekintés 2023.12.17.) (fordította Gyémánt Bálint)

2.2 Rejoicing (1984)

Bizony nagyon sok idő telt el, mire a második trió felvétel elkészült. Persze közben sem tétlenkedett, az általam taglalt Rejoicing című album 1983-ban került felvételre, és sorban ez a tizedik album, amely a saját nevén jelent meg. Az ECM kiadóval, illetve Manfred Eicherrel már ekkorra érezhetően megromlott a viszony. 1984-ben, a Rejoicing megjelenésének évében ez volt az utolsó előtti lemez, melyet a legendás kiadó égisze alatt került megjelenésre. Szinte sokkoló, de Metheny így gondol vissza az időszakra:

Megcsináltam a Rejoicing című lemezt, de nagyon utáltam. Számomra ez a legrosszabb felvétel, amit valaha készítettem. Az a trió maga volt a tiszta energia és lélek. A felvétel pedig a valaha volt legrosszabb hangulatban készült. Ez a lemez az oka, hogy végleg elváltak útjaink az ECM-mel. Nem tudtam elviselni többé Manfred Eichert.²²

Finoman szólva is meglepő Metheny radikális visszaemlékezése erre az albumra, főleg annak tükrében, hogy milyen csodálatos zenét kaptunk a nehéz keletkezési körülmények ellenére. Az album bár trióban készült – *Charlie Haden*²³ játszik nagybőgőn és *Billie Higgins*²⁴ dobokon, – de a modern technológia által biztosított több lehetőséget is kihasznál. Manapság nagyon más zenehallgatási formátumban gondolkodunk, mint annak idején, a nyolcvanas években még bakelit lemezen lehetett csak hazavinni és meghallgatni a zenét. Ez pedig mindenképpen befolyásolta az alkotó gondolkodását is. A formátum igenis számít. Az egész projekt igazán úgy áll össze számomra, ha a bakelit lemez A és B oldalában gondolkodunk.

Az egész felvétel egyfajta főhajtás *Ornette Coleman*²⁵ személye és muzsikája előtt. Nem elhanyagolható tény, hogy Haden és Higgins mindketten játszottak együtt Coleman zenekarában az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején. Tehát Metheny eredeti tagokkal közösen tiszteleg egy nagymester előtt, akitől három darabot választott erre a lemezre,

²² Andy Aledort, 'Pat Metheny: *Straight Ahead*', *Guitar Extra!* (Spring, 1990) 56-64. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

²³ Haden, Charlie: (1937-2014) amerikai nagybőgős. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 178. oldal

²⁴ Higgins, Billie: (1936-2001) amerikai jazzdobos. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 201. oldal

²⁵ Coleman, Ornette: (1930-2015) amerikai jazzsaxofonos. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 96. oldal

2. Elemzések 2.2 Rejoicing (1984)

kiegészülve *Horace Silver*²⁶, *Lonely Woman*²⁷ című darabjával. (Nem összetévesztendő Ornette Coleman azonos című szerzeményével). Az A oldalon tehát kizárólag más szerzők kompozícióit játszik, míg a lemez B oldalára kerül két Metheny szerzemény és egy rövid, Charlie Hadennel közös, *Waiting For An Answer* című darab, amely valójában egy improvizáció volt.

„Igazából az egy rögtönzött kis darab, amit a stúdióban találtunk ki. Ahogyan ez akkoriban a legtöbb ECM lemezen szokás volt.”²⁸

A *Rejoicing* című lemez érdekes módon sokkal mélyebb jazz gyökerek visszatükröződését mutatja, mint akár a *Bright Size Life*. Két blues darabot is játszanak rajta, melyek során Metheny tanúbizonyságot tesz arról, hogy a bebop nyelvezet anyanyelvi szintű használata a kisujjában van. Ezt hallhatjuk az A oldalon, viszont a B oldalon valami teljesen új dimenzió nyílik meg, nem túlzás azt állítanom, hogy megdöbbentő zenét hallunk. A valódi főhajtás az, amely nem pusztán kopirozza az elődöket, hanem lehetőséget ad valami teljesen új születésének. Nem a hamvakat őrzi, hanem a parazsat viszi tovább, melyből saját lángot táplál. Erről a lemezről, a két Metheny darab közül, a számomra teljesen újszerű, mégis egységes, *Story From A Stranger*²⁹ című kompozíciót választottam elemzésre.

2.2.1 Rejoicing – Technológiai háttér

A lemez felvételekor már rengeteg olyan, – a technológia által biztosított – lehetőség állt a zenészek rendelkezésére, melyek az azt megelőző évtizedekben elképzelhetetlenek voltak. Például Metheny a többrétegű felvételek révén saját hangjának többszörözésére volt képes, ami a hangzás komplexitása mellett az alkotói folyamat több szintjére is kihatott. A kompozíció megírása közben már előre számolhatott azzal a lehetőséggel, hogy ha például valahova akár három, egyszerre megszólaló gitárt képzelt el, annak a megvalósítása nem ütközött akadályába.

A darabok még sokszínűbbé varázslása és a saját művészi vízió lehető legrészletgazdagabb kidolgozása érdekében a felvételek során használja a jellegzetes,

²⁶ Silver, Horace: (1928-2014) amerikai jazz-zongorista. Colin Larkin: *Jazz-Zenészek Lexikona* (Kossuth Könyvkiadó, 1993) 379. oldal

²⁷ Horace Silver: *The Shape of Jazz to Come* (Atlantic Records, 1959)

²⁸ Pat Metheny website: <https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=616> (utolsó megtekintés 2025.02.01.) (fordította Gyémánt Bálint)

²⁹ Pat Metheny with Charlie Haden and Billie Higgins: *Rejoicing* (ECM Records GmbH, 1984)

mondhatni konvencionális hangzású jazz gitárját, de megszólal fém és nylon húros akusztikus gitár is, illetve a *Roland GR-300*³⁰ gitár szintetizátor.

Ezen a lemezen debütál először Linda Manzer, kanadai származású hangszerkészítő mester, kifejezetten számára készített hangszere. Kettejük kapcsolata még rengeteg csodás húros instrumentum születéséhez vezet majd a jövőben, de ezen az albumon a fém húros akusztikus gitárján játszik. Methenyről köztudott, hogy rendkívül nyitott és fogékony a technológiai újdonságok felé, így mindig is érdekelte a gitár által vezérelt szintetizátorok világa. Az ezzel kapcsolatos műszaki tudomány viszont eleinte még nem állt készen a színpadi használatra. A legnagyobb problémát a megpengetett és a megszólaló hang közötti kérés okozta. Viszont a hetvenes évek legvégén megjelenő Roland GR-300 volt az első olyan eszköz, amely ettől kezdve részét képezi a hangszerparkjának, ráadásul olyan ikonikus hangszínek születtek, melyek a mai napig a zenei ujjlenyomataként vannak jelen lemezein. Csak néhány szóban összefoglalva a technológia lényegét, ez egy olyan szintetizátor hangmodul, melyet a gitár segítségével lehetséges vezérelni. A gitárra kerül egy *MIDI*³¹ hangszedő, mely a húrok rezgését egymástól szeparálva képes érzékelni. Ezek után egy konverter (más néven átalakító) a jelet MIDI információvá alakítja, így lehetőség nyílik a szintetizátor hangot akár teljesen külön, vagy az eredeti gitárhanggal összekeverve, együtt hallani. Az eszközt először 1982-ben használta felvételen, de ez a karakteres szóló hangszín először ezen az albumon debütál és kíséri végig az egész karrierjét. Ennek majd jelentősége lesz a lemeztől általam elemzett zenemű kapcsán is. Szintén ironikus, hogy a szerző saját magára mindig úgy hivatkozik, hogy trombitás családból jön, de végül gitáros lett. Ez a hangszín olyan, mintha a trombitás zenei gyökerek előtt akarna tisztelegni.

„A mai napig legtöbbször trombitásként gondolkodom. [...] Nagyon keményen dolgoztam az effajta artikuláción, amely egy fúvós hangszerre emlékeztet.”³²

³⁰ Az első analóg gitár szintetizátor

³¹ MIDI: Musical Instrument Digital Interface – szintetizátorok és stúdióeszközök összekötésére szolgáló mára már nemzetközi szabvány. Érdekessége, hogy a MIDI kábelén keresztül nem megy hang, csupán jel! A hangot a számítógép dekódolás útján küldi vissza. forrás: <http://musicdivision.hu/ismerjuk-meg-a-midi-t/>

³² Joe Barth, *Voices in Jazz Guitar: Great Performers Talk about Their Approach to Playing* (Pacific, MO: Mel Bay, 2006) (fordította Gyémánt Bálint)

2.2.2 Story From A Stranger – forma és ritmika

Ez a kompozíció már egy teljesen más dimenzióban gondolkodó, kiforrott, tudatos szerzői akaratról tanúskodik. Vannak elemek melyeket megtart a szokványosnak mondható jazz formai komponensekből, miközben vannak teljesen innovatív megoldások, amilyenek eddig nem voltak hallhatóak. Hagyományos megoldás például a keretbe foglalt szerkezet, tehát ahogyan a legtöbb jazz kompozícióban, itt is egy zenei anyag bemutatásával kezdődik a mű és zárásként is ezt a témát halljuk majd visszatérni. Alapvetően egy lassú, háromnegyedes ballada szólal meg, a negyedeket körülbelül hatvanhárom *bpm*³³ tempóban számolhatjuk.

A mű, in medias res kezdődik, nem előzi meg bevezető, a megszólaló első akkord dallamhangja már a melódia részét képezi. A teljes megírt zenei téma összesen harminckét ütemet foglal magába, de valójában ez kétszer tizenhat ütemet jelent. Olyan, mint egy A-rész és egy A^{variáns}. Többszöri meghallgatás és a kotta alapos tanulmányozása után lehet csak ráakadni a két, tizenhat ütemes egység közötti különbségekre. Az eltérések, melyeket hajsza pontosan rögzít a *kottában*³⁴, inkább megformálásbéli differenciák. Ez már egy olyan szerzői nézőpont, ami nem feltétlenül jellemző a jazz attitűdben alkotó zenészekre. Legtöbb esetben épp azt tekintik értéknek, hogy egy téma minden nap egy kicsit más arcát mutatja, valami újat tudunk meg róla az előadó személyiségén keresztül. Ez a szemlélet a mai napig aktív részét képezi Metheny ars poeticájának, de ezzel a zeneművel kivételt tesz.

Számomra az egyik legnagyobb erő az alkotásban éppen az, ahogyan a megírt zene, kontrasztot képez az improvizált szólóval. További különlegesség, hogy egymástól elég nehezen megkülönböztethetően, de többnyire kettő, esetenként pedig három akusztikus gitárt hallunk az első két A-részben. Mind a két tizenhat ütemes egységnek a hetedik üteme kibővül egy negyeddal. Tehát az első harminckét ütem végig háromnegyedben van, kivéve a hetedik és a huszonharmadik ütemeket, melyek négynegyedre módosulnak. A kibővített ütem beszédszerűnek, magától értetődőnek hangzik, ez az a vokális kvalitás, amely sajátja ennek a csodálatos zenének. Olyan hatást kelt, mint egy népdal, amely sosem a hangok virtuóz megformálásáról, versengésről, vagy bármilyen teljesítmény igazolásáról szól. Az egyetlen feladata, hogy utazásra invitálja a hallgatót. Miután kétszer elhangzik a mű elején a tizenhat ütemes A-rész és bemutatásra kerül a zenei téma, következik a B-rész. Nyolc ütemes, a feladata pedig előkészíteni az új zenei egységet, mely az improvizált szóló lesz.

³³ *bpm*: beat per minute, azaz percenkénti ütésszám

³⁴ Pat Metheny: *Rejoicing* (Hal Leonard Corporation, 2004)

A dal ritmikai ívének szempontjából igazán különleges, hogy a kíséret ettől a ponttól átvált egy tizenhatodos *ostinato*³⁵ játékba. A tempóérzet megduplázódik, a hivatalos kottában is feljegyzésre kerül a „double-time feel”. A B-rész nyolc üteme tehát valódi hidat képez és ezzel összeköti a megkomponált egységet a rögtönzött szólóval. A szóló részt C-résznek nevezhetjük. Összesen negyvennyolc ütemes, de valójában kétszer megy végig egy 24 ütemes harmóniasor, melyre a már említett gitár szintetizátorral generált hangon hallunk gitár szólót. A hivatalosan kiadott kottából³⁶ még az is kiderül, hogy a hangszín a #38-as számú preset, tehát előre elkészített hangszín. Működését tekintve pedig egy oktávval magasabban szólal meg, mint ahol valójában a gitáron játssza. A szóló rész végén visszatér újra az eredeti tempóérzet és elkezdődik az eredeti zenei anyag előlről. Izgalmas kompozíciós ötlet, hogy az első tizenkét ütem változtatás nélkül hangzik el, majd a tizenharmadik és tizennegyedik ütem háromszor hangzik el ismételve, így négy teljes ütemmel kibővül az A-rész, mielőtt tovább menne. A zenei egység végén megáll egy kétnegyedes ütem beékelésével, majd visszatér a tempó, ami a lezáráshoz és egy új hangnemhez vezet.

2.2.3 Story From A Stranger – harmonizáció és dallam

A mű öt kereszt előjegyzéssel került lejegyzése és G[#]-mollban van. Az összes elkülöníthető zenei egység G^{#min7} harmóniával indul. Dacára az akusztikus gitárok fényes megszólalásának, kifejezetten sötét, melankolikus hangzású szerzemény. Az A-rész tehát elindul a tonikáról, majd egy hatodik fok felé lép E-dúrra. A harmadik ütemben egy D^{#7} ötödik fokot hallunk, mely a negyedik ütemben egy tritónuszos behelyettesítéssel A^{7(b5)} akkordon áll meg. Az ötödik ütemben újra tonikai G^{#min7} a kiindulási pont, ahonnan egy D⁷ segítségével modulál a C[#]-dúr felé, majd egy G⁶ akkorddal F[#]-dúrra érkeznek. Ebben a négy ütemben végig a megérkezési pontokra egy fél hanggal felettük lévő dūr akkorddal érkeznek meg. A kilencedik ütemben A/G majd G-dūr akkordokat hallunk. A G basszushang felett mozdulnak egy nagy szekund távolságot lefelé a szólamok, majd a párhuzamos moll, E^{moll7} szólal meg. Ezt követően D^{Δ(#11)} szól egy teljes ütemen keresztül és a tizenkettedik ütemben G^{#7} hallható. A tonikai akkordunkból domináns lett, mely gyönyörűen vezet a negyedik fokra C^{#min}/E-re. Következik a legkülönlegesebb harmónia, egy A-dūr hármashangzat tritónusszal, D[#]-el a basszusában.

³⁵ *ostinato*: szó szerint: makacs, csökönyös. Állandóan, makacsul ismétlődő motivikus zenei anyag. Böhm László: *Zenei Műszótár* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961) 187. oldal

³⁶ Pat Metheny: *Rejoicing* (Hal Leonard Corporation, 2004) 49. oldal

Ez azon kivételek egyike, amikor egy perbasszus akkord nem egy négyeshangzat fordítást hivatott leírni. A köt utolsó két akkordja D^{Δ} és egy tiszta kvart lépéssel magasabban G^{Δ} , akár csak a disszertáció kiindulási pontjaként jegyzett Falling Grace című Steve Swallow darabban is. Miután kétszer végig megy a tizenhat ütemes A-rész, megérkezünk a dupla érzetet keltő B-részhez. Ez a zenei egység csupán nyolc ütem hosszú és valójában négyszer ismétli meg a $G^{\#min7}$ és $B^{\Delta}/F^{\#}$ akkordokat. Engedve a hallgatót, hogy befogadja az új részt, az új ritmikai felfogást és vegyen egy levegőt a most következő szóló befogadására.

2.2.4 Story From A Stranger – improvizáció és kíséret

A huszonnégy ütemes szólókör kétszer hangzik el. Az első nyolc ütem továbbra is az eddig elhangzott két ütem akkordjaiból áll, gyakorlatilag a C-rész a B-résznek egyfajta organikus folytatása. A következő négy ütemben is két akkord váltja egymást $C^{\#min7}/E$, illetve a $A/D^{\#}$. Mindkét harmónia feltűnt már a témában is. A tizenharmadik ütemben újra a tonikai $G^{\#min7}$ szól, majd egy D^{13} -as akkorddal mozdul ki a hangnemből. Tizenötödik és az azt követő ütemben mintha B-moll felé modulálnánk mivel egy egész ütem $C^{\#o}$ és egy $F^{\#sus}$ akkordok követik egymást. Akárcsak B-moll II. – V. fokai lennének, viszont nem B-mollra, hanem G-dúr hármashangzatra érkezik, melyet egy E^{min} követ. Utána egy fényes D^{Δ} és az első összetett jazz akkord egy $G^{\#7(\#5\#9)}$ következik. Ebből visszaérkezünk újra a $C^{\#min7}$ és $A/D^{\#}$ akkordokra.

Az improvizációs periódus zárásaként pedig ugyanúgy D^{Δ} és G^{Δ} következik. Ahogyan már az előző – forma és ritmika – részben utaltam rá, a szóló után visszatérő A-rész első tíz üteme változatlan, majd egy belső bővülés következik. A $C^{\#min7}$ és $A/D^{\#}$ akkordok visszatérő nyugvópontként szolgálnak az egész darabban, ezek után pedig az eredeti harmonizációval folytatódik. A markáns megérkezés érdekében a kompozíciót hatodik fokon, tehát E-dúr hármashangzaton zárja, melyet két ütemen keresztül B^{min7} előz meg. A B-moll akkord basszusát lefelé léptetve sorban fél értékenként immár végig négynegyed ütemmutatóval B^{min} , B^{min}/A , B^{min}/G , $B^{min}/F^{\#}$ és E-dúr követik egymást. A megkomponált dallam szinte végig negyed és nyolcad hangokból áll. Összesen két helyen hallunk triola futamokat. A szerző mindkétszer a dallam egy-egy fontos pontjára való megérkezésre használja a sűrűbb ritmikai egységet. Egyetlen helyen hallhatunk önálló nyolcad triolát, ez pedig a tizenhat ütemes A-rész ominózus hetedik, négynegyedes ütemében. Gyönyörű a koncepciózus építkezés, amely a mű első hangjától a szóló utolsó mozzanataig folyamatosan építkezik. Az improvizációban különösen érdekes, hogy az artikuláció nem annyira gitárszerű, sokkal inkább mintha ének, vagy

valamilyen fúvós hangszer lenne. Nem a hangszín, hanem a játékmód levegős, beszédszerűsége lenyűgöző. A több, utólagosan rögzített akusztikus gitár rétegződése is remekül segíti a megszokás nélküli emelkedést.

Az improvizáció során felhasznált hangkészlet organikusan simul a harmonizációba. Alapvetően a G[#] természetes moll mindennek a kiindulópontja. Az első két akkord oda-vissza váltására végig az alaphangról indított eol módusban gondolkodik. A dallam dinamikai ívét lassan és tudatosan építi fel. A felhasznált hangok legtöbb esetben a nyilvánvaló akkordikus változásokat írják le, súlyponti helyeken az eredeti hangnemhez képest alterált hangokat szólaltatja meg, például a G-dúr hármashangzatra alap, terc és kvint hangok is belekerülnek a mótívumba. Persze ügyel arra, hogy nem arpeggio-szerűen, hanem a figurában elrejtve fejezi ki a harmóniát. Ez a zenemű bár ragaszkodik az olyan megszokott kompozíciós technikákhoz, mint például a keretes szerkezet, – a téma az egész darab elején és végén hangzik el – miközben rengeteg innovatív eszköz használatával él. A rögtönzött szóló nem a magirt dallam alatt megszólaló harmóniasorra történik, sőt a dallamot játszó hangszer is lecseréli az improvizáció idejére. A megkomponált részek leírásakor rendkívül precízen rögzíti a legkisebb nűánszokat is, míg az improvizációban hatalmas szabadságot él meg. A B-rész pedig tényleges zenei ösvényként vezeti át a hallgatót a két párhuzamos világ között. A téma az által, hogy egyszerre két akusztikus gitár tolmácsolásában szólal meg, tudatosan válik tökéletlenné. A precízen megírt, kigyakorolt és makulátlanul eljátszott zene egyszóval emberivé válik. A háromnegyedes ütemmutató súlyos lépdeléséből a tizenhatodos ostinato könnyedségébe fordul át a darab. Véleményem szerint épp a felsorolt számtalan különleges kontraszt ad egységet a műnek, így találkozik tradíció és innováció Metheny kezei között.

Sok évvel a Rejoicing rögzítése után egy 2002-es interjúban Metheny hosszasan mesél arról, hogy miben látja a lényegi különbséget a trióban és a nagyobb formációkban való alkotás között. Az nyilvánvaló, hogy egyik sem könnyebb vagy nehezebb, mint a másik, inkább a lefektetett játékszabályok és az attitűd, ami meghatározza az eltéréseket. Minél kisebb egy formáció annál nagyobb szabadságot élhetnek meg az előadók, de a nagyobb szabadsággal, a felelősség is növekszik. Olyan partnerek képesek csak jól együttműködni, akik nem csak hatalmas szakmai tudással és remek rögtönzési képességekkel rendelkeznek, de mernek kockázatot vállalni a művészetükben. A kutatás következő pillére is tökéletes példa lesz egy újabb, ikonikus trió lemez születésére, következzen Pat Metheny, *Question and Answer*³⁷ című albuma.

³⁷ Pat Metheny: *Question and Answer* (Geffen Records, 1990)

„A zeneszerzés és zenélés trióban nagyon más, összehasonlítva egy nagyobb zenekarban való játékkal. Egy zenekarban a zeneszerzőként nem csak az a feladatod, hogy egy jó számot írsz – remélhetőleg egy nagyszerű dallammal, izgalmas harmóniamenetekkel és minden egyébbel –, hanem lényegében egy teljes hangzásvilágot is meg kell teremtened, amelyben az egész megszólalhat. Ezzel szemben trióban tényleg lehetőség van arra, hogy szinte csak egy vázlatos anyagot írsz, melyet aztán az előadók tehetsége – improvizatóri képessége – tölt meg tartalommal. Sőt, igazából ez így kívánatos. Nem akarom azt mondani, hogy egyszerűbb trióra írni, de bizonyos értelemben az, mert kevesebbet kell „beleírni” az anyagba. Sokkal inkább arról van szó, hogy az anyagot kiindulópontként használod.”³⁸

³⁸ Jeff Charney interjúja Pat Methenyvel a *Contemporary Jazz* magazinnak 2002 (<http://www.contemporaryjazz.com/interviews/patmetheny-2002>) (utolsó megtekintés: 2023.05.22.) (fordította Gyémánt Bálint)

2.3 Question and Answer (1990)

Metheny első lemeze óta tizennégy év telt el, miközben ez a tizenhatodik saját nevén megjelenő albuma. Az alkotás iránti szenvedélyéről tanúskodik a soron következő trió felvételének keletkezéstörténete is. Ha nem egy korabeli interjúból olvasnám, el sem hinném, hogy hogyan rögzült a *Question and Answer*³⁹ című korong. Andy Aledortnak adott interjúból arról mesél a szerző, hogy egy három hónapig tartó európai turné utolsó hetében úgy érezte, hogy még lenne kedve muzikálni. Roy Haynes és Dave Holland, mint ritmusszekció már egy ideje motoszkált a fejében és megkérdezte őket, hogy elérhetőek e közeljövőben.

Szomorú voltam, hogy vége a turnénak, így arra gondoltam hátha Dave és Roy elérhetőek és kiderült, hogy igen. Kiválasztottam egy időpontot Európából hazafelé és a reptérről egyenesen a stúdióba mentem. [...] Az egész lemezt, tizennégy dalt összesen nyolc óra alatt rögzítettük. Nyolc dalt írtam a lemezre, néhányat a felvétel előtti utolsó napokban.⁴⁰

Ez a lemez is egy újabb ékes példája annak, hogy Metheny teljesen önálló alkotási formaként gondol a trióban való együttműködésre. Miközben a Pat Metheny Groupba írt kompozíciói precízen kidolgozottak, az albumokon pedig hosszú próbaidőszak zárásának eredményét hallhatjuk, addig trióban megengedi magának, hogy olyan zenei téma kerüljön rögzítésre, amely akár az előző nap jutott az eszébe. Egyfajta zenei játszótérként fogja fel a hármas kamarazenélést, ahol az improvizátorok felkészültsége és művészetükön keresztül sugárzó egyénisége kelti életre a sokszor egyszerűnek ható zenei témákat.

2.3.1 Question and Answer – forma és ritmika

Az egész lemez jól reprezentálja a szerző sajátos ritmikai és zenei ars poetica-ját. Arra a kérdésre, hogy hogyan írná le az erre az albumra íródott kompozícióit, úgy válaszol, hogy: „Többnyire straightahead⁴¹ jazz stílusú darabok, rengeteg triola-alapú ritmussal. [...] Sokakat,

³⁹ Pat Metheny, Dave Holland, Roy Haynes: *Question and Answer* (Geffen Records, 1990)

⁴⁰ Andy Aledort, 'Pat Metheny: *Straight Ahead*', *Guitar Extra!* (Spring, 1990) 56-64. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

⁴¹ „egyenes nyolcados” stílusú. Ez nagyon jellemző Metheny saját darabjaira és előadásmódjára.

– akik hallották – emlékeztet a Bright Size Life-ra és szerintem igazuk van.”⁴² Bár a lemeznek ez pontos leírása, de a címadó dal nem egyenes nyolcados, hanem jazz waltz műfaji meghatározás alá tartozik a hivatalos kotta⁴³ szerint is. Ez egy AABA formájú modern jazz standard. Tempója 160 bpm, az előjegyzés egy bé, az ütemmutató pedig háromnegyed. A jazz waltz pedig azt jelenti, hogy a nyolcadok egymáshoz képest nem olyan relációban szólnak meg, mint például egy keringőben, hanem az egész muzsika belső löktetésében triolák foglalnak helyet. A bevezető tizenhat ütemes és egyből az egész zenemű hangnemére és tempójára is utal.

Az intróban kizárólag akkordok szólnak meg, ezek pedig lényegében szabályosan váltják egymást: D_{min} és E_{min}/D . A bevezetőt követően elindul az első A-rész, megszólal az első tizenhat ütemes egység, majd minden változtatás nélkül ismétlődik meg újra. Ezek után következik a B-rész, amely kissé rendhagyó módon nem tizenhat, hanem csupán nyolc ütemes. Ezzel különleges aszimmetriát kölcsönözve a műnek. Erre a jelenségre – az A-résztől eltérő ütemszámú B-rész használatára – különben rengeteg példát találni a Metheny életműben. Végül a visszatérő A-résszel bemutatásra kerül a teljes zenei téma és elindulnak az improvizált szólók. Az egész periódus tehát összesen 56 ütemből áll ($16 + 16 + 8 + 16$). A dallam elhangzása után a gitárszólo következik, amely két teljes perióduson keresztül tart. Ezt követően egy körön keresztül nagybőgő szólót hallhatunk, majd mintha még nem akarná visszahoznia a témát, Metheny belekezd egy újabb szóló körbe. Itt már egyértelműen nem akar dinamikailag annyira szélsőséges lenni, ebben a kisebb, második gitárszólóban sokat utal a témára is, majd visszahozza azt. A keretes, AABA szerkezetet újabb keretbe foglalja azzal, hogy outroként ismételten megszólal a bevezető. Az eredeti lemezverzióban itt egy utólagos *fade out*⁴⁴ hallható. Hogy az albumon ennek a megoldásnak művészi megfontolás volt-e az oka, vagy valami olyan zenei történés elkendőzése, amit nem akartak lemezre engedni, azt sosem tudjuk meg. Bár én szinte biztos vagyok abban, hogy az artisztikus koncepció vezetett ehhez a befejezéshez. Természetesen az élő verzióban más dinamikai íveket és játékhosszokat engednek meg maguknak. Összehasonlításképpen, miközben ezen a stúdiófelvételen hét perc és hat másodperc hosszan szólal meg ez a darab, a 2000-ben megjelent koncertfelvételen⁴⁵ tizenkilenc perc és ötvenhárom másodpercig játszik. Methenynek nyilvánvalóan jól esik visszagondolni erre a felvételre. Ismerjük az előző trió felvétel (Rejoicing 1984) katasztrofális keletkezési

⁴² Andy Aledort, 'Pat Metheny: *Straight Ahead*', *Guitar Extra!* (Spring, 1990) 56-64. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

⁴³ Pat Metheny: *Question and Answer* (Hal Leonard Corporation, 2003)

⁴⁴ Az angol zenei kifejezést szó szerinti fordításban elhalványulást jelent. Zenei környezetben arra utal, hogy a zene elhalkul. Ebben az esetben utólagosan, digitálisan oldották meg a „ki-fade-elést”.

⁴⁵ Pat Metheny: *Trio → Live* (Warner Bros Inc., 2000)

körülményeit, itt pedig végre a csorbát kiköszörülve egészen pontosan az ellenkezőjéről emlékezik meg:

Ez volt minden idők legnyugodtabb lemezfelvétele, mivel nem is hallgattunk vissza semmit, csak játszottunk. Teljesen jam⁴⁶-szerű volt az egész, miközben nagyon megbíztam Rob Eaton hangmérnökben.⁴⁷

Ritmikailag egy nagyon izgalmas zenei technika fedezhető fel nem csak a dallamban, de a szólisztikus megnyilvánulásokban egyaránt. Ez a jelenség a poliritmia ösztönös, intuitív módon történő használatának eredményeként értelmezhető. Az azonos ütemen belüli hármas és négyes osztás egyidejű jelenléte igazán különleges hangulatot kölcsönöz a kompozíciónak. A dallam értelmezésére a következő fejezetben kerül sor, de az látszik, hogy több esetben is háromnegyedes ütemekben, duolákat hallhatunk. Az afrikai zenéből kölcsönzött zenei megoldás mára a jazz anyanyelvének részét képezi. Nem gondolom, hogy az afrikai zene direkt inspirációul szolgálna ebben a darabban, viszont eredetileg innen származtatjuk a két ritmikai gondolkodásmód közös jelenlétét. Lényegben minden motívum értelmezhető háromnegyedesben és négyenegyedesben is. Ez a kettősség pedig számtalan izgalmas megoldásokhoz és rögtönzési lehetőséghez vezet. A dallam számomra ettől lesz megint csak emberi, szinte vokális. Az eredeti ütemmutatóban értelmezve a tempóban hátradőlő duolák egyfajta beszédszerűséget adnak az eredeti melódiának, könnyen érthetővé és még könnyebben felidézhetővé téve azt. Erre a kottában konkrét utalást is tesz a szerző, a „*behind the beat*” megjegyzéssel szó szerint erre utal.

2.3.2 Question and Answer – harmonizáció és dallam

A bevezetőben megszólaló két harmónia ($D_{\min}$ és $E_{\min}/D$) minden páratlan számú háromnegyedes ütem negyedik és hatodik nyolcadára szólalnak meg, végig az off-beatre⁴⁸ vagy

⁴⁶ A jam szó ebben a kontextusban az örömmelzésre utal, amikor nincs kifejezetten elvárása a művésznak a végprodukttal szemben, egyszerűen csak a játék örömeért muzsikál.

⁴⁷ Andy Aledort, 'Pat Metheny: *Straight Ahead*', *Guitar Extra!* (Spring, 1990) 56-64. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

⁴⁸ Irányadóul veszem Bacsó Kristóf: *A Bebop Stílusjegyei* (LFZE DLA értekezés Budapest, 2018) című munkáját, így az off-beat angol kifejezést két ütés közötti hangsúlytalan hely meghatározására használom, [John S. Davis: *Historical Dictionary of Jazz* (Lanham: Scarecrow Press, Inc. 2012) 616. oldal], az angol szakirodalom az upbeat kifejezés is előfordul [Hal Crook: *How To Improvise* (Mainz, Advance Music, 1991) 125. oldal.], melynek magyar megfelelőjét - a „felütés” -t is szokás alkalmazni. Nem összetévesztendő a klasszikus zenei meghatározásból fakadó jelentéssel!

felütésre. (9. kottapélda) A hangsúlytalan helyekre komponált harmóniak erősítik a swing lüktetést és egyfajta stiláris útjelzőként vannak jelen, miközben a darab karakteres indításául is szolgálnak.

Question and Answer (intro)

♩ = 160bpm

Pat Metheny

Dm Em/D Dm Em/D

9. kottapélda, Pat Metheny, Question and Answer, bevezető

Gonda János így foglalja össze a kérdést:

A swinges lüktetés a beat és off-beat összhangjára és az ebből kialakuló „lebegő” ritmikára utaló szakkifejezés: a lüktetés a nyolcadpárok második szárának a harmadik triolaszárra való áthelyezéséből fakad.⁴⁹

A swing korszak a jazz, bebop előtti stíluskorszaka. Az *off-beat* – másnéven felütés – használata nem pusztán egy újszerű zenei kézlenyomat volt a jazz zenében, mint inkább a már sokszor említett bebop nyelvezet egyik alappillére is egyben.

Metheny, interjúban említi, hogy egy lemezfelvételt követő utómunkálatok során az egyik visszatérő nehézsége, hogy a kész albumon szereplő daloknak címet kell adnia. A kérdésre, hogy mikor lesz mindenki számára elérhető ez a lemez, úgy válaszol, hogy: „Néhány editálás még várat magadra, illetve el kell kezdenem gondolkodom a címeken, ami számomra mindig egy rémálommal ér fel.”⁵⁰ Ha ennek a kompozíciónak nem is volt meg előbb a címe, mint a zenei témája, akkor is nagyon adta magát ez az elnevezés. Négy ütemenként gyakorlatilag valódi zenei kérdések és válaszok váltják egymást. D-moll - másnéven lá - pentaton dallammal nagyon következetesen, mindig a sor harmadik ütemében duolákat szólaltat meg. Itt is bizonyítékát láthatjuk annak a bizonyos három a négy elleni poliritmikus technikának.

⁴⁹ Gonda János: *Jazz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 518. oldal

⁵⁰ Andy Aledort, 'Pat Metheny: *Straight Ahead*', *Guitar Extra!* (Spring, 1990) 56-64. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

A tizenhat ütemes A-részt négy ütemenként is szétbonthatom rövidebb kérdés és válasz összefüggésekre, de ha nyolc ütemenként tagolom, úgy is értelmes egységeket kapok, melyek nyilvánvalóan reflektálnak egymásra. A

dallam már-már gyermeki egyszerűségű, könnyen megjegyezhető, szinte megragad a hallgató emlékezetében. Az első A-részben a melódia az alsó fekvésben szólal meg, majd a második tizenhat ütemes szakaszban egy oktávval magasabban játssza. Ez is egyfajta reakció, – ha úgy tetszik – válasz az első egységben feltett kérdésre. A visszatérő A-rész az eleje témában megint az alsó tartományban szólal meg. A teljes hangkészletet feltérképezve, ismét kirajzolódni látszik, hogy egy hexaton skála hangjait használja, – vagy ha úgy tetszik – egy D lá pentaton és egy A lá pentaton hangjaiból épül fel a dallam. Az is legitim megoldás, ha egyszerűen egy eol, vagy dór skála hangkészletét venné alapul, melyből kihagyva a szextet ugyanazokat a hangokat kapja meg. Nem számít, hogy tudatosan, vagy tudattalanul történt, a melódia megkapó szépségű és emlékezetes.

Az üres húrokkal kombinált harmóniakban és a pentatonokból táplálkozó lírikus dallamokban a szerző egyéni artisztikus kézlenyomatát halljuk visszatükröződni. Harmonizációs értelemben is izgalmas megoldásokkal találkozhatunk. A hangnem D-moll és többnyire a D-eol skála és annak fokain található négyeshangzatok használatával harmonizálja meg a témát. Kezdeképp a kíséretben egy izgalmas belső szólamvezetést hallhatunk az első négy ütem alatt. Először $D^{\min}$ hármashangzat szólal meg, majd az akkord kvintjét kezdi el felfelé alterálni. A második ütemben $D^{\min(b6)}$, majd $D^{\min6}$ és $D^{\min7}$ következik. Ezt a módszert sokan használták már ez előtt, de jellemzően a szólamvezetés a másik irányba történik. Általánosságban tehát egy moll akkordból kiindulva, lefelé lépve az alaphangból lett nagy szeptim, majd kis szeptim, végül nagy szext az akkordban. A jelenség tehát ismert, de rendhagyó módon, azt a bizonyos belső szólamot felfelé vezeti. Az angol szakirodalomban ezt CESH⁵¹-nek (Contrapuntal Elaboration of Static Harmony) nevezik. Azon túl, hogy egy izgalmas belső szólammozgást hallhatunk több, egymás után következő azonos alaphangú akkord esetén, a jazz muzsikusoknak egy közkedvelt eszköze. Csupán egyetlen szólam mozgatásával lehetőség nyílik újraértelmezni, más perspektívából kifejezni ugyanazt a D-moll akkordot. Természetesen ettől még az improvizált dallam minősége mindig az előadói kvalitásokon és nem a rögtönzési technika összetettségén múlik.

⁵¹ Contrapuntal Elaboration of Static Harmony – egy statikus harmónia kontrapunktikus kidolgozása egy olyan technika, melyben az eredeti álló harmónia valamely hangjának módosításával vagy kiterjesztésével teremtenek izgalmas belső mozgást. A belső szólam mozgása pedig úgy kelt dinamikus hatást, hogy közben az akkord alaphangja nem változik. A magyar nyelvben ennek a technikának nincs egyedi elnevezése.

Az ötödik ütemben megérkezünk a negyedik fokra ($G^{\min7}$), majd diatonikusan, a D eol skála fokain felfelé lépve $G^{\min7}$, $A^{\min7}$, B^{Δ} és C^{sus} következik. A sus akkord hangjai a fokszámhoz köthető mixolid skála móduszból ugyanúgy kijönnek, mint a dúrhetesé. Egyszerűen modernebb hangzást ér el vele, ráadásul nem is az F-dúr felé megy autentikusan, hanem lényegében, egy álzárlattal⁵², D-mollra tér vissza. A harmadik négy ütemes akkordikus egység első három üteme megegyezik az A-rész első három ütemével, majd egy B^b -dúr II. – V. ($C^{\min7} - F^7$) után domináns szeptimekkel mozog kromatikusan lefelé: $B^{7(\#5\#9)}$, $B^{7(b5)}$, $A^{7(\#5\#9)}$ és a tonikai akkordra, $D^{\min7}$ -re zárul a tizenhat ütemes egység. Ezek után jogosan merül fel a kérdés, hogy hol van a kompozícióban az ellenpont? Lényegében az akkordokkal egyetlen tonalitást kísérünk végig, felette pedig egy pentaton dallam hallható. Hol a feszültség, ami kicsit kimozdítaná mind a dallamot, mind a szimmetrikus zenei egységet a komfortjából? A választ a B-részben kapjuk meg. Nem csak a nyolc ütemes hossz, de a harmonizáció milyensége és sűrűsége is remek differenciát képez az A-rész zenei témájával szemben.

A B-rész első négy ütemében G-moll felé modulál, így tonika ($G^{\min7}/D$) és domináns ($D^{7(b9)}$) akkordok váltják egymást 4 egész ütemen keresztül, D orgonapont⁵³ felett. Ez a négy ütem a téma eljátszásakor mindig dinamikailag letről indul, majd folyamatos crescendo⁵⁴-val megérkezünk az egész darab csúcspontjához, ahol egy különleges kikacsintást, sőt zenei tiszteletadást fedezhetünk fel. Nem véletlen ugyanis, hogy a B-rész második felében a John Coltrane által kitalált és kompozícióiban elhíresült váltások jelennek meg. Ez az úgynevezett *Coltrane Changes*⁵⁵. Ezzel a rendkívül szellemes és egyben legendás megoldással, nagy tercenként lépked végig a hangnemeken, miközben a darab egészét tekintve egyedül itt, végig duola osztásban szólalnak meg a dallamhangok. Minden érintett hangnem tonikai akkordja felett, egy tiszta kvinttel magasabban lévő dúr hármashangzatot bont ki a témában. (10. kottapélda) Kreatív megoldás, hogy a párhuzamos dúr hangnembe érkezik meg, majd a kiinduló D-moll hangnem ötödik fokával ($A^{7(b9)}$) visszatér a záró A-részre.

⁵² álzárlat: a kadenciának az a fajtája, amikor a feloldás a dominánstól (D) az első fok kivételével (T) valamely más akkordon történik. Böhm László: *Zenei Műszótár* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961) 24. oldal

⁵³ orgonapont: eredetileg a basszushangban kitartott hang. Böhm László: *Zenei Műszótár* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961) 186. oldal

⁵⁴ „növekvő erővel” Goll János: *Általános Zene-Műszótár* (Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal Budapest, 1910)

⁵⁵ Pozsár Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016) 95. oldal A dúr II. – V. – I. zárlat behelyettesítésének egyik legfontosabb és legszellemesebb megoldása John Contrane nevéhez fűződik. Ezzel a megoldással egy egyszerű II. – V. – I. lépésben tehetünk egy teljes fordulatot a kvinttkörön úgy, hogy nagy tercenként lépünk rajta. A hangnemeink alaphangjai egy bővített hármashangzat mentén helyezkednek el.

Question & Answer (B rész második fele) - Coltrane Changes



10. kottapélda, Pat Metheny, Question and Answer, szóló részlet, Coltrane Changes

Az egész műnek azért is ez a csúcspontja, mert többszöri közvetett utalás után végre valóban szemben áll egymással a hármas és a négyes osztás. Négyes érzet a dallamban, hármas érzet pedig a kíséretben. Ráadásul a ritmusszekció sem segít feloldani ezt az izgalmas ritmikai érzetet. Nincs olyan érzése a hallgatónak mintha négynegyedbe kerülnénk, hanem a háromnegyedes jazz waltz lüktetésben jelennek meg a – ha úgy tetszik – nyújtott nyolcad értékek.

2.3.3 Question and Answer – improvizáció és kíséret

A gitár improvizáció két teljes perióduson keresztül tart. Alacsony dinamikai szintről indul és egyszerű dallamok rögtönzésével kezdi felépíteni a szólót. Végig jellemző a *legato*⁵⁶ játékmód, de nem csak erre a darabra, hanem ez a gitáros egyéni stílusának amúgy is fontos összetevője. Ahogyan elkezdődik a szóló, hallhatjuk, hogy nem akarja ütemenként lekövetni a mozgó belső szólamot, az amúgy is túlzottan didaktikus megoldás lenne. E helyett, egyetlen tonális egységként gondol az első négy ütem D-moll variációira. A harmadik és a negyedik ütemekben pedig az is kiderül, hogy a blues gondolkodás, illetve annak stílusjegyeivel szerkeszt egységes és koherens zenei mondatokat. A hangkészlet elsősorban egy D blues skála, amely egy tritónusszal kiegészített D lá pentatont jelent, ehhez pedig több helyen megjelenik színezőhangként az alaphanghoz képest egy nagy nóna, tehát az E hang is.

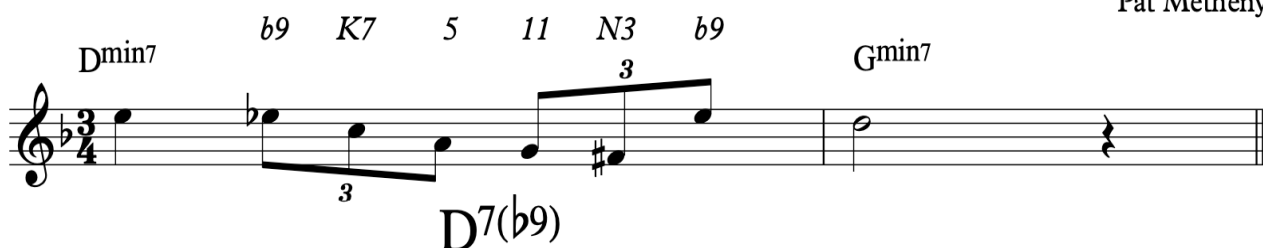
Az A-rész ezen kívül még egy visszatérő elemet tartalmaz, amely kevésbé a kompozitóri, mint inkább az improvizatóri szándékról tanúskodik. Ugyanis jellemzően mielőtt a negyedik fokra (G^{min7}) lépne, több helyen hallhatunk $F^\#$ hangokat. Ez elsőre furcsán hangzik, hiszen az alatta megszólaló akkord egy D^{min7} -es, de mégis a jazz muzsikában egy nagyon

⁵⁶ legato: olyan játékmódot jelent melyben a hangok összekötve, megszakítás nélkül követik egymást. Böhm László: *Zenei Műszótár* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961) 276. oldal

gyakran megjelenő erőhatás. Az nem kérdés, hogy ha a tonikai $D^{\min 7}$ -es akkord helyett ott D domináns szeptim szólal meg, az egy tökéletes hangnemen belüli feszültség és oldás viszonyt hoz létre a darabban. A műfaji sajátosság, hogy ezt úgy teheti meg a szólista, hogy közben a kíséretnek, illetve a harmonizációnak ezt nem szükséges figyelembe vennie. A gitárszólóban összesen három olyan alkalom is található, ahol konkrétan $D^{7(b9)}$ akkord hangjaiból alkot dallamot. (11. kottapélda)

Question & Answer improvizáció 20. - 21. ütem

Pat Metheny



11. kottapélda, Pat Metheny, Question and Answer, improvizáció 20.-21. ütem

Ezzel feszültséget kelt a $D^{\min 7}$ alatt, mielőtt megérkezne a negyedik fokra. A második kör elejétől már dinamikai értelemben sokkal erőteljesebb építkezést hallhatunk. Metheny parádésan virtuóz és közben pontosan érthető futamai újabb szintre emelik a gitárszóló lendületét. Az egyéni artikulációjának és sajátos zenei hangjának remek összetevőjét alkotják a légiesen és könnyeden megszólaló harminckettedek.

A B-részt az improvizációban rendhagyó módon követi le. Első alkalommal, végig akkordokkal játssza át, itt egy pillanatra elveszíti a szólisztikus jelleget. Második alkalommal viszont már egyszólamú dallamokkal fejezi ki John Coltrane nagy tercenkénti lépéseinek hangnemeit. (12. kottapélda) Érdekesség, hogy a rögtönzött sor itt egyértelműen a háromnegyedes lüktetéshez illeszkedik, viszont a harmóniakat kettőnegyed és egynegyed osztásban fejezi ki.

Question & Answer improvizáció 77. - 80. ütem



12. kottapélda, Pat Metheny, Question and Answer, improvizáció részlet, 77.-80. ütem

Tehát amikor a B-rész akkordjaira improvizál, gondolatban nem két egyenlő részre felezi az adott ütemet. A második improvizáció a nagybőgőé, amely alatt megszólaló kísérő akkordok hosszú folyamán támogatják a szólistát. Érdekes és egyben szokatlan, hogy a nagybőgő után még egy, mondhatni levezető kört kap a gitár, végig utalásokkal a megírt témára. A szólókat követően a *D.S. al coda* jelölést látható a kottában.

Így a kompozíció elejéhez érve, még egyszer hallhatjuk a teljes AABA formát, majd az utolsó előtti ütemmel visszatérünk a bevezetőhöz, ami a lemezen egy gyors kihalkulással ér véget. Ezt a koncepciót különben a koncerteken is alkalmazzák, csak ott sokkal hosszabb és organikusabb formában.

"Igaz, hogy bármennyire élvezem a Group⁵⁷ nyitottságát és azt a hihetetlen szabadságot, ami ebben a világban létezik, szeretem azt a mobilitást és napi rugalmasságot is, amit a trióban való játék nyújt számomra. [...] A trió szituációban más a hangsúly, a gitár sajátos szerepe is megváltozik. A Metheny Groupban olyan vagyok, mint az énekes, a vezető hang. Ez persze a trió szituációban is így van, de átváltozhatok kísérővé, további ritmusszekció-taggá vagy színezővé, vagy pillanatok alatt cserélhetek a szerepek között. Valójában hármásban játszani a legkönnyebb dolog számomra, mert ez az a formáció, melyben a leghosszabb ideje alkotok. [...] Amikor először elindítottam a Pat Metheny Groupot, sokkal inkább arról volt szó, hogy Lyle Mayst hozzáadtam a trió koncepciójához, majd onnantól kezdve dolgoztam tovább, mintsem a nulláról kezdjek el valamit."⁵⁸

⁵⁷ Utalás a *Pat Metheny Group* nevű formációjára.

⁵⁸ <https://www.patmetheny.com/features/trio99/index.html> (utolsó megtekintés 2025.03.16.) (fordította Gyémánt Bálint)

2.4 Pat Metheny Trio 99 → 00 (2000) – „Az első és utolsó Pat Metheny Trio”

A legutóbbi trió felvétel óta nem akármilyen tíz év telt el. Metheny újabb döbbenetesen termékeny időszakon van túl. A díjak garmadával, különleges művészi együttműködésekkel, duó felvételekkel, avantgárd szóló lemezzel, filmzene megírásával tarkított évtized úgy zárult, mint általában minden éve: egy óriási turnéval. Egészen pontosan két évet átölelő világkörű koncertsorozat lezárásához érkezett el a Pat Metheny Grouppal és ahogyan az lenni szokott, a vakációját egészen rendhagyó módon képzelte el. Újra a trió kerül a fókuszpontba, ő pedig egy még soha nem hallott formáció élére kíván állni. Megújítva a ritmusszekciót, olyan hasonló gondolkodású fiatal művészeket keres meg a projekt megvalósításához, akikkel még tovább szeretné bővíteni egyedi elképzeléseinek spektrumát. Az a meglátásom, hogy nem véletlen, hogy a millennium közeledtével éppen a gitárral vezetett, hármas kamara felállás lesz kifejezésének eszköze, feltéve magának a kérdést, hogy milyen új szint mutathat még ez a formáció a modern zenei kultúrában az ezredforduló hajnalán. Ráadásul több aspektusából is vizsgálódik, ugyanis 2000-ben kettő lemezt is megjelentet az említett zenekarral.

A lemezek között fontos különbség, hogy amíg az egyik egy stúdió felvétel⁵⁹, addig a másik válogatás az 1999-ben és 2000-ben rögzített koncertek anyagából. Az egyik album a másik kiegészítése, a két kiadvány együtt ad ki egy komplett egészet, kutatásom utolsó nagy mérföldkövét. A teljes életművet alapul véve, ez az egyetlen alkalom amikor a felállás nem a három muzsikusz nevét viseli, hanem először és – jelen tudásunk szerint – utoljára olvashatjuk lemezborítón, hogy: Pat Metheny Trio.

2.4.1 A Zenésztársak

A szerző rendkívül informatív és naprakész honlapjáról⁶⁰ rengeteget érdekességet lehet megtudni a keletkezés körülményeiről és az alkotótársakról is. Larry Grenadier nagybőgő művész korunk egyik legkiemelkedőbb és legfoglalkoztatottabb előadója, akit a The New York Times, cikkében egyszerűen csak a „mélyen intuitívnak” nevez.⁶¹ Az alkotó a kétezres évek – a lemez megjelenésének – idején aktív tagja egy olyan, hasonló

⁵⁹ Pat Metheny: 99 → 00 (Warner Bros Inc., 2000)

⁶⁰ <https://www.patmetheny.com/features/trio99/index.html> (utolsó megtekintés 2025.03.16.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁶¹ <https://www.nytimes.com/2009/04/10/arts/music/10fly.html> (fordította Gyémánt Bálint)

gondolkodású művészekből álló közösségnek, akik a mai napig meghatározó, sőt emblematikus alakjai a modern jazz muzsikának, mint például: Joshua Redman, Brad Mehldau, Paul Motion, Kurt Rosenwinkell vagy Chris Potter. Grenadier véleményem szerint a páratlan technikai tudása és szakmai felkészültségén túl azért is remek választás Metheny számára, mert kivételes hallgató. Egy trióban a bőgő egyik fontos szerepe, hogy folyamatosan reflektáljon a szólista által elindított melodikus és harmonikus folyamatokra. A másodperc tört része alatt kell reagálnia, hogy hozzájáruljon a zenei gondolatok kontinuitásához.

A formáció dobosa Bill Stewart, akit ebben az időszakban nem csak a közönség és a művész kör, de szinte az összes szakmai magazin a világ legjobb jazzdobosaként tart számon. A nyilvános elismeréseken kívül a vele dolgozni vágyó művészek impozáns névsora is remek visszajelzés karrierjére. A kilencvenes évek közepén már készítettek közös felvételt, akkor a John Scofield és Pat Metheny által vezetett quartett felállás lemezén, az *I Can See Your House From Here*⁶² című albumon tette le névjegyét. Metheny így vélekedik dobos kollégájáról a hivatalos sajtóanyagban:

Mindig tisztában van a zene egészével és folyton döntéseket hoz. Méghozzá nagyszerű döntéseket a különböző lehetőségekről, melyekkel mozgásban képes tartani a zenét.⁶³

E két művész azért is képesek tökéletesen kiegészíteni a gitáros artisztikus vízióját, mert mindkettőjükről elmondható, hogy miközben évtizedek alatt szívták magukba a jazz nyelvezetének tradícióit, a New York-i szcéna azon tagjai közé tartoznak, akik a saját zenei világukon keresztül jelennek meg a zenében.

2.4.2 Felvétel és tudatos dalválasztás

A 2000-ben megjelent 99 → 00 című lemez a rendkívül részletgazdag, 24 bites technológiával került rögzítésre. Hangmérnöknek újra a már jól bevált kollégáját Rob Eaton-t kérte fel, akivel annak idején a Question and Answer című lemez is rögzítésre került. Jó hallani – illetve olvasni – azt, hogy a trióban rögzített kamarazenélés és annak megörökítése, mennyire más koncepció

⁶² John Scofield & Pat Metheny: *I Can See Your House From Here* (Blue Note Records 1994)

⁶³ <https://www.patmetheny.com/features/trio99/index.html> (utolsó megtekintés 2025.03.16.) (fordította Gyémánt Bálint)

mentén zajlik, mint az egyéb projekteké. Metheny így emlékezik a honlapján található hivatalos sajtóanyagban:

Sokféle felvételt készítettem az évek során ezen a ponton, kezdve a teljes albumok pár óra alatti rögzítésétől – amit én dokumentumfilm stílusú felvételnek nevezek – egészen a másik végletig, amikor heteket töltöttem a felvételi folyamat legapróbb részleteivel is. Ez valóban azon múlik, hogy milyen történetet akarsz elmesélni, és persze azon is, hogy ebben a zenei gondolkodásmódban a tényleges hangjegyeknek mi a legfőbb funkciója. Csupán néhány napot töltöttünk együtt a stúdióban és csak játszottunk. Rob Eatonnel a hangmérnökkel több tucat lemezen dolgoztunk már együtt, és én nagyon megbízom benne, így lehetőségünk nyílt csak játszani, és egyáltalán nem kellett foglalkoznunk a felvételi részekkel. Néhány héttel később elkezdtem visszahallgatni, hogy mit is vettünk fel, igazából nem is tudtam pontosan mire számítsak. Nagyon örültem annak, amit hallottam.⁶⁴

Ez a stúdiófelvétel egy méltó visszatekintés az elmúlt huszonöt évre. Az életmű első két és fél évtizedére, amely egy trió lemezzel kezdődött és újabb hármaskamara zenéléssel lépett át az új évezredbe. Az új kompozíciók melyek erre az albumra íródtak kétségkívül a modern jazz standardek sorába tartoznak akár csak az eddigi trió albumok címadó darabjai. (Question and Answer, Bright Size Life) A lemez felvételre így emlékszik vissza a művész:

Miután az isztanbuli állomással befejeztük a turnénkat, még két szabadnapunk volt mielőtt New York-ban elkezdődött volna a lemezfelvétel, így végül egy teljes napra bezárkóztam egy szobába és végig gondoltam, hogy mi az, amit a legjobban szeretek Bill-vel és Larry-vel való közös zenélésben. Öt új dalt írtam aznap, amik csak úgy kicsordultak. Olyan dalok ezek, amelyek meghatároznak egy hangulatot, így az improvizációnak van egyfajta kontextusa és kiinduló pontja, de millió különböző módon lehet őket előadni estéről estére.⁶⁵

Bár a Rejoicing című album nyilvánvalóan tiszteletadás Ornette Coleman munkássága és szellemisége előtt, alapvetően Methenyre egyáltalán nem jellemző módon, ezen az albumon két szaxofonos - zeneszerző darabjait is műsorra tűzi a hatvanas évekből. Wayne Shorter-tól a

⁶⁴ <https://www.patmetheny.com/features/trio99/index.html> (utolsó megtekintés 2025.03.16.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁶⁵ <https://www.patmetheny.com/features/trio99/index.html> (utolsó megtekintés 2025.03.16.) (fordította Gyémánt Bálint)

*Capricorn*⁶⁶, illetve John Coltrane-től a *Giant Steps*⁶⁷-ről van szó. Utóbbit már tárgyaltuk a Question and Answer című darab harmonizációs elemzését taglaló fejezetben.

A darabválasztások tudatosságáról árulkodik ez a két különleges kompozíció. A *Capricorn* egyértelműen a népszerű standardek csoportjába sorolható, azonban nem tartozik a széles körben előadott művek közé. Ennek a kiválasztása éppen ezért tűnik innovatív ötletnek, nem kevésbé a *Giant Steps* című darabot. Ellentétben a Shorter darabbal, ezt szó szerint mindenki játssza. Egy olyan kötelező zenemű, amelyre meglehetősen nehéz rögtönözni és ha egy jazz muzsikus magabiztosan képes improvizálni rá az már egyfajta mérce, presztízs. Ha ez pedig nem lenne elég, akkor ez az a standard, amit mindenki már – már versenyszerűen hajszol, hogy minél virtuózabb, gyorsabb tempóban tudja eljátszani. Metheny pedig magához híven újra gondolja ezt a koncepciót és úgy veszi lemezre Coltrane darabját ahogy előtte még senki. Nyugodt, közép tempóban. Véleményem szerint az eltérő tempó választása szokatlan és mindenképpen újító megoldás. Ezzel az előadással egy valódi, az eredeti művet újraértelmező megközelítést hallhatunk. A két 2000-ben megjelent Pat Metheny Trio albumon csupán két közös dal hallható, ezekből pedig csak az egyik Metheny saját kompozíciója. A következő fejezetben egy rendhagyó blues-t veszünk górcső alá. Lássuk mit rejt a Soul Cowboy.

2.4.3 Soul Cowboy (Pat Metheny Trio: 99 → 00)

Számomra az egész stúdió album egyik legkülönlegesebb színfoltja egy látszólag egyszerű jazz-blues kompozíció. Vizsgálatom tárgyául azért is ezt a darabot választom, mert véleményem szerint itt találkozunk a legnyilvánvalóbb módon a tradicionális és a kortárs gondolkodásmód, mind kompozíciós, mind pedig improvizációs értelemben. A blues nem csupán egy zenei stílus, de egy zenei forma is egyben. Az 1860-as évek környékén alakult ki az Egyesült Államok déli részén, az afroamerikai közösségek népzenejeként. A blues, mint műfaj sok mindent magába foglal, így a munkadalokat vagy a spirituálékat is.

A blues az afro-amerikai zene legfontosabb és legnagyobb hatású megnyilvánulása, és egyben döntő jelentőségű láncszem az észak-amerikai néger népzene és a jazz között.⁶⁸

⁶⁶ A *Capricorn* című kompozíció Wayne Shorter: *Super Nova* (Blue Note Records 1969) című lemezéről

⁶⁷ John Coltrane: *Giant Steps* (Atlantic Recording Corporation, 1960)

⁶⁸ Gonda János: *Mi a jazz?* (Zeneműkiadó, Budapest, 1982.) 42. oldal

A blues egyszerre lelkiállapot és az ezt megszólaltató zene, a magára maradt jajveszékeltése, a független üvöltése, az életerős szenvedélye, a frusztrált dühe és a fatalista nevetése.⁶⁹

Metheny eddigi életműve során nem írt kifejezetten sok blues-t, a "Soul Cowboy" pedig egy minden tekintetben unikális darab akár a lemezen, akár a szerzeményei között. Elmondása alapján ezt a darabot kifejezetten Larry Grenadier és Bill Stewart számára komponálta a közös stúdiófelvételük alkalmára. A sajtóanyagban így emlékezik vissza a megírásának körülményeire:

Azt hiszem, minden zenei alkotóközösség tagjai számára vannak bizonyos tempók, melyeket igazán szeretnek együtt játszani, és ez a közös ritmikai érzés szinte a zenekar sajátos zenei DNS-évé válik. A „Soul Cowboy” abból az élményből született, ahogyan Bill és Larry tökéletesen képesek együtt mozogni azon a közepesen lassú groove⁷⁰-on, ami csak rájuk jellemző. Mindig izgatottan várom, hogy ezt esténként eljátszhassuk; néha a koncertek nyitó dalának is ezt választottam. Bármikor biztos lehettem abban, hogy jó érzés lesz játszani, bármi történjék is.⁷¹

2.4.4 Soul Cowboy – forma és ritmika

A blues jellemzően tizenkét ütemes, tagolását tekintve pedig három soros, tehát három darab négy ütemes egységből áll. Maga a forma is meghatározó elem a jazz muzsikában, illetve a műfaj autentikus sajátossága, az úgynevezett *blue note* is a kifejezés mód részét képezi. Így nevezzük azokat a hangokat melyeket az érzékletesség kedvéért eltérő hangmagasságon szokás játszani, vagy énekelni. A blues megjelenése kapcsán lényegében az Afrikából behurcolt színesbőrű rabszolgák zenéjéről beszélünk, a fájdalom és szenvedés egyik megjelenítési formája volt a gyakran akár negyedhanggal eltérően intonált hang. A jellemzően kis és nagy tercek közé énekelt *blue note* az egyik legismertebb jellegzetessége a műfajnak. Persze olyan hangszereken is alkalmazzák ezt a technikát, ahol eltérő intonációra nincs lehetőség, viszont a

⁶⁹ Oliver, Paul: *The Story of the Blues*, Ebury Press, 1969 (Jávorszky Béla: *A Blues Története*, Dénes Natur Műhely Kiadó, Budapest, 2002.10. oldal)

⁷⁰ groove: egy zenei darab ritmikai érzete, melyet elsősorban a ritmusszekció hangszerei hoznak létre

⁷¹ (https://patmetheny.com/features/triolive/trio_bio.html) (Utolsó megtekintés: 2025. 03. 22.) (fordította Gyémánt Bálint)

felhasznált hangkészletek során gyakran szemben áll egymással a moll és dúr terc. Ez a tonális ambivalencia is része a mindent átható fájdalomnak, melyet abban az időben kifejeztek vele az alkotói. A Bright Size Life fejezetben már utaltam rá, hogy Metheny gyakran moll terceket játszik a dúr hangnem tonikájára, illetve a Question and Answer című kompozícióra született rögtönzött szólóban is több helyen felbukkan a tritónusszal kiegészített lá – más néven moll – pentaton. Ezt hívjuk blues skálának. Erre a zenei színezetre a jazz is saját kézjegyeként tekint, amely nem csak blues kompozíciók esetén kerülhet előtérbe.

A taglalt zenemű minden tekintetben egy valódi jazz-blues darab. Az eddig leírt formai jellemzők mind érvényesek rá, viszont amikor a jazz zenészek szólaltattak meg blues kompozíciókat, akkor az általuk oly kedvelt kadenciákkal egészítették ki azokat úgy, hogy közben a harmonizáció gerincét nem változtatták meg. A blues ösztönösen megjeleníti a fő funkciókat a zenében. Tudattalanul is az első, negyedik és ötödik fokok köré építkezik. Harmonizációs értelemben viszont ügyet sem vet az európai zenében logikusan kialakult alapszabályokra. Mind az első, a negyedik és az ötödik fokokra is ugyanaz a harmónia szólal meg, így mind a három funkciót domináns szeptim akkordokkal fejezi ki. A jazz-blues esetén ezt jellemzően tiszteletben tartják, kiegészítve azt a II. – V. – I. és III. – VI. – II. – V. – I. kadenciákkal. A tizenkét ütemes zenei periódus tehát továbbra is szent és sérthetetlen, azon belül viszont ez a forma rengeteg szabadságot biztosít az előadói számára. Ritmikai értelemben vizsgálva azokat a tipikus stílusjegyeket hordozza magában, mint a nyolcados mozgás vagy az off-beat-eken megszólaló hangok. Az elvileg hangsúlytalan helyek amint hangsúlyt kapnak, azok markánsan meghatározzák a darab alapvető lüktetését. A szinkópálás olyan markáns stílusjegy, amely nem Metheny sajátja, hanem a már oly sokszor említett bebop nyelvezet szókincsének fontos eleme. Persze valamilyen különlegesség vagy zenei fűszer nélkül ez nem lehetne egy újszerű, friss kompozíció. A saját ujjlenyomat, a zenei kacsintás az utolsó két ütemben érkezik. Mindkét ütemben elhelyez dallamhangokat negyed triola szárazra. Ez által szinte szokott módon kerül szembe egymással a négyes és a hármas osztás. Ez a poliritmikus ötlet kimozdítja a hallgatót a nyolcados mozgás komfortjából, miközben remek ellenpontot képez a hagyományos és az innovatív megszólalások között.

A dallam és a hangkészlet látszólag nem különleges vagy avantgárd. A harmonizációt látszólag vertikálisan követi, tehát nem kívánja egy tonális közegként kezelni az egész darabot, hanem ügyel az éppen megszólaló terc és szeptim hangjaira. Ennek megfelelően a C^7 -re E, míg az F^7 -re E^b dallamhangokat játszik. Mivel a tonalitásunk C-dúr, ezért szinte világítanak a kottában az alterált hangok. Ezek mind a harmóniasort követik. A dúrosított hatodik fok ($A^{7(b9)}$) felett konkrétan nagy terc és kis nóna szólalnak meg. A $C^\sharp$ és a B^b után következő $G^\sharp$ már nem

az A⁷ nagy szeptimjeként van jelen, hanem alulról közelíti meg az utána következő D^{7(b9)} kvint hangját. Két helyen is hallhatunk szűkített hármashangzat bontást, melyekkel mindig valahova tudatosan mozog. A tizedik ütemben található G⁷-et kvint és szeptim hangokkal jelenít meg a dallamban, azt pedig egy F^{#0} négyeshangzattal előzi meg úgy, hogy a F[#] - A - C - E^b arpeggio szeptimhangjáról csúszik a G⁷ kvintjére, az F-re. Az utolsó ütem G⁷ akkordját is hasonlóan közelíti a dallam, ott viszont a G alaphangot célozza meg úgy, hogy egy C szűkített hármashangzat G^b hangjáról érkezik a G-re.

2.4.5 Soul Cowboy – harmonizáció és dallam

A Soul Cowboy című darab négy negyedes ütemmutatójú és C-dúrban van, amely viszonylag szokatlan választás egy blues alkotás hangnemének. A legtöbb blues kompozíció jellemzően bé-s hangnemekben fordul elő. Ismerünk persze kivételeket úgy, mint Ornette Coleman Turnaround című darabja, amely szintén C-dúrban íródott, vagy akár Miles Davis legendás, All Blues című témája. A Pat Metheny Songbook és a lemez teljes leíratát tartalmazó kottakiadvány⁷² harmonizációs értelemben némileg eltérnek egymástól. Az akkordok pontos meghatározása azért sem magától értetődő mivel ez a darab exkluzívan csak a trió repertoárban szerepel. A dallam a kotta tanúsága szerint végig egyszólamú, kivéve egyetlen ponton, ahol egy oktáv párhuzamot hallhatunk, ez biztosan nem segít az akkordok mélyebb rétegeinek feltérképezésében. Függetlenül attól, amit a kottában olvashatunk, Metheny a többszólamúságot gyakran nem harmonizációs, mint inkább stiláris jegyek bemutatásának céljából alkalmazza. Egyből a felvétel negyedik másodpercében az E hangot úgy fogja a balkéz mutató ujjával a B-húron, hogy közben a kisujjával a G-húron alulról az Eb hang irányából rácsúszva simítja ki a kis szekund okozta disszonanciát egy tiszta prímre. Ez némileg rendhagyó megoldás, mivel egyszerre szólaltatja meg a diatonikusan helyes E hangot, mint a C7 terchangját, miközben utal a blue note-ra, a bluesban jellemző lebegő tonikai tercre. Ilyen zenei környezetben ezzel a megoldással nem találkoztam még. Jellemzően vagy diatonikusan szokás kifejezni a zeneelméleti értelemben kíváncsú terc hangot, vagy tudatosan intonáljuk alá a nagy tercet. A két hang egyidejű jelenléte rendkívül kreatív megoldás. A bőgő szintén egy szólamot játszik, így csak a felső és az alsó szólamok ismeretében, harmónia hangszer nélkül nem könnyű tökéletesen definiálni a harmonizáció valamennyi szegmensét a felvétel alapján. A Songbook

⁷² Pat Metheny: *Trio 99 → 00* (Hal Leonard Corporation, 2005)

lejegyzése sokkal részletesebb, így a téma akkordikus megértéséhez ezt veszem alapul. Egy blues kiinduló harmóniája mindig az a dúrhetes akkord, amely a tonikai funkciót tölti be az adott darabban. Egy autentikus forma esetén az első négy ütemben nincs is ebben változás és a második sor első – a darab ötödik – ütemére érkezik meg a negyedik fok, jelen esetben egy F^7 -es akkord. A vizsgált darabban mind a témában, mind a zenei kíséretben is egy negyed értékkel előre hozzák a negyedik fokot. A téma harmonizációja során a szerző gyakorlatilag variációs lehetőségeket jegyez le a kottában. Amikor az eredeti dallam szólal meg, mindig vannak sarokpontok a kíséretben, melyek fixen a dallamhoz kapcsolódnak, egyetlen helyen unisonóban szólal meg a téma, de azon néhány rögzített pillér között, nem előre meghatározott módon köti össze a kíséret a zenei részeket. Ettől függetlenül vizsgáljuk meg mi az irányadó a leírásban.

C^7 -vel indulunk az első ütemben, majd a másodikban egyből felvált negyedik fokra tehát F^7 -re két negyeden keresztül, majd a második ütem második felében $F^{#0}$ szólal meg. Ez a szűkített mintha egy képzeletbeli $D^{7(b9)}$ terc – kvint – szeptim – kilencese lenne, oldódik a G^{min7} -re. A harmadik és negyedik ütemekben fél értékekre G^{min7} és C^7 szólalnak meg. A negyedik ütem végén pedig egy negyeddel előre hozza az F^7 -est, így pedig az ötödik ütemben, mint minden bluesban, megérkezik a negyedik fokra. Hatodik ütem második fele $F^{#0}$, innen viszont nem G^{min7} fele megy tovább, hanem az F^7 dominánsaként C^7/G és F^7 követik egymást a hetedik ütemben. Ezt követően egy jellegzetes kadencia következik (III. – VI. – II. – V. – I.) ebből az E^{min7} és A^7 a nyolcadik ütemben készítik elő a dúrosított második fokot tehát az egész ütemen keresztül megszólaló D^7 -et, majd a tizedik ütemben G^7 fődominánst követi a C^7 . A melódiában nagyon karakteres az utolsó ütem hármátjára – a hatodik nyolcadra – megszólaló C hang. Ezzel lényegében – akár csak a negyedik ütemben egy negyeddel megelőlegzi a negyedik fokot – az utolsó ütemben egy nyújtott negyeddel hozza előre a periódus legelején megszólaló tonikát. Ritmikailag ezt a bőgő és a dob is kijátsza, viszont a basszus hangszer itt is szabadon dönt arról, hogy melyik hangot szólaltatja meg. A blues témákat szinte mindig ismételve játsszák, tehát kétszer az elején, kétszer pedig az egész darab végén szólal meg. Az első alkalommal az utolsó ütemben G^b hangot játszik a bőgő, mintha a tonikai C^7 tritónuszos behelyettesítése lenne, a második alkalommal G^7 vezetésével érkezik meg organikusan az első improvizált körre. A visszatérő témában megint csak kétszer hallhatjuk a teljes dallamot, ott először D^b hangot választ az utolsó ütemre mintha, most a fő dominánst helyettesítené be egy tritónusszal arrébb és egyedül a legvégén érkezik meg C^7 -re, tökéletes befejezettség érzést keltve ezzel a hallgatóban.

A dallam véleményem szerint még egy rendhagyó tulajdonsággal rendelkezik, ami első ránézésre nekem nem tűnt fel. Általánosságban véve egy blues a zenei témájában is reflektál a

három soros tagolásra. Jellemzően az első sor egy zenei felvetés, – ha úgy tetszik – egy alapgondolat, mely a második sorban megismétlődik. Az ismétlés során többnyire variációt hallhatunk, amely nagyon markánsan kötődik az első sorban elhangzottakhoz. Azt is mondhatnánk, hogy az első sorban felvetett zenei gondolat a második négy ütemes szakaszban megválaszolásra kerül. Ezek után pedig az utolsó sorban valamiféle konklúzió, feloldás fogalmazódik meg a témában. Ez nem csak zeneileg igaz, hanem gyakorlatilag az összes autentikus blues szöveges értelmezését követően is nyilvánvalóvá válik.

Metheny blues-melódiája viszont inkább olyan, mint egy tizenkét ütemen át tartó folyamat, amely bár a három soros tagoláshoz szigorúan tartja magát, viszont nem érzi szükségét annyira egyszerűen fogalmazni, hogy felismerhető legyen a kérdés alanya és állítmánya a válaszában is. Számomra tökéletes példája ez annak, amikor az eddig felhalmozott tudást és szellemiséget úgy örökíti át egy művész a saját kifejezőmódjába, hogy bár sem formai, sem stílári szempontból nem törekszik erőteljes újításra, munkája mégis valami addig még sosem hallott, formabontó végeredményhez vezet.

2.4.6 Soul Cowboy – improvizáció és kíséret

Az improvizáció során már nem ragaszkodnak a témában lejegyzet ritmikai pillérek betartásához, de sosem felejtik el, tájékozódási pontként a ritmusszekció néha alkalmazza azokat. A dallam eljátszásakor a fentebb taglalt harmónia vázat is iránymutatóként tekintik, az improvizáció során viszont bátran eltérnek tőle.

A gitár az első szólista és mintha egy időutazással kezdené az improvizációt, éppen azokat a stílusjegyeket: a felhívás-válasz jelenlétét és a hármas tagolást veszi alapul gondolatai megfogalmazásához. Az első tizenkét ütemes egységben nem csak az improvizáció legelső alapgondolatát építi, hanem utal a megírt dallam bizonyos részleteire is. Akár csak a téma eljátszásakor, az első ütemben végig olyan E hangokat hallhatunk, amelyeket alulról intonál az E^b, illetve inkább D[#] irányából. Ez a már említette autentikus stílusjegy a *blue note*, azaz a kisterc jelenléte olyan közegben, ahova zeneelméleti szempontból az E hang lenne helyes. A második kör elején egy negyednyi szünetet tart és már ez a pillanatnyi lélegzetvétel is elegendő ahhoz, hogy egy új gondolatot legyen képes elindítani. Először vannak jelen tizenhatod értékek, de nem tolakodóan, összességében a nyolcadok és triolák dominálják a ritmikai felosztást. A második periódus elején egy kis reharmonizált egységgel találkozunk. Ezt a szólista és a bőgős is követi, a basszusvezetés alapján kettő negyed értékenként sorban C7 –

Bb7 – Ab7 – F7 – Bb7 – Eb7 – Ab7 – Db7 után érkezik meg a periódus ötödik ütemének elejére egy eredeti harmonizációval megegyező negyedik fokra, tehát F7-re. A harmadik periódusban először érezzük azt, hogy markánsan tizenhatodok uralják a felosztást, de nem összefüggően, a figurákat többnyire megállítja. A hivatalos transzkripcióban ennél a résznél feltűntetik, a *moderately free* szavakat megjegyzésként, tehát mérsékeltén szabadon értelmezhetőek a leírt ritmusok. Játékmódban ez inkább egy minimális tempo-beli hátradőlést jelent. Figyelemre méltó a tiszta kvintek jelenléte és azok integrációja az improvizáció szövetébe a harmadik periódus hatodik, hetedik és nyolcadik ütemében. (13. kottapélda) Ez teoretikusan utalhat akár a Bright Size Life témára is, de szerintem inkább a kvintek nyitott tiszta hangképe újabb kiindulási pontot ad az azt követő zenei gondolat elindítására.

Soul Cowboy (szóló részlet)

Pat Metheny

szóló részlet - harmadik periódus 6. - 9. ütem

13. kottapélda, Pat Metheny, Soul Cowboy, szóló részlet

A periódus utolsó két ütemében a dallam végig tizenhatodosan mozog, ezt követően pedig új dinamikai szintre emelkedik a közös játék. A negyedik körben ugyanis elindul a klasszikus értelemben vett swing lüktetés. A ritmusszekció ettől a ponttól egy kifejezetten konvencionális kíséretre vált. A nagybőgő *walking bass*⁷³-t játszik a dob pedig ehhez tökéletesen alkalmazkodva hozza a swing kettő-négyes lüktetésű, triolás ritmikáját. Metheny mondandójában itt is precízen igazodik a zenei környezethez, a dallamhangokat a kör első felében triolaszárazakon helyezi el, majd ördögien gyors tempót vesz és a szólója során először nem kezd új gondolatot a következő periódus elején, hanem átívelve azt, viszi tovább az improvizációt. A hatodik körben megint egy egyszerű alapgondolat magját veti el és engedi tovább növekedni. A hetedik tizenkét ütemes egységben megint eltűnnek a tizenhatodok és újra

⁷³ walking bass: jelentése sétáló basszus, amikor a basszus játékos a stílári környezetben belül értelmezve egyenletes negyedeket játszva írja körül a harmóniakat.

ráül a trió által közösen létrehozott lüktetés hullámaira. A gitár improvizáció utolsó három körében bátran elrugaszkodik minden konvencionális megközelítéstől, viszont a gitárszóló így sem válik öncélúvá, mindig érthető a kiindulási pont, amely, mint egy futónövény burjánzik keresztül a periódusokon. Zárásként az utolsó négy ütem kezdetekor visszatér az eredeti dallam kiinduló figurájának elejére, majd a már többször említett blues skála lefelé ereszkedő hangjaival érkezik meg a tonikára.

Soul Cowboy (szóló részlet)

Pat Metheny

C blues skála használata - autentikus blues megközelítés

14. kottapélda, Pat Metheny, Soul Cowboy, szóló részlet

Ezt követi a nagybögő szóló. Larry Grenadier merész improvizációja mindig dallamközpontú, sosem válik kontrolvesztetté. Kísérőhangszeresként nem pusztán a harmóniákkal van tisztába, hanem precízen képes eljátszani a dallamot is, ami alapvetően neki nem feladata. Nem pusztán egy blues-ra rögtönöz szólót, hanem az adott kompozíció szellemiségét, dallamvilágát és ritmikai információit alapul véve hoz létre egy saját történetet. Mindezt Metheny a háttérből támogatja, sosem tolakodóan, a szólistáról a figyelmet nem elvonva. A nagybögő szóló abban is reflektál a gitár improvizációra, hogy az utolsó sorban ő is visszaidézi a dallamot, ezzel pedig egy új fejezet indul el hármuk közös zenélésben.

Ugyanis egy olyan jazz zenei eszköz következik, amely szintén tradicionális színezett, ebben a formában modern kompozíciókban nem jellemző. A dob úgy kerül szólistikus helyzetbe, hogy mindig válaszként improvizál a teljes, tizenkét ütemes periódusra. Így a bögő után a gitár indít el egy új gondolatot, melyre Bill Stewart ritmikus válasza hallható a dobokon. Nagyon izgalmas, ahogyan Methenyvel közösen váltogatják a hagyományos eszközöket a kifejezetten váratlan, újító ötletekkel. Ezt követően visszatér a dallam és ahogyan már

2. Elemzések 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

említettem, ez az egyetlen alkalom, mikor mindenki C hangon fejezi be a témát. Ez a blues, mint zenei alkotás véleményem szerint mintapéldája annak, hogy hogyan találkozik a kulturális gyökerekhez visszanyúló gondolkodásmód kivételes tudású improvizatőrök mesteri hozzáállásával. Az előre megtervezettség igénye nélkül nem megkreálják a művet, sokkal inkább közösen felfedezik azt. Ez az attitűd vezethet olyan forradalmi alkotások létrehozásához, mely mindig képes egy új arcát mutatni, miközben egyszeri és megismételhetetlen.

2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Ahogy már az előző fejezetben is említettem, Metheny teljes pályafutása alatt összesen egyetlen projektet nevezett hivatalosan is Pat Metheny Trio-nak. Ezzel a felállással viszont 2000-ben két lemezt is megjelentetett. A dupla lemezes koncertfelvételen⁷⁴ – amely a második album – összesen tizenhárom kompozíció kapott helyet, köztük Metheny legfontosabb saját darabjai, többek között éppen az előző fejezetekben is taglalt Bright Size Life, Question and Answer, vagy a Soul Cowboy. Olyan standardek is műsorra tűz, mint az All The Things You Are, vagy a Giant Steps. A két album egymásra reflektálva adnak ki egy egészet, miközben egy hatalmas ívű, huszonöt éves periódus végét is ünnepli velük a művész.

Az élő felvételek mind dinamikailag, mind pedig a kifejezésmód hossza szempontjából is eltérnek a stúdióban rögzített ellenpontjukhoz képest. A koncertlemez anyaga nem egyetlen este alatt készült, hanem a közel kétéves, világkörűli turnén rögzített estékből egy szelekció. A fellépésekből álló sorozat az Egyesült Államokon és Európán kívül, Japánban zajlott. A hivatalos, – Metheny honlapján található – biográfiában⁷⁵ is megemlítésre kerül, hogy mind a műfaj, mind a művész rajongói is régóta vártak már egy lemezre, melyen a koncertek végtelen felszabadultságát és a művészek felhőtlen rizikóvállalását élik újra. Ez az album tizenegy dalban tér el a stúdióban készített párjától, nyilvánvaló, hogy nem csak annyi a koncepcionális eltérés, hogy az egyiket közönség előtt rögzítették a másikat pedig jobban kontrolált körülmények között. Ahogy a szerző fogalmaz:

⁷⁴ Pat Metheny: *Trio → Live* (Warner Bros Inc., 2000)

⁷⁵ https://patmetheny.com/features/triolive/trio_bio.html (utoljára megtekintve 2025. 03. 20.) (fordította Gyémánt Bálint)

„Be kell vallanom, hogy nem szerettem volna újraalkotni azt, amit a stúdió lemezen csináltunk. Úgy éreztem ennek a lemeznek is saját üzenettel kell rendelkeznie, éppen ez teszi különlegessé.”⁷⁶

Ráadásul az sem lehet véletlen, hogy a dupla lemezes koncertfelvétel nyitódalául épp a Bright Size Life-ot választotta. A korong ugyanazzal a nyolc hangos, kvintpárokból álló futammal indul akár csak huszonöt évvel ezelőtt Pat Metheny egészen döbbenetes karrierje.

2.5.1 Pat Metheny Trio → Live (2000) – technológiai háttér

Az album nem csak a kompozíciók gondos szelekciója és a végtelenül termékeny improvizációk miatt hat megunhatatlanul frissnek, de technológiai értelemben is felvonultatja az elmúlt huszonöt év ikonikus Metheny-hangzásait. A jazz - és nylon húros klasszikus gitárokon kívül nem csak a gitárszintetizátor izgalmasan egyéni hangszínét, de alternatív hangolásokat, tizenkét húros *fretless*⁷⁷ instrumentumot és saját innovációját, az egyéni elképzelései alapján készített negyvenkét húros *pikasso gitárját*⁷⁸ is használja. Érdekesség, hogy bár ez az egyedülálló hangszer 1985-ben kifejezetten az ő megrendelésére és saját elképzelései alapján készült el, az azt követő tizenkét évben egyetlen felvételén sem használta. Ironikusan úgy emlékszik vissza⁷⁹, hogy „*ennyi ideig tartott megtalálnia a megfelelő hangolást hozzá*”. Mindenesetre ezen az albumon nem csak hogy megtalálta a helyét, hanem egy izgalmas színfoltként teremt egyedi atmoszférát a használatával. A hangszer nem csak hangzásában, de kinézetében is rendkívüli. Tulajdonosa egyszerűen csak baltaként emlegeti a negyvenkét húros műremeket.

A balta használatában rejlő szépség és kihívás is egyben, hogy szó szerint úgy közelíthetők hozzá, mintha zongoráznék. A játszható tartománya csak néhány oktávval marad el egy billentyűs hangszerétől. Ahhoz, hogy a benne rejlő

⁷⁶ https://patmetheny.com/features/triolive/trio_bio.html (utoljára megtekintve 2025. 03. 20.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁷⁷ fretless: olyan hangszer, melyen nem találhatóak bundok, más néven érintők.

⁷⁸ A különleges gitárt egy Linda Manzer nevű kanadai hangszerész mester készítette, kifejezetten Pat Metheny kérésére. (A név nem elírás, pikasso, k-val.)

⁷⁹ https://patmetheny.com/features/triolive/trio_bio.html (utoljára megtekintve 2025. 03. 20.) (fordította Gyémánt Bálint)

2. Elemzések 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

kontrapontos lehetőségeket teljes mértékben kihasználhassam, egy speciális technikát kellett kifejlesztenem az azon való játékhoz.⁸⁰

A Metheny életmű eddigi szakaszában is rengeteg ikonikus szerzemény íródott, de van ezen a koncert albumon egy olyan régebbi kompozíció, mely a szerző egyik legmeghatározóbb darabja. Hatalmas közönség kedvenc, tulajdonképpen sláger. Ebben nem mellesleg társszerzőként kreditet kap Lyle Mays⁸¹ aki évtizedeken keresztül volt alkotótársa Methenynek. A legendás Pat Metheny Groupnak is oszlopos tagja a magánéletben pedig az egyik legjobb barátja is volt a 2020 februárjában elhunyt művész. A darab rengeteg különböző formában került már előadásra, de itt az ideje megvizsgálni a szerző karrierjének első huszonöt éves ciklusának utolsó eljátszását. Következzék egy konkrét személynek dedikált darab, a James⁸².

2.5.2 James - Pat Metheny Trio → Live (2000)

A James című kompozíció a rajongók számára mindenképpen az egyik legközkedveltebb, a zenészek között pedig az egyik leggyakrabban játszott darab. Először nem trió felállásban került bemutatásra, de ebben a formációban is legalább annyira népszerű. Az 1982-ben megjelenő *Offramp* című Pat Metheny Group lemezen debütált és nem titok, hogy a híres amerikai énekes-dalszerző, James Taylor⁸³ szolgált inspirációul a megírásában. Ahogyan arról már volt szó, a kutatásomban ez az egyetlen darab, melyben nem kizárólag Metheny van feltüntetve a szerzők között. Ezt a dalt egy olyan szerzőtársával – egyik legjobb barátjával – közösen írta, aki évtizedeken keresztül kísérte pályáját. Bár bizonyítani nem tudom, de véleményem szerint az egész dal annyira Pat Metheny kézjegyeire jellemző tulajdonságokkal bír, hogy nagy valószínűséggel Lyle Mays inkább az intro megírásában vehetett részt, de ez csak pusztán felvetés, igazolni sajnos nem tudom. A trió hangszerelésben különben a bevezető nem is hangzik el, hanem közvetlenül a téma eljátszásával kezdődik. A két művész közös munkájának viszont több tucat lemez őrzi a kézlenyomatát, ezért fontosnak tartom, hogy néhány gondolat erejéig beszéljek a kapcsolatukról. Magam is több olyan munkát olvastam, mely kettejük szerzői tevékenységének eredményeit taglalja. Az egyik, a témában született szakdolgozat

⁸⁰ https://patmetheny.com/features/triolive/trio_bio.html (utoljára megtekintve 2025. 03. 20.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁸¹ Lyle Mays: amerikai jazz-zongorista (1953-2020)

⁸² Pat Metheny Group: *Offramp* (ECM Records GmbH 1982)

⁸³ James Vernon Taylor hatszoros Grammy-díjas amerikai énekes-dalszerző, gitáros.
<https://www.britannica.com/biography/James-Taylor>

2011-ben került megvédésre a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Müller Dénes munkájának a címe: *Kreatív melodikus vezérmotívum szerkesztés Pat Metheny és Lyle Mays közös műveiben.*

Sokan tették már fel a kérdést, hogy honnan az együttműködésük és a különleges kémia, amely mindig is áthatotta művészi kifejezőmódjukat. Metheny lényegében élete második lemezére a saját triójába invitálta Mays-t és gyakorlatilag ez vezetett a Pat Metheny Group megalakulásához. Metheny 2021-es interjújában így emlékezik vissza az első közös zenélésre:

Az emberek gyakran kérdezik tőlem, hogy mégis hogyan fedeztük fel ezt a közös hangzást? Mindig elmondom, hogy szó szerint az első dal legelső hangjától pontosan így hangoztunk együtt.⁸⁴

Ezen kívül azt is kiemeli, hogy amíg Lyle remekül gitározott, addig ő maga szinte mindent zongorán komponál a mai napig ezért is remekül megértették egymást. Hozzáteszi, hogy abban is mindig nagy volt az egyetértés közöttük, hogy sosem hangszerekben, hanem a zenében gondolkodtak. A hangszerelés kérdése, az adott projekt megszólalása mindig is kiemelt fontosságú szempont volt Metheny számára függetlenül attól, hogy éppen milyen felállásban hangoznak el a kompozíciói.

2.5.3 James – forma és ritmika

A James című kompozíció formai felépítését tekintve viszonylag egyszerű, AABA szerkezetű, melyben szinte metheny-s kézjegyként a B-rész valamivel rövidebb, mint az A. Az A-rész tíz, míg a B-rész nyolc ütemes. A négynegyedes ütemmutatójú darab D-dúrban van, ennek megfelelően kettő kereszt előjegyzést láthatunk kiírva. Az egyenes nyolcados löktetésű kompozíció némileg eltérő hangolással játssza a szerző. A hivatalos kottában⁸⁵ az olvasható, hogy drop-D hangolást alkalmaz, amely nem komoly eltérés a játékos számára.

A standard gitár hangolását csupán annyiban módosítja, hogy a legmélyebb húrt E helyett D-re engedi le, így az alaphangot némileg meg tudja erősíteni vele amikor annak szükségét érzi, de összességében ezt a tartományt tudatosan meghagyja a nagybőgőnek, csak

⁸⁴ Rick Beato: *The Pat Metheny Interview* https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4 (utolsó megtekintés 2025.04.01.) (fordította Gyémánt Bálint)

⁸⁵ Pat Metheny Trio → Live (Hal Leonard Corporation, 2006)

ritkán és indokolt esetben használja a gitár basszushúrjait. Az egész lemez egyik legrövidebb darabja, Metheny pedig tudatosan tartja meg a hosszú tömörebbnek, dinamikai értelemben véve pedig viszonylag kiegyenlítettnek. Feltehetőleg azért, mert bár felfogásában mindenképpen jazz darabról beszélünk, de a harmonizáció, a hangzás és az alkalmazott megoldások nem erre a műfajra utalnak.

2.5.4 James – harmonizáció és dallam

A zenei téma rendkívül melodikus, könnyen megjegyezhető és a harmonizáció kulcsfontosságú hangjait tartalmazza. Az A-részekben nincs is módosított hang, végig a diatonikus skála fokait használja. Amennyiben harmonizációs oldalról vizsgáljuk meg a darabot, inkább emlékeztet egy amerikai folk-rock vagy country dalra. Ez persze annak tudatában, hogy éppen ezen műfajokban kiemelkedően alkotó művésznek ajánlja a dalt, nem meglepő. A D-dúr tonalitásból lényegében nem lép ki az A-részek alatt. Az első ütemben D^{Δ} és G^{Δ} hallhatóak, egyszerűen első és negyedik fok. A második ütemben egy olyan jól megszokott harmónia következik, mellyel már az első fejezetben taglalt *Falling Grace* című, Steve Swallow darabban is sokszor találkozhattunk. Ez egy olyan ötödik fokon lévő dúr akkord, melynek terc van a basszusában, a domináns szeptim fordítása. Az eredeti kottában az adott zenei funkció nyomatékosítása érdekében $A^7/C^{\#}$ olvasható, de Metheny jellemzően szeptim hang nélkül szólaltatja azt meg, egyszerű hármashangzatként gondol rá. Alkalmanként előfordul, hogy egy nagy nónát, tehát egy B hangot add a harmóniához, hogy színezzé azt.

A hangszer sajátosságából adódik, hogy az $A^{(add9)}/C^{\#}$ felrakása $C^{\#} - B - E - A$ lesz. A harmónia tetején található három hang kvartos megszólalása még ad egy plusz nyitottságot, levegősséget az akkordnak. A mű alatt többször előfordul majd még ez a harmónia, megszólaltatására pedig szinte mindig ezt a voicing-ot használja. Jelen esetben a harmóniasorra mint improvizációs táptalajra tekintünk, annak pedig, hogy melyik fordítását halljuk az akkordnak most nincs jelentősége, így a második ütem első felében hallható $A/C^{\#}$ egyszerűen egy ötödik fokként kezelendő. Az ütem második felében $B^{\min7}$, tehát hatodik fok érkezik. Harmadik és negyedik ütemekben fél értékenként G^{Δ} és $F^{\# \min7}$ hallható, ezek a tonalitás negyedik és harmadik fokain található négyeshangzatok. Az A-rész eddig hallott négy ütemes egysége koherens egészlet alkot. Ekkora zenei anyag ismeretében gondolhatnánk azt, hogy a következő sor szintén egy négy ütemes választ fog adni a már elhangzott teoretikus kérdésre, persze amint azt látni fogjuk, a szerző itt is nélkülözi magától értetődő megoldásokat.

A második zenei gondolat – az ötödik ütem – szintén egy D^{Δ} akkorddal indul majd megint G^{Δ} -re vált. A hatodik ütemben eltér az előző sor ugyanezen pontjához képest. Az ütem második felében továbbra is $B^{\min 7}$ -re szeretne megérkezni, de most nem az ötödik fokról, hanem a hatodik fokot megelőzi egy II. – V. – I. kadenciával. Így a darab hatodik ütemében $C^{\# \min 7(b5)}$ – $F^{\# 7(b9)}$, majd $B^{\min 7}$ hallható a kíséretben.

Természetesen a megérkezés pillanatában mindent, ami az eredeti hangnemben értelmezhető – jelen esetben a $B^{\min 7}$ – azt D-dúr perspektívájából érdemes definiálni. Viszont a $C^{\# \min 7(b5)}$ – $F^{\# 7(b9)}$ akkordokat a B összhangzatos – más néven harmonikus – moll második és ötödik fokaiból kölcsönzi a szerző. A második sor harmadik és negyedik ütemében (az A-rész hetedik és nyolcadik ütemében) – akár csak az első sorban – G^{Δ} és $F^{\# \min 7}$ található, ez után pedig egy bővülés következik, mely által hat ütemessé válik a második zenei gondolatot. Az A-rész kilencedik ütemében így G^{Δ} és G/A találhatóak, melyek IV. és V. fokok. A G/A vagy másnéven A^{sus} akkordot itt funkcióját tekintve egyszerűen ötödik foknak nevezhetem függetlenül attól, hogy a domináns szeptim késletetett terc hangja nem érkezik meg a $C^{\#}$ -re. Végül a tizedik ütem egy D-dúr hármashangzattal zárul. Az A-rész formai szempontok alapján azért is rendhagyó, mert szokatlan módon tíz ütemes, másrésről pedig ezt az ütemszámot nem szimmetrikusan – az egység közepén – osztja fel két részre a dallam megformálásával, hanem a tíz ütem négy plusz hatos osztása adja ki a teljes zenei gondolatot.

Az első két A-rész között nincs lényegi különbség sem a melódia, sem a harmónia viszonylatában. Az egyetlen kivétel, amikor A-rész ugyan arra a részre ismételt vissza, ugyanis ilyenkor az utolsó ütemben hallhatóak G/A és A vagy A^7 akkordok. Az A^{sus} és A^7 négyeshangzatokat követően – végre a domináns szeptim késletetett terc hangja is megérkezik – organikusan kerülünk vissza a periódus elejére.

Véleményem szerint az A basszushang feletti hármashangzatok eltolása is tipikusan olyan – viszonylag egyszerű – megoldás, melyet James Taylor biztosan használna, illetve rengeteg alkalommal alkalmazott már. Ez a hangszerelési megközelítés is egy kikacsintás az eredeti zenei inspiráció felé. A B-rész hasonlóan az előző szakaszhoz, megmarad D-dúrban, de sokkal több kihívást tartogat az előadói számára, legalábbis szólisztikus értelemben biztosan. Ez az egység nyolc ütemes, kétszer négyes tagolású és az első négy ütemben a D-dúr hangnem négy fontos pillérét járja körül. Ezek a $B^{\min 7}$ tehát hatodik fok, D dúrhármas azaz első fok, $F^{\# \min 7}$ harmadik fok, majd az A-dúr hármashangzatként, mint ötödik fok. Mind a négy akkordot ugyan ugyanazzal a dúr akkorddal, terccel a basszus szólamban közelíti meg.

Összefoglalva a B-rész A-dúr hármashangzattal indul, amely egy ötödik fok. Onnan úgy megy a hatodik fok ($B^{\min 7}$) irányába, hogy megelőzi azt annak a mellékdominánsával. A

mellékdomináns pedig olyan fordításban szólal meg, hogy a terc hangja kerüljön a basszus szólamba. Tehát B-rész első ütem A, majd $F^\sharp/A^\sharp$. Második ütemben $B^{\min 7}$ és $A/C^\sharp$. Harmadik ütem D, majd D^b/F és onnan érkezik meg $F^{\sharp \min 7}$ -re. Összhangzattani szempontból $F^\sharp$ -moll felé természetesen $C^\sharp/E^\sharp$ lenne a korrekt leírás, de a helyes lejegyzésben törekednünk kell a könnyű olvashatóságra és az egyszerűsítésre is, ezért ilyen esetekben megengedett enharmonikusan dokumentálni az akkordokat. A B-rész ötödik – a teljes periódus huszonötödik – ütemében A-dúr hármashangzatra érkezünk meg, melyet egy A/G követ. A G basszushangot tekinthetjük egy egyszerű lefele menő basszusvezetésnek, mivel a következő ütemben $D/F^\sharp$ -re érkezik, amely egy első fok fordítása. Még ugyanebben az ütemben visszaköszön a hatodik fok, mint $B^{\min 7}$ majd a B-rész utolsó két ütemében a már említett G/A és A akkordok váltják egymást két negyedenként. A visszatérő A-rész a kör végén ütemszámában és jellemzően a melodikus értelemben nem változik, viszont több felvétel feldolgozása alapján mondhatom, hogy itt gyakran él néhány reharmonizációs lehetőséggel. A változtatások sokszor nincsenek előre egyeztetve és főleg olyan akkordokat cserél ki, melyek nem érintik a basszus szólamot.

Az utolsó A-rész ötödik ütemében például a $D^\Delta - G^\Delta$ akkordokat egyszerűen $D^7 - G^7$ harmóniákra cseréli, de ebben is igyekszik minél nagyobb szabadságot hagyni magának. Elemzésem tárgya, az ominózus koncertfelvételen is ebben a szakaszban kerül átharmonizálásra az utolsó tíz ütemes szekció kezdetén. Itt az azonos alapú moll hangnem felé, vagy ha úgy tetszik F-dúrba modulál. Még pedig $D^{\min 7} - B^b - C^7 - F^\Delta$ szólal meg, majd a harmadik ütemben B^Δ és $A^{\min 7}$. (15. kottapéllda)

James (koncertfelvétel utolsó A-rész reharmonizáció)

Pat Metheny

$\text{♩} = 162$ (drop D tuning)

15. kottapéllda, Pat Metheny, James, visszatérő reharmonizált téma

Ha F-dúrban értelmezem, akkor ez egy VI. – IV. – V. – I. melyet IV. – III. fokok követnek. A negyedik és harmadik fok különben az eredeti harmonizációban is megegyezik ezekben az ütemekben csak ott nem F-dúr, hanem D-dúr hangnem hallhatóak. A visszatérő téma utolsó A-részének ötödik – az egész utolsó teljes periódus harmincharmadik – ütemében pedig újra az eredeti hangnembe tér vissza, innentől a dallamban nem változtat semmin. A reharmonizált sor végére G és A dúr hármashangzatokkal modulál vissza az eredeti hangnem felé. A coda részben háromszor visszaismétlik az utolsó négy ütemes egységet és együtt fejezik be D^A-re.

2.5.5 James – improvizáció és kíséret

A vizsgált koncertfelvételen az első A-részt egyedül játssza a szerző, de már végig tempóban szólal meg a melódia. A második A-résztől csatlakoznak hozzá a zenésztársai, innentől több helyen akkord-dallammal, tehát harmóniákkal kiegészítve szólaltatja meg a dallamot. Az improvizáció azonos dinamikai szinten indul, nem esik vissza a szóló elején. Az első két A-rész alatt egyszerű dallamokkal építkezik és úgy tagolja azokat, hogy beszédszerű – ha úgy tetszik – kérdés-válasz tematikában szólaljanak meg. Az első A-rész végére használja először a drop-d hangolású gitár legmélyebb hangját is. A B-részben tűnik fel először a tizenhatod értékek jelenléte, innentől még tovább emelkedik a szóló dinamikailag. Ezt a sűrűséget és intenzitást viszi végig a második szóló körben, ráadásul sok esetben játszik be olyan kromatikus figurákat, melyeket tudatosan egy számára fontos pontra való megérkezésre használ.

A harmadik kört tizenhatod értékeken kezdi, méghozzá a D hangot ismételteti ostinato-szerű repetitív módon. Az ötletnek az a lényege, hogy ugyanannak a hangnak az ismétlésével kelt feszültséget a hallgatóban. Először csak minden negyedik értékre játszik B hangot egy kis terccel lejjebb, majd egy-egy magas hang hozzáadásával kacsint ki az azonos hangok hosszú sorából. Ezek mind a tonális hangjai, először B majd D és E hangok villannak fel, végül folyamatosan egyre több vendéghang segítségével kelt további nyugtalanságot a második A-rész végéig. Ezt lényegében a B-résszel oldja fel, itt pedig az első négy ütemben visszatér az eredetileg megírt dallamhoz, ezzel egy hatalmas feloldás keletkezik a zenében. A szólója – egyben a zenei mondandója – dinamikáját már érezhetően lefelé viszi, majd a harmadik kör legvégén a dallam megidézésével zárja le az improvizációt.

A gitárt a dob követi, egy körön keresztül az eredeti periódusra szólózik. A három A-rész alatt magára hagyják és a B-részben pedig beszélnek a harmóniasorral támogatva a

2. Elemzések 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

szólistát. Érdekes, hogy a felvétel alapján én egyértelműen úgy ítélem meg, hogy Bill Stewart folytatta volna még a szólót, de a zenekarvezető visszahozza a témát és ehhez a másodperc tört része alatt idomul a ritmusszekció is.

Az előre megírt dallam pontos eljátszásához nem ragaszkodik, inkább variációkat hallhatunk az eredetileg komponált melódiához képest. Sok a kötött hang és a dallamhangokra való markáns glissando. Az egész darab egyik legkarakteresebb motívuma, amely a bővülésért is felel az A-részekben, egy G^{Δ} terc – kvint – terc lépése, majd egy D^{Δ} terc – kvint – terc lépése, majd ennek az egész dallam ívnek megismétlése egy oktávval lejjebb. A lezáráskor az utolsó négy ütemes szakaszt megismétlik háromszor és egy D-dúr hármashangzatra érkeznek meg. A gitár a hetedik bund magasságában játszik üveghangokat az A – D – G húrokon, így pedig az E – A – D hangok kicsengetésével zárul le az egész kompozíció.

Pat Metheny-vel készült saját interjú

Amióta megfogalmazódott bennem a doktori kutatásom koncepciója, folyamatosan motoszkált bennem a gondolat, hogy az elképzeléseimet és megérzéseimet egy, a művésszel készült interjúval tudnám csak igazán validálni. Bár tudatában voltam annak, hogy a Metheny neve alatt működő produkciók olyan hatalmasra nőttek az elmúlt több mint öt évtizedben, hogy nem lesz lehetőségem hivatalos oldalról eljutni hozzá. Egy zenei ügynöknek az is fontos feladata, hogy megpróbálja megvédeni a művészt a külső hatásoktól, esetenként a tapintatlan rajongóktól. Érthető az is, hogy egy hetven éven felüli, aktívan turnézó előadónak nem lehet energiája minden interjú felkérést teljesíteni. Pláne, ha valaki annyira maximalista, mint a szóban forgó muzsikus.

Végül meg sem próbáltam levelet írni, vagy a managementen keresztül eljutni a gitároshoz, viszont sokakkal beszélgettem erről a hazai művész és koncertszervező szcénában. Egyszer csak a 2024 őszi Jazz Fest Budapest koncert kurátora hívott telefonon, hogy említette Methenynek, hogy a magyar jazz élet tagjaként éppen róla írom a disszertációm és szívesen beszélne vele ezzel kapcsolatban. A művész válasza pedig egyszerűen annyi volt, hogy a koncert után vár a backstageben, ahol örömmel válaszol a kérdéseimre. Végül megtörtént a találkozás, melynek első néhány perce után nyilvánvalóvá vált számára, hogy a téma valódi fókuszpont az életében, így egy rövid társalgás után azt javasolta, hogy megadja a privát email címét és folytassuk a beszélgetést írásban, így részletesebben ki tudja fejteni a válaszait.

Az interjú nem csak személyes érintettségem miatt bír nagy jelentőséggel, de Pat Metheny saját szavai és szubjektív narratívája igazolhatja, vagy éppen megcáfolhatja a trióban való alkotásról kidolgozott téziseimet. Nyitottsága, kollegiális viselkedése és a zene iránti rajongása a diskurzus első percétől lehengerlő volt. Már az első néhány mondatból nyilvánvalóvá vált a téma iránti személyes elhivatottsága és örömmel válaszolt minden kérdéseimre. Az interjú teljes terjedelmében a kérdéseimmel együtt a függelékek között olvasható. Ebben a rövidebb fejezetben csak kiemelek néhány számomra kulcsfontosságú gondolatot és elsősorban azt vizsgálom, hogy a kutatás perspektívájából mit jelentenek a megállapításai. Nagyon jóleső érzés, hogy minden kérdéseimre a tőle megszokott részletességgel és igényességgel válaszolt. A meglehetősen hosszú levelében tudatosan használ idézőjeleket, bizonyos szavakat pedig dőltbetűvel ír, hogy rávilágítson a jelentőségükre. A függelékek között megtalálható riportot természetesen változtatások nélkül teszem közzé, a

fordításokat pedig magam készítettem. Megtisztelő, hogy ennyire komolyan vette az érdeklődésem és az évvégi szóló turnéja befejeztével, néhány nappal karácsony előtt elküldte válaszait.

A kutatásom egyik fő célja megvizsgálni a – ritmusszekcióval kiegészült szólista, – tradicionális értelemben vett jazz trióban való alkotás nézőpontját egy olyan művész szemszögéből, akinek ez nem feltétlenül tartozik a legfőbb alkotási formájához. Bár a több száz fellelhető interjúból az sejlik ki, hogy ez a felállás kiemelt fontosságú számára, művészi víziói viszont túlmutatnak a hármas felállás dinamikai és megszólalásbéli lehetőségein. Így nagyságrendileg az eddigi teljes életmű összes, saját néven megjelenő lemezeinek körülbelül a tíz százaléka került ebben a felállásban felvételre. Ebben a fejezetben minden Pat Methenytől származó idézetet a vele készített e-mailes interjúból emeltem ki.

A kérdések szerkezeti értelemben egyszerűek és az írásos forma miatt, tömbösítve tettem fel őket, számomra fontos témakörök szerint. Erre azért volt szükség, hogy ha személyesen erre nem nyílt lehetőségem, legalább írásban próbáljam meg biztatni arra, hogy minden gondolatának hangot adjon ahogyan az egy személyes beszélgetés során szokás. Már az interjút megelőző levelezésben is bízattam rá, hogy mivel a válaszai szakmai környezetben kerülnek feldolgozásra és esetleg a későbbiekben mások által elolvasásra, ezért a nyelvezetét tekintve nem kell ügyeljen a közérthetőségre. Az első nagyobb kérdés halmaz természetesen a trióban való alkotásról szól, nem pusztán előadói nézőpontból, de azt is szerettem volna jobban megérteni, hogy abban az időben mennyire volt nyilvánvaló ebben a felállásban lemezt készíteni gitárosként.

Első válaszából az derül ki, hogy szerinte sem volt hétköznapi választás ilyen hangszer-összeállításban debütáló lemezt rögzíteni, persze nem is volt példátlan. A gitáros felvételek közül Kenny Burrell, Roy Haynesszel közös trió albumát¹ említi fontos hatásként, miközben fő inspirációjának a legendás szaxofonos, Sonny Rollins a kiemelt fontosságú, new york-i, Village Vanguard jazz klubban készült lemezeire² hivatkozik.

Sonny mindig hatalmas hatással volt rám, és ezek a triólemezek különösen meghatározóak voltak. Valahogy azon az estén sikerült elérnie azt a különleges egyensúlyt, ahol az improvizáció kompozíciós jellegű fejlesztése találkozott a spontán zenei szabadság legmagasabb szintjével – és mindezt ikonikus módon tette.

¹ The Kenny Burrell Trio: *A Night at the Vanguard* (Argo Records 1959)

² Sonny Rollins: *A Night at the „Village Vanguard”* (Blue Note Records 1958)

Ezeket a felvételeket örökké hallgathatnám, és minden alkalommal újnak hatnak számomra.³

Érdekes egybeesés, hogy mindkét említett lemez koncertfelvétel, ráadásul ugyanazon a helyszínen kerültek rögzítésre. Állítása szerint viszont számára Jaco Pastorius személye vezetett az elhatározáshoz, hogy ebben a felállásban szeretne gondolkodni.

Igazából nem játszottam túl sok koncertet ebben a felállásban, amíg 1972-ben Miamiban nem találkoztam Jacoval. Vele együtt viszont teljesen értelmet nyert számomra ez a formáció, mert mindketten egyfajta küldetesként tekintettünk a saját hangszerünk szerepére.⁴

A következő kérdéshalmazom a kompozitóri munkássága és az azt megszólaltató felállás közötti összefüggésekre vonatkozott. Ahogyan arra már a dolgozat előző fejezeteiben többször hivatkoztam, szinte mindig zongorán ír zenét. Ez alól kivételt képeznek azok az alkalmak, amikor kifejezetten a gitárt állítja a hangszerelési eszköztár fókuszába. Ő maga veti fel válaszában a zenekar egyedüli harmónia-hangszerében rejlő lehetőségeket, vagy ha úgy tetszik annak korlátait. Nyilvánvalóvá teszi, hogy mindig az átadni kívánt zenei üzenet határozza meg a végleges formát.

Ahogy azt már sokszor említettem, szinte mindent zongorán írok. Ez egy végtelenül könnyebb hangszer, mint a gitár és harmonizációs értelemben semlegesebb környezetet biztosít a gondolkodáshoz. Kivételt csak akkor teszek, amikor egy gitártrióra vagy trió jellegű felállásra tervezek felvételt, ahol a gitár sajátos lehetőségeit szinte hangszerelési módon akarom kihasználni.

Alapvető szemléletem – mind komponistaként, mind improvizáló zenészként – az, hogy mindent képesnek kell lenned kommunikálni pusztán a fő melodikus szólammal. Nem arról van szó, hogy ezt ténylegesen mindig így kellene csinálni, hanem inkább arról, hogy elvileg megtehetnéd, és hogy valamilyen módon a felső szólamnak önmagában is érthetőnek kell lennie. És ha ehhez egy jó basszusvonal is társul, az csak még jobb.

A harmóniak – akár egy billentyűs hangszeres, akár egy másik gitáros révén – részben a hallgatók számára nyújtanak támpontot, éppúgy, mint a melódia és a

³ Részlet a Pat Methenyvel készült saját e-mailes interjúból, fordította Gyémánt Bálint

⁴ Részlet a Pat Methenyvel készült saját e-mailes interjúból, fordította Gyémánt Bálint

ritmusszekció számára. Tapasztalataim szerint nem kérdés, hogy a harmóniai elemek egyértelműbb kivetítése (például billentyűs hangszerrel) valószínűleg könnyebben befogadhatóvá teszi a zenét egy szélesebb közönség számára.⁵

Bár a kérdéseim nem előszóban hangoztak el, én ettől függetlenül írásban is törekedtem a személyes benyomásaim érzékletes átadására. Több saját darabjában vélem felfedezni a számomra oly fontos tradíció és innováció precíz egyensúlyát. Arra próbáltam választ kapni, hogy mennyire fontos számára a zenei hagyományok őrzése, vagy – akár éppen ellenkezőleg, – az azoktól való tudatos eltávolodás. Válasza tökéletesen alátámasztja az előzetes feltételezéseimet.

Számomra az *igazi lényeg* eléréséhez vezető út két dolgot igényel: egyrészt a hagyomány alapvető elemeinek elsajátítását a lehető legmélyebb megértés szintjén, másrészt pedig egyfajta tudatos ellenállást – gyakran még azokkal a dolgokkal szemben is, amelyeket a legjobban szeretek.

Ez az ellenállás sokféleképpen megnyilvánult az évek során, de az egyik legjobb példa erre az, ahogyan Wes Montgomery iránti rajongásomhoz viszonyultam. Volt egy pont, amikor annyira szerettem, amit csinált, hogy elhatároztam: azt akarom tenni, amit ő tett, viszont nem pontosan úgy, ahogyan ő tette. Magyarán: eldöntöttem, hogy nem fogok a hüvelykujjammal pengetni, és nem játszom hosszú oktávmeneteket – még akkor sem, ha képes lennék rá, és különösen akkor nem, amikor nagyon szerettem volna így játszani.⁶

Véleményem szerint ez az attitűd, rendkívüli hatékonysággal képes a művészt a saját kreativitása felé fordítani. Azzal, hogy elhatározta, hogy egy jól bevált formulával, – ha úgy tetszik egy már ismert és biztonságos zenei megoldással – tudatosan szembe megy, megadja a lehetőségét annak, hogy valami teljesen új dolgot találjon. Ez a gondolkodásmód, fontos helyet foglal el minden megújulni vágyó művész értékrendjei között. A változásra való nyitottság és az új nézőpontok keresése pedig mindig a legmeghatározóbb jazz muzsikusok jellemzői voltak.

Mindig emlékeznünk kell arra, hogy *a technikai folyékonyág önmagában nem a végcél*. Csupán egy nélkülözhetetlen eszköz, amely talán egyszer eljuttathat egy

⁵ Részlet a Pat Methenyvel készült saját e-mailes interjúból, fordította Gyémánt Bálint

⁶ Részlet a Pat Methenyvel készült saját e-mailes interjúból, fordította Gyémánt Bálint

sokkal fontosabb szintre: arra a pontra, ahol képes vagy egy olyan hangzást létrehozni, amely valami egyedit fejez ki rólad és arról, honnan jöttél.⁷

A technológia adta lehetőségek és azok zenéjére gyakorolt hatásairól érdeklődöm a következő részben, Metheny pedig részletesen mesél ezek jelentőségéről a saját alkotásaiban. Sokszor volt kezdeményező fél valami új megalkotásában. Többször keresett meg cégeket a kérdéseivel, de rengeteg különleges hangszer is készült már kifejezetten az ő elképzelései alapján. Ezekben a hetekben készültek el az első húr-prototípusai a nylon húros baritongitárához. Ilyen igény például még sosem merült fel ezt megelőzően.

Egy frissebb példa erre számomra a *bariton nylonhúros gitár*. Amikor végre megkaptam azokat a húrokat, amelyek lehetővé tették, hogy úgy használjam ezt a hangszert, ahogyan mindig is szerettem volna, az a bizonyos lehetőségek ablaka kinyílt – nem akartam elszalasztani a pillanatot, és azonnal felvettem a *MoonDial*⁸ albumot válaszként erre az új inspirációra. Az ilyen gyors reakciók tehát még mindig fontos szerepet játszanak az utamon.

Még az interjú előtt, a személyes beszélgetésünk során megjegyezte, hogy számára kicsit kísérteties, hogy pont a trió formációról írok, ugyanis éppen idén szeretne rögzíteni egy új lemezt ebben a felállásban. Arról győzködött – mintha bármi szükség lenne rá, – hogy ezt majd feltétlenül hallanom kell, mivel régi álma teljesül, hogy a bőgős veterán Ron Carter és a fiatal dobos zseni Joe Dyson kíséretében vegyen fel egy albumot. Ezt a személyes információt az interjúban is megerősítette.

A zene iránti szenvedélye cseppet sem halványult az elmúlt öt évtizedben, engem pedig elbűvöl a tény, – és a kutatás szempontjából is relevánsnak tartom, – hogy karrierjének második huszonöt évét is szintén egy trió lemezzel fogja megkoronázni.

⁷ Részlet a Pat Methenyvel készült saját e-mail-es interjúból, fordította Gyémánt Bálint

⁸ Pat Metheny: *MoonDial* című lemeze (BMG Rights Management 2024)

Összegzés

Disszertációmban igyekeztem az összes fellelhető interjút elolvasni, meghallgatni és feldolgozni, amely a művésszel készült, miközben elsősorban a zenéjén keresztül kerestem válaszokat arra az alap kérdésre, hogy mitől olyan különleges számára trióban alkotni. Metheny munkássága nehezen meghatározható, hiszen korának egyik legsokszínűbb gitárművésze. Erről mi sem tanúskodik jobban, mint hogy eddig összesen húsz Grammy díjat kapott, miközben ő az egyetlen előadó a világon, aki tíz különböző kategóriában jegyzi ezt a rangos zenei elismerést. Nehezen tudom elképzelni, hogy bárki képes lehet még ilyen ívű karrier bejárására és természetesen nem azért, mert ne sorakoznának a kivételes képességű tehetségek. Az elmúlt ötven évben a zeneipar és a zenehallgatási szokások olyan mértékben változtak meg, hogy a körülöttünk lévő világ aligha tudná tolerálni, hogy valaki ennyi, egymástól független és különböző projekt élén álljon. A zene fizikai hordozókon történő fogyasztásának lényegi visszaszorulásával, a magas kultúra finanszírozási hátterének biztosítása korábban még sosem tapasztalt mértékű kihívásokkal szembesül. Ha megpróbálom sorra venni a sajátosságokat, határozottan kirajzolódni látszik néhány fontos pillér.

A muzsikussal való szülői kapcsolatból származó Pat Metheny zenéjének egyik legizgalmasabb sajátossága az, ahogyan képes visszanyúlni saját zenei – és tágabb értelemben kulturális – gyökereihez. Az amerikai népzene – lényegében countryzene – letisztult egyszerűségét ötvözi a jazz harmonikus és strukturális összetettségével. Zenei világa a modális hangzásvilágtól egészen a kromatikus, sőt olykor atonális textúrákig terjed. Improvizációiban és kompozícióiban egyértelműen kirajzolódik egy fejlődési ív: a nyitott kvintalapú hangzásoktól és modális dallamoktól kiindulva fokozatosan gazdagítja zenei megoldásait.

Az egyik legnyilvánvalóbb sajátosság, melyre egymástól független fórumokon is hivatkozik, a bebop nyelvezet elengedhetetlen jelenléte. Az ezzel kapcsolatos konzervatív hozzáállására több alkalommal interjúkban, mesterkurzusokon is felhívja a beszélgető partnerei figyelmét. Ennek épp a trió munkássága az egyik legékezebb példája, hiszen leggyakrabban ezeken az albumokon fedezhető fel a standardek jelenléte. A tény, hogy a bebop, saját zenei gondolkodásának természetes közege, épp a legnagyobb elődök kompozícióin keresztül világít a legtisztábban. Annál is inkább, mert a saját darabjai már modernebb felfogásban íródnak és az innovatív attitűd éppen az elődöktől való valamelyest elfordulásból adódik.

Az általa többször említett és számára kiemelkedő fontosságú, Falling Grace című darab – mellyel az első fejezetben foglalkoztam részletesen – is sok helyen visszaköszön. Az egyik

meghatározó harmónia, amely rengeteg szerzeményében felbukkan az a dúr hármashangzat, vagy domináns szeptim négyeshangzat, – melyet akár csak Steve Swallow – Metheny is terc hanggal a basszusában alkalmaz. Véleményem szerint ez az egyik kulcsa rengeteg ikonikus Metheny szerzemény légies megszólalásának. A domináns akkordok legtöbbször alterált hangokkal színezett, súlyos hangzását cseréli erre a szellős, lebegő hangképre.

Bár ő nem ebben a formában hivatkozik rá, de az alap dúr hangnem és az azonos alapú mollbéli idézetek gyakran jellemzőek dallamvilágára. Egy interjúban Andy Aledort erre konkrétan rá is kérdez:

Valami, amit gyakran csinálsz más darabokban is – sőt még akkor is, amikor szabadon játszol –, az az, hogy például egy D – B^b akkordváltást használsz. A D fölött intervallumosan az alaphangot, nagy szekundot és a nagy tercet játszod, majd a B^b fölött az alaphangot, a nagy szekundot és a kis tercet. Ez sok számodban visszatérő elem.

Metheny ironikus válasza a következő:

Igen, ez a kedvenc váltásom (nevet). Régen aggódtam emiatt, mert szinte minden dalomban legalább egyszer előfordul. Most már úgy vagyok vele: „Tetszik”. Hazamegyek, és írok még négy-öt ilyen.⁹

Nem mehetünk el szó nélkül a technológiai újítások iránti érdeklődése mellett sem. A zeneipar műszaki fejlődésének nem csupán felhasználója, de sok esetben innovátora is egyben. Legyen szó akár egyedi hangszedőről, nylon húros bariton gitár még nem létező húrjainak fejlesztéséről, vagy egy teljesen új 42 húros hangszer megálmodásáról, Metheny nem szab gátat az elképzeléseinek. A különleges eszközöket, hangszereket, fejlesztéseket pedig öncélúság nélkül, csupán a saját történeteinek még érzékletesebb elmondására használja. Metheny a jazzgitározás történetében fontos kilométer- vagy ha úgy tetszik mérföldkő. A jól felismerhető korai hatások nyomán, teljesen egyéni hangszínein keresztül forradalmasítja a jazzgitározást.

Gitárhangszíne és egyedi játékmódja könnyen befogadható, miközben mindvégig kifejező és lírai marad. Még súlyos és feszültséggel teli kromatikus figuráiból is úgy képes visszaérkezni, hogy közben a hallgató nem veszíti el a fókuszot. Komplex ritmikai tagolása és

⁹ Andy Aledort, ‘Pat Metheny: *Straight Ahead*’, *Guitar Extra!* (Spring, 1990) 56-64. oldal (fordította Gyémánt Bálint)

kifinomult frazírozása teljesen egyedivé teszi játékát, miközben gyönyörű hangszíne különleges énekszerű kvalitással képes vezetni a befogadó figyelmét.

Gitártechnikai értelemben rengeteg csúszás, lehúzás, ráütés és hajlítás jellemzi a játékát, mely különösen megnehezíti, hogy bárki abban az időbeliségben próbáljon megszólaltatni egy zenei témát, ahogyan ő a saját művészi ujjlenyomatával teszi azt.

Improvizációi és játéka erősen gitárközpontúak. Ez azt jelenti, hogy rengeteg olyan dallamalkotási megoldást használ, amelyek elsősorban a hangszer sajátosságaiból fakadnak. Gyakran olyan skála és akkord mintázatok adják alapját a rögtönzött zenei gondolatoknak, melyeket az instrumentum által diktált ujjrendek ihletnek. Az adott figuráció legyen akár tonális, akár reális, gyakran eltér az eredeti harmonizáció hangnemi szabályaitól. Metheny viszont mindig mesteri természetességgel vezeti vissza a dallamot a hangnem nyugvópontja felé. Sokak számára azért is tűnhet úgy, hogy – a tonalitást elengedve – szabadon játszik, de a legtöbb esetben egyszerűen az elindított zenei gondolatra és a megérkezés helyére fókuszál. Ha a kíséretet és a rögtönzött dallamot vertikálisan összevetjük, találhatunk olyan pontokat, melyek valamilyen szabályszerűség szerint összeférhetetlenek lennének, de horizontálisan vizsgálva egyértelműen látszik, hogy a harmónia és a dallam is két koherens, értelmes, párhuzamos gondolatsort írnak le.

Szerzői gyakorlatát a jazz harmóniarendszerének alapos ismerete és az összetett jazz akkordok szerves integrálása jellemzi, ugyanakkor zeneszerzői szemléletében a formai és harmóniai kifinomultság soha nem öncélú: a zenei gondolat kifejezőereje mindig elsőbbséget élvez. Erre példa a funkcionális hármashangzatok – legtöbbször egyszerű dúr és moll akkordok, valamint azok fordításainak – gyakori használata, amelyek szokatlan karaktert kölcsönöznek a kompozícióknak. A választott esztétika háttérében egy független, megfelelési kényszerektől mentes alkotói attitűd áll, melyet tovább árnyal a populáris zenei hagyományhoz való kötődés.

Művészetét nem csupán a műfaji határok tágítása, de azok teljes lebontása jellemzi. Metheny munkássága nem csak a hallgatók, de a zenészek számára is inspiráció. Miközben munkája a közönségnek érzelmi töltődés jelent, a muzsikuskoknak intellektuális kihívás is egyben. Hatása a kortárs jazzre megkérdőjelezhetetlen, rengeteg ma meghatározó művész hivatkozik rá inspirációként. Véleményem szerint a trió zenélésének kompozíciós érzékenysége, zenekari hangzása példaértékű minta lett az őt követő generációk számára.

Pat Metheny zenéje, alkotói attitűdje, improvizatóri képességei méltán emelik őt a legnagyobb jazz művészek közé. Bár életművének a trió alkotásai csak egy kisebb szegmensét teszik ki, a górcső alá vett öt lemez nagyszerű tanúbizonysága egy kivételes alkotó remekműveinek. A vele készült interjú során lehetőségem nyílt megismerni személyes

nézőpontját a témában és megerősítést nyert az a tézisem, hogy a hármas felállás mennyire különleges számára. Ebben az alkotási formában változik az előre megírt és rögtönzött zene aránya a nagyobb formációkhoz képest. Máshogyan gondol a rizikóvállalásra és a zenében betöltött szerepek leosztására is.

Noha a különböző formációk zenei koncepcióinak megalkotása és a megfelelő zenésztársak kiválasztása elsősorban Pat Metheny vízióját és irányító szerepét tükrözi, elengedhetetlen hangsúlyoznunk azoknak a kivételes kvalitású muzsikusoknak a jelentőségét is, akik közreműködésükkel érdemben járulnak hozzá a művészi produktum megvalósulásához. Egyik Metheny trió sem válhatna olyan unikális alkotói közösséggé, ha nem az adott művészek tennék hozzá szakmai tudásuk legjavát. Minden kompozíció és album a ritmusszekcióval közösen kapja meg a sajátos, végleges karakterét. A Bright Size Life sikerének és egyéni hangvételének legalább annyira része Jaco Pastorius és Bob Moses játéka, mint a névadó szólistáé és ugyanez elmondható az összes valaha készült lemezről is.

Nem számít, hogy az írott interjúkat vagy a hangfelvételeket veszem alapul. Mindegy, hogy korai vagy a legújabb projektjeit elemzem, mindenben átszűrődik a zene és a kollégái iránti alázata. A tökéletességre való törekvés, a tökéletlenség elfogadásának tudatában. Talán helyesebb úgy fogalmaznom, hogy véleményem szerint egy művészt nem folythatnak meg a saját magával szemben támasztott elvárásai az alkotási folyamat közben. Nagyon kedvelem Pablo Picasso¹⁰ szavait, aki a tökéletes kör megrajzolásának elméletével igyekezett rávilágítani, hogy mennyire fontos az alkotásban a precizitás és a hibátlanságra való törekvés, miközben elfogadjuk művészetünkben a tökéletlenséget, az emberi tényezőt, tehát saját magunkat...

¹⁰ Pablo Picasso, teljes nevén Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso spanyol képzőművész, író, a párizsi iskola kiemelkedő képviselője, a 20. századi avantgárd egyik legjelentősebb festője.

„Próbáld meg egy tökéletes kört rajzolni. Mivel ez még senkinek sem sikerült, biztos lehetsz benne, hogy a te köröd teljesen a sajátod lesz. Csak így van esélyed arra, hogy eredeti légy.”¹¹

¹¹ Pablo Picasso idézet Lewis Hyde: *Trickster Makes This World* című könyvéből. (New York: Farrar, Straus and Giroux 1998)

Függelék I. – Pat Methenyvel készített saját interjú

2024.12.18.

Miért éppen a trió? Mit jelent ez Önnek? A Bright Size Life-nál nyilvánvaló volt, hogy ebben a formációban szeretné felvenni az első albumoát? Ez valami különleges számára, vagy csak egy kézenfekvő döntés gitárosként?

A triójáték egyik legnagyobb vonzereje, hogy gyakorlatilag mindenki folyamatosan részt vesz a zenélésben. Nagyobb felállásoknál néha furcsa lehet, hogy például egy fúvós zenész vagy más hangszeres hosszú percekig csak áll ott anélkül, hogy bármit is csinálna. Egy trióban viszont szinte mindig mindenki aktív szerepet játszik.

Valójában 1974-ben – amikor az ECM-mel megszületett a megállapodás az első lemezem elkészítéséről – a gitártrió még nem volt annyira egyértelmű választás egy debütáló albumhoz, mint egy nagyobb létszámú formáció.

Számomra a triójáték olyasmi volt, amit Kansas Cityben is sokat csináltam „mellékesen”, de igazából nem játszottam túl sok koncertet ebben a felállásban, amíg 1972-ben Miamiban nem találkoztam Jacóval. Vele együtt viszont teljesen értelmet nyert számomra ez a formáció, mert mindketten egyfajta küldetesként tekintettünk a saját hangszerünk szerepére.

A trióra írt és trióban előadott zene egészen más, mint amikor van egy negyedik tag is – még a komponálás szintjén is. Egy kvartettben vagy nagyobb együttesben a zeneszerzőnek nemcsak egy jó dallamot kell írnia érdekes harmóniamenetekkel és egyéb zenei elemekkel, hanem az egész megszólalásra is gondolnia kell, megteremtve egy teljes zenei környezetet a darab számára. Egy trióban viszont lehetőség van arra, hogy olyan anyagot írjunk, ahol a zene teljességét az improvizáló zenészek egyéni tehetsége tölti ki. Ez a formáció a maga korlátaival egy fókuszáltabb megközelítést tesz lehetővé – az anyag csak kiindulópont, és a rendelkezésre álló eszközök korlátozottak, ami még izgalmasabbá teheti a végeredményt.

Amikor én színre léptem, már léteztek olyan gitártrió-lemezek, amelyek bizonyos szempontból mércét állítottak. Az egyik ilyen Kenny Burrell élő triófelvétele Roy Haynesszel. Ezt sokat hallgattam, és megértettem, hogy ez az egyik első kísérlet volt egy „New York-i” jellegű gitár – bőgő – dob trióra, szemben a nyugati parti zenészek (mint például Barney Kessel) megközelítésével.

De talán ennél is fontosabb számomra Sonny Rollins *Vanguard* triófelvételei voltak. Sonny mindig hatalmas hatással volt rám, és ezek a triólemezek különösen meghatározóak voltak. Valahogy azon az estén sikerült elérnie azt a különleges egyensúlyt, ahol az improvizáció kompozíciós jellegű fejlesztése találkozott a spontán zenei szabadság legmagasabb szintjével – és mindezt ikonikus módon tette. Ezeket a felvételeket örökké hallgathatnám, és minden alkalommal újak tűnnének számomra.

Úgy gondolja, hogy a trióban való játék másfajta megnyilvánulást kíván az Ön részéről? Másképp gondolkodik gitárosként trióban, mint kvartettben? Egyáltalán számít? Csak azt kell keresnünk, mi hiányzik a zenéből? Nagyon kedvelem Chris Potter magyarázatát: "A zene terén nagyon sok érdeklődés övezi, függetlenül attól, hogy mit csinálok, ezért a legjobb, amit tehetek, ha kitalálok, hogyan ne álljak útban."¹²

Ahogy azt már sokszor említettem, szinte mindent zongorán írok. Ez egy végtelenül könnyebb hangszer, mint a gitár és harmonizációs értelemben semlegesebb környezetet biztosít a gondolkodáshoz. Kivételt csak akkor teszek, amikor egy gitártrióra vagy trió jellegű felállásra tervezek felvételt, ahol a gitár sajátos lehetőségeit szinte hangszerelői módon akarom kihasználni.

Alapvető szemléletem – mind komponistaként, mind improvizáló zenészként – az, hogy mindent képesnek kell lenned kommunikálni pusztán a fő melodikus szólammal. Nem arról van szó, hogy ezt ténylegesen mindig így kellene csinálni, hanem inkább arról, hogy elvileg megtehetnéd, és hogy valamilyen módon a felső szólamnak önmagában is érthetőnek kell lennie. A harmóniak – akár egy billentyűs hangszeres, akár egy másik gitáros révén – részben a hallgatók számára nyújtanak támpontot, éppúgy, mint a melódia és a ritmusszekció számára. Tapasztalataim szerint nem kérdés, hogy a harmóniai elemek egyértelműbb kivetítése (például billentyűs hangszerrel) valószínűleg könnyebben befogadhatóvá teszi a zenét egy szélesebb közönség számára.

¹² idézet Chris Potter amerikai szaxofon művésztől, mely a Chris Potter Underground – *Open Minds* című zenés dokumentumfilmben hangzik el. <https://www.youtube.com/watch?v=si-7m7u84Do&t=567s> (utolsó megtekintés 2025. 04. 18.)

Az én esetemben egyaránt szeretem egy dal vagy zenei anyag lecsupaszított változatát és a lehető legkidolgozottabb, legösszetettebb verzióját is. Számomra ez nem egy „vagy-vagy”, hanem egy „is-is” helyzet. Inkább arról szól, hogy milyen történetet szeretnél elmesélni.

A kérdésre pontosan válaszolva, szerintem ez nem arról szól, hogy mi hiányzik, vagy hogy mi nem áll útjában semminek, és nem is valamiféle redukcióról van szó.

Sokkal inkább az önkifejezésről és arról a végtelen sokféle módról, ahogyan az ember a zenei gondolatait közvetítheti.

Ha egy zenei ötlet valóban jó, akkor kellően erősnek kell lennie ahhoz, hogy bármilyen formában megállja a helyét – akár lecsupaszítva, akár kibővíve. Azt hiszem, elég egyértelmű az évek során, hogy sokféle módját elfogadom annak, hogy elérjem azokat a dolgokat, amelyek számomra – először, mint zenehallgató és rajongó, majd, mint előadó – értéket és jelentést hordoznak.

Fontos az Ön számára, hogy megtalálja kompozíció fő inspiráló aspektusait? Egyáltalán fontos-e ez történetmesélőként? Bárhol nézem a munkáit, a hagyomány és az innováció gyönyörű keverékét találok. Imádom például a Soul Cowboyt. Vagy a Coltrane changesek jelenlétét a Question and Answer B-részában. Ez magától jön, vagy tudatos döntés eredménye? Vagy a nagyon jellemző intervallumhasználat a Bright Size Life-ban, a Unity Village-ben vagy a Missouri Uncompromised-ben?

Ahogy beléptünk egy olyan korszakba, ahol a zenei közösségen belüli technikai folyékonyság sokkal gyakoribbá vált, gyakran eszembe jutnak azok az idők, amikor egy új zenésről az első kérdés nem az volt, hogy „tud játszani?”, hanem hogy „van-e mondanivalója?”.

Ez volt mindannyiunk számára a legfontosabb szempont ebben a zenében nagyjából 1980-ig. Akkoriban egy kulturális váltás ment végbe, amelyben a „jó játékosnak lenni” lett az elsődleges cél, sokszor háttérbe szorítva azt a korábbi szemléletet, hogy a zene alapvetően egy személyes világlátás kifejezésének eszköze.

A narratív kifejezés gondolata a zenében – akár improvizatív, akár kompozíciós struktúrában – egy olyan absztrakt ugrás, amelyet szinte lehetetlen összeegyeztetni az írott vagy beszélt nyelvvel. És valójában éppen ez a megfeythetlenség az, ami különlegessé teszi.

A zene minden formájában van egyfajta misztikum, de ez a misztikum különösen erőteljesen működik az improvizatív zene területén, amelynek viszonylag rövid, körülbelül százéves története során végig meghatározó szerepe volt.

Számomra az *igazi lényeg* eléréséhez vezető út két dolgot igényel: egyrészt a hagyomány alapvető elemeinek elsajátítását a lehető legmélyebb megértés szintjén, másrészt pedig egyfajta tudatos ellenállást – gyakran még azokkal a dolgokkal szemben is, amelyeket a legjobban szeretek.

Ez az ellenállás sokféleképpen megnyilvánult az évek során, de az egyik legjobb példa erre az, ahogyan Wes Montgomery iránti rajongásomhoz viszonyultam. Volt egy pont, amikor annyira szerettem, amit csinált, hogy elhatároztam: azt akarom tenni, amit ő tett, nem pedig pontosan azt, ahogyan ő tette. Magyarán: eldöntöttem, hogy nem fogok a hüvelykujjammal pengetni, és nem játszom hosszú oktávmeneteket – még akkor sem, ha képes lennék rá, és különösen akkor nem, amikor nagyon szerettem volna így játszani.

Ez egy korai, de sorsfordító felismerés volt számomra, és néhány idősebb zenésznek is hálás lehetek, akik arra biztattak, hogy ne ragadjak bele a Wes-dologba, még akkor sem, ha 15 évesen a közönség reakciója alapján úgy tűnt, hogy ez nagyon is működik számomra.

Amikor tudatosan kerültem azokat a dolgokat, amelyeket könnyedén megtehettem volna, kénytelen voltam más utakat keresni. És itt kezdtek igazán érdekessé válni a dolgok. Ugyanakkor ez egy nehéz és gyakran rögös út is, amire szintén fel kell készülni.

Fontos azonban hangsúlyozni az *alapok* szerepét ebben az egész folyamatban. Az itt leírt szintű gondolkodásmód csak akkor nyer valódi értelmet, ha valaki már elérte azt a szintet, amit akár *professzionális* szintnek is nevezhetünk – vagyis, ha már birtokában van annak a technikai és zenei folyékonyságnak, amiről korábban szó volt. De mindig emlékeznünk kell arra, hogy *a technikai folyékonyság önmagában nem a végcél*. Csupán egy nélkülözhetetlen eszköz, amely talán egyszer eljuttathat egy sokkal fontosabb szintre: arra a pontra, ahol képes vagy egy olyan hangzást létrehozni, amely valami egyedit fejez ki rólad és arról, honnan jöttél.

A kollégái befolyásolják a kompozícióit? Az, hogy tudja, kinek komponál, ki kelti életre a dalt?

Ez természetesen az adott formációban részt vevő egyénekről is szól, de ennél egy kicsit tovább mennék: elsősorban magáról a zenei környezetről van szó. Úgy értem, hogy bizonyos zenei közegben egyes elemek nagyobb vagy kisebb szerepet kaphatnak, mint másutt, és számomra az a cél, hogy ezeket a lehetőségeket kihasználjam, ahogy kibontakoznak.

Általában azonban először az adott zenei tér koncepciója születik meg, és az erre adott válaszként írt darabok – és csak ezt követően döntöm el, hogy kiket hívjak meg, hogy segítsenek megvalósítani azt, amit elképzeltem.

Miután összeállt egy zenekar vagy egy adott platform, átváltok *zenekarvezető* üzemmódba – ez tulajdonképpen az a központi szerep, amelyet az elmúlt évtizedek során leginkább betöltöttem. Ennek része az is, hogy olyan környezetet próbálok teremteni, amelyben minden zenész minél többet megmutathat abból, amit – az én meglátásom szerint – a legjobban csinál.

Bizonyos értelemben van egy pont, ahol mindezek a dolgok – az eredeti koncepció, a zenekarvezetés, a játék, a megfelelő zenészek kiválasztása, a darabok összeállítása stb. – egybefonódnak. Ez számomra az elmúlt közel ötven évben szinte mindig így működött.

Mit jelent az Ön számára a fejlődés zeneszerzőként és mit jelent improvizatorként?

Ez az a terület, amelyet a legnehezebb leírni, és sok szempontból a zene legállandóbb aspektusa, amikor magas szinten jelenik meg azokban a műfajokban, amelyeket szeretek. Sokféleképpen megközelíthető, de konkrét módon nem igazán mérhető, hiszen ebben a dimenzióban egy ötlet kibontakoztatása akár azt is jelentheti, hogy *nem* bontjuk ki azt teljesen. Ebben rejlik egyfajta belső paradoxon.

Ez pedig ismét elvezet bennünket ahhoz a nehezen megfogható kérdéshez, hogy mitől lesz valami *valódi* dallam. A harmóniát és a ritmust végtelenül lehet elemezni és rendszerezni, de a dallamot ugyanolyan mélységben szinte lehetetlen lebontani – legfeljebb felszínes módon. Bár könnyen rámutathatok kedvenc zenészekre és zeneszerzőkre, akik mesterei annak, hogy egyetlen ötletet természetes módon végigvezessenek (akár hat choruson át, akár három hanggal), az egyetlen valódi válasz az, hogy *természetes módon vitték végig az ötleteiket*.

Manapság viszont gyakran azt hallom, hogy a zenészek eljátszanak egy ötletet, aztán egy másikat, majd egy újabbat – szinte úgy, mint a közösségi média rövid bejegyzései. Engem inkább a novellák és regények érdekelnék a forma szempontjából.

Hozzátenném azonban, hogy ez talán generációs sajátosság is. Én például soha nem tweeteltem semmit, és ahogy ezekből a válaszaimból is látszik, számomra a gondolatok kibontakozása időt igényel – még egy ilyen formátumban is.

Azt hiszem, mondhatom, hogy a technológia inspiráció? Amikor felkérte Linda Manzert a Pikasso gitár elkészítésére, tudta már, hogy mi lesz a hangolás?

Ez számomra egy igazán érdekes aspektusa a dolgoknak. Szerencsésnek érzem magam, hogy éppen abban az időszakban kezdtem el zenélni, amikor elkezdtem. Amikor 1965-66 körül belefogtam, gyakorlatilag az egyetlen lehetőség az volt, hogy *bedugod a hangszert az erősítőbe*. Akkoriban még nem voltak pedálok vagy effektek. Ahogy fejlődtem, a technológiai eszköztár is bővült és egyre jobb lett – sőt, 1966-tól napjainkig valóságos robbanás történt a hangszerek és zenei technológiák területén. Az évek során sok új fejlesztés érdekelt, és még most is figyelemmel követem, mi az, ami új és milyen lehetőségeket rejthet.

Így aztán a kérdés, hogy *az eredmény vagy az eszköz volt előbb*, számomra kicsit olyan, mint a tyúk és a tojás problémája. Sokszor fordult elő, hogy megkérdeztem különböző cégeket vagy például Lindát, hogy *„mennyire lenne nehéz megvalósítani ezt vagy azt?”*. Ez néha ahhoz vezetett, hogy az adott technológia tovább finomodott, sőt, bizonyos esetekben (mint például a 42 húros hangszer esetében) teljesen új hangszerek jöttek létre.

Tehát igen, egy új hangszer valóban új távlatokat nyithat meg, és én ezt mindig örömmel fogadom. Talán a legjelentősebb mérföldkő ebből a szempontból a *Synclavier* megjelenése volt. Ez körülbelül négy évvel előzte meg a MIDI létrejöttét, és teljesen megváltoztatta a dolgokat számomra abban az időben (1980 körül). De még most is felismerem, hogy időnként megnyílik egy lehetőség, amikor valami új kerül elém, és azt is megértem, hogy ezeknek a lehetőségeknek olykor *lejárati idejük is van*.

Például 1980-ban teljesen lenyűgözött, hogy mit lehetett kihozni a Synclavierből – ugyanakkor az iPhone-omon lévő GarageBand mai verziója valószínűleg *ötvenszer hatékonyabb* annál az első Synclavnél, és mégis, talán soha nem is nyitottam meg.

Egy frissebb példa erre számomra a *bariton nylonhúros gitár*. Amikor végre megkaptam azokat a húrokat, amelyek lehetővé tették, hogy úgy használjam ezt a hangszert, ahogyan mindig is szerettem volna, az a bizonyos lehetőségek ablaka kinyílt – nem akartam elszalasztani a pillanatot, és azonnal felvettem a *MoonDial* albumot válaszként erre az új inspirációra. Az ilyen gyors reakciók tehát még mindig fontos szerepet játszanak az utamon.

Amikor találkoztunk, elmítette vadonatúj trió-terveit. Tudna erről mondani valamit? Hogyan érkezett vissza ehhez a formációhoz 50 év után?

Én, Ron Carter és Joe Dyson. Kell ennél többet mondanom?

Engedjen meg egy utolsó kérdést. Amikor improvizálunk, szokás mondani, hogy nem gondolunk semmire, főleg, ha nagyon jól ismerjük a kompozíciót. De hogyan magyarázná el a Bright Size Life első két akkordját egy kezdőnek? Ezek Gmaj7 és Bbmaj7#11/A, vagy G lúd és A fríg, vagy 2 éles a semmi ellen, vagy D-dúr tonalitás D eol ellen, vagy Bmin pentaton Gmin pentaton ellen?

A kérdésedben foglalt összes lehetőség egyforma abban az értelemben, hogy a lényeg körüli dolgokra vonatkozik. A lényeg viszont a jelentés, ami az egész mögött húzódik.

Kicsit élesebben megfogalmazva:

A kérdésedben foglalt összes lehetőség egyforma abban az értelemben, hogy a lényegen kívül eső dolgokra vonatkozik. A *lényeg* ezzel szemben a **jelentés**, ami az egész mögött húzódik.

Függelék II. – Kottamellékletek

SHER, Cuck: *The New Real Book 2* (Petaluma, Sher Music Co., 1991)

METHENY, Pat: *Bright Size Life*, Hal Leonard Corporation, 2003.

METHENY, Pat: *Rejoicing* (Hal Leonard Corporation, 2004.)

METHENY, Pat: *Question and Answer* (Hal Leonard Corporation, 2003.)

METHENY, Pat: *Trio 99 → 00* (Hal Leonard Corporation, 2005.)

METHENY, Pat: *Trio → Live* (Hal Leonard Corporation, 2006.)

<i>Falling Grace</i> (Steve Swallow)	98. oldal
<i>Bright Size Life</i> (Pat Metheny)	99. oldal
<i>Story From A Stranger</i> (Pat Metheny)	109. oldal
<i>Question And Answer</i> (Pat Metheny)	122. oldal
<i>Soul Cowboy</i> (Pat Metheny)	139. oldal
<i>James</i> (Pat Metheny)	154. oldal

Falling Grace

Medium Swing (in 2)

Steve Swallow

A

$A^b_{MA}7$ $D^7_{F\#}$ G_{MI}

$F_{MI}7$ B^b7 $E^b_{MA}7/G$ $D^7_{F\#}$ G_{MI}/F

C/E $F_{MA}7$ $F^{\#}_{MI}7(b5)$

B^7 E_{MI} $A_{MI}7$ D^7 $G_{MA}7$

B $C_{MI}7$ $C^{\#o}7$ $B^b_{MA}7/D$ $E^b_{MA}7$

$E_{MI}7(b5)$ A^7 $D_{MI}7$ D^b7

$C_{MI}7$ F^7 $B^b_{MA}7$ $E^b_{MA}7$

(Ending)

$A^b_{MA}7$ $D^b_{MA}7$

rit.

BRIGHT SIZE LIFE

BY PAT METHENY

A

MODERATELY ♩ = 166

N.C.

*GMA7

B^bMA7^b5

Gtr. (CLEAN)

D G/A F/G

P.M.

A⁷/E D

P.M. p mf

G/A GMA⁷ B^bMA⁷7^b

LET RING-----

D D/C A⁷

LET RING--- LET RING-----

D GMA⁷ 16 MEGETRICKS 16

8 Grahzda 24 (A)

Handwritten musical notation system 1. The staff shows a melody in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords D and D/C are indicated above the staff. A handwritten note "omiss" with an arrow points to the B4 note. The bass staff shows a sequence of fret numbers: 12, 11, 10, 11, 11, 10, 10, 14, 15, 14, 12, 10, 10, 10, 12, 13, 10, 12, 10, 10.

Handwritten musical notation system 2. The staff shows a melody in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords G/A, GMA7, and BbMA7 are indicated above the staff. A circled letter "A" is written above the staff. The bass staff shows a sequence of fret numbers: 12, 9, 10, 7, 10, 7, 8, 7, 9, 7, 10, 5, 7, 9, 10, 9, 7, 9, 9, 7, 9, 7, 9, 10, 7, 9, 7.

Handwritten musical notation system 3. The staff shows a melody in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords D, D/C, and G/B are indicated above the staff. A handwritten note "A F#16 = 3 4 10" with an arrow points to the G4 note. The bass staff shows a sequence of fret numbers: 5, 8, 5, 8, 5, 7, 5, 6, 8, 5, 5, 5, 5, 5, 7, 10, 12, 10, 12, 10, 8, 10, 6, 7, 9, 7.

Handwritten musical notation system 4. The staff shows a melody in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords D, G/A, and F/G are indicated above the staff. A circled letter "B" is written above the staff. The bass staff shows a sequence of fret numbers: 7, 9, 7, 9, 7, 9, 10, 9, 12, 10, 9, 10, 12, 10, 9, 10, 12, 10, 12, 10, 9, 9, 10, 8, 7, 8, 10, 8.

Handwritten musical notation system 5. The staff shows a melody in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords A7/E and D are indicated above the staff. A circled letter "B" is written above the staff. The bass staff shows a sequence of fret numbers: 7, 7, 6, 9, 7, 6, 10, 7, 9, 10, 5, 4, 5, 7, 9, 6, 7, 9, 6, 7, 6, 7, 5, 6, 7, 5, 7, 5.

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into five systems, each with a treble staff and a bass staff. The notation includes various chords, scales, and fingerings.

System 1: Chords: G/A, GMAJ7 (circled A), B^bMAJ7⁹. Fingering: 8 7 6 5 7 5 7 5, 5 7 5 4 3 4 5 5, 4 3 4 4 5 3 5 5, 3 5 2 5 3 5 2.

System 2: Chords: D, D/C, A7. Fingering: 3 5 2 3 5 2 3 5 6, 3 5 5 5 4 5 5 7 5, 7 10 12 10 10 9 12 11 10 8 8 7 7.

System 3: Chords: D, GMAJ7 (circled A), C^bD^bP., B^bMAJ7⁹, B^bD^bP. Handwritten note: "Gitaristák: Második kör!". Fingering: 7 6 7 7 5 5 7 4 3 5 7, 7 9 7 9 8 10 8 10 8 10 8 6 6 8 6 6.

System 4: Chords: D^bD^bP., D, D/C, D^bD^bP., B^bMAJ7. Fingering: 3 6 3 6 3 5 3 5 3 5 3 6 3, 2 2 5 7 5 5 7 5, 7 9 7 7 9 7 10 11 10 9 12 10 10 11 10 11 10 11.

System 5: Chords: G/A, GMAJ7 (circled A). Fingering: 10 12 9 12 9 10 7 10 7 8 5 9 5 7 3 7 3 5 2 5 3 5, 5 3 5 2 3 5 6 5.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

B^bMAT7^{b5} *D* *D/C*

LET RING - 1

G/B *D* *G/A* *TRC*

LET RING - 1

F/G *A7/E* *have 15 strings*

D *G/A* *G^bMAT7*

B^bMAT7^{b5} *D Blues* *D* *D/C*

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

The image displays a handwritten musical score for a Pat Metheny Trio live performance from 2000. The score is written on two staves, likely representing guitar and bass. It includes various musical notations such as chords (e.g., B^bMAT7^{b5}, D, D/C, G/B, G/A, F/G, A7/E, G^bMAT7), melodic lines, and rhythmic markings. Specific techniques are noted, including "LET RING - 1" and "have 15 strings". The score is organized into several systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign. The final system includes a note: "*PLAYED BEHIND THE BEAT.".

BASSUSGITAR ÉS DÓ → GITAR KÉZLET

The score is written for guitar and bass, with the guitar part on the right and the bass part on the left. The key signature is one sharp (F#). The notation includes chords, melodic lines, and fingerings. The systems are as follows:

- System 1:** Chords A7, D, C, GMA7. Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Chord C is marked with a box. Dynamics: p, LET RING.
- System 2:** Chords BbMA77b5, D, D/C. Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Chord D/C is marked with a box. Dynamics: LET RING.
- System 3:** Chords BbMA77b5, G/A, GMA7. Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Chord G/A is marked with a box. Dynamics: LET RING.
- System 4:** Chords BbMA77b5, D, D/C. Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Chord D/C is marked with a box. Dynamics: LET RING.
- System 5:** Chords G/B, D, G/A. Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Chord G/A is marked with a box. Dynamics: LET RING.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Chords: F/G, A⁷/E

LET RING ----- 1

Chords: D, G/A, GMA⁷

Chords: B^bMA⁷b⁹, D, D/C

LET RING ----- 1

BASSUS GIRA HÁSDIK KÖR

Chords: A⁷, D, GMA⁷, B/A, LOCO, HARM., LET RING

LET RING ----- 1

Chords: B^bMA⁷b⁹, D, D/C

LET RING ----- 1

Handwritten musical score for guitar, featuring Pat Metheny's style. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various chords and techniques such as "LET RING", "SLIGHT P.M.", and "EGYSEBŐL HÁROMSZÁZASZATOK".

System 1:

- Chords: B^bMA7⁷, G/A, GMA7⁷
- Technique: LET RING

System 2:

- Chords: B^bMA7^{7b5}, D, D/C
- Technique: LET RING

System 3:

- Chords: G/B, D, G/A
- Technique: SLIGHT P.M.

System 4:

- Chords: F/G, A⁷/E
- Technique: SLIGHT P.M.

System 5:

- Chords: D, G/A, GMA7⁷
- Technique: LET RING

Handwritten Notes:

- EGYSEBŐL HÁROMSZÁZASZATOK

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten musical score for Pat Metheny Trio, Live (2000). The score is written on five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#).

System 1: Treble staff starts with a $B^b MA7^7b5$ chord. Bass staff has a 3/4 time signature. Chords D and D/C are indicated above the staff.

System 2: Treble staff has a $A7$ chord. Bass staff has a mf dynamic marking. Chords D and $GMA7$ are indicated. Handwritten notes above the staff include $F\sharp D\sharp T\sharp$ and $U:\sharp\sharp 7 4 7 \sharp 2 \sharp 5 \quad T\sharp U\sharp A$. A boxed D chord is also present.

System 3: Treble staff has a $B^b MA7^7b5$ chord. Bass staff has a $LET RING$ instruction. Chord D is indicated above the staff.

System 4: Treble staff has chords D/C , $B^b MA7$, G/A , and $GMA7$. Bass staff has a $LET RING$ instruction.

System 5: Treble staff has a $B^b MA7^7b5$ chord. Bass staff has a $LET RING$ instruction.

Chords: D/C, G/B, D, G/A

LET RING ----- 1

Chords: F/G, A7/E

SLIGHT P.M. SLIGHT P.M.

Chords: D, G/A, GMA7

Chords: BbMA7b9, D

LET RING ----- 1

Chords: D/C, A7, D

LET RING ----- 1

RIT.

LET RING ----- 1

QTR. 3 TACET

QTR. 1 A/G G EM7 Dmat7#11 G#7

LET RING -----|

QTR. 2

QTR. 1 C#m/E A/D# Dmat7 Gmat7

LET RING -----|

*Gtrs. 2 & 3

LET RING -----|

*COMPOSITE ARRANGEMENT

16 073M A#m7 E B° D#7 A13b5

mp

LET RING -----|

LET RING -----|

Handwritten musical score for guitar, featuring Pat Metheny Trio material. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It includes various chords and melodic lines with fingerings.

Chords and Chord Progressions:

- G#m7, D7, C# (circled), Gb, F#
- A/G, G, Em7, Dmaj7#11, G#7
- C#m/E, A/D#, Dmaj7, Gmaj7

Performance Instructions:

- LET RING (multiple instances)
- mp (mezzo-piano)
- p (piano)
- **PLAYED BEHIND THE BEAT.

Fingerings: The score includes detailed fingerings for both hands, often using numbers 1-4 and 5 for the right hand, and letters (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z) for the left hand.

8 *8 6 7 5 4*

DOUBLE-TIME FEEL

Gtr. 1 TACET

Gtr. 2 & 3 $G^{\sharp}M7$ $BMA7/F^{\sharp}$ $G^{\sharp}M7$ $BMA7/F^{\sharp}$

LET RING

Gtr. 3 $G^{\sharp}M7$ $BMA7/F^{\sharp}$ $G^{\sharp}M7$ $BMA7/F^{\sharp}$

Gtr. 4 (SYNTH) *mp*

*MUSIC SOUNDS ONE OCTAVE HIGHER THAN NOTATED DUE TO SYNTH. PRESET (ROLAND GR-50, PRESET #58).

Gtr. 1

LET RING

Gtr. 2 & 3 $G^{\sharp}M7$ $BMA7/F^{\sharp}$ $G^{\sharp}M7$ $BMA7/F^{\sharp}$

LET RING (Gtr. 3. CONT. IN SLASHES) (CONT. IN SLASHES)

C 2 x 24 57=M

GTR. 1 TACET
G#M7

BMA7/F#

G#M7

*GTR. 2 & 3

GTR. 4

"COMPOSITE ARRANGEMENT

BMA7/F#

G#M7

BMA7/F#

G#M7

BMA7/F#

C#M

A/D#

C#M

A/D#

**PLAYED BEHIND THE BEAT.

Gre. 4

Guitar:

- System 1: $C^{\#}m7b5$
- System 2: $F^{\#}7sus4$

Piano:

- Staff 1: Melodic line in G major. Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Dynamics: f .
- Staff 2: Bass line. Includes arpeggiated figures with fingerings 4, 2, 4, (4), 3, 4, 6, 4.

gtr. 5 (ACOUST.)

The musical score for guitar 5 (ACOUST.) is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The first measure contains a whole rest. The second measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the third and fourth measures, which also contain whole rests. The fifth measure contains a whole rest. The sixth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the seventh and eighth measures, which also contain whole rests. The ninth measure contains a whole rest. The tenth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the eleventh and twelfth measures, which also contain whole rests. The thirteenth measure contains a whole rest. The fourteenth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the fifteenth and sixteenth measures, which also contain whole rests. The seventeenth measure contains a whole rest. The eighteenth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the nineteenth and twentieth measures, which also contain whole rests. The twenty-first measure contains a whole rest. The twenty-second measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the twenty-third and twenty-fourth measures, which also contain whole rests. The twenty-fifth measure contains a whole rest. The twenty-sixth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the twenty-seventh and twenty-eighth measures, which also contain whole rests. The twenty-ninth measure contains a whole rest. The thirtieth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the thirty-first and thirty-second measures, which also contain whole rests. The thirty-third measure contains a whole rest. The thirty-fourth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the thirty-fifth and thirty-sixth measures, which also contain whole rests. The thirty-seventh measure contains a whole rest. The thirty-eighth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the thirty-ninth and fortieth measures, which also contain whole rests. The forty-first measure contains a whole rest. The forty-second measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the forty-third and forty-fourth measures, which also contain whole rests. The forty-fifth measure contains a whole rest. The forty-sixth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the forty-seventh and forty-eighth measures, which also contain whole rests. The forty-ninth measure contains a whole rest. The fiftieth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the fifty-first and fifty-second measures, which also contain whole rests. The fifty-third measure contains a whole rest. The fifty-fourth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the fifty-fifth and fifty-sixth measures, which also contain whole rests. The fifty-seventh measure contains a whole rest. The fifty-eighth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the fifty-ninth and sixtieth measures, which also contain whole rests. The sixty-first measure contains a whole rest. The sixty-second measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the sixty-third and sixty-fourth measures, which also contain whole rests. The sixty-fifth measure contains a whole rest. The sixty-sixth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the sixty-seventh and sixty-eighth measures, which also contain whole rests. The sixty-ninth measure contains a whole rest. The seventieth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the seventy-first and seventy-second measures, which also contain whole rests. The seventy-third measure contains a whole rest. The seventy-fourth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the seventy-fifth and seventy-sixth measures, which also contain whole rests. The seventy-seventh measure contains a whole rest. The seventy-eighth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the seventy-ninth and eightieth measures, which also contain whole rests. The eighty-first measure contains a whole rest. The eighty-second measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the eighty-third and eighty-fourth measures, which also contain whole rests. The eighty-fifth measure contains a whole rest. The eighty-sixth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the eighty-seventh and eighty-eighth measures, which also contain whole rests. The eighty-ninth measure contains a whole rest. The ninetieth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the ninety-first and ninety-second measures, which also contain whole rests. The ninety-third measure contains a whole rest. The ninety-fourth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a forte (f) dynamic. This chord is sustained through the ninety-fifth and ninety-sixth measures, which also contain whole rests. The ninety-seventh measure contains a whole rest. The ninety-eighth measure contains a chord of F#4, C#5, and G#5, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. This chord is sustained through the ninety-ninth and one hundredth measures, which also contain whole rests.

Qtr. 5 TACET

G

Em

Qtr. 4

6 7

6 7 9

9 9 11 12 11 9 11 12 11 12 13

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten musical score for guitar, featuring chord diagrams and fret numbers for various pieces.

First System:

- Chord diagrams: D_{MAT}^7 , $G\sharp^7_{\sharp 5}$
- Staff 1 (Treble Clef): Melodic line with triplets and slurs.
- Staff 2 (Bass Clef): Fret numbers: (13) (13) 7 9 10 (10) 9 10 10 12 (12) 13 12 10 12 10 12 13 12 10

Second System:

- Chord diagrams: $C\sharp^7_M$, $C\sharp^7_{SUS^4}$, $A/D\sharp$
- Staff 1 (Treble Clef): Melodic line with triplets and slurs.
- Staff 2 (Bass Clef): Fret numbers: 10 12 10 9 9 9 7 5 7 (7) 9 7 7 9

Third System:

- Chord diagrams: $D_{MAT}^7 \text{ TYPE}^2$, G_{MAT}^{13}
- Staff 1 (Treble Clef): Melodic line with triplets and slurs.
- Staff 2 (Bass Clef): Fret numbers: 10 9 10 (10) 9 10 7 9 (9) 7 10 10 12 14 14 15 (15) 14 15 14 15 12 14 (14) 12 10

Fourth System (Marked with a circled 2):

- Chord diagrams: $G\sharp^7_M$, $B_{MAT}^7/F\sharp$
- Staff 1 (Treble Clef): Melodic line with triplets and slurs. Includes a section marked "8VA -----".
- Staff 2 (Bass Clef): Fret numbers: 11 12 13 12 11 9 11 12 11 9 9 11 (11) 10 9 16 14

Fifth System:

- Staff 1 (Treble Clef): Melodic line with slurs. Includes a section marked "8VA -----".
- Staff 2 (Bass Clef): Fret numbers: 16 13 16 13
- Dynamic markings: mf and f with a crescendo line.

Gr. 4

Gr. 5 TACET

G#M7

BMA7/F#

8VA

16 16 16 16 18 19 19 19 18 18 14 14 (14) 16 14

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score includes a melody line with a 'LOCO' section and a bass line with a 'BVA' section. The melody line has a 'BVA' section with a 'LOCO' section. The bass line has a 'BVA' section with a 'LOCO' section. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 7/8 time signature. The score includes a melody line with slurs and a bass line with fingerings. Chords G#m7 and Bma7/F# are indicated above the staff.

The musical score is for guitar, featuring a melody in G major (one sharp) and a bass line. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'Gr. 4' (Grade 4) marking. The bass line is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It features two chords: C#m7/E and A/D#. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a final quarter note. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a final quarter note. The score is divided into two systems by a double bar line.

Gre. 5

mf *f*

12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12
10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10
9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9
11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

QTR. 5 TACET

C#M7/E

A/D#

QTR. 4

Q#M7

D13

QTR. 5

mf

C#M7b5

F#7sus4

The musical score is written for three guitarists: QTR. 4, QTR. 5, and QTR. 5 TACET. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes a variety of musical notations, including chords, scales, and specific guitar techniques like bends and vibrato. The first system shows QTR. 5 TACET and QTR. 4. The second system shows QTR. 4 and QTR. 5. The third system shows QTR. 5. The score includes a variety of musical notations, including chords, scales, and specific guitar techniques like bends and vibrato.

[illegible]

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

END DOUBLE-TIME FEEL

Gr. 5 TACET
D_{MA7}⁷ TYPE²

Gr. 3 *p*

Gr. 4

Gr. 1

Gr. 2

Solo 2 x 24 ütem!

D A TEMPO

Gr. 3 TACET
A_{M7}

Gr. 4 TACET
B^o

D_{F7}

A_{13b5}

Gr. 4

Gr. 1

Gr. 2

LET RING

VIA ----- LOCO

H.H. ----

Gre. 1 $G\sharp M7$ $D7$ $C\sharp$ $G6$ $F\sharp$

Gre. 2

LET RING -----

A/G G $E\sharp M7$ $D\sharp M7\sharp 11$ $G\sharp 7$

LET RING -----

LET RING -----

E $C\sharp M/E$ $A/D\sharp$ $C\sharp M/E$ $A/D\sharp$

p

LET RING -----

LET RING -----

LET RING -----

LET RING -----

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Sheet music for Pat Metheny Trio, Live (2000). The score is written for guitar and bass, featuring complex rhythms and dynamic markings.

First System:

- Chords: C#m/E, A/D#
- Tempo: *mp*
- Rhythm: 4/4, 5/4, 4/4, 2/4, 2/4, 0, 2, 3

Second System:

- Chords: Dmaj7, Gmaj7
- Tempo: *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*
- Rhythm: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 4, 5, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 2, 3

Third System:

- Chords: C#m7b5, F#7b9
- Tempo: *rit.*
- Rhythm: 0, 0, 0, 4, 4, 3

Fourth System:

- Chords: A TEMPO, Bm, Bm/A
- Tempo: *p*, *rit.*, *pp*, *mp*
- Rhythm: 0, 2, 0, 0, 2, 0, 2, 2, 4, 2, 4, 0, 4, 4, 0, 2, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 4

Fifth System:

- Chords: Bm/G, Bm/F#, E
- Tempo: *rit.*, *mf*
- Rhythm: 2, 3, 2, 7, 7, 12, 9

Sixth System:

- Chords: C, C, C
- Tempo: *rit.*, *mf*, *pp*
- Rhythm: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 0, 0, 4, 0, 4, 3

QUESTION & ANSWER

By PAT METHENY

A

Intel = 16074

JAZZ WALTZ ♪ = 160

DM

GTR. 1 (CLEAN)

mp
W/ SLAPBACK DELAY

LET RING

LET RING

LET RING

pp

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

B *[Plus]*

DM DM^{b6} DM^{b6} DM⁷

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

GM⁷ AM⁷ B^bMA⁷ C⁷SUS⁴

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

^{-1/2} ^{-1/2}

**DIP NECK

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

B^b7^{#9} B^b7^{b5} A^b7^{#9} DM

C

DM DM^{b6} DM^{b6} DM⁷

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

Handwritten musical score for guitar, featuring various chords and techniques. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff.

System 1:

- Chords: Gm^7 , Am^7 , B^bMA^7 , C^7sus^4
- Techniques: Slurs, ties, and fingerings (4, 5, 3, 4) are indicated.
- Annotation: "PLAYED BEHIND THE BEAT."

System 2:

- Chords: Dm , Dm^b6 , Dm^b6 , CM^7 , F^7
- Techniques: Slurs, ties, and fingerings (10, 10, 10, 12, 10, 12, 13, 12, 10, 9, 10, 13, 12, 10) are indicated.

System 3:

- Chords: $B^7\sharp^9$, B^b7b5 , $A^7\sharp^9$, Dm
- Techniques: Slurs, ties, and fingerings (10, 12, 10, 12, 9, 10, 7, 5, 6, 5, 7, 5, 7, 6, 5) are indicated.
- Annotation: "PLAYED BEHIND THE BEAT."
- Text: "LET RING" with a dashed line.

System 4:

- Chords: Gm , D^b9 , Gm , D^b9
- Techniques: Slurs, ties, and fingerings (10, 12, 10, 12, 9, 10, 7, 5, 6, 5, 7, 5, 7, 6, 5) are indicated.

System 5:

- Section: "COLTRANE CHANGES"
- Chords: Gm^7 , A^b13 , D^bMA^7 , E^{13} , AmA^7 , C^{13} , FMA^7 , A^7b9
- Techniques: Slurs, ties, and fingerings (13, 13, 14, 13, 11, 8, 9, 9, 8, 7, 9, 7, 5, 5, 4, 3, 5, 3, 1, 3) are indicated.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

E

DM DM^{b6} DM⁶ DM⁷

4 3 4

2 2 3 5 2 5 3 5 3 5 7 3 5

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

GM⁷ AM⁷ B^bMAT⁷ C⁷SUS⁴

SLIGHT P.M. -----|

3 4 3 2 3 2 5 3 0 5

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

DM DM^{b6} DM⁶ CM⁷ F⁷

3 7 7 5 7 7 9 7 9 10 9 7 5 7 7 5 3 2

B⁷^{#9}_{#5} B^b7^{b5} A⁷^{#9}_{#5} DM

tr. tr. HARM. -----|

5 3 5 2 5 2 3 2 5 3 5 7 7

F

DM DM^{b6} DM⁶ DM⁷

SLIGHT P.M. -----|

5 5 5 3 5 5 6 7 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 4 5 3 5

IMPRO 1

BLUES!

Handwritten musical notation for the first system. The staff shows a melodic line with chords: Gm^7 , Am^7 , B^bMAJ^7 , and C^7sus^4 . Dynamics include p and mp . The bass line features fingerings: 3, 3, 5, 3, 5-6, 5, 5, 7, 5, 6, 7, 6-10, 8, 10, 10, 10.

Handwritten musical notation for the second system. The staff shows a melodic line with chords: DM , DM^b6 , DM^b6 , CM^7 , and F^7 . Dynamics include mp . The bass line features fingerings: 9, 7, 7, 7, 10, 8, 8, 8, x, 6, 8, 6, 8-10, 11, 10, 13, 9-10.

Handwritten musical notation for the third system. The staff shows a melodic line with chords: $B^b7^{\sharp 9}_{\sharp 5}$, B^b7^b5 , $A^7^{\sharp 9}_{\sharp 5}$, and DM . Dynamics include p and mp . The bass line features fingerings: 6, 8, 8, 6, 7, 6, 6, 6, 6-5, 3, 5, 5, 6.

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

Handwritten musical notation for the fourth system. The staff shows a melodic line with chords: DM , DM^b6 , DM^b6 , DM^7 , and $D^{\sharp 9}_{\sharp 6}$. Dynamics include mp . The bass line features fingerings: 7, 3, 5, 6, 5-5, 3, 6, 3, 6, 3, 8, 5, (6), 4, 5, 7, 5, 4. A circled section of the staff is highlighted.

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

Handwritten musical notation for the fifth system. The staff shows a melodic line with chords: Gm^7 , Am^7 , B^bMAJ^7 , and C^7sus^4 . Dynamics include pp and mp . The bass line features fingerings: 5-7, 3, 5, 3, 5-6, 5, 5, 5, 7, 7, 5, 6-10, 8, 10, 10, 10.

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

DM DM^{b6} DM⁶ CM⁷ F⁷

"PLAYED BEHIND THE BEAT."

"PLAYED BEHIND THE BEAT."

B⁷₉^{#5} B⁷₉^{b5} A⁷₉^{#5} DM

p *mp*

H

GM D⁷₉^{b9} GM D⁷₉^{b9}

GM⁷ A^{b13} D^bMAT⁷ E¹³ AMAT⁷ C¹³ FMAT⁹ A⁷₉

I

DM DM^{b6} DM⁶ DM⁷

Handwritten musical notation for guitar, featuring chords and fingerings across four systems.

System 1:

- Chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, C7sus4
- Fingerings: 3, 4, 3, 3, 5, 3, 5, 5, 7, 5, 6, 5, 5, 6, 10, 10, 10, 10

System 2:

- Chords: Dm, Dm^{b6}, Dm^{b6}, Cm7, F7
- Fingerings: 12, 10, 8, 8, 8, 9, 8, 10, 6, 6, 10, 6, 10, 8, 10, 10, 11, 9, 10, 9, 8, 9, 7, 8

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

System 3:

- Chords: B7^{#9}₅, B7^{b5}, A7^{#9}₅, Dm
- Fingerings: 6, 7, 8, 6, 8, 6, 7, 6, 8, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 7, 7

System 4:

- Section: IMPRO 2.
- Chords: Dm, Dm^{b6}, Dm^{b6}, Dm7, D7^{b9}_#
- Fingerings: 9, 10, 10, 10, 10, 13, 12, 10, 12, 10, 10, 10, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10, 13, 11

System 5:

- Chords: Gm7, Am7, Bbmaj7, C7sus4
- Fingerings: 12, 12, 11, 10, 13, 11, 12, 8, 10, 8, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 9, 6, 5

LET RING -----|

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

DM DM^{b6} DM⁶ CM⁷ F⁷

B7^{#9}₅ B^{b7}₅ A7^{#9}₅ DM

LET RING ----|

K DM DM^{b6} DM⁶ DM⁷

G^M₇ A^M₇ B^bM^A₇ C⁷_{SUS}⁴

DM DM^{b6} DM⁶ CM⁷ F⁷

Handwritten musical notation for guitar, featuring chords: $B7\sharp 9$, $Bb7b5$, $A7\sharp 9$, and DM . The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes with accidentals. Below the staff, there are fret numbers: 6, 8, 6, 8, 9, 8, 6, 8, 7, 6, 6, 7, 10, 10, 12.

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

Handwritten musical notation for guitar, featuring chords: GM , $D7b9$, GM , and $D7b9$. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes with accidentals. Below the staff, there are fret numbers: 13, 10, 11, 12, 11, 10, 13, 14, 11, 11, 10, 15, 10, 11, 17, 14, 16, 13, 10, 11, 13, 12.

Handwritten musical notation for guitar, featuring chords: $GM7$, $A\flat 13$, $D\flat MA7$, $E13$, $AMA7$, $C13$, $FMA7$, and $A7b9$. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes with accidentals. Below the staff, there are fret numbers: 10, 11, 10, 11, 8, 9, 9, 6, 7, 9, 7, 4, 5, 6, 5, 6, 5, 5, 7, 5, 7, 5, 6.

Handwritten musical notation for guitar, featuring chords: DM , $DM\flat 6$, $DM\flat 6$, $DM7$, and $D7b9$. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes with accidentals. Below the staff, there are fret numbers: 5, 6, 5, 8, 7, 7, 6, 10, 10, 12, 13, 10, 13, 10, 12, 13, 12, 10, 12, 10, 12, 10, 9, 13, 11.

Handwritten musical notation for guitar, featuring chords: $GM7$, $AM7$, $B\flat MA7$, and $C7sus4$. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a series of notes with accidentals. Below the staff, there are fret numbers: 12, 12, 11, 10, 13, 12, 13, 12, 9, 10, 10, 10, 8, 6, 7, 6, 5, 6.

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

B7^{#9}_{#5} B^{b7}_{b5} A7^{#9}_{#5} DM

LET RING -----| LET RING -----| LET RING -----|

IMPRO 3. (BASS)

N

DM DM^{b6} DM^{b6} GTR. 1: COMP. CHANGES AD LIB. 53

IMPRO 4 (GTR)

O

DM DM^{b6} DM^{b6} DM⁷

GM⁷ AM⁷ B^bMA⁷ C⁷SUS⁴

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

B⁷₉^{#5} B^{b7}₉ A⁷₉^{#5} DM

P DM DM^{b6} DM^{b6} DM⁷

*PLAYED BEHIND THE SEAT.

G^M⁷ A^M⁷ B^bMAT⁷ C⁷SUS⁴

LET RING ----- LET RING -----

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten notation system 1:

Chords: $B7\frac{9}{5}$, $Bb7b5$, $A7\frac{9}{5}$, DM

Staff 1 (Melody):

Staff 2 (Fingerings):

12 10 12 10 12 14 13 | 13 12 10 12 10 | 12 12 10 12 10 11 12 | 12 12

Handwritten notation system 2:

Chords: G^M , $D7b9$, G^M , $D7b9$

Staff 1 (Melody):

Staff 2 (Fingerings):

3 3 3 3 3 3 | 5 5 5 5 5 | 3 3 3 3 3 | 5 5 5 5 5

Handwritten notation system 3:

Chords: G^M7 , A^b13 , D^bMA7 , E^{13} , A^MA7 , C^{13} , F^MA7 , $A7b9$

Staff 1 (Melody):

Staff 2 (Fingerings):

3 3 4 4 | 5 5 7 7 | 6 6 6 6 | 7 7 11 11

Handwritten notation system 4:

Chords: DM , DM^b6 , DM^6 , $DM7$

Staff 1 (Melody):

Staff 2 (Fingerings):

14 12 12 13 10 | 12 10 12 10 12 | 10 10 10 12 | 13 12 10 10 10 12 10

Handwritten notation system 5:

Chords: G^M7 , A^M7 , B^bMA7 , $C7sus4$

Staff 1 (Melody):

Staff 2 (Fingerings):

8 8 9 10 | 8 9 10 7 5 | 7 5 6 8 5 | 5 1

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

B⁷₉⁵ G^b7₉⁵ A⁷₉⁵ DM

S HEAD DM DM^{b6} DM^{b6} DM⁷ PP

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

G^M7 AM⁷ B^bMA⁷7 C⁷SUS⁴ mp

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

87^{#9}/₅ 8^{b7}5 A7^{#9}/₅ DM

tr~~~~~

tr~~~~~

LET RING-----1

pp mp

LET RING-----1

6 6 6 8 5 7 7 5 6 5 7 5 6 5 3 2 3 0 2 3

T

DM DM^{b6} DM^{b6} DM⁷

3 4

p

3 5 2 5 3 5 3 5 7 3 5 0 5

Gm⁷ Am⁷ B^bMA⁷ C⁷SUS⁴

4 3 4

mp P.M.-----1

tr~~~~~

tr~~~~~

3 5 5 7 5 7 5 7 8 7 5 3 3 5 3

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

DM DM^{b6} DM^{b6} CM⁷ F⁷

3 4

7 7 5 7 9 7 9 10 7 6 7 6 5 3

87^{#9}/₅ 8^{b7}5 A7^{#9}/₅ DM

tr~~~~~

tr~~~~~

5 3 5 2 5 2 3 2 5 3 5 0

U

GM D7b9 GM D7b9

GM7 Ab13 D^bMA7 E13 AMA7 C13 FMA7 A7b9

V

DM DM^b6 DM^b6 DM7

GM7 AM7 B^bMA7 C7sus4

HARM.

DM DM^b6 DM^b6 CM7 F7

LET RING ----- LET RING -----

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten musical notation for a guitar solo. The staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The notation includes a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with fingerings (3, 5, 3, 5, 2, 3, 2, 0, 3). Chord symbols $B7\sharp 9$, $B\flat 7b 5$, and $A7\sharp 9$ are written above the staff. A trill is indicated with a wavy line and a trill symbol.

Handwritten musical notation for a guitar solo. The staff is in treble clef with a key signature of two flats. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The notation includes a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with fingerings (0, 2, 4, 4, 0, 2, 4). Chord symbols DM and EM/D are written above the staff. A handwritten "OUTRO!" is written above the staff. A "LET RING --" instruction is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation for a guitar solo. The staff is in treble clef with a key signature of two flats. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The notation includes a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with fingerings (0, 2, 4, 4, 0, 2, 4). Chord symbols DM and EM/D are written above the staff. A "LET RING --" instruction is written at the end of the staff.

Handwritten musical notation for a guitar solo. The staff is in treble clef with a key signature of two flats. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The notation includes a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with fingerings (0, 2, 4, 4, 0, 2, 4). Chord symbols DM and EM/D are written above the staff. A "LET RING --" instruction is written at the end of the staff.

The image displays a handwritten musical score for guitar and bass, organized into five systems. Each system consists of a guitar staff (treble clef) and a bass staff (bass clef).

- System 1:** The guitar staff features a melodic line with triplets and slurs. The bass staff shows a simple harmonic accompaniment. Chords **DM** and **EM/D** are indicated above the guitar staff.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Chords **DM** and **EM/D** are marked. A note in the guitar staff is marked with a dashed line and the instruction **"PLAYED BEHIND THE BEAT."**
- System 3:** Includes more complex guitar figures, including triplets. Chords **DM** and **EM/D** are present. Another note is marked **"PLAYED BEHIND THE BEAT."**
- System 4:** Labeled **BEGIN FADE** at the start. The music begins to simplify. Chords **DM** and **EM/D** are indicated.
- System 5:** Labeled **FADE OUT** at the end. The music concludes with sustained chords. Chords **DM** and **EM/D** are marked.

SOUL COWBOY

By PAT METHENY

A T=MA 2x12

MEDIUM SWING ♩ = 144 (♩ = ♩³)

C⁷

F⁷

C⁷

Gtr. 1 (CLEAN)

mp

*CHORD SYMBOLS REFLECT BASIC HARMONY.

*PLAYED AS EVEN EIGHTH NOTES.

Handwritten musical notation for guitar, measures 1-4. Chords: F7, C7, A7. Includes a triplet and the instruction "SLIGHT P.M.".

Handwritten musical notation for guitar, measures 5-8. Chords: D7, G7, G#o7, C#o7, G7b5. Includes a triplet and the instruction "LET RING".

*PLAYED AS EVEN EIGHTH NOTES.

Handwritten musical notation for guitar, measures 9-12. Chords: C7, F7, C7. Includes a boxed measure number "8" and triplets.

Handwritten musical notation for guitar, measures 13-16. Chords: F7, C7. Includes triplets and a measure with an 'x'.

Handwritten musical notation for guitar, measures 17-20. Chords: A7, D7, G7. Includes triplets.

2 .

C⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷

F⁷ C⁷

F⁷ C⁷

A⁷ D⁷ G⁷

3 .

MODERATELY FREE

C⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷

The image displays five systems of musical notation for guitar, each consisting of a staff and a corresponding fretboard diagram. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and common time. The systems are as follows:

- System 1:** Features a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes a F^7 chord and a C^7 chord. The fretboard diagram shows fingerings for the notes, including a triplet of eighth notes.
- System 2:** Features a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes a F^7 chord and a C^7 chord. The fretboard diagram shows fingerings for the notes, including a triplet of eighth notes.
- System 3:** Features a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes A^7 , D^7 , and G^7 chords. The fretboard diagram shows fingerings for the notes, including a triplet of eighth notes.
- System 4:** Features a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes C^7 , A^7 , D^7 , and G^7 chords. The fretboard diagram shows fingerings for the notes, including a triplet of eighth notes.
- System 5:** Features a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes a C^7 chord and a F^7 chord. The fretboard diagram shows fingerings for the notes, including a triplet of eighth notes.

The fifth system begins with the instruction "A TEMPO" and a C^7 chord.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bottom staff shows fret numbers for the guitar, with some notes marked with an 'x' indicating natural harmonics. Chord symbols F7 and C7 are placed above the staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with various articulations like slurs and accents. The bottom staff shows fret numbers, including some with accidentals (sharps and flats). Chord symbols A7, D7, and G7 are placed above the staff.

Third system of musical notation. The top staff shows a more complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff shows fret numbers, with some notes marked with an 'x'. Chord symbols C7, A7, D7, G7, and C7 are placed above the staff.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows fret numbers. Chord symbols F7 and C7 are placed above the staff.

Fifth system of musical notation. The top staff shows a melodic line with a triplet. The bottom staff shows fret numbers. Chord symbols F7, C7, and A7 are placed above the staff. The text "SLIGHT P.M. ---" is written below the staff.

*PLAYED BEHIND THE BEAT.

Chords: D7, G7, C7, A7

Chords: D7, G7, C7, F7, LOCO

Annotations: 8/16, P.M.

Chords: C7, G7, C, F7

Annotation: *PLAYED BEHIND THE BEAT.

Chords: C7, A7

Chords: D7, G7, C7, A7

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten musical score for guitar, featuring Pat Metheny Trio → Live (2000). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a guitar-specific fretboard diagram below the staff.

The score is divided into five systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign (#) on the treble clef line.

System 1: Chords D7, G7, C7, F7. The fretboard diagram shows a sequence of notes: 5 9 8 7 6 7 5 6 4 7 4 5 3 7 3 5 | 2 3 5 3 5 4 5 8 10 8 10 | 7 5 7 8 10/12.

System 2: Chords C7, F7. The fretboard diagram shows a sequence of notes: 6 7 8 10 12 | 7 4 | 7 13 10 9 8 | 11 13 11 | 13 15 11 13 8 | 8 11 13 | 11 8 8 13 14 | 8 11 |.

System 3: Chords C7, A7, D7, G7. The fretboard diagram shows a sequence of notes: 13 14 13 11 13 14 | 11 12 15 12 13 | 12 | 12 14 12 11 | 13 10 12 10 12 11 10 9 | 8 11 8 11 13 |.

System 4: Chords C7, A7, D7, G7, C7, F7. The fretboard diagram shows a sequence of notes: 8 7 9 6 6 7 8 6 | 8 7 10 7 8 7 12 | 7 10 8 10 7 9 | 11 8 10 12 | 9 12 9 9 9 |.

System 5: Chords C7, F7. The fretboard diagram shows a sequence of notes: 3 6 5 3 2 4 6 3 7 4 | 5 4 5 4 6 3 4 | 8 7 10 8 7 8 7 | 11 9 8 11 7 8 7 6 6 |.

Additional markings include "PLAYED BEHIND THE BEAT." and "SLIGHT P.M. ----".

Chord progression: C⁷, A⁷, D⁷

Chord progression: G⁷, C⁷ (SVA), A⁷ (LOCO), D⁷, G⁷

Chord progression: C⁷, F⁷, C⁷

Chord progression: F⁷

Chord progression: C⁷, A⁷, D⁷

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

3.

[illegible]

The image shows a musical score for a piece titled "F7". The top staff is in standard notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The bottom staff is a guitar tablature, with six lines representing the strings. It includes fret numbers (e.g., 9, 10, 11, 12) and a '3' indicating a triplet. The tablature is aligned with the notes in the standard notation staff above it.

The first system of musical notation for 'The Girl on the Train' is presented in two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features three measures of music, each with a chord symbol above it: C7, A7, and D7. The first measure (C7) contains a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3. The second measure (A7) contains a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3. The third measure (D7) contains a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features three measures of music, each with a chord symbol above it: C7, A7, and D7. The first measure (C7) contains a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3. The second measure (A7) contains a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3. The third measure (D7) contains a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3.

G7 C7 A7 D7 G7
 8VA LOCO P.M.
 13 16 13 16 13 16 13 14 11 12 7 7 8 7 8 12 13 13 11 15 19 20 20 20 16 17 17 17 17 13 14 13 14 17 13 16

10.

C7 F7 C7

F7

C7 A7 D7 G7

T=1/4 Blues scale C

C7 A7 D7 G7 C7 F7

"PLAYED BEHIND THE BEAT."

C7 F7

p

Chord progression: C⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ A⁷

pp

Chord progression: D⁷ G⁷ F⁷ C⁷

Chord progression: 4 D⁷ G⁷ C⁷ A⁷ D⁷ G⁷

Chord progression: C⁷ F⁷ C⁷ F⁷

Chord progression: C⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ A⁷ D⁷ G⁷

The musical notation is organized into five systems, each consisting of a treble staff and a bass staff.

- System 1:** Treble staff features chords C7, F7, C7, and F7. A melodic line includes the instruction "LET RING --" and a dynamic marking "p". The bass staff shows fret numbers and fingerings, including a triplet of 3, 4, 2.
- System 2:** Treble staff features chords C7, A7, and D7. The bass staff shows fret numbers and fingerings, including a triplet of 2, 7, 9.
- System 3:** Treble staff features chords G7, C7, A7, D7, G7, and C7. A melodic line includes a boxed "D" and dynamic markings "P.M." and "mp". The bass staff shows fret numbers and fingerings, including a triplet of 17, 17, 5 and a 1/4 note triplet of 13, 13, 15.
- System 4:** Treble staff features chords F7, C7, and F7. A melodic line includes a triplet of 3, 3, 3. The bass staff shows fret numbers and fingerings, including a triplet of 13, 13, 11 and a 1/4 note triplet of 13, 13, 14.
- System 5:** Treble staff features chords C7, A7, and D7. A melodic line includes a triplet of 3 and dynamic markings "SLIGHT P.M." and "LOCO". The bass staff shows fret numbers and fingerings, including a triplet of 12, 16, 16 and a 1/4 note triplet of 12, 11, 13.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

The musical score for 'The Girl on the Train' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with a complex, somewhat disorienting feel. The harmony is indicated by chords G7, C7, A7, D7, and G7. The second system continues the melody and includes a bass line with a more rhythmic, eighth-note pattern. The overall mood is somber and evocative, reflecting the themes of the novel.

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff shows chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, and B2-D3-F3. The second system continues the melody with a quarter note C5, followed by a half note B4, and then a quarter note A4. The bass staff shows chords: C3-E3-G3, B2-D3-F3, and A2-C3-E3. The score is marked with a 'C7' chord symbol above the first measure and an 'A7' chord symbol above the second measure. The piece ends with a double bar line.

The musical score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with various chords (D7, G7, C7, A7) and triplets. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with various chords and triplets. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The musical notation is presented in five systems, each with a treble clef staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and accidentals. The systems are labeled with chords: D7, G7, NC, C7, F7, C7, F7, D7, G7, NC, and E.

System 1: Treble staff starts with D7, G7, NC, C7, F7. Bass staff has fingerings: (5) 4 5 0 4 5 4 5, 14 15, 11 12 12, 11 12, 10 8 10 8 10.

System 2: Treble staff starts with C7, F7. Bass staff has fingerings: 15 11 13 16 11 12 13 11 13 15 11 13, 11 14, 14 13 16 13, 15 16 11 13 11 12 10 12 12 11 14 11.

System 3: Treble staff starts with C7, A7, D7. Bass staff has fingerings: 13 15 9 11 9 10 7, 10 9 12 9 11 7 9 7 8 6 9 6 7, 5 6 5 6 5 10 9 8 7 8 6 7 5.

System 4: Treble staff starts with G7, C7, A7, D7, G7, NC. Bass staff has fingerings: 8 11 6 7 6 7 6 7 5 6 4 5, 3 5 4 6 3 6 8 11, 8 11 13 8 10 8.

System 5: Treble staff starts with E, C7, F7, C7. Bass staff has fingerings: 9 5 8 6 4 5 5, 5 7 5 7 8 5, 10 8 12 11 11 8, 5 7 5 8 9 13 10.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

First system of musical notation. The staff shows a melodic line with chords F7, C7, and A7. The bass line includes fingerings such as (13) 10, 8, 11, 10, 5, 6, 7, 5, 10, 8, 9, 8, 6, 7, 8, 9, 8, 9, 7, 6, 6, 4.

Second system of musical notation. The staff shows a melodic line with chords D7, G7, G#07, C07, and G7b5. The bass line includes fingerings such as 5, 7, 7, 0, 6, 7, 5, 7, 6, 7, 4, 7, 5, 4, 3, 3, 6, 4, 3, 5, 4, 2, 0, 2, 8, 5. A "LET RING" instruction is present.

*PLAYED AS EVEN EIGHTH NOTES.

Third system of musical notation. The staff shows a melodic line with chords C7, F7, and C7. The bass line includes fingerings such as 8, 9, 8, 10, 8, 9, 5, 5, 4, 7, 5, 7, 8, 5, 10, 8, 8, 11, 11, 12, 9, 5, 7, 5, 9, 12, 12, 12, 13, 9, 10, 5, 5.

Fourth system of musical notation. The staff shows a melodic line with chords F7, C7, and A7. The bass line includes fingerings such as (13) 11, 10, 8, 11, 12, 9, 5, 6, 7, 5, 5, 4, 5, 8, 6, 1/4, 4, 5, 8, 9, 7, 6, 6, 4.

Fifth system of musical notation. The staff shows a melodic line with chords D7, G7, G#07, C07, G7b5, and C7b5. The bass line includes fingerings such as 5, 7, 7, 6, 5, 7, 8, 4, 7, 5, 4, 3, 3, 6, 4, 3, 5, 4, 2, 0, 2, 8, 7, 8, 8. A "LET RING" instruction is present.

**PLAYED AS EVEN EIGHTH NOTES.

JAMES

BY PAT METHENY AND LYLE MAYS

DROP D TUNING:
(LOW TO HIGH) D-A-D-G-B-E

A

MODERATELY ♩ = 162

Chord symbols: *D_{MAT}7* *G_{MAT}7* *A/C#* *B_M7* *G_{MAT}7* *F#_M7* *G_{MAT}7* *F#_M7*

QTR. 1 (CLEAN)

mp

LET RING ----- 1

LET RING ----- 1

*CHORD SYMBOLS REFLECT BASIC HARMONY.

Chord symbols: *D_{MAT}7* *G_{MAT}7* *C#_M7^{b9}* *B_M7* *G_{MAT}7* *F#_M7* *G_{MAT}7* *F#_M7*

Chord symbols: *G_{MAT}7* *G/A* *D* *G/A* *A* *D_{MAT}7* *G_{MAT}7* *A/C#* *B_M7*

LET RING ----- 1

SLIGHT P.M. ----- 1

P.M.

Chord symbols: *G_{MAT}7* *F#_M7* *G_{MAT}7* *F#_M7* *D_{MAT}7* *G_{MAT}7* *C#_M7^{b9}* *F#_M7* *B_M7*

LET RING - 1

LET RING - 1

1/2

**PLAYED BEHIND THE BEAT.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

G^{MA7} F^{#M7} G^{MA7} F^{#M7} G^{MA7} G/A D

5 7 7 2/4 3 4 | 2/4 2 4 10/12 10 12 | 5 7 7 4 2 2/4 | 3 5 3

"PLAYED BEHIND THE BEAT"

PLAYED BEHIND THE BEAT

3

A F#7/A# B_M A/C# D C#/F F#_M E/G#

2 5 2 2 5 2 3 2 5 6 8 7 5 7/9 12 10 9 12 13

Handwritten musical score for "The Wind" by Peter, Dinklage and Larry Green. The score is for guitar, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: A, A/G, D/F#, Bm7, Em7, A, Gmaj7, and A. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The final measure ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for guitar. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, accessible style, with a key signature change to D major (F#) indicated by a sharp sign on the F line. The chords are written above the staff: Dmaj7, Gmaj7, A/C#, Bm7, Gmaj7, F#m7, Gmaj7, and F#m7. The bass line is written below the staff, with fret numbers (2, 4, 2, 4, 4, 2, 2, 2, 2, 4, 3/2, 4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/2, 0) and a triplet of eighth notes (3/2, 4, 3/4, 3/4). The score includes a 'LET RING' instruction with a dashed line. The final measure of the bass line shows a double bar line and a final chord (F#m7) with a double bar line.

G7 Duo

B

System 1: Chords: GMA7, G/A, D, G/A, A, D, GMA7, A/C#, BM7. Fingerings: 5-7-5, 4-2-4, 3, 1, 3, 4-2-3-3, 4-2, 3-3-5, 1/2, 5, (5), 3.

System 2: Chords: GMA7, F#M7, GMA7, F#M7, DMA7, GMA7, C#M7b5 F#7, BM7. Fingerings: (3), 4-2-3-3, 4-2, 7, 7-6, 6-5, 3, 4-2, 6-5, 3, 4, 3-5, 1/2, 5, 5.

System 3: Chords: GMA7, F#M7, GMA7, F#M7, GMA7, G/A, D, G/A, A. Fingerings: 3, 4-2-2-3, 5, 2, 2-0, 2-2-0, 2, 2-3-2, 2-0, 3, 1/2, 3, 1/2, 0, 5-7, 5-7. SLIGHT P.M.

System 4: Chords: DMA7, GMA7, A/C#, BM7, GMA7, F#M7, GMA7, F#M7. Fingerings: 7, 9, 7, 9, (9), 1/2, 7, 9, 7, 7, 10/12-10, 7, 9, 7, 9, 9, 7, 7, 9, 7, 9, 9, 7, 7, 9, 7, 9.

System 5: Chords: DMA7, GMA7, C#M7b5 F#7, BM7, GMA7, F#M7, GMA7, F#M7. Fingerings: 6-9, 8-9, 7, 9, 7, 9, 6, 7, 8-9, 6, 7, 9, 7, 9, 6, 7, 5, 7, 4, 7, 4, 6, 4, 5.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Chord Progressions:

- Row 1: G_{MA7}⁷, G/A, D, A, F#⁷/A#, B_M, A/C#
- Row 2: D, C#/⁷F#, F#_M, E/G#, A, A/G
- Row 3: D/⁷F#, B_M⁷, E_M⁷, A LOCO, G_{MA7}⁷, A
- Row 4: D_{MA7}⁷, G_{MA7}⁷, A/C#, B_M⁷, G_{MA7}⁷, F#_M⁷
- Row 5: G_{MA7}⁷, F#_M⁷, D_{MA7}⁷, G_{MA7}⁷

Performance Notes:

- LET RING (indicated by dashed lines and vertical bars)
- 3/A (trill)
- LOCO (loco playing)
- SLIGHT P.M. (slight palm mute)

Technical Markings:

- Triplet (3) markings
- Slurs and ties
- Accents
- Dynamic markings (e.g., SLIGHT P.M.)

Bass Line:

- Row 1: 7 4 7 4 5 4 5 7 5 7 4 7 4 5 7 4 6 7 5 7 5 7 6 5
- Row 2: 7 7 7 5 4 6 6 6 4 5 7 7 6 4 5 4 7 7 9 7 6 5 5 9 10/12
- Row 3: 12 10 9 12 10 10 13/14 17 12 15 12 13 10 14 10 12 10 13 10 11 8 10 8 6 7 5 7 5 6
- Row 4: 4 7 7 7 7 4 5 7 7 7 4 5 5 5 7 5 4 7 4 5 4 7 5 4
- Row 5: 5 4 7 5 6 5 8 6 7 6 9 7 7 4 5 7 4 6 4

Chord progression: $C\sharp_M7b5$ $F\sharp7$ B_M7 $G_{MA7}7$ $F\sharp_M7$ $G_{MA7}7$ $F\sharp_M7$

Chord progression: $G_{MA7}7$ G/A D G/A A $D_{MA7}7$ $G_{MA7}7$

Chord progression: $A/C\sharp$ B_M7 $G_{MA7}7$ $F\sharp_M7$

Chord progression: $G_{MA7}7$ $F\sharp_M7$ $D_{MA7}7$ $G_{MA7}7$

Chord progression: $C\sharp_M7b5$ $F\sharp7$ B_M7 $G_{MA7}7$ $F\sharp_M7$ $G_{MA7}7$ $F\sharp_M7$

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Handwritten musical notation system 1. Chords: G_{MA7}, G/A, D, G/A, A. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a sequence of numbers: 7, 7, 8, 6, 7, 6, 7, 5, 6, 5, 8, 7, 6, 5, 6, 4, 7, 4, 6, 5, 7, 6, 6, 7.

Handwritten musical notation system 2. Chords: D_{MA7}, G_{MA7}, A/C#, B_{M7}, G_{MA7}, F#_{M7}. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a sequence of numbers: 7, 7, 9, 7, 11, 7, 8, 7, 9, 6, 7, 6, 9, 6, 7, 5, 7, 7, 9, 6, 7, 6, 10, 9, 8, 7, 8, 6, 7.

Handwritten musical notation system 3. Chords: G_{MA7}, F#_{M7}, D_{MA7}, G_{MA7}. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a sequence of numbers: 5, 7, 5, 8, 7, 9, 7, 9, 9, 11, 9, 11, 11, 14, 11, 13, 12, 13, 11, 12, 10, 11, 9, 10, 8, 9, 7, 8, 6, 7, 5, 6.

Handwritten musical notation system 4. Chords: C#_{M7b5}, F#7, B_{M7}, G_{MA7}, F#_{M7}. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a sequence of numbers: 4, 5, 3, 4, 2, 4, 5, 2, 3, 2, 5, 2, 3, 2, 4, X, 4, 4, 4, 4, 4, 2, 2, 2.

Handwritten musical notation system 5. Chords: G_{MA7}, F#_{M7}, G_{MA7}, G/A, D. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a sequence of numbers: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 5, 5, 5, 5, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 4, 7, 7, 7, 9.

Handwritten musical notation for guitar, measures 1-4. Chords: A, F#7/A#, Bm, A/C#, D, C#/F. Includes triplets and "LET RING -1" markings.

Handwritten musical notation for guitar, measures 5-8. Chords: F#m, E/G#, A, A/G. Includes triplets and "LET RING -1" markings.

Handwritten musical notation for guitar, measures 9-12. Chords: D/F#, Bm7, Em7, A. Includes triplets and "LET RING -1" markings. A handwritten note "K2-quartus" with an arrow points to the A chord.

Handwritten musical notation for guitar, measures 13-16. Chords: Gmaj7, A, Dmaj7, Gmaj7, A/C#, Bm7. Includes triplets and "LET RING -1" markings.

Handwritten musical notation for guitar, measures 17-20. Chords: Gmaj7, F#m7, Gmaj7, F#m7. Includes triplets and "LET RING -1" markings.

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

[illegible]

The Rose Tree

G major

12/12

7 9 7 7 7 9 7 7 7 9 7 7 7 9

7 7 7 9 7 7 9 7 6 7 9 7 7

11/12 7 7 7 9 7 7 7 9 7 7 7 9

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The score includes a melody line with various chords (Gmaj7, F#m7, Dmaj7, Gmaj7, C#m7b5, F#7, Bm7) and a bass line with fret numbers (7, 12, 14, 10, 12, 11, 9, 11, 12). The piece is titled 'SLIGHT P.M. ---- 1'.

The guitar solo is written on a single staff in standard notation. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The solo consists of several measures, each with a chord indicated above it: D, G/A, A, Dmaj7, Gmaj7, A/C#, and Bm7. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The solo is divided into three measures, with the first measure containing a 9/10 fingering, the second measure containing a 9/10 fingering, and the third measure containing a 11/12 fingering.

The musical notation for the guitar solo in 'The Sound of Silence' is shown on a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The solo begins with a C#m7b9 chord, followed by F#7, Bm7, Gmaj7, F#m7, Gmaj7, and F#m7. The notation includes various guitar techniques such as bends, slides, and vibrato, indicated by slurs and wavy lines. The solo is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests or single notes.

Handwritten musical score for "Let Ring" by The Beatles. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is in 4/4 time. The melody starts with a G major 7 chord, followed by G/A, D, A, F#7/A#, Bm, and A/C#. The bass line consists of a simple rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The piece ends with a double bar line. The title "LET RING" is written in all caps below the staff.

D C#F F#m E/G# A A/G D/F# Bm7

LET RING LET RING LET RING

10 2 4 4 5 5 7 7 9 12 14 15 14 14
10 2 4 5 7 5 9 9 12 14 15 14 14
11 2 4 6 7 6 9 7 11 14 12 12 14 12 12

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

Em⁷ A G^{MA7} A D^{MA7} G^{MA7} A/C[♯] B^{M7}

G^{MA7} F^{♯M7} G^{MA7} F^{♯M7} D⁷ G^{MA7} C^{♯O7} F^{♯7} B^{M7}

G^{MA7} F^{♯M7} G^{MA7} F^{♯M7} G^{MA7} G/A D G/A A

C D^{MA7} A G F^{♯M} G/A D NC. 4

p *pp*

G D 8va NC. 7

mp *p* HARM. LET RING

B_M^7 LOCO $C^\sharp/D$ $C^\sharp/F$ $F^\sharp_M$ $E/G^\sharp$ A A/G $A/F^\sharp$ B_M^7
pp *p* LET RING ---

A/E $A/F^\sharp$ A/G A D N.C. 9
mp

D D_{MAT}^7 G_{MAT}^7 $A/C^\sharp$ B_M^7 G_{MAT}^7 $F^\sharp_M^7$ G_{MAT}^7 $F^\sharp_M^7$
 LET RING ---

D_{MAT}^7 G_{MAT}^7 $C^\sharp_M^7\flat_5$ $F^\sharp^7$ B_M^7 G_{MAT}^7 $F^\sharp_M^7$

G_{MAT}^7 $F^\sharp_M^7$ G_{MAT}^7 G/A D G/A A

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

D_{MA7}^7 G_{MA7}^7 $A/C^\sharp$ B_M^7 G_{MA7}^7 $F^\sharp_M^7$ G_{MA7}^7 $F^\sharp_M^7$

p

LET RING ----- | LET RING ----- | LET RING ----- | LET RING ----- | LET RING ----- |

D_{MA7}^7 G_{MA7}^7 $C^\sharp_M^7b5$ $F^\sharp^7$ B_M^7 G_{MA7}^7 $F^\sharp_M^7$

mp

G_{MA7}^7 $F^\sharp_M^7$ G_{MA7}^7 G/A D

tr *SLIGHT P.M.* *HARM.* *LOCO*

A $F^\sharp^7/A$ B_M^7 $A/C^\sharp$ D $C^\sharp/F$ $F^\sharp_M$ $E/G^\sharp$

LET RING ----- | LET RING ----- |

A A/G $D/F^\sharp$ B_M^7 E_M^7 A G_{MA7}^7 A

Chords: D^m9, B^b, C⁷, F^{MAT}7, B^bMAT⁷, A^M7, B^bMAT⁷, G, A

LET RING ----- LET RING ----- LET RING ----- LET RING -----

Chords: D^{MAT}7, G^{MAT}7, C[#]M⁷b⁹, F[#]7, B^M7, G^{MAT}7, F[#]M⁷

Chords: G^{MAT}7, F[#]M⁷, G^{MAT}7, G/A, D, G^{MAT}7, F[#]M⁷

LOC, HARM.

Chords: G^{MAT}7, F[#]M⁷, G^{MAT}7, G/A, D, G^{MAT}7, F[#]M⁷

LOC, HARM.

Chords: G^{MAT}7, F[#]M⁷, G^{MAT}7, G/A, D

HARM.

*w/ VOL. KNOB

Bibliográfia

ALEDORT, Andy - 'Pat Metheny: *Straight Ahead*', Guitar Extra! magazine - Spring, 1990.

ÁVÉD János: *Politonalitás az Improvizációban - Diszjunkt és Konjunkt Hármashangzatok, Hexatonok gyakorlati alkalmazása*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapest, 2009.

ÁVÉD János: Tizenkétfokúság a Jazz-Improvizációban című írásából, doktori disszertáció LFZE 2023.

BACK, Les: „Pat Metheny's *Slow Burning Masterpiece*” című cikke az Every Thing Jazz című lapban 2024. <https://www.everythingjazz.com/story/pat-metheny-bright-size-life/>

BACSÓ Kristóf: *A Bebop Stílusjegyei*, LFZE DLA értekezés Budapest, 2018.

BARTH, Joe: *Voices in Jazz Guitar: Great Performers Talk about Their Approach to Playing*, Pacific, MO: Mel Bay, 2006.

BEATO, Rick: *The Pat Metheny Interview* https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4

BINDER Károly: *Dallamalkotás és Dallamszerkeztés a Jazz Muzsikában a Pentatóniától a Polációkig*, DLA Doktori Értekezés LFZE, 2018.

BŐHM László: *Zenei Műszótár*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961.

CHARNEY, Jeff: *interview with Pat Metheny* - Contemporary Jazz magazine 2002. (<http://www.contemporaryjazz.com/interviews/patmetheny-2002>)

CHINEN, Nate: *A Trio Turns Back to Making Jazz, Not Firewood*, The New York Times, 2009. <https://www.nytimes.com/2009/04/10/arts/music/10fly.html>

COOKE, Mervyn: *Pat Metheny – The ECM Years, 1975-1984.*, Oxford University Press 2017.

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

CSUHAJ-BARNA Tibor: *A Nagybőgő-ének Duó Formáció a Jazz-zenében*, DLA Doktori Értkezés LFZE 2017.

DAVIS, John S.: *Historical Dictionary of Jazz*, Lanham: Scarecrow Press, Inc. 2012.

Dr. KESZTLER Lőrinc: *Összhangzattan*, Zeneműkiadó Budapest, 1952.

GOLL János: *Általános Zene-Műszótár*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal Budapest, 1910.

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

GONDA János: *Jazzvilág*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004.

GONDA János: *Mi a jazz?* - Zeneműkiadó, Budapest, 1982.

HYDE, Lewis: *Trickster Makes This World*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1998.

JÁVORSZKY Béla: *A Blues Története*, Dénes Natur Műhely Kiadó, Budapest, 2002.

JÁVORSZKY Béla Szilárd: *A Magyar Jazz Története*, Kossuth Kiadó 2014.

Jazz Essentials interview: *Pat Metheny*

https://www.youtube.com/watch?v=X-zdxHCdU_4&t=2s

JENKINS, Willard - Salon Series: *A Conversation with Pat Metheny* (Willard Jenkins interjúja (2017.) https://www.youtube.com/watch?v=5dCQd90i_A0&t=1s

LARKIN, Colin: *Jazz-Zenészek Lexikona*, Kossut Könyvkiadó, 1993.

METHENY, Pat: *2018 NEA Jazz Master Interview and Acceptance* (speech)

<https://www.youtube.com/watch?v=NPTHxABzQdg>

Függelék II. – Kottamellékletek 2.5 Pat Metheny Trio → Live (2000)

METHENY, Pat: *Pat Metheny Song Book*, Hal Leonard Corporation, 2000.

METHENY, Pat: *Bright Size Life*, Hal Leonard Corporation, 2003.

METHENY, Pat: *Rejoicing* (Hal Leonard Corporation, 2004.)

METHENY, Pat: *Question and Answer* (Hal Leonard Corporation, 2003.)

METHENY, Pat: *Trio 99 → 00* (Hal Leonard Corporation, 2005.)

METHENY, Pat: *Trio → Live* (Hal Leonard Corporation, 2006.)

Müller Dénes: *Kreatív melodikus vezérmotívum szerkesztés Pat Metheny és Lyle Mays közös műveiben.* (Szakdolgozat - Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2011.)

NICHOLSON, Stuart: *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)* (New York: Routledge, 2005.)

OLIVER, Paul: *The Story of the Blues*, (Ebury Press, 1969.)

PETERSON, Lloyd: *Music and the Creative Spirit: Innovators in Jazz, Improvisation, and the Avant-Garde.* (Lanham: Scarecrow Press, 2006.)

POZSÁR Máté: *Jazzelmélet* (Binder Music Manufactory Budapest, 2016.)

RIEMANN, Hugo - BROCKHAUS, Heinz Alfred: *Zenei Lexikon*, (Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1983.)

SMITH, Andy: *Composing to Exploit the Sound of the Guitar*, Performance Thesis, Massey Albany, 2007.

SMITH, John Alan: *'Pat Metheny: Ready to Tackle Tomorrow'*, (DownBeat Magazine July 13, 1978.)

Diszkográfia

BURREL, Kenny: *A Night at the Vanguard*, Argo Records, 1959

BURTON, Gary: *The Time Machine*, RCA Records, 1966.

COLTRANE, John: *Giant Steps*, Atlantic Recording Corporation, 1960.

DAVIS, Miles: *Half Nelson – Workin' With The Miles Davis Quintet*, Prestige Records, 1960.

DAVIS, Miles: *Kind of Blue*, Columbia Records, 1959.

GERSHWIN, George: *Summertime, Porgy and Bess* opera, 1935.

HALL, Jim & METHENY Pat, Telarc International Corporation, 1999.

JARRETT, Keith: *The Köln Concert*, ECM Records, 1975.

KERN, Jerome: *All The Things You Are*, Very Warm for May, 1939.

METHENY, Pat with HADEN, Charlie and HIGINS, Billie: *Rejoicing*, ECM Records GmbH, 1984.

METHENY, Pat with HOLLAND, Dave and HAYNES, Roy: *Question and Answer*, Geffen Records, 1990.

METHENY, Pat: *80/81*, ECM Records, 1981.

METHENY, Pat: *99 → 00*, Warner Bros Inc., 2000.

METHENY, Pat: *Bright Size Life*, ECM Records GmbH, 1976.

METHENY, Pat: *MoonDial* című lemeze, BMG Rights Management 2024.

METHENY, Pat: *Question and Answer*, Geffen Records, 1990.

METHENY, Pat: *Trio → Live*, Warner Bros Inc., 2000.

MITCHELL, Joni: *Shadows and Light*, Asylum Records, 1980.

PAT METHENY GROUP: *Offramp*, ECM Records GmbH 1982.

ROLLINS, Sonny: *A Night at the „Village Vanguard”*, Blue Note Records 1958.

ROLLINS, Sonny: *Airegin - Miles Davis with Sonny Rollins*, Prestige Records, 1954.

SCOFIELD, John & METHENY, Pat: *I Can See Your House From Here*, Blue Note Records 1994.

SHORTER, Wayne: *Super Nova*, Blue Note Records 1969.

SILVER, Horace: *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic Records, 1959.

WEATHER RIPOUT: *Black Market*, Columbia Records 1976.