

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

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

**AZ IMPROVIZÁCIÓ MEGJELENÉSE
ÉS SZEREPE A ZENÉBEN**

VÖRÖSNÉ UDVARDY GIZELLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

DLA

2015

Tartalomjegyzék	I
Kivonat.....	5
Abstract.....	7
1. Az improvizáció fogalma, értelmezése.....	9
1.1. Az improvizációról általában.....	9
1.2. Bevezetésként a zenei improvizációról.....	9
1.3. Néhány definíció és értelmezés a rögtönzésről.....	9
1.3.1. Böhm László.....	9
1.3.2. Brockhaus Riemann Zenei Lexikon.....	10
1.3.3. Ferand Ernő, Günter Philipp.....	10
2. Az improvizáció megjelenési formái, alakulása, fejlődése, hangsúlyának változásai a különböző zenetörténeti korokban.....	12
2.1. A zenei improvizáció kezdete	12
2.2. Rögtönzés a zenei kultúrában.....	13
2.3. Kiindulási pontok, rendező elvek.....	14
2.4. Keleti dallam-modellek.....	14
2.5. A népzene.....	15
2.6. A korai kereszténység zenéje.....	17
2.6.1. Kezdeti források, jubilus.....	17
2.6.2. A gregorián ének, responsorium, tropus.....	17
2.7. Európai többszólamúság 9-14. század.....	21
2.7.1. Organum, discantus.....	21
2.8. Reneszánsz 14.-15-századi többszólamúság.....	24
2.8.1. A fauxbourdon technika, sight-rendszer, ellenpont, diminúció.....	24
2.8.2. Improvizált hangszeres zene.....	27
2.9. A barokk zene hangszeres előadói gyakorlata.....	28
2.9.1. Improvizált ornamentika, kontrapunkt J.S Bach, Vivaldi, Heinichen műveiben.....	28
2.9.2. Rögtönzött tokkáta, prelúd, intonazioni.....	32
2.9.3. Viola bastarda-technika, notes inegales ismerete.....	32
2.9.4. Corelli hegedűszonáták, Tartini Adagio.....	33
2.9.5. Szabad fantázia, variált reprízek, variációk C.P.E.Bach műveiben.....	37
2.9.6. A zeneszerzők díszítései a notációban.....	38
2.10. A vokális zene előadói gyakorlata.....	39

2.10.1. Érzelmes stílus, impr. ellenpont, stile recitativo, kánon improvizáció.....	39
2.10.2. Variált reprízok Hiller, Händel áriáiban.....	42
2.11. Énekes és hangszeres kadencia.....	43
2.12. A klasszikus kor.....	46
2.12.1. Improvizált díszítések.....	46
2.12.2. Díszítések Mozart zongoraműveiben	47
2.12.3. Continuo a zongoraversenyekben.....	47
2.12.4. Mozart és Beethoven rögtönzései.....	49
2.12.5. Díszítések a vokális zenében.....	49
2.13. A 19. század.....	51
2.13.1. A rögtönzés hangsúlyának változásai.....	51
2.13.2. Rögtönzések adott témára, stile brillante, szabad fantáziák, prelűdök, téma és variációk, Chopin, Liszt, Czerny műveiben.....	52
2.13.3. Vokális zeneművek, az aria cantabile és cabaletta.....	56
2.14. A 20. század.....	58
2.14.1. Véletlenszerű zene, aleatória, szeriális zene, reihe, elektronikus zene, Veress, Cage, Berio, Boulez, Ligeti, Penderecki műveiben...	58
2.14.2. A jazz, mint improvizációs műfaj.....	63
2.14.2.1. Bevezetésként a jazzről.....	63
2.14.2.2. Történeti áttekintés.....	64
2.14.2.2.1. A jazz keletkezése és gyökerei: blues, spirituálé, ballada.....	64
2.14.2.2.2. A jazz stílusfejlődése; dixieland, big band és szving.....	67
2.14.2.2.3. 1940-es évektől modern jazz, bebop, cool, hard bop stílus.....	67
2.14.2.2.4. free jazz, modális jazz.....	73
2.14.2.2.5. A jazz fúziója.....	74
2.14.2.2.6. A jelen.....	74
2.14.2.3. Jazzelmélet és rögtönzésgyakorlat.....	75
2.14.2.3.1. Harmóniák rendszere.....	75
2.14.2.3.2. Skálák rendszere.....	76
2.14.2.3.3. Ritmikai sajátosságok; a dobok.....	76
2.14.2.3.4. Hangképzésbeli sajátosságok.....	78
2.14.2.3.5. Formai rendszerek.....	78

2.14.2.3.5.1. Az improvizáció és a forma.....	78
2.14.2.3.5.2. Szóló- és kollektív improvizáció.....	79
2.14.2. 3.5.3. motívikus, ritmikai patternek; II-V-I improvizációs sémák, variáció, struktúrák.....	80
3. Improvizáció a zeneoktatásban.....	108
3.1. Az improvizáció, mint a zeneoktatás kreatív formája.....	108
3.2. A kreatív gondolkodás jelenlétének hatásai.....	109
3.3. A Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola fafűvós tanszakának példái, mint saját tanítási gyakorlat.....	110
4. Az improvizáció jelenléte oboán a különböző korokban.....	117
4.1. Az oboa megjelenése a különböző korokban.....	117
4.2. Barokk szonáták, versenyművek, zenekari szvit.....	118
4.3. Koncertkadencia a klasszikus versenyműben.....	121
4.4. A romantika repertoárján belül improvizációs törekvések, vonások.....	122
4.5. 20. századi darabok, új zenei hangzások.....	123
4.5.1. Heinz Holliger munkássága.....	130
5. Az improvizáció szerepe és jelentősége a zeneszerzők és előadók számára.....	133
5.1. Híres improvizátorok, improvizációikról szóló írások idézetek..... (J.S.Bach, Händel, C.P.E. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, Bruckner)	133
Bibliográfia.....	140

Kivonat

A dolgozat gondolatébresztő és inspiráló összegzés lehet mindazok számára, akik érdeklődéssel figyelik a zenei kifejezés kreatív módjait. Emellett segítséget nyújthat az improvizáció mind elméleti, mind gyakorlati vonatkozású „tisztánlátásában”, a körülötte sok esetben tévesen kialakított vélemények, hibás megítélések elkerülésében.

Átfogó képet ad az improvizációs gyakorlatról, a különböző zenetörténeti korokon végigvezetve. Bemutatja elengedhetetlen szükségszerűségét és ismerteti a zeneszerzőkre, előadókra gyakorolt jelentős hatását. A rögtönzés öröme az énekben és a hangszeres játékban a zenetörténet fejlődésének szinte minden szakaszában bizonyítható és mindig előrevivő ereje volt új formák létrehozásánál.

Aligha akad a zenének olyan területe, amely érintetlen maradt volna az improvizációtól. A különböző zenei hangszeres technikák, és kompozíciós formák kialakulásában is jelentős szerepet játszott. Az ezekhez kapcsolódó jelenségek, összefüggések kerülnek részletes kifejtésre az egyes fejezetekben.

Az értekezés példák széles skáláján keresztül rávilágít arra, hogyan lehet az alkotás élményét a zene nyelvén megfogalmazva kreatív folyamatokban megtapasztalni. Bemutatja a különféle díszítési eljárásokat, technikákat, melyek szintén az alkotó szemléletet tükrözik. Ezért az improvizáció, mint a zeneoktatás kreatív formája, illetve a –tézisként bevezetett– kreatív gondolkodás jelenlétének hatásai, különleges hangsúlyt kapnak ebben az írásban.

A disszertáció az oboista aspektusából is bemutatja az improvizáció jelenlétét, gyakorlatát a különböző korok zeneműveiben. A rögtönzés az előadó számára „lélegzés”, melyben az alkotás élményével teljesebbé válik a zenei gyakorlat. Közel 18 évi improvizációs gyakorlattal, mint szólólista, zenekari művész és zenetanár szeretném zenész társaimat bátorítani ennek az örömteli megélésére.

Híres improvizátorok, improvizációikról szóló írások, idézetek alkotják a dolgozat befejező részét, amelyek a rögtönzés, előadókra és zeneszerzőkre gyakorolt ösztönző hatásáról, jelentőségéről tanúskodnak.

Abstract

This essay can be a thought provoking and inspirational synopsis for all those who are interested in creative methods for expressing music. In addition to this, it can provide assistance in the theoretical and practical “perception” of improvisation, and in avoiding the incorrectly formulated opinions and flawed judgments surrounding it in many cases.

It provides a comprehensive picture of improvisational practices through the various eras of music history. It presents their essential necessity and introduces the significant influence they have had on composers and performers. The joy of improvisation in singing and playing instruments can be shown in essentially every stage of the development of music history and always had the power to bring forth new forms.

There is hardly any area of music that has remained unaffected by improvisation. It also played a significant role in the development of the various techniques for musical instruments and forms of composition. The manifestations and relationships connected with this are described in detail in the individual sections.

Through a wide range of examples, the dissertation throws light on how it is possible to experience the act of invention within the creative processes and couched in the language of music; according to predetermined perspectives or in a free, unconstrained form. It presents the various types of methods and techniques for embellishment that also reflect the creative approach. Therefore improvisation, as the creative form of musical education, or the impact of the presence of creative thinking – introduced as a thesis – are given particular emphasis in this essay.

The dissertation presents the existence and practice of improvisation in musical compositions from various eras from the aspect of an oboist. Improvisation is “breathing” for the performer, in which the act of creation becomes more complete in the practice of music. With nearly 18 years of practice in improvisation as a soloist, as a performer in orchestras and as a music teacher, I would like to encourage my fellow musicians towards this joyous experience.

The final section of the essay is comprised of writings and quotes about famous improvisational musicians and their improvisations, which testify to their impact and significance on inspiring improvisation for performers and composers.

1 Az improvizáció fogalma, értelmezése

1.1. Az improvizációról általában

A rögtönzés mindennapi gondolkodásunkban állandóan jelen van, hiszen gyakran találjuk magunkat gyors megoldást igénylő, váratlan helyzetekben. Ilyenkor megtervezett cselekedeteinket spontán reakciók váltják fel. Ezért nehéz lenne elképzelni hétköznapijaink gördülékeny menetét az improvizatív megnyilatkozások nélkül.

1.2. Bevezetésként a zenei improvizációról

Az improvizáció alapja a kreatív gondolkodás, (mint készenléti állapot) a találékonyság, hogy egy bizonyos pillanatban meghozunk egy zenei döntést, illetve, hogy a zene „felfedezetlen” területére merészkedjünk a zenei nyelv használatával, miközben létrehozunk egy zenei folyamatot. Ez magában foglalja a dallami, harmóniai, ritmikai elemek használatát, melyeket meghatározott szempontok, szerkezeti elvek alapján vagy szabadon alkalmazunk. *A történeti fejlődés, formában és stílusban számtalan módját jeleníti meg a kötött és szabad rögtönzésnek.*

1.3. Néhány definíció és értelmezés a rögtönzésről

1.3.1. Böhm László

Böhm L. szerint: „...improvizáció – rögtönzés: valamely megadott zenei témának minden előkészület nélkül fejből való kidolgozása és azonnali lejátszása, többnyire az ilyen produkcióra alkalmas hangszeren. Az improvizálás művészete valamikor (különösen a XVII.-XVIII. században) rendkívül elterjedt volt. A múlt században (XIX. szd.) még nyilvános hangversenyeken programszerű számként is gyakran szerepelt (pl. Liszt). Ma már inkább csak jobb orgonisták művelik...”¹

¹ Böhm László: *Zenei műszótár*: (Budapest Zeneműkiadó 1961-es reprint, 2000) 120old.

1.3.2. Brockhaus Riemann Zenei Lexikon

Brockhaus Riemann meghatározásával kiegészítve: „...improvizáció: lat. improvisus előre nem látott-ból; ex improviso előkészület nélküli zene egyidejű kigondolása és hangzó megvalósítása. Többnyire előre megadott mintákon és formulákon alapul, legtisztább formájában túllép az előzetes írásos rögzítésen és így a reprodukálás, interpretáció fogalmán is; a zene egyébként kompozíció formájában is tartalmaz több-kevesebb improvizatív elemet.

Megkülönböztethetünk tulajdonképpeni improvizációt és szabad fantáziálást. A rögtönzésnél az előadást szabályok és meglévő modellek irányítják, így az egyéni kezdeményezés csekélyebb. Ha az előadás nem kötődik adott konkrét, elsősorban ritmikus, vagy más, az időbeli folyamatot meghatározó vázhoz, akkor az improvizáció fantáziálássá válik, amely azonban kötődhet bizonyos zeneszerzési szabályokhoz, vagy formához, vagy lehet ismert téma, adott mű meditációszerű feldolgozása. A vokális és hangszeres díszítések is az improvizáció fogalomkörébe tartoznak, amennyiben előadásuk spontán...”²

1.3.3. Ferand Ernő, Günter Philipp

Philipp G. könyvében Ferand E.-t is idézi, akire a zenetörténeti áttekintésnél hagyatkozik a legfontosabb impr. pilléreket kiemelve, amelyek: a „...korál előjáték, a generalbasszus-gyakorlata, a koncert kadencia, szabad fantázia a hangszeres zenében; vokális területen az improvizált kontrapunkt, a diminúció és az énekes kadencia...” Továbbá a „...variációs technikák és formák...”, melyek szintén az improvizációs gyakorlat során alakultak és fejlődtek tovább.³

Philipp G. így folytatja a variációkhoz kapcsolódóan: „Van egy adott alapmodell, amelynek dallami és harmóniai menetét, illetőleg formai koncepcióját a muzikus tartja kézben, amikor variálni kezd, és egyéni elképzeléseit játssza. Az improvizáció ilyen jellegű jelenlétét századunkban a jazz példázza rendkívül magas szinten, életteli széleskörűséggel.” A témával kapcsolatban többek közt így nyilatkozik: „Minden

² Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon*:II. (Budapest Zeneműkiadó 1985)213 old.

³ Ferand; *Die Improvisation in der Musik*, (Zürich Rhein-Verlag 1938)

zenetörténeti szemléltetés, amely kizárólag írott anyagra, hagyományos gyakorlati és teoretikus forrásokra támaszkodik, figyelmen kívül hagyva az improvizációs pillanatot az élő zenei jártasságban, szükségszerűen hiányos képet ad a tényleges zenei gyakorlatról.”⁴

⁴ Günter Philipp: *Klavier, Klavierspiel, Improvisation..* (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1984) 369 old. Ford. Udvardy

2. Az improvizáció megjelenési formái, alakulása, fejlődése, hangsúlyának változásai a különböző zenetörténeti korokban

2.1. A zenei improvizáció kezdete

Minden zene kezdetén az improvizáció áll. A történeti kezdetektől mind a vokális, mind a hangszeres zene a spontán zenélésből, pillanatnyi ötletből származik, ahol az ötlet és az előadás elválaszthatatlan.

Fokozatosan és folyamatosan alakul ki a dalok és zeneművek szájhagyomány útján történő terjedése, amely állandóan bővül, változik, többé-kevésbé rögzül, így ellentmond ugyan az improvizációs kezdeményezésnek, ötletszerűségnek, de azt sohasem nyomja el teljesen.

Az improvizáció fejlődésénél különleges szerepet játszanak azok a korábbiakban, de részben ma is bizonyítható hibák, amelyek a feljegyzési lehetőségekben rejlenek. Ezáltal újabb és újabb zenék keletkeznek az ismert módozatok előremutató változtatásaiból, melyeknél az adott nép, vagy törzs archaikus típusainak zenei befolyása érvényesül.

A nyugati zenében mind szólisztikusan, mind kollektívan egy és több szólamban rögtönöztek. Ennek folytán teljesen új formák jöttek létre. A meglévő műveket díszítették, variálták a dallamot, új szólamok és akkordok beillesztésével át is formálták azokat. A kölcsönös kapcsolat miatt egyes esetekben nehéz megkülönböztetni az improvizáció konkrét példáit a kompozíciós példáktól. Mindenek előtt nehéz eldönteni, hogy egy új kompozíciós forma keletkezési körülményei improvizációs átalakulásra vezethetők-e vissza, vagy az eredeti improvizációt rögzítették.

Az improvizációs teljesítmények tekintetében így abszolút és relatív improvizáció különböztethető meg a fejből játszás során a szerint, hogy az ötlet és az előadás elválaszthatatlan egységet alkotnak; vagy a már meglévő, többé-kevésbé rögzített kompozíciót az előadás pillanatában egy, vagy több előadó változtatásokkal ad elő. Ebben az esetben végtelen sok átmeneti lehetőség áll fenn a valódi spontaneitástól a megváltoztatott visszaadás gondos előkészítéséig.

A későbbi tendencia ellenére, amely a zene lehetőség szerint érthető írásbeli rögzítését jelenti, a betűírással lejegyzéstől kezdve a neuma és menzurális feljegyzéseken át a XX. század kottairásáig, megmaradtak az improvizációs törekvések napjainkban is.

2.2. Rögtönzés a zenei kultúrában

Az improvizáló zenész különleges szerepet játszhat egy kultúra zenészeiről alkotott képének kialakításában. A szózhagyomány útján terjedő zeneműveket, melyeket improvizációs módon alkotnak, általában alsóbbrendűnek tekintik azoknál, amelyeket kotta formájában rögzítenek. A nyugati kultúrában az improvizációra leginkább támaszkodó műfajokat, mint például a jazzt, a hagyományos nézetek másodlagos értékűnek tartják azokhoz a komolyzenei művekhez képest, amelyben a kompozíció mindenképp felett áll.

Ezzel ellentétben, a nyugat-ázsiai országokban az improvizált zene a leginkább elfogadott. Ezekben a kultúrákban az improvizáció egyenlő a szabadsággal, egyenlő azzal, hogy a zenésznek nem kell figyelembe vennie olyan megkötéseket, mint például az ütemjelzés. Az egyén döntéshez való jogát a zenészek értékelésekor is figyelembe veszik, így például a tapasztalt amatőrt, akinek csak saját ihletének határait kell figyelembe vennie, magasabb szintű zenésznek tartják, mint azt a profitt, akinek kötelessége az előírt zenét az előírt módon eljátszani. A legnagyobb megbecsülésnek a nem metrikus zene örvend, amelyben mindig rögtönöznek.

Bár improvizációs törekvések bizonyos fokig minden zenében felfedezhetőek, improvizációról csak akkor beszélhetünk, ha az előadás jelentősen eltér egy adott modelltől, vagy ha egy kultúra határozott különbséget tesz egy előre megkomponált darab és egy megadott alapra való improvizálás között.

Azt, hogy egy kultúrában mennyire van jelen az improvizáció, leginkább az alapján lehet megítélni, hogy a kultúra hogyan rendszerezi saját zenéit, és miképp értékeli a memorizált vagy leírt darab és annak előadása közötti kapcsolatot. Az improvizáció megbecsültsége kultúráról kultúrára igen változó. Dél- és Nyugat-Ázsia, Indonézia és Afrika zenei kultúráiban például a domináns műfajokat jellemzi, míg néhány más kultúrában a kevésbé dominánsakat (például nyugaton a jazzt, Koreában a sanjot).

2.3. Kiindulási pontok és rendező elvek

A zene kezdete a különböző népek mítoszai szerint isteni eredetű. A kezdeti időkben valóban a kultuszokhoz tartozik. Az ókori zene is kezdetben a kultikus cselekményekhez kötődött csak később vált esztétikai kifejező művészetté. Már ebben a korban is jelentős szerepe volt az improvizációnak.

A rögtönzött zenék egyik közös tulajdonsága, hogy az előadás alapja egy kiindulási pont, rendező elv. Nem állítható, hogy az improvizáció nélkülöz minden stilisztikai vagy kompozíciós alapot, de az, hogy milyen és mennyi kötelező elem van benne, (az elemek összességét nevezhetjük „modellnek”, illetve „rendező elvnek”) kultúránként és műfajonként változik.

Az Európán kívüli kultúrák többségében nem ismerik egy zenemű írásos rögzítését és hangról hangra történő pontos megismétlését. Az íratlanul öröklődő dallam-modellek formálását és variálását, viszont szigorú hagyomány szabályozza.

2.4. Keleti dallam-modellek

A legnépszerűbb modell a hangsorok rendszere. Ilyen hangsorokat találunk Dél-, Közép- és Nyugat-Ázsiában, Észak-Afrikában és valamennyire más formában, Indonéziában is. Dél-Ázsiában a leghasználatosabb modell a rága. Indiában ősrégi dallam és ritmus-vázak „uralkodnak”, *rágá*-k és *tála*-k, melyeknek keretében az előadónak meg kell maradnia.¹ Az elmélet 21 fokra osztja az európai fül számára 12 félhangra osztott oktávközt, így az előírt és előírható módozatok száma beláthatatlan. Egymással hierarchikus kapcsolatban álló hangokról van szó, melyeknek sorából tipikus, gyakran kötelező dallamokat, motívumokat és díszítéseket lehet képezni. Előadási formájában egyre bonyolultabb szabályrendszerben való improvizáció jellemzi, minden egyes rágának saját, a többi rágától különböző karaktere van. A tála olyan ritmusciklus, amely a rága előadásában, annak játéksebességéhez igazodva folyamatosan jelen van, egészen a lezárásig. A hindusztáni és karnatak zenében az improvizált és előre komponált zenének is a rága az alapja. Az előadásban minden

¹ rága:szankszkrit szó,jelentése:szín izgalom,szenvedély,kedélyállapot; tála:ritmikai modell,jelentése:tenyér,tapsolás

elemet általában egyetlen rágára alapoznak. Néha olyan improvizációt is játszanak, amit egy rága-sorozatra alapoznak, és a hangsúly ilyenkor azon van, hogy mennyire elegánsan vált át a zenész az egyikről a másikra.

A keleti dallamszerkesztés jellemzője, hogy egy melódikus magot ír körül számtalan parafrázissal, ugyanazt hímezi tele ezer sujtással, folyondárral. Fő eszköze a díszítő elváltoztatás, az ornamentika.

A nyugat-ázsiai zenében a rögtönzéseket rágához hasonló rendszerre építik, bár a különbség számottevő. Az arab népzeneben *magam*, Törökországban *makam*, Azerbajdzsánban *mugam*, Üzbegisztánban *makom*, az iráni zenében, pedig *gushe* néven ismert nyugat-ázsiai hangsorok kevésbé bonyolultak, összetettek és nem olyan mértékben kell konkrét elvárásoknak megfelelniük, mint a rágának. Utóbbi kultúrákban kevesebb is található belőlük. A rágára alapuló előadásokkal ellentétben, egy nyugat-ázsiai előadásban több hangsort is használnak. A legfőbb hangsorról átváltak a másodlagosokra, aztán vissza.

Az indonéz gamelán zenében a zenekar minden hangszere ugyanazt az alap dallamot játssza, csak másképp. Bali szigetén kevés improvizációt találunk a gamelánban, de a jávai gamelánban már sokkal inkább jelen van, még hozzá szigorúan irányított formában. A modellt a már említett alaphangsor, *pathet* (hangsor), mint váz, és a rögtönzésben résztvevő hangszereknek előírt sajátos ritmikai, szerkezeti felépítés alkotják.

2.5. A népzene

A népzene legérdekesebb sajátága a rögtönzött, önkényes díszítés, variálás. A szájhagyomány már önmagában is folytonos kollektív variálást jelent, hiszen senki sem énekel teljesen pontosan a másik után, amit hallott. Nem tudatos változtatásról van szó, hanem arról, hogy a népdal fennmaradása és terjeszkedése ösztönös, kollektív variálás útján megy végbe.

Szabolcsi B. írja a makámról: „tágabb zenei értelemben dallamforma, modell, képlet, tipikus alakzat, minta...”²

A népi változatképzés a variáció legősibb, legöszönösebb formája. A makám realizálódása tehát minden alkalommal szükségszerűen más és más alakzathoz vezet.

² Szabolcsi Bence: *A zene története* (Budapest, Zeneműkiadó 1984)

Az ösztönös népi variálás eredményei a mi népzeneinkben is a dal-variánsok, rokondallamok.

Jól látható a példában, hogyan variálódik a dallam és a ritmika a különböző versszakok során, még az alul megjelölt versszakok egyes ütemeire kitérően is. (1.kotta)

Gyimes-Völgyi lírai dal, Jávárdipataka 1962

1. kotta

5 / ÉN MOST OJAN VAGYOK

Parlando, rubato $\text{♩} = 72-96$

1-3. 1. Én most o-jan va-gyok...
Mi'm me-zőn a tal-ló...
Ki-nek é-kés-sé-git
Lé-vág-ta-ja sal-ló.

4-7. 4. Kö-ves uc-ca mel-lett
Pá-rat-lan gé-li-ce...
Ki-nek ev-vi-lág-hoz

8-13. Nem vót szē-rēn-csē-je.
8. Any-nyi i-ri-gyém van né-kém...
Va-la-hány csil-lag az é-gén...
s Nin-csén any-nyi ha-jam szá-la...
Meny-nyi ros-zsam a-ka-ra-ja.

Var.
1a₁ 1b₁ + 2₁ 3a₁ 3b₁
2. 3. 3. 5. 6-7.
4a₁ 4b₁ 5₁ 6₁ 7₁
5. 6-7. 4-6. 9-10. 12-13. 10. vsz. III. sor vsz. ism.
8₁ 9₁ 10₁
12; 13. vsz. III. 10. vsz. IV. 11.

(Forrás: Kallós Zoltán: *Tegnap a Gyimesben jártam* (Budapest, Európa Könyvkiadó 1989) 26. old.)

2.6. A korai kereszténység zenéje

2.6.1. Kezdeti források, jubilus

Az ősi keresztények kultikus extázisa beszédben és zenében teljesen ösztönös pillanatnyi megnyilvánulásokban jutott kifejezésre. A görög-római civilizáció összeomlása után a nyugat-európai zenét memorizálás útján őrizték meg, és az „új” zenét valószínűleg előadás alatt dolgozták ki, vagy spontán módon alkották meg az improvizációban. Mivel ismereteink szerint erről a zenéről csupán annyit tudunk, hogy a hagyományos liturgiai énekből írásos formában maradt fenn többé-kevésbé pontatlan notáció által, (amit jóval a darab születése után jegyeztek fel) nehéz pontos következtetéseket levonni arra nézve, hogy használtak-e improvizációs forrásokat, technikákat a megalkotásukkor.

A hiteles források egyike egy spontán improvizációt mutat be, a Jubilust, egy melizmatikus díszítést, amelyet némely korai keresztény liturgiából fennmaradt allelujában az alleluja szó utolsó „a” hangzójára helyeztek. Erre a típusú rögtönzésre tesznek utalást a korai keresztény atyák írásai is. Szent Ágoston (354-430) úgy írta le a jubilust, mint „...a szó nélküli örömrészletet, a gondolatok örömteli kifejezését...”. Melizmatikus, virtuóz stílusával hasonlít ahhoz a vokális kadenciához, amit a barokk áriában fedezhetünk fel évszázadokkal később.

Egy másik, kötöttebb improvizációs technikára találunk utalást számos fennmaradt ének dallami szerkezetében. Egy bizonyos hangsorral, például a dórral írt énekekben gyakran ugyanolyan vagy hasonló dallam-motívumok szótára jelenik meg. Ez olyan improvizációs gyakorlatra utal, amelyben a hangsorok, mint például az indiai rága, tematikus anyagot is tartalmaznak és a hangokat fontossági sorrendbe helyezik.

2.6.2. A gregorián ének, *responsorium*, *tropus*

A gregorián dallamkultúra sajátosságai az emberi hang természetes zeneiségéből fakadnak. A dallamok nyugodt menetűek, rendszerint lépcsőzetesen vagy kis hangközlépésekben mozognak. Nem ritkák ugyanakkor bizonyos ugrások sem, amelyek azáltal, hogy feszültséget teremtenek, előrelendítik a zenei folyamatot.

A gregorian és ambrosian ének világosan improvizatív vonásokat mutat a dallam *melizmatikus* díszítésében a melodikus mag művészi körülírásával.³ Előadásmódját tekintve lehet szólistikus, melyben pap és előénekes szerepel; sponsoriális: szóló és kórus váltakozásával ill. antifonális két kórus váltakozásával. A gregorián énekekben mód volt arra, hogy bizonyos szólistikus részeket a szöveg kiemelésének céljából különösen díszesen és művészién adjanak elő.

Az Alleluja rész a mise melizmákban leggazdagabb éneke. Különösen érdekesek lehetnek a hangismétlések megformálásai a szép hangzású folyondár melizmákkal körülölelve.(2-3. kotta)

Missa de Angelis: Introitus és Alleluja kvadrát notációval lejegyezve

2. kotta

Feria III.

Missa de Angelis.

Introitus. Benedicite Dóminum. 607.

Grad.
3.

L Audá- te *Dó-mi-num de cae- lis :

laudá- te e-um in ex- cél-

sis. V. Laudá- te e-

um omnes Ange-li e- jus : laudá-

te e- um

³ Melizma: a dallam egy szövegszótagjára énekelt több hangból álló cifrázata

3. kotta

Missa votiva de Angelis.

o- mnes Virtú- tes * e- jus.

4. **A** L-le- lú- ia. * íj.

ψ. In conspé- ctu Ange- ló- rum psal- lam ti- bi, Dómi- ne De- us * me- us.

(Forrás: Graduale Romanum (Desclee-SocII 1961) 87-88 old.)

A liturgikus éneket váltott koloratúrákkal díszítették, mely az évszázadok során állandósult és írásbeli rögzítéshez is vezetett. Vallási emelkedettség, öröm és hála tükröződik a kötetlen ünneplésben és vokalizékbén.

A solo-responsoriumokban és felajánlásokban is elismerik az improvizációs elemet, amely bizonyára az adott ceremónia pillanatnyi elvárásainak megfelelően lépett érvényre. A gradual-responsoriumok különösen egyértelműen mutatják improvizációs eredetüket, például a dallamvezetésben és a ritmikai mozgás lendületében.⁴ (4.kotta)

⁴ responsorium graduale: melizmatikus stílusú rezponzoriális ének, az elnevezés arra utal, hogy a szólista az emelvény lépcsőjén állva énekelt

Graduálresponsorium Sciant gentes (részlet)

4. kotta

Sci - ant gen - - tes
quo - ni - am no - - men ti - - bi de - - - - us:

(Forrás:Wagner P. nyomán (1912) Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Wiesbaden,Lauber-Verlag 1979) 41. old.)

A tropus a gregorián ének kötetlen formájú kiegészítése a régi dallamon belül vagy azután. A tropizálás fajtáit láthatjuk a melizmák megszóvegezésénél:

- a tropus új szöveg, amelyet egy meglévő melizma alá énekelnek szillabikusan, a melizma minden hangjára az új szöveg egy szótagja jut, a betoldott szöveg kapcsolatban áll az eredetivel;
- új szöveg új dallammal: mindkettő igazodik az eredeti szöveghez illetve dallamhoz, (például azonos hangnem);
- tisztán dallami betoldásnál a gregorián éneket díszítésként bizonyos helyeken melizmával bővítik.

Benedicimus domino-tropus kétszólamú strófikus dalformában, ritmikailag kötetlen melizmával

5. kotta

1.Vox no-stra re-so-net, Ja-co-bi in-to-net Lau-des cre-a-to-ri.
2.Cle-ruscum or-ga-no Et plebscum tym-pa-no Can-tet red-em-pto-ri.
3.Car-mi-ne de-bi-to Psal-lat pa-ra-clip-to Id est so-la-to-ri.
4.Hoc o-mnes ter-mi-no Lau-des in can-ti-co Di-ca-mus do-mi-no.

(Forrás.Codex Calixtinus (Santiago di Compostela,1140) Heinrich Besseler:*Die Musik des Mittelalters* (Wiesbaden,Lauber-Verlag 1979) 96. old.)

Kétszólamú „tropizált” Agnus Dei kezdete a 12.sz.d.-ből

6. kotta

Organelstimme

Chor Solisten

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di; Qui pi - us es fa - ctus,

(Die mit + bezeichneten Noten sind ergänzt)

Chor

pro - tho - plu - sti sa - net ut a - - - - ctus: mi - se - re - re no - bis...

(Forrás: Heinrich Bessler: *Die Musik des Mittelalters* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979)

95 old. (Cambridge, Un. Libr. Ff. I.17B; Faksimile)

2.7. Európai többszólamúság 9.-14. század

Az európai többszólamú zene kialakulásánál egy hosszú folyamatot látunk, melynek központi kérdése az volt, hogyan csatlakozik egy vagy több szólam a dallamhoz (cantus firmus), eleinte tisztán rögtönözve, a későbbiekben kompozíciós formában rögzítve. *A többszólamúság egész fejlődéstörténete az improvizációs és kompozíciós elemeknek és a gyakorlatnak állandó kölcsönhatását mutatja.*

2.7.1. Organum, discantus

A korai és érett középkorban az egyes katedrálisokban és kolostorok énekiskoláiban a többszólamúságot improvizálták a hangzásbeli díszítés értelmében előadott vertikális jellegű tropussal, melynek neve: organum. A Musica enchiriadis első forrásként ír le az oktávban történő párhuzamos éneklés mellett egy. kvint és kvart organumot.⁵ Mindkettő egy megadott szólamhoz a cantushoz, a XIII. századtól cantus firmushoz kötődik, amely fő szólamként legfelül van. Az organum a X.-XII. századig a szólamvezetés párhuzamos és oldalirányú mozgására korlátozódik.

⁵ *Musica enchiriadis*: északfrancia 9. századi anonim zenei kézikönyv

Organumgyakorlat a Musica Enchiriadis-ból kvint és kvart párhuzamokkal

7. kotta

a.) Quintenorganum (G.S.I.166)

Tu pa-tris sem-pi-e-ter-ni es fi-li-us.

b.) Nach den Kirchentönen (G.S.I.171)

Tu pa-tris sem-pi-e-ter-ni es fi-li-us. Tu pa-tris sem-pi-e-ter-ni es fi-li-us.

c.) Sequenz (G.S.I.169)

Rex coel-li, do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni,
Ty-ta-nis ni-ti-de squa-li-di-que so-li,
Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi-is
Se, iu-be-as, fla-gi-tant va-ri-is li-be-ra-re ma-lis.

(Forrás: Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik, G. S. I 166* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 92.old.)

A 11. században, amikor Arezzo-i G. a *Micrologus*ában már leírta az ellenmozgás és a kadencia alapvető formuláit, a Winchester tropusok gyűjteményében számos olyan kétszólamú organumot találunk, melyeket (vonalrendszer nélküli) neumákban jegyeztek fel és amelyek nyilvánvalóan közös improvizációs elvekre épülnek.⁶

Ezután sok írott organumot találunk, melyek nem alkotják elméleti tanulmányok részét és az improvizált stílushoz való viszonyukat sem határozták meg pontosan. A két és háromszólamú organumok, melyek bemutatják több hang használatát egy ellenében a cantus firmusban, és amelyekre kiváló példák azok a 12. századi iratok, melyeket St. Martialban, Limoges-ban és Santiago de Compostelában fedeztek fel,

⁶ Guido de Arezzo főműve: *Micrologus de disciplina artis musicae*(1025/26)

A 11. század nagy orgánumgyűjteménye *Winchester Troparium* (1050 körül) 164 kétszólamú darabot tartalmaz, melyek neumairással kerültek lejegyzésre, ezért a hangközmeghatározások csak megközelíthetőek lehetnek. A kórusszakaszok egy, a szólistikus részek kétszólamúak.

lejegyzett improvizációknak tűnnek, és kevés a valószínűsége, hogy a feljegyzéssel kidolgoztak volna egy kompozíciót.

A discantus-szerkezet a kora középkori többszólamúságban megjelenő diaphonia tükörszava: széttartó éneklés, mely szerkezetben hang áll hanggal szemben 2-féle módon; szótag szótag ellen, melizma melizma ellen.⁷ Különösen kedveltek lehettek a kötött versritmus és a szabad organális ritmus váltakozásai.(8.kotta)

Angelus domini Intonation és Versus, Kétszólamú organum a 11.századból

8. kotta

The image shows a musical score for the 'Angelus domini' intonation and versus. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: 'Organelstimme' (organ voice) at the top, 'Solisten' (soloist) in the middle, and 'Choral' (chorus) at the bottom. The organ voice part is a single melodic line. The soloist part is a single melodic line. The chorus part is a single melodic line. The lyrics 'Al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia.' are written below the chorus staff. The second system has two staves: 'Solisten' at the top and 'Choral' at the bottom. The soloist part is a single melodic line. The chorus part is a single melodic line. The lyrics 'An - ge - lus do - mi - ni de - scen - - - - dit de cae - lo...' are written below the chorus staff.

(Forrás.Franz Ludwig nyomán, Heinrich Besseler:*Die Musik des Mittelalters*
(Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 95 old.)

A korra jellemző zenei formákat, a discantot, az organumot, a motettát stb. úgy alkották meg, hogy egyszerre csak egy szólamot tettek hozzá a már korábban megírt dallamhoz. A hozzáadott szólamok alkalmazkodtak az alap dallamhoz, de egymáshoz nem mindig. A szólamok kapcsolata hasonló volt, akkor is, amikor két énekes improvizált a cantus firmusra.

Későbbiekben a kontrapunkt és imitációs technika teljes kifejlődését látjuk. A notáció egyre inkább fontosabbá válik a zeneszerzésben és a zene megőrzésében.

⁷ discantus.középkori polifón vokális műfaj már meglehetősen önálló szólamokkal, a tenor a cantus firmus feletti legmagasabb szólam neve.

2.8. Reneszánsz 14.-15-századi többszólamúság

2.8.1. *A fauxbourdon technika, sight-rendszer, ellenpont, diminúció*

A 14. században a zenében már megjelent a pontos vizuális notáció, így komplex struktúrákat, mint például izoritmikus motettákat is írtak, melyeket csakis írásban lehetett kidolgozni. Az improvizált zene azonban még több évszázadon át fontos eleme maradt a komolyzenének.

A két stílus kapcsolata gyümölcsözőnek bizonyult. A komponált zenére nagy hatással volt az improvizációs stílus, és erre kiváló példa a fauxbourdon stílus, amely a 15. században olyan zeneszerzők munkájában látható, mint Dufay és Binchois. A burgundiai zenében a fauxbourdon szerkezet szerinti szextakkord-láncolatot az átlagos stílusokban is felhasználták, és gyakran a kadenciák pontjain is megtaláljuk őket.

A gregorián dallamban a ritmikai haladás a hosszú és rövid hangok váltakozásával csak jelzésszerűen szerepel, míg Dufay himnuszában már pontosan meghatározott ritmusok szerepelnek. Az 1.3.5.versszak egyszólamú gregorián, a 2.4.6.fauxbourdon szerkezetben.(9.kotta)

A 14. század végén és a 15. század elején Nagy-Britanniában a rögtönzött liturgikus többszólamúságban lejegyzés helyett egy bizonyos vizuális rendszert, sight-rendszert alkalmaztak. Az énekesek ránéztek a gregorián ének lekottázott hangjaira,(in-sight) amelyekhez szabályokban rögzített hangközöket képzeltek el, de transzponálva énekelték őket. A hangzatok sora mögött még a sarokpilléreknél érezhető a régi organumgyakorlat, a párhuzamos organumtechnikára emlékeztető merev kvint-oktáv hangzatok. A fauxbourdonszerű tercek és szextek, a kromatika és a vezetőhangok révén ugyanakkor szép hangzású, színes és előrevivő mozgásban oldódnak fel.

Ezek a technikák nyilvánvalóan komoly hatással voltak a kompozíció stílusaira. Nagy-Britanniában így olyan kompozíciók íródtak, melyek szerkezetileg egy sor tercre vagy szext-fordítású akkordon alapultak. Ezeket szabadon díszítették, sőt olykor más hangköz-kombinációt is beillesztettek.

Dufay: Vesperhymnus Advent 1. vasárnapjára, Nr.1

9. kotta

1. Con - di - tor al - me si - de - rum, Ae - ter - na lux cre - den - ti - um,
3. Ver - gen - te mun - di ve - spe - re U - ti spon - sus de tha - la - mo
5. Te de - pre - ca - mur, ha - gi - e, Ven - tu - re ju - dex sae - cu - li,
Chri - ste red - em - ptor o - mni - um, Ex - au - di pre - ces sup - pli - cum. A - - men.
E - gres - sus ho - ne - stis - si - ma Vir - gi - nis ma - tris clau - su - la.
Con - ser - va nos in tem - po - re Ho - stis a te - lo per - fi - di.
2. Qui con - do - lens in - ter - i - tu Mor - tis per - i - re sae - cu -
4. Cu - jus for - ti po - ten - ti - ae Ge - nu cur - van - tur o - mni -
6. Laus, ho - nor, vir - tus, glo - ri - a De - o pa - tri cum fi - li -
Contratenor
a fauxbourdon
Tenor
lum Sal - va - sti mun - dum lan - gui - dum, Do - nans re - is - re - me - di - um.
a, Cae - le - sti - a, ter - re - stri - a Nu - tu fa - ten - tur sub - di - ta.
o U - na cum san - cto spi - ri - tu In sem - pi - ter - na sae - cu - la.

(Forrás:Himnuszciklus,(Róma 1430), Heinrich Bessler: *Die Musik des Mittelalters*
Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 201 old.)

Szintén a 15. századra tehető, hogy az ellenpont tanulmányozói elkezdtek különbséget tenni az improvizált és az előre leírt stílusok között. 1412-ben Beldemandis. P. csak megemlíti a kétfajta ellenpont a „rögtönzött” és a „feljegyzett” létezését,⁸ ám Tinctoris J. már egyértelműen meghatározta a kettő közötti különbséget: „...mivel minden improvizáló énekes csakis a cantus firmushoz igazította a szólamát, a disszonancia és a véletlenszerű szólamszerkesztés elkerülhetetlenné vált. Az improvizált darab szerkezetileg sokkal lazább volt, míg a zeneszerzőnek megvolt az előnye, hogy a ritmikai, dallami és kadenciális elemeket megfelelően elrendezze, így a befejezett művet sajátos jelleggel ruházta fel...”⁹

Az improvizált diminúció-nak döntő hatása volt a megkomponált zenére, bevezető elemei bekerültek a reneszánsz zene előadásmódjába, amely a barokk stílus integrált

⁸ Proscodicimus de Beldemandis:(1380-1428)olasz származású zenetudós, csillagász és matematikus;legjelentősebb zeneelméleti írásai: *Tractatus plaine music (1412) a fentiekben; Tractatus practice cantus mensurabilis(1408);) Contrapunctus (1412)*

⁹ Johannes Tinctoris (1435-1511) flandriai származású elméletíró, *Liber de arte contrapuncti (1477).*

részévé is vált. A diminúció művészete általánosan művelt improvizációs gyakorlat volt, amely a későbbiekben (16. században) különösen gazdagon bontakozott ki.¹⁰ Szoprán és basszus szólam diminúciója látható Palestrina motettájában.(10.kotta)

Palestrina: In Festo Sanctae Trinitatis 10. Kotta

Be - - ne - dic - - ta sit san - - cta Tri-ni - tas, san-
 Be - ne - dic - ta sit san - cta Tri - ni - tas, be - - ne - dic - ta
 - cta Tri-ni - tas san - - cta Tri - ni - ni - tas, be - ne -
 sit san - - cta Tri - ni - ni - tas, be - ne - dic -
 dic - ta sit san - - cta Tri - ni - tas san - cta Tri - ni - tas,
 Re - - ne - dic -
 dic - ta sit san - - cta Tri - ni - - tas
 ta sit san - - cta Tri - ni - tas
 be - - ne - dic - ta sit san - cta
 ta sit san - - cta Tri - ni - tas, be - -
 Tri-ni-tas Be - - ne - - dic - ta
 Be - - ne - - dic - ta sit san -
 ne - dic - - ta sit san - - cta Tri - ni - tas
 Dim.
 sit san - - cta Tri-ni - tas
 san - cta Tri-ni - tas
 - cta Tri-ni - tas san - cta Tri -
 ni - tas sit san - san - cta
 Tri - ni - tas.
 Tri - ni - tas.

(Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 115 old.)

¹⁰ Diminúció – 1. Témaszűkítés. Valamely téma, vagy zenei részlet ritmus értékeinek kicsinyítése oly módon, hogy az eredeti ritmikai viszonyok megmaradnak. Legnagyobb szerepe a kontrapunktikus zenében van.

2. A XVI. század zenei gyakorlatában az improvizatív ornamentika egyik fajtája: a dallam hangjait az előadó készségének megfelelő gyors, improvizált figurákkal tarkította. Ezekből a többé-kevésbé sztereotip figurákból szűrődött le a jelzések ornamentika.

2.8.2.Improvizált hangszeres zene

Számos vizuális emlék és zeneirodalmi példa maradt fenn a hangszeres kamarazenéről. A reneszánsz idején a hangszeresek többnyire improvizáltak. Az egy vagy többszólamú rögtönzés alapjául szolgálhatott egy vázszerkezet. Az erre utaló példák egyike a 15. századi olasz tánc, a saltarello kísérő zenéjének improvizációjában található. A csillaggal jelölt részig követhető a kísérethez tartozó táncdallam, melyben a ritmikai és dallami variáció is megjelenik.(11.kotta)

Olasz saltarello kíséretének dallamváza és „Lamento di Tristano” táncdallam a 14. szd.-ből

11. kotta

The image shows a musical score for 'La rotta' and 'Lamento di Tristano'. At the top, there is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), containing a sequence of rhythmic stems and beams. A small star symbol is placed above the staff. Below this, there are two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'La rotta' and consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/8 time signature. The second system is labeled 'Lamento di Tristano' and also consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/8 time signature. Both systems include first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

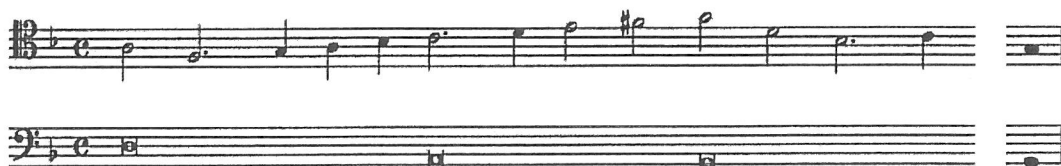
(Forrás:Heinrich Besseler:Die Musik des Mittelalters (Wiesbaden,Lauber-Verlag 1979)
fent:197old. lent:155old.)

A basse danse tenorok hosszú hangjegyeinek fennmaradó gyűjteménye és ezzel együtt a korabeli képeken ábrázolt hosszú hangszer, -amely feltételezhetően tenorvázra improvizáló sackbut-, (harsona középkori változata) mind arra utalnak, hogy a táncok kíséretét többek között ilyen improvizáló csoport játszotta. Az ilyen basse danse tenorra írt kompozíciók egyike a La Spagna, amelyben a tenor hosszú, egyenletes hangjegyeit a felsőbb szólamokban díszes dallamokkal kísérik.(12.kotta) A basse-danse táncok a legkülönbözőbb jellegű lépőtáncok voltak, melyeket nyilvánvalóan sorozatokká állítottak össze.(szvitek)

Ortiz D. La Spagna (részlet)

12. kotta

Recercada primera [La Spagna]



Forrás: Diego Ortiz: *Trattado de glosas*, (1553) <http://www.bicinium.info/pagine/duo/ortiz//ortiz-1.php>

A reneszánsz zenészek „ideális” hangszere az orgona vagy lant volt, amelyeken az előadó egy személyben is el tudta játszani a polifónikus kompozíció teljes egészét. A Robertsbridge Codex. és a Faenza Cx.-ből (1400) kiindulva a polifónikus motetták díszített verziói és a világi művek a repertoár állandó részeként jelennek meg. A leírt példák közös improvizációs alapokra épülő megoldásai nyilvánvalóak.

A reneszánsz és kora barokk hangszeres és vokális zenéje előadásmódjában sokféle átalakuláson ment keresztül, amelynél az előadói teljesítmények gyakran felülmúlták a komponistáét, akik műveik lejegyzését a vázra, mint lényegre korlátozták.

2.9. .A barokk zene hangszeres előadói gyakorlata

2.9.1. improvizált ornamentika ,kontrapunkt J.S Bach, Vivaldi, Heinichen műveiben

A megkomponált és improvizált zene közötti különbség még jelentősebbé vált a 16-18. században. A Reneszánsz idején Olaszországban használt improvizációs formák átnyúltak a korai Barokk időszakába. A két elsődleges típus a meglévő részek díszítése, valamint egy teljesen új rész vagy részek létrehozása volt. Bár elméleti szempontból ezek teljesen eltérőek, a gyakorlatban ez a két típus nem mindig különíthető el teljesen.

A barokk ornamentáció hosszú időbeli folyamat hagyományának örököse; eredetileg egyáltalán nem, később is csak lassanként jelent meg a lejegyzésben és

sohasem vált teljesen írásba foglalt gyakorlattá. Míg a legtöbb barokk ornemens általában szabadon választható, egyes barokk ornamensek többé-kevésbé kötelező jellegűek, mint pl.a kadenciális trilla, és különösen a recitativóban a hosszú appoggiatura. További ornamensek: schleifer, acciaccatura, doppelschlag, mordent, paránytrilla.

A példában unisono-menetet találunk az Oboe d'amore I. és a szopránénekes között; a hangszer-szólamban szabályosan kiírt schleifer van, az énekszólamban ugyanez a schleifer csak jelzéssel szerepel, szabályos, hangsúlyos schleifer.(13.kotta)

J. S. Bach: „Trauer-Ode I.” 18. ütem

13. kotta

(Forrás.Robert Donington:*A barokk zene előadásmódja* (Budapest Zeneműkiadó 1978)
190 old. *Neue Bach Ausgabe* :I.38,181-203 old.

A következő kantáta részletben Bach különlegesen szép hajlításokkal, figuratív elemekkel és trillákkal díszíti az oboa szólamot.(14.kotta)

J.S. Bach: Kantate Nr.32:Arie für Sopran „Liebster Jesu, oboa obligato szólam
Bach ornamentációjával (részlet)

14. kotta

☉. Kantate Nr. 32: Liebster Jesu, mein Verlangen
Arie für Sopran „Liebster Jesu“
Adagio:

(Forrás.Bach-studien für Oboe (*Leipzig, Edition Breitkopf Nr.5418*)20.old. Walter Heinze
dinamikai utasításaival

A barokk ideál az előadói egyéniségtől elvárta egy vázlatosan lejegyzett zenei szöveg lehetőségeinek kifejtését, így a barokk zenében különösen tág tere nyílt az előadói kifejezőmódnak, amely nagy kihívást is jelentett egyben. Példa erre a lassú tételek és a da capo ismétlések szabad díszítései, vagy a számozott basszus kidolgozása. Ugyanakkor a muzsikusként a zene és előadása közötti stílusbeli ellentmondás elkerülését is szem előtt kellett tartania. A spontán előadásra való törekvés ebben a korban szükségszerű volt, hiszen amit csak lehetett, az előadóra bíztak. Ugyanakkor számukra természetes volt az improvizációs készség jelenléte és a zenei nyelv önálló módon történő alkalmazása.

Vivaldi hegedűversenyében a Largo tétel díszítésének 4. lehetséges változata jelenik meg előre leírt formában (részlet)

15. kotta

The image shows a musical score for the 15th staff of Vivaldi's Largo movement. It consists of five staves. The first four staves are numbered 1, 2, 3, and 4, representing different variations of the piece. The fifth staff is labeled 'Original' and shows the original notation. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex bass line with many sixteenth and thirty-second notes, trills (tr.), and ornaments. The variations show different ways of ornamenting and varying the bass line.

(Forrás: Hs.Cx 1091 Landesbibl. Dresden SIMG 7, S. 377 ff. Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979, 204 old.)

Az improvizált kontrapunkt a XVII. században és a XVIII. század első felében új lehetőségeket rejt a generalbasszus harmóniai alapjaiban, mialatt a szólóstimmek dallami díszítései tovább virágoznak. A számozott basszus –a zenei rövidítés egyik fajtája– számos lehetőséget nyújtott a csembalisták és orgonisták rögtönzéseire számára, de nehézségeket is rejtett magában. A generalbasszus kíséret művészi megformálása, mindenekelőtt a késői barokk tematikus–kontrapunktikus improvizált partimento-játék hangzásában, nagyon különbözhetett *a zenész ízlése, készsége és tudása szerint*.

A számozott basszus gyakorlatában mind a basszus szólam mind a dallam adott, míg a partimento-ban csupán a basszus szólam kerül számokkal megadásra, amelyre az előadó feladata volt egyénileg karakter darabokat improvizálni. A partimento improvizációkat legfőképp pedagógiai gyakorlatok formájában művelték a késői barokk korban, amikor számos gyűjteményt is kiadtak Gaetano Greco, Francesco Durante, Carlo Contumacci, Gaetano Franzaroli és Giusoppe Saratelli által.

A számozott basszus megoldások fejlődése a késői barokk korszakban lépést tartott a dallam motívumok kidolgozásaival. A legrészletesebben ezzel a témakörrel Heinichen foglalkozott. Véleménye szerint „...a XVII. század egyszerű háromszólamú játékmódja elavult...”, javasolta az „...akkordok megkettőzését mindkét kézben...” és az „...improvizációs díszítések (ornamentika) bevezetését...”¹¹

Szembetűnő a különbség Heinichen J.D. példájában generalbasszus harmóniaváz és díszített változata között.(16.kotta)

16. kotta

The image displays two musical staves in G major (one sharp). The top staff shows a plain harmonic bass line with chords and moving lines in both hands. The bottom staff shows the same harmonic structure but with trills (tr) added to the notes in both hands, illustrating the difference between a simple harmonic pattern and a decorated one.

Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 202 old

¹¹ Johann David Heinichen: 1683-1729 német zeneszerző, udvari karmester és zeneelméletíró; a 18. szd. egyik legjelentősebb elméleti írása a „*Der General-Bass in der Composition*” (Dresden. 1728).

Bach continuo improvizációjáról első kézből való feljegyzések maradtak fenn. Mizler L.C.(1738) azt írta Bach kíséretéről, hogy „...oly módon illesztette continuo kíséretét a szólóhoz, hogy a közönség azt higgye, megkomponált zenét hallgat, és a jobb kézzel játszott dallamot is már korábban megírta...”¹²

C. P. E. Bach szerint apja szeretett egy negyedik szólamot is rögtönözni, amikor triót kísért. Bach tanítványa, Kittel J.C. arról ír, hogy „...a tanítványok kíséretét hallgatva Bach néha türelmetlen lett, és az ember azon vette észre magát, hogy Bach ujjai hirtelen ott termettek a tanítvány ujjai mellett. Anélkül, hogy zavarták volna játékát, harmóniai gazdagon díszítették a kíséretet. A csodálatos hangok talán még bámulatosabbak voltak, mint maga a tény, hogy a szigorú tanár ilyen közel merészkedett egy diákjához....”¹³

2.9.2. Rögtönzött tokkáta, prelúd, intonazioni

Az orgonista számára az improvizálás egyben gyakorlati és művészi feladat is volt. Mise vagy szertartás közben a liturgikus cantus firmusra versusokat rögtönzött a kórussal felváltva. Ez a gyakorlat egyértelmű összefüggést mutat a basso continuo technikával, sőt, Banchieri orgona basszusai helyenként lejegyzett számozott basszust is tartalmaznak.¹⁴ A legkorábbi billentyűs tokkáták (Gabrieli, Merulo) zsoltár tónusú cantus firmus-on alapulnak, és vitathatatlanul improvizációs eredetet tükröznek. Az improvizált tokkáták, prelúdók és intonazioni-k gyakran határozták meg a hangnemet vagy hangmagasságot, vagy mindkettőt az énekesek számára.

2.9.3. Viola bastarda-technika, notes inegales ismerete

Egy kimondottan olasz típusú improvizációs forma volt a viola bastarda technika, mely számos olasz forrásban megtalálható az 1580-1630-as időszak során. A tenor és basszus viola közti hangszertípus, (amelynek hangolása a régi líra da gambáéhoz hasonló) kvartokban és kvintekben hangolt 6 húrja az akkordjátékot megkönnyítette. Egy polifónikus kompozíciós formát alapul véve, a viola bastarda körülíveli a

¹² Mizler L.C.(1738) (Ford. Aldrich 1949)

¹³ J.C Kittel *Der angehende praktische Organist* 1808) 33.old.Ford.Udvardy).

¹⁴ Banchieri: *L'organo suonarino* (1622/3)

textúrát, hol egyik, hol másik szólamot díszítve, vagy éppen egy teljesen új szólamot létrehozva.

Az improvizálás gyakorlatának egyik tipikusan francia változata a ritmust érinti. A francia barokk zene stílusos előadásához szükség volt a túlpontozás és a notes inégales ismeretére, melyek a rugalmasság és kifinomultság kedvéért nem kerültek kiírásra a kottában. Az egyenletesen lekottázott hangcsoportok pontozott előadásmódjára vonatkozott, melynek alkalmazási helye ill. a pontozás mértéke a játékos ízlésére volt bízva. A csembalistáktól, lantosoktól és hegedűs szólistáktól elvárták, hogy több előjáték teljes ritmusát improvizálják, melyeket csak vázlatos formában, hosszú hangokkal írtak le, rendkívül kevés díszítő elemmel.

2.9.4. *Corelli hegedűszonáták, Tartini Adagio*

Az improvizálás egyik legismertebb példája az olasz adagio-ban, Roger E. kiadásában jelenik meg, melyet a kiadó azzal a kijelentéssel vezet fel, hogy az adagios-t *Corelli* maga díszítette.¹⁵ A példa a 3. szonáta nyitó ütemeit mutatja be. *Corelli* a 17. és 18. századi muzikusokhoz hűen, a díszítéseket az előadások alkalmával variálta. *Corelli* adagioinak díszítő elemei a gruppi, a trillák és egyéb, a 17. századra jellemző figurációk.¹⁶

¹⁵ *Corelli's Sonatas for violin and violone or harpsichord* (Amsterdam, 1710)

¹⁶ gruppi: (gruppo)- improvizált díszítő figurák; -a trillák utókás végződése; -alsó vagy felső váltóhanggal induló kettős ékesítés(doppelschlag)

Arcangelo Corelli op. 3 hegedűszonáta Adagio 1-5 ü.

17. kotta

Corelli díszítései

Adagio

vn solo

bc

6
5

4

3

7

7[#]

(Forrás: The New Grove dictionary of Musik : *Improvisation* 107old.)

Arcangelo Corelli op 5 Hegedűszonáta 1.tétel Grave kezdő ütemei: (a) az első kiadásban (b) Corellinek tulajdonított, díszített előadási változat

18. kotta

The image displays two musical staves for the beginning of the first movement of Corelli's Op. 5 Violin Sonata No. 1. The top staff, labeled (a), shows the original notation in G major, 3/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff, labeled (b), is marked 'Grave' and features a more elaborate and dense beginning. It starts with the same half note G4, but the right hand immediately enters with a rapid sixteenth-note figure: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5, which then continues with a similar pattern. The left hand continues with the original bass line. The piece concludes with a double bar line.

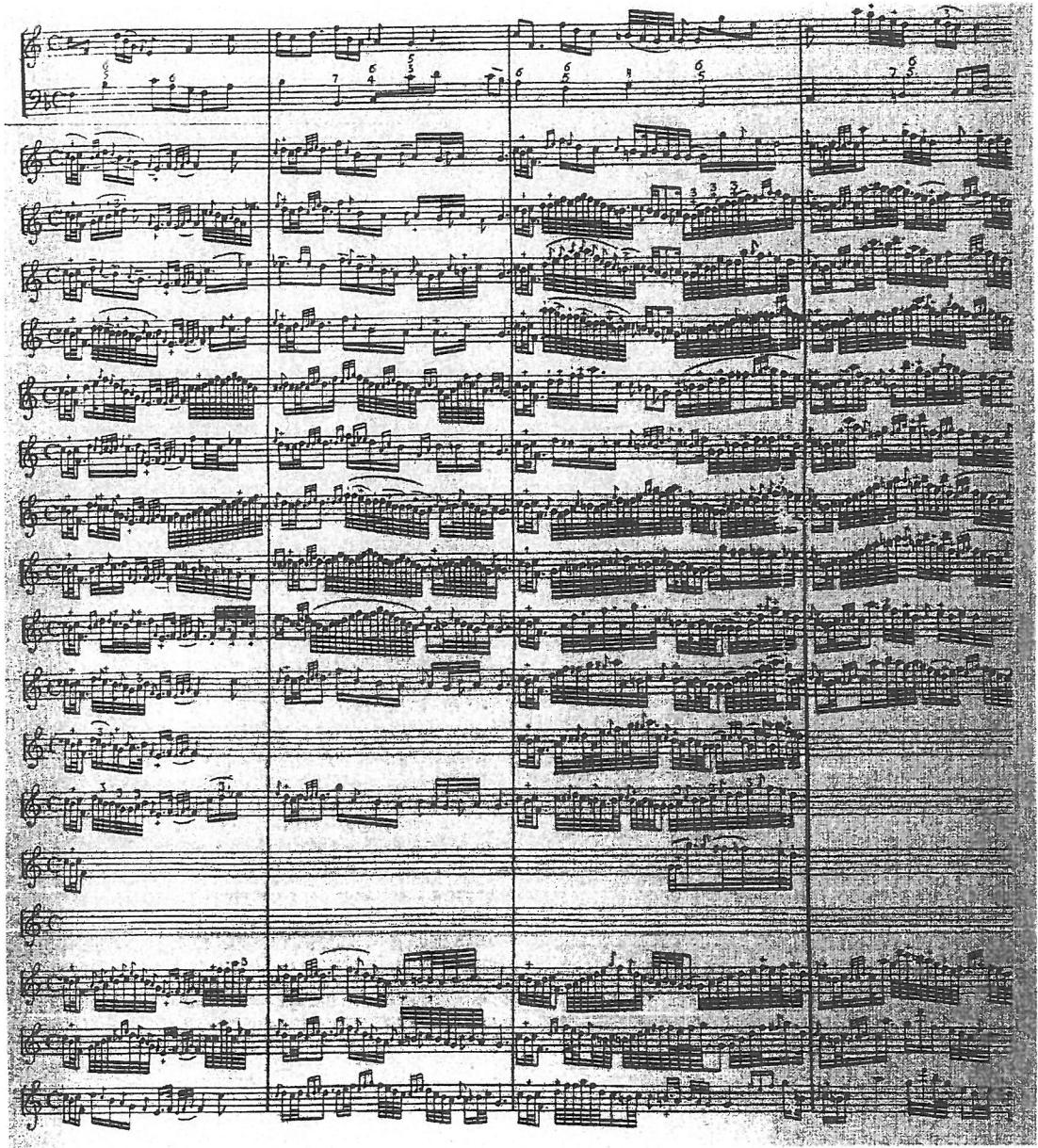
(Forrás:Robert Donington:*A barokk zene előadómódja* (Budapest, Zeneműkiadó 1978)
164 old.)

Corelli op. 5 szonátájára több mint 20 ismert forrás létezik a megőrzött improvizációkról, melyek közül mindegyik ad egy új, a korra és keletkezésére jellemző formát. A hangjegyekkel leírt díszítések sűrűsége jelentősen növekszik az évszázad során, még a gáláns klasszikus stílusok kromatikus hajlításait is körülölelve.

A leglátványosabb kései példa a hegedű és a basszus díszített megoldásaira talán a 18.század hegedűirodalmát tartalmazó kompendiumának felnyitásakor látható, melyben Tartini Adagio-jának hegedű szólama 17 egyre bonyolultabb formában módosul.(19.kotta)

Tartini: Adagio díszített változata 17 különböző formában (részlet)

19. kotta



(Forrás: J. B. Cartier: *L'art du violon* (1798); New Grove dictionary of Musik, *Improvisation* 109 old.)

2.9.5. Szabad fantázia, variált reprízek C.P.E. Bach műveiben

A szabad fantázia formájában az improvizáció művészete egészen a barokk kor végéig virágzott. Petri J.S. nézete szerint, a fantázia „ a zeneszerzés legmagasabb foka, amelyben a meditáció és az exekúció szoros, közvetlen kapcsolatban áll egymással ”¹⁷

Bach C. P. E. tanulmányának utolsó fejezete teljes egészében a fantáziák improvizációról szól.¹⁸ A végén egy szabad fantáziát találunk mind írott, mind partimento formában. Az egyik fantázia címe: Bachs Empfindungen, a távoli fismollban kezdődik, de még ütemhez kötött. Az érzések folyama feloldja a kötött metrumot, így két oldalon át nem találunk egyetlen ütemvonalat sem. Az ütemvonalak hiánya szintén a hasonló jellegű kompozíciók szabad mivoltára utal.

Praktikus szempontokat figyelembe véve a zeneszerző helyenként kiírja a variált reprízket-et, mint ahogyan azt Bach-nál, a 6 Amelien-zongoraszonátában is látjuk.¹⁹ Előszavában a következőket írja:

„Napjainkban elengedhetetlen az ismétlésen alapuló variálás. Ez szinte minden előadótól elvárt. A közönség elvárja, hogy minden elképzelés az ismétlésben módosuljon, legtöbb esetben arra való tekintet nélkül, hogy ezt a darab szerkezete vagy az előadó képessége lehetővé teszi-e vagy sem. Gyakran magát a variációt, mint formát ünnepli leginkább, főleg akkor, ha terjedelmes és díszes kadenciákkal tűzdelt. Ezek az oda nem illő variációk, amelyek gyakran ellentmondanak a darab felépítésének, összhatásának és a művészi elgondolások belső összefüggéseinek, mind ellenszenvesek a zeneszerzők számára. Ha mégis képes az előadó a megfelelő variációk kivitelezésére, vajon mindig megfelelő a ráhangolódása? A variációban nem az a legfontosabb szempont, hogy az előadó hű maradjon a darabhoz? De mindezen nehézségek és hibalehetőségek ellenére, a jó variáció mindig megtartja az értékét.”²⁰

Rondói és fantáziái a „műértők és műkedvelők” számára („für Kenner und Liebhaber”) összeállított gyűjteményekben jelentek meg.

¹⁷ Petri J.S.: Anleitung zur praktischen Musik.(1767)

¹⁸ Bach C. P. E.: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen: Kísérlet a zongorajáték helyes módjának leírására.(1753).

¹⁹ C. P. E. Bach: Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen.(1760).

²⁰ Ferand Ernő: *Die Improvisation in Beispielen* (1956) 108 old. Ford. Udvardy

2.9.6. A zeneszerzők díszítései a notációban

Az improvizált díszítési gyakorlat terén idővel jelentős változtatásokat vezettek be. A zeneszerzők, feltehetőleg a kézirat iránt nagyobb figyelmet kívánva, irányításuk alá vették a díszítési gyakorlatot, két módon is: bizonyos részeknél kiírták a díszítéseket, illetve jeleket vagy rövidítéseket vezettek be egyes díszítési sémákra.

A 18. század elején a francia zeneszerzők, mint például Francois Couperin, és egyes Német mesterek, mint például J. S. Bach az általuk elképzelt díszítéseket belefoglalták a kottába; vagy egy-hangos díszítő elemek jeleivel, (francia: *agréments*; olasz: *abellimenti*) vagy bizonyos szakaszoknál különösen díszes megoldásaikkal. Az általánosan használt írott szimbólumokat Francois Couperin és Marain Marais kivételes precizitással jegyezték le. Ezek specifikus jellege akkoriban szokatlannak tűnt a 18. század sokkal inkább elterjedt stílusával szemben, melyet különösen az olasz zeneszerzők részesítettek előnyben, az előadóra bízva a díszítés feladatát.

A díszítések tekintetében a kevésbé speciálisan meghatározó notációval, a zenei anyag egyfajta alapként szolgált, mely folyamatosan frissíthető és aktualizálható volt az idiomatikus improvizált díszítések hozzáadásával. Míg a pompás, kifejező, improvizált szókészlet legnagyobb képviselői általában szólista hegedűművészek és énekesek voltak, szinte minden szóló művésztől, (legyen az énekes vagy hangszeres előadó) elvárták, hogy együttműködésre lépjen a zeneszerzővel.

Quantz J. J. felismerve az alapvető különbséget az általa látni vélt Francia és Olasz esztétika között a gyakran kottába írt egy-hangos díszítésekre „*wesentliche Manieren*” néven utalt (szükséges díszítések), és a sokkal kidolgozottabb, egyénileg szabadon improvizált díszítő elemeket „*willkürliche Auszierungen*”-ként (szabad ornamentáció) említette.²¹

²¹ *Versuch einer Anweisung, die flöte traversére zu spielen* (Berlin 1752) X .fejezet:115 old. Johann Joachim Quantz: 1697-1773 német zeneszerző, fuvolista, fuvola-hangszerkészítő, Nagy Frigyes fuvola tanára volt.

2.10. A vokális zene előadói gyakorlata

2.10.1. *Érzelmes stílus, improvizált ellenpont, stile recitativo, kánon improvizáció*

A vokális zenében a régi, melódikusan orientált díszítések stilisztikai módosítása 1600 körül jelent meg a basso continuo (folyamatos basszus) megalkotásával, melynek következtében új hangsúly került az ének érzelmi töltésére. A basso continuo szilárd basszusával és improvizált akkordjaival, inkább a vertikális, mint a lineáris szempontokra fektette a hangsúlyt, és a díszítés is egyre inkább a harmóniához illeszkedett, disszonanciával fűszerezve. A vokális zenének ez az új érzelmes stílusa két módosulást eredményezett a szólamvezetésben:

A 16. századi passaggi finoman folyó hangjai váltakozva hozták létre a pontozott trochaikus, vagy jambikus forma alakzatait, melyek sírásra vagy sóhajtásra emlékeztetnek.²² A rövid díszítéseknek egy újabb szótára jelent meg a dalszöveg érzelmi töltetű szavainak hangsúlyos szótagjaira énekelt hangjaihoz.

Az improvizált énekes ellenpont alkalmazását a cantus firmus felett, (contrappunto alla mente) számos 17. századi zenetudós említette meg.²³ Ennek mesterfokon való művelése kötelező volt a pápai kórus tagjai számára. Elképzelhető, hogy az énekesek képzésének általános része volt ez, még a stile recitativo²⁴ban is. Ez a stílus a korai barokkban a szabad de dallamos recitativótól kezdve a metrikusabb arioson keresztül, a szimmetrikus szerkezetű lírai áriáig mindent magába foglalt.

²² Passagi, passage: felfelé vagy lefelé haladó gyors, könnyed dallammenet

²³ Contrappunto alla mente: improvizált ellenpont, amellyel a XIV-XVI század karénekesei gyakran éltek.

²⁴ stile recitativo: az előadói stílus, minden emelt hangú énekbeszéd; a monódikus stílusnak a beszéddel legszorosabban kapcsolatban lévő ága; monódia: hangszerkíséretes szólóének

Giulio Caccini: „Ardi, cor mio”, első ütemei a dallamos recitativ stílust tükrözik

(a) egyszerű lejegyzés Firenze, Bibl. Naz., Ms Magl. XIX.66.,

(b) ornamentált lejegyzés, Caccini Nuove Musiche, (Firenze, 1602)

20. kotta

(a)

Ar - - di, ar - di, cor mi - - o, Che

(b)

Ar - - di, ar - di, cor mi - - o, Che

non fu vi - sta ma - i Fiam - ma di più bei ra -

non fu vi - sta ma - i Fiam - ma di più bei ra -

- i; Ar - - - - -

- i; Ar - - - - -

- - - - - di, ar - di cor mi - o,

- - - - - di, ar - di cor mi - o,

(Forrás. Robert Donington: *A barokk zene előadómódja* (Zeneműkiadó Budapest 1978)

158. old.)

Amikor két vagy több szólamot is improvizáltak a cantus firmus felett, az gyakran eredményezett disszonanciát. Egyes kritikusok ezt elnézték, sőt gyakran pozitívan értékelték. Banchieri véleménye szerint a contrappunto alla mente hatása még írott művekben is elérhető, ha az egyes szólamok különállóan kerülnek megírásra, és a basszusra csak utalások vannak. Hozzáteszi, hogy „akár száz énekes esetében is lehet az eredmény még mindig kellemes, függetlenül attól, hogy egyik sem tudja, a másik mit énekel”.²⁵

²⁵ „*Cartella musicale*” (1614) Ferand fordítása (1956).

A contrappunto alla mente egyik alfaja, melyben két vagy több énekes improvizál a cantus firmus felett ellenpontozási hibák nélkül, a contrappunto in concerto. Főként a vallásos zenében került alkalmazásra.

Cerreto S. példáiban a cantus firmus feletti kánon improvizációkat írja le, melyek azt a célt szolgálják, hogy az énekes elsajátítsa a basszusban lévő azonos hangközű lépésekre történő improvizáció gyakorlatát (összekötő mozgás, átmenő hangok emelkedő tercekre, kvartokra)²⁶(21. kotta)

Scipione Cerreto: Kánon improvizáció lejegyzett formában

21. kotta

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first system shows a cantus firmus in the bass staff and two improvising voices in the upper staves. The second system continues the same structure, with the cantus firmus in the bass staff and two improvising voices in the upper staves.

(Forrás: The New Grove dictionary of Music *Improvisation*: 104 old.)

A 17. század improvizáló énekesei, mint napjaink jazz zenészei is, bizonyára dallam-motívumokat jegyeztek meg repertoárszerűen, bizonyos kontextusokban történő felhasználás céljából.

²⁶ Scipione Cerreto: 1551-1633 olasz zeneszerző, elméletíró, muzsikusként: 2 jelentős kontrapunkt tanulmányának egyike a „*Della prattica musica vocale et instrumentale*” (1601)

2.10.2. Variált reprimók Hiller, Händel áriáiban

A variált reprimók a da capo áriákban kötelező jellegűek voltak. A 18. században az áriák díszítésének alapelvei nem változtak számottevően, kivéve talán Gluck reform operáiban. Hiller álláspontja szerint (mely a barokk zenére is értelmezhető) „...az áriát elsőként a szerző által leírt formában kell előadni, néhány kisebb díszítéssel. A variált da capo-nak könnyednek és kellemesnek kell hatnia...”, ez azonban feladat is egyben az énekes számára, aki így egyéni képességeinek bemutatására kap lehetőséget. „...a lassú áriákban a legato díszítések bevezetése, az allegro-ban pedig a staccato-k ajánlottak...”...passagi és az ehhez hasonló díszítések használata egymáshoz túl közel, vagy túl gyakran egymást követően, kerülendőek.”²⁷ A díszítések könnyedsége és a változatos ritmikai fordulatok jellemzik Hiller példáját.

„Vom Dienst der Kreatur” Német Ária részlete Hiller által díszített, variált változatban a felső sorban (Wien, Nat.Bibl.S.m.3920 1778)

22. kotta

Veränderung
Vom Dienst der Kre-a-tur ver-las-sen, um-ringt von de-nen, die dich
Adagio
Vom Dienst der Kre-a-tur ver-las-sen, um-ringt von de-nen, die dich
has-sen, trägst du mein Heil, die Last al-lein, die Last,
has-sen, trägst du mein Heil, die Last al-lein, die Last,
die Last al-lein, trägst du die Last al-lein
die Last al-lein, trägst du die Last al-lein

(Forrás: Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 233 old)

²⁷ Johann Adam Hiller: „Anweisung zum musikalischen-zierlichen Gesange” (1780 az ének-módszertanról fennmaradt írásos gyűjtemény).

Az olasz díszítési gyakorlatot Händel operáiban is megtaláljuk, amelyeket olasz virtuóz énekesek számára írt. Egyes esetekben az énekesek túlzott díszítéseit saját maga ellenőrizte.

Händel: Da capo aria a Rinaldo c. operából, Eustazio áriája Babbell nyomán, Valentini repríz díszítéseivel (részlet)

23. kotta

Anfang
(Devise) *Presto*

Da Capo *Presto*

Part.
G. A. 58
S. 12 *Allegro*

Sul - la ruota di for - tu - na v à gi - rando la spe - ran - za

sul - la ruota di for - tu - na v à gi - rando la spe - ran - za

(Forrás: Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979) 192. old. G. A. Bd. 48, S. 218.)

2.11. Énekes és hangszeres kadencia

A kadencia a szabad improvizációnak egy különleges példája, az improvizációs gyakorlat jelentős megnyilvánulási formája, amelyben az előadó lehetőséget kap tudása, ízlése, fantáziája szerint, rögtönző készségének bemutatására. A díszített záró részeket kiszélesítették olykor jelentős dimenziókba, kezdetben fejből, majd a klasszikában a játszott darab témáival és motívumaival, későbbiekben a zeneszerzők által leírt módon. A barokk kadencia funkciója ornamentális.

Quantz a kadenciákról írt részben így nyilatkozik:²⁸

- „Kadenciának nevezzük azt a szabad ornamentációt (wilkürlichen Auszierung), amelyet a darab végén, az utolsó előtti basszushang, azaz a darab hangnemének V. foka fölött végez a szóló (concertierenden) koncertáló hangszer, az előadó elképzelése (freyen Sinne) és tetszése (Gefallen) szerint.”²⁹
- „A kadencia célja nem más, mint hogy a darab végén még egyszer, váratlanul meglepje a hallgatót, és emellett, hogy hangulatára újabb hatást gyakoroljon.”³⁰
- „A kadenciának a darab alaphangulatából (Hauptaffecte) kell származnia.”³¹
- „Énekszólam vagy fúvóshangszer kadenciája úgy legyen megszerkesztve, hogy egy lélegzetvétellel eljátszható legyen. Vonós-játékos olyan hosszú kadenciát játszik, amelyet akar, hogyha egyébként gazdag a fantáziája. De még vonós-játékos számára is előnyösebb, ha rövid a kadenciája, mint ha hosszú és unalmas.”³²

Farinelli C.B. énekes kadenciái Giacomelli G. Merope c. operájából, Epitide Áriájában (24-25. kotta)

24. kotta

Verzierung
(beim
Da Capo)

Text

Quel u-si-gno-lo che in-na-mo-ra-

(1. Kadenz) Al suo piacere
(Fermate)

to, se can-

ta so-lo, tra fron-dae fron-da spiegal fa-to la

²⁸ Joachim. Quantz: *Versuch* (Berlin, 1752)

²⁹), Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Budapest, Zeneműkiadó 1978) XV 1. 164.old.

³⁰ Uo: XV: 5. 164.old.

³¹ Uo: XV: 8.165.old.

³² Uo: XV: 17. 165.old

25. kotta

cru - del - tà. Quell' u - si -
 gno - - lo, se canta so - lo, spiega del fa - to ia cru - del - tà,
 (2. Kadenz)
 la cru -
 cru - del - tà.
 del - tà.
Al suo piacere (3. Kadenz - Fermate)
 cru - del - ta. Quell' u - si - gno -
 lo
 lo
 (4. Kadenz (Schluß))
 la cru - crudel - tà
 cru - del - tà

(Forrás: Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979)

185.old.)

Bach Ötödik Brandenburgi versenyének első tételében a csembalóra kiírt gigantikus kadencia is remek példa arra, hogy a szólóművész privilégiumának kihasználását példázza

A jól ismert történet szerint 1747-ben Bach J.S. Nagy Frigyesnél tett látogatása során a király által szolgáltatót témára ott helyben rögtönzött egy fűgát. Ebből dolgozta ki később a *Musikalisches Opfer*-t.

A teljes zeneművek improvizálása újdonság volt a Barokk korszakban, de a kor nagy zeneszerző-előadóművészei a virtuozitás új magaslataiba léptek. A 17. században Sweelinck, Frescobaldi és Buxtehude orgona improvizációi is nagy elismerést nyertek a széles körökből összegyűlt hallgatóságtól.

2.12.A klasszikus kor

2.12.1.Improvizált díszítések

A klasszikus kor zeneszerzői és előadói a barokk kor improvizációjának három (alap)típusát örökítették át: a díszítéseket, a szabad fantáziát és a kadenciát. A kor tanulmányai azt igazolják, hogy a kidolgozott vagy improvizált díszítésekben való jártasság az alaptípusok pontos ismeretétől, (Manieren) és azok előadásától függ. A forrásokban mintaként szolgáló díszítésekről nem tudjuk pontosan, hogy ezek hányad része előre kidolgozott díszítés, és hányad része a 18. századi improvizációs gyakorlat eredménye, bár említésre kerül, hogy az eredeti leírt kotta és a tényleges előadás között eltérések voltak. A zeneszerzők az amatőrök és diákok számára lejegyezték a díszítéseket, akiktől nem várták el az improvizáció művészetének mesterfokú művelését, ellentétben a zeneszerzőkkel ill. virtuóz előadókkal szemben.

Az improvizált hangszeres díszítés klasszikus helye a főtéma újakezdése volt, különösen a lassú tételekben és rondókban. A szerzők nem mindig jelezték az ilyen újakezdéseket, de da capo jelekkel megjelölték azokat a kéziratokban. Gyakran írtak díszítéseket a főtémákra, közvetlenül a diákok előadásai vagy publikálás előtt.

Az előadóművészek általában azokban a művekben improvizálták a díszítéseket, melyekben volt fő dallamsor, például szóló zongoraművek, kamaraművek fúvós és vonós hangszerekre, vonósnégyesek kiemelt első hegedűvel, ill. hangszeres versenyművekben. Mindazonáltal a zenekari játékosok is a 18. században és a 19. század elején, nyilvánvalóan improvizáltak díszítéseket. Spohr élménybeszámolója szerint, amikor Rómában vezényelt egy zenekari művet, annak szólamait folyton változtatták a zenekar egyes tagjainak határtalan díszítései. Felhívta a zenészek figyelmét, hogy ne tegyenek hozzá a leírt hangokhoz, de azt is elismerte, hogy a díszítés számukra természetes volt.³³

³³ Ludwig Spohr: (1816.december.19)

2.12.2. Díszítések Mozart zongoraműveiben

Mozart zongoraversenyeinek előadásmódjára vonatkozó speciális jegyzetei, amelyeket egyéni felhasználás céljából írt, különleges példákkal szolgálnak. Számos zongoraversenyében a szóló rész helyenként csak rövidítésekkel, vázlatosan kerül kiírásra. Általában olyan részeknél figyelhető ez meg, amikor a dallami és ritmikai intenzitás expresszív és drámai jellegét tekintve hirtelen nyugodtabbá válik. Ilyenek a lassú mozgású szekvenciák, pl. a C-dúr K 503 versenymű második tételében; ill. a zongora-recitativok a lassú tételekben, melyekben a jobb kéz dallamát ismétlődő nyolcad-akkordok kísérik a vonós hangszereken, pl. a D-dúr K451 versenyműben. Mozart szintén használt vázlatszerű rövidítéseket a hosszú hangértékeknél, a zenei folyamatok ütemvonal nélküli, szabad kitéréseinél, valamint az arpeggio és átvezető részekben. A recitativo díszítését a K451 zongoraverseny. II. tételében, Mozart a következő megoldásokkal írta le testvére, Nannerl számára. (26. kotta)

Ha összehasonlítjuk a Mozart F-dúr Zongora-szonáta K332 II. tételének kéziratait és annak első kiadványát, fellelhetők a kettő közötti különbségek. Ugyanígy azokban a jegyzetekben is, melyeket Mozart maga használt, vagy amelyeket a nyilvánosság számára tett közzé. (27. kotta)

2.12.3. Continuo a zongoraversenyekben

Számottevő bizonyíték áll rendelkezésre arra vonatkozólag, hogy a klasszikus zeneszerzők elvárták a szólistáktól, hogy a basszus szólamra improvizáljanak (legyen az számozott vagy nem számozott) a billentyűs versenyművek zenekari ritornello részeiben. A 18. században kiadott kották általában tartalmaztak számozott basszust ezekben a részekben, Mozart le is kottázta a „col Basso”-t a billentyűs hangszer balkéz szólamába a partitúra szinte minden oldalán, ahol a szólistának nem volt obligát szólama. Az ilyen versenyműveket általában a billentyűs hangszer mellől vezényelték.

W.A.Mozart: D-dúr zongoraverseny K 451 II tétel

26. kotta

The image shows a musical score for the 26th system of Mozart's Piano Concerto No. 23, II. movement. The score is arranged in a grand staff format with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: FL. OB. (Flute/Oboe), BN. (Bassoon), HN. (F) (Horn in F), PF. (Piano), DB. (Double Bass), and VA. VC. VN. (Violin and Viola). The piano part (PF.) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with various articulations and dynamics such as *mf*, *f*, and *sf*.

(Forrás: The New Grove dictionary of Musik, *Improvisation*, 115 old.)

27. kotta

W.A.Mozart Sonata in F K332/300k, II.tétel Adagio 23-26 ütem

a felső sorban a kézirat, alul az 1.kiadás

Kézirat

The image shows a musical score for the 27th system of Mozart's Sonata in F major, II. movement. The score is arranged in two systems, each with two staves. The top system is labeled '1st edn'. The music is in a grand staff format. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics like *sf p*. The lower staff contains a more rhythmic accompaniment. The system ends with a fermata over a final chord.

(Forrás: The New Grove dictionary of Musik, *Improvisation* 113 old.)

2.12.4. Mozart és Beethoven rögtönzései

Mozart és Beethoven improvizációs képességei nagy elismerésnek örvendtek. Koncertjeiket gyakran tarkították szóló improvizációk. A Mozart által írt *fantáziák*, melyek többnyire a koncerteken improvizált darabok lejegyzései, általában metrikusak; szabad, deklamációs jellegű témáik megjelenítésében finoman kidolgozott művekről tanúskodnak. Az ilyen fantáziák mellett a leggyakoribb típusú improvizáció még a *variáció egy adott témára*, vagy *improvizált előjátékok*, melyek azt a célt szolgálták, hogy kipróbáljanak egy ismeretlen hangszer a tényleges előadás előtt, ill. a különböző hangnemekre írt darabokat összekössék. Mozart számos ilyen átvezető, moduláló előjátéka maradt meg az utókor számára. Ezek a kevésbé ismert munkák (melyek mind az NMA-ban jelentek meg), leginkább ametrikusak.

Beethoven már saját korában kimagasló zongorajátékosnak, improvizátornak és zeneszerzőnek számított. Kifejezőmódja és zongora stílusa nagymértékben befolyásolta a 19. század zongorajátékát. Rögtönzései sorában szerepelnek a fantáziák kötetlen formában; a zongoraversenyek kadenciái; variációk a szokásos variációtípusok szerint, és azokon messze túlmenően, gyakran megadott témákra. Sok minden fellelhető ebből az egyes művekben, részben egyértelmű utalással, pl. Sonata quasi una fantasia (op. 27) A versenyművek kadenciáit Beethoven lejegyezte.

2.12.5. Díszítések a vokális zenében

A klasszikus kor kezdetével és a zeneművek kiadásának virágzásával az oktató és elméleti jellegű munkák egyre fontosabbá váltak a díszítést tanulók számára. Közel 20 átfogó vokális módszertan és tanulmány jelent meg az 1763 és 1825 közötti időszakban. Ezekben gyakran találunk terjedelmesen lejegyzett példákat, amelyek különösen fontosak lehettek az operai reform és a virtuóz éneklés korában. A tárggyal foglalkozó írók legtöbbször az ízlés és megítélés témáját vitatták, a zeneszerzők illetve a virtuózok állításait próbálták egyensúlyba helyezni.

Az elmélettel foglalkozó írók között a legértékesebb talán Corri D. munkája, aki gyakorlati példákkal is bőségesen szolgál. A díszítő elemek megoldásainak olyan részletes formáival is foglalkozik, amelyeket rendszerint senki nem jegyzett le, ezáltal felölelve a zene széles spektrumát. Kortársai is nagyra becsülték ezért. Corri a

lassú áriákban és a kétrészes rondó-áriák lassú részeiben a portamento használatát javasolta, a hosszabb hangokon *messa di voce*-val.³⁴ „A szólamot elegánsan lehetett díszíteni előkével és *acciacatura*-val; a rövid, gyors részek, pedig átívelhetik az ugrásokat és kitölthetik a hosszabb hangjegyeket, de ugyanúgy alkalmazhatóak a szinkópa, és a visszhang effektus is.”³⁵

A Mozart által fennmaradt, díszített példákból is kitűnik a hasonló jellegű megoldások használata. Kedvelt díszítési formája, mely többek között Bach J.C. áriájának kidolgozásából nyilvánvaló, számos tulajdonságot hordoz magában, melyeket az alábbiak szerint értelmeznék:

- az átmenő hangok és kisebb díszítések használata az első részben, mely az ismétlésben még fokozódik;
- az *appoggiatura* általános alkalmazása női hangra írt sorvégeken;
- a ritmika variálása az átmenő részekben, melyben a tizenhatodok gyakran harmincketted-menettké gyorsulnak fel;
- a szinkópa és frazeálás alkalmazása a szólam variálására; e)
- a díszítések sűrítése a kadenciák előtt. (28. kotta)

Az *allegro* áriák, vagy részek kevésbé szolgáltak díszítő ékesítések alapjául, legfőképpen azért, mert ezek gyorsak voltak és kötöttebb volt a tempójuk. Az átmenő hangok, *appoggiatura*-k és ehhez hasonló elemek megtalálhatók ugyan, de nem bővelkednek ezekben. A *staccato*-t és a szinkópát bizonyos esetekben díszítő elemként használták, a dallami kitérések hosszabb hangértékein pedig tizenhatodok folyamatos szakaszai voltak kialakíthatóak. A kor kiemelkedő elméletírói között voltak továbbá: Mancini.G, Celoni.P, Schubert.F, Hiller J.A., Lanza.G, Garaudé.A, Nathan.I.

³⁴ *Messa di voce*: egy hosszan kitartott énekhangnak erőben való lassú felfokozása, majd fokozatos lehalkítása. A kívánt helyen, a hang felett álló kis *crescendo-decrescendo* nyilakkal jelölik.

³⁵ Domenico Corri: *Treatises on Singing, Variation of a passage, explanation of the graces* (London Chapell ,1810)

28. kotta Bach J.C.: "Cara la dolce fiamma" Ária részlete az Adriano in Siria-ból, Mozart 4-féle díszített változatával

Mozart: four alternatives

Mozart: prima volta

Mozart: da capo

Ca - ra la dol - ce - fiam - ma dell' al - ma - mia tu sei - dell'

Ca - ra la dol - ce - fiam - ma dell' al - ma - mia tu sei - dell'

Ca - ra la dol - ce - fiam - ma dell' al - ma - mia tu sei - dell'

al - ma mia tu sei - E ne - gliaf - fet - ti miei - Co -

al - ma mia tu sei - E - ne - gliaf - fet - ti miei - Co -

al - ma mia tu sei - E - ne - gliaf - fet - ti miei - Co -

- stan - te o - gnor - sa - rò Ca - ra la dol - ce - fiam - ma

- stan - te o - gnor - sa - rò Ca - ra la dol - ce - fiam - ma

- stan - te o - gnor - sa - rò Ca - ra la dol - ce - fiam - ma

dell' al ma mia tu sei - E ne - gliaf - fet - ti miei - Co

dell' al ma mia tu sei - E ne - gliaf - fet - ti miei - Co

dell' al ma mia tu sei - E ne - gliaf - fet - ti miei - Co

stan - teo - gnor sa - rò

stan - teo - gnor sa - rò

stan - teo - gnor sa - rò

(Forrás: The New Grove dictionary of Musik, *Improvisation* 115 old.)

2.13. A 19. század

2.13.1. A rögtönzés hangsúlyának változásai

A 19. század elején megnövekedni látszott az improvizálás népszerűsége, majd 1840 után háttérbe került a „rossz ízlés megnyilvánulása”-ként történő megítélés révén.

A romantikus felfogás jellemezte az improvizálás spontán kreativitását. A nyilvános keretek között történő improvizálás 1840 után egyre kevesebb szerepet kapott, mert egyhangúság kezdte fenyegetni a művészi eredetiséget. Egyéb tényezők közé tartozott még az előadóművész túlzott kiemelkedése a mű és az előadás elkülönülésének rovására az interpretációban. Emellett megjelent egy olyan újítás a zene szemléletében, mely a basszus-orientált, szintaktikus szerkezettől távolodva inkább a dallamosabb, általánosabb vagy programozottan felfogott keretek felé mozdult el. Így fellazította szerkezetileg azt a „belső fonalat,” amely korábban a rögtönzött zenét egységben tartotta.

2.13.2. Rögtönzések adott témára, *stile brillante*, szabad fantáziák, prelűdök, téma és variációk, Chopin, Liszt, Czerny műveiben

Az évszázad első évtizedeiben az improvizálás központi szerepet vívott ki magának a zenei kultúrában a zongora elsődleges szerepének köszönhetően, mely hangszer akkor a legelterjedtebb volt. A kialakításában és szerkezetében hozott fejlesztések a zongorát központi helyre emelték, a korszakban egyre fontosabb szerepet játszó hangversenytermek színpadán. Az egyre nagyobb virtuozitás és kifejezőképesség, a hangszer továbbfejlesztett tulajdonságainak köszönhetően, -gazdag hangszín skálája és manuális lehetőségei révén-, még inkább érvényesülhettek. Ezt töretlenül kihasználták a „billentyű virtuózai” európai koncertkörútjaikon. Számukra elengedhetetlen volt legalább egy improvizáció bemutatása a koncerteken, általában az előadások utolsó darabjaként, mely rögtönzés gyakran népszerű dalokat vagy operaáriákat tartalmazott. Az olyan nagy mesterek, mint Liszt és Hummel a közönség által adott témákra improvizáltak, részben arra a negatív kritikára adott válaszul, miszerint a rögtönzött előadás csupán „kicsivel több mintha fejből játszanának”.

Chopin, -kinek a lengyel nemzeti dalokra játszott improvizációi elkápráztatták a varsói, bécsi és párizsi közönséget-, szintén játszott a közönség által megadott témákra alkalomszerűen. A következő példa egy lengyel nemzeti dal feldolgozását mutatja be fantázia négykezes formájában. (29-30. kotta)

Frederik Chopin: Fantázia négykezes, nemzeti polonéz dallamára op. 31. 56-81 ütem

29. kotta

AIR: „JUŻ MIESIĄC ZASZEDŁ”
Andantino 4-69

dolce e semplice

legatiss.

pp Archi

delicatissimo

poco rall.

a tempo

leggierissimo

ten.

sempre legato

poco rall.

a tempo

sempre pp

30. kotta

(Forrás: Institut Fryderika Chopina Warsaw, 1961 PWM 3539)

Czerny értekezésében, mely a korszak egyik legfontosabb és bizonyára legátfogóbb improvizációval kapcsolatos írása, a bevezetések, kadenciák, koronás megállások ill. a különálló darabok, fantáziák, potpourris, capriccios, stb. improvizálását elemzi. Tanulmányában ragaszkodott elvéhez, mely szerint az „improvizálás, bár sokkal szabadabb forma, mint az írott munka, szervezett egységet kell, hogy alkosson, pont olyannyira, hogy felfogható és érdekes legyen”³⁶

Az improvizáló mesterek is alkalmaztak magasabb rendű terveket, melyeket a gyakorlat és tapasztalat során finomítottak, hogy egységessé tegyék rögtönzéseiket. Az improvizációs alapok közé tartoznak a 19. század elején a kromatikus basszus

³⁶ Czerny: „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte” (1829).

fejlesztései, a nocturne kíséreték (stilizált énekes figurációkkal) és a harmóniai szekvenciák díszítései az akkordikus átvezető részeknél (arpeggiók, skálák, átmenő hangok, stb.) További lehetőségek közé tartoznak még a téma és variációk, valamint a „szigorúan fűgai” formátumok.

A stile brillante domináló szerepe egy előre elkészített paradigmát nyújtott, a virtuóz és a lírai részek sajátos váltakozásával, melyre számtalan kompozícióban is példát találunk, többek között Chopin, Liszt műveiben. A helyenként terjedelmesen burjánzó improvizációk egymást szervesen követő részei általában dallamosak és motívumokkal telt imitációk voltak.

A prelűdök sokkal gyakorlatiasabb szerepet töltöttek be, mint a fantáziák, így például a hangszer kipróbálása, a megfelelő ráhangolódás elérése, vagy az ujjak bemelegítése. Bár ezek leginkább „bevezető” jellegűek, a darabok közötti összekapcsolásra szolgáló improvizációk is voltak. A stilisztikai lehetőségek az ütemvonal nélküli recitativoktól egészen a bravúros virtuozitásig terjedtek, ahogy azt az 1810 és 1830 között kiadott számos gyűjtemény is tükrözi mind a szakavatottak mind az amatőrök számára. (pl. Hummel, Cramer, Haslinger, Moscheles és Kalkbrenner által.)

A recitativ részek hatással voltak a korabeli darabokra (pl. Chopin Nocturne op.32 no.1;) olyan más improvizációs lehetőségekkel is, mint a kadencia vagy dallami díszítések. Ez utóbbi vonások elvesztették korábbi improvizációs eredetüket azáltal, hogy a kadenciákat egyre inkább kottába rótták a zeneszerzők a versenyművekben. Liszt h-moll szonátájában szintén fellelhetőek a recitativ részek, kadenciális megoldások és dallami díszítések, melyben egy hangnem-sorozattal h-D-F#-B stabilizálja a váltást a tematikus és a bravúros részek között.

Liszt alkotói újjáteremtése átirataiban és feldolgoásaiban kiemelkedő jelentőségűek a zeneművek népszerűsítésében. Az átirat és az eredeti mű legfőbb találkozási pontja számára a mondanivaló. Tudatosan különbséget tett hű és szabad átiratai, egyszerű átiratai és fantáziái között, melyekben számos új megjelelölést használt.

Fantáziái, pl. Magyar Fantázia,- reminiscenciái, pl. Mozart: Don Juan,- parafrázisai pl Verdi: Rigoletto,- transzkripciói, pl. Wagner: Tannhauser nyitány,- illusztrációi, pl. Meyerbeer: Próféta,- bizonyítják, hogy a művészi értékű átírás művészet, éppoly megfeszített munkát igényel, mint az eredeti kompozíció. Csak a

szervő elképzelésének alkotó újjáteremtése biztosíthatja az átirat hűségét és egyenrangúságát.

Az improvizációs stílusok és technikák beépülése a formális műbe (ahogyan az Liszt szonátaiban látható) egy másik olyan tényező volt, mely hozzájárult az improvizálás háttérbe kerüléséhez. Az improvizálás nem tűnt el teljesen, hanem olyan területekre korlátozódott, mint az orgonajáték, gyakran a „szigorú fúgai” stílusban, ahogy azt Czerny és kortársai jellemezték.(1829)

A 19.. század végén egyéni csúcsteljesítmények magaslottak ki Franck és Bruckner. orgona rögtönzéseiben. Bruckner Párizsban (1869) és Londonban (1871) adott koncertjeiről, improvizáció-művészetéről fűtanuk lelkes beszámolóí maradtak fenn csakúgy, mint témák és vázlatok.

Bár a szóló zongorajáték, majd később az orgona uralta a területet, a 19. században a rögtönzés a hegedű-zongora duókban is szerepelt, például Clement és Hummel, Reményi és Brahms játékában, valamint Beethoven és Wölfl, Mendelssohn és Moscheles, Chopin és Liszt kézzongorás improvizációkkal kápráztatták el a hallgatóságot.

2.13.3. Vokális zeneművek, az aria cantabile és cabaletta

A Romantika korszakának pedagógiai célú forrásai inkább a technikai és fiziológiai problémákra összpontosítanak, mint az előadói gyakorlat kérdéseire. Az énekes feljegyzések egyre elterjedtebb kiadásával azonban igen gazdag, mindaddig lejegyezetlen repertoár anyag maradt fenn. Szintén fennmaradtak kiadott vagy kéziratós ariák, melyeket Rossini és Donizetti ill. a kor legnagyobb énekesei „alkottak” vagy rögzítettek írásos formában. A korszak végére egy sokkal határozottabb és egyértelműbb bizonyíték is rendelkezésre állt már, a hangfelvételek formájában.

A zenekarral kísért recitativo, cantabile, arioso elemek és a díszítő jellegű vokalizálás továbbra is fontos maradt, a zeneszerzők egyre inkább beírták a díszítő elemeket a kottákba. A következő példában is ez látható.(31. kotta)

Rossini: Tancredi recitativo-jának bevezető ütemei, elsőként az eredeti, leírt formában, majd a szerző által díszített változatban.

31. kotta

Rossini: *Tancredi*

original

Oh pa-tria! dol-ce e in-gra-ta pa-tria! al-fi-ne a te ri-tor-no Io ti sa-lu-to

Rossini for Mme Grégoire

pp

Oh pa-tria! dol-ce e in-gra-ta pa-tria al-fi-ne a te ri-tor-no Io ti sa-lu-to

anon (publ Clementi & Co.)

Oh pa-tria! dol-ce e in-gra-ta pa-tria al-fi-ne a te ri-tor-no Io ti sa-lu-to

o ca-ra ter-ra de-gli-a-vi-mi-ei ti ba-cio E in-ques-to per me gior-no se-

Lenro *animato*

o ca-ra ter-ra de-gli-a-vi-mi-ei ti ba-cio è ques-to per me gior-no se-

o ca-ra ter-ra de-gli-a-vi-mi-ei ti ba-cio è ques-to per me gior-no se-

Cinti-Damoreau

in-nou-vel

re-no co-min-cia il cor a re-spi-rar-mi in se-no

re-no co-min-cia il co-re a re-spi-rar-mi in se-no

re-no co-min-cia il cor a re-spi-rar-mi in se-no

ét-re Ah! je me sens re-nai-tre

(Forrás: New Grove dictionary of Music *Improvisation*: 122 old.)

Az aria cantabile továbbra is a dallami díszítés elsődlegesen kedvelt formája volt. A cabaletta a 19. századi olasz operák jellemző formája, a kettős áriák második fele, mely sokkal gyorsabb, mint az azt megelőző cantabile rész. Jellegzetessége, hogy rövid strófái többször megismétlődnek különböző díszített változatokban. Rendszerint kóda zárja le. A cabaletta díszítése önmagában három módon történt: a koronás megállások kidolgozásával leggyakrabban az egyes strófák végén vagy a kóda közben; az alap versszak variálása az ismétlés során; valamint a kóda alap kadenciális szekvenciáinak kidolgozása, melyek darabról darabra történő hasonlósága megkönnyítette a szabad improvizálást. A cantabile jellemző díszítő

fordulataival szemben, a cabaletta ismétlések újszerű eredeti variációk formáját öltötték, időnként szabadon változtatva a dallami formát. A dallamvonal zenekari kísérete gyakran elmaradt, hogy azzal is könnyítse a díszítést. A cabaletta variálásának számos példája maradt fenn (pl. Jenny Lind J. Pasta G. és mások által) Rossini és Bellini számos saját cabalettáját Ricci adta ki.

2.14. A 20. század

2.14.1. Véletlenszerű zene, aleatória, szeriális zene, reihe, elektronikus zene, Veress, Cage, Berio, Boulez, Ligeti, Penderecki műveiben

Az Új zene évszázada. (kortárs zene, modernek, avantgarde) A régi zenefelfogás mellé új jelenségeket állít. Az 1950 utáni zene más szemlélet és ábrázolásmódot kíván, mint a korábbi. A zeneszerzők műveiben ismét előtérbe kerülnek az improvizációs törekvések és lehetőségek.

Az aleatória (alea, latin: kocka, véletlen) újra sokoldalú fantáziát visz a racionalitásba. Az aleatória kezdetben az elektronikában jelentett véletlenszerű folyamatokat, melyeknek lefolyása nagyjából meghatározott, részleteiben azonban a véletlentől függött. „A szeriális zene következményeképpen olyan zenei formát jelent, amely különböző síkokon, és bizonyos határok közt számol az előadó választási szabadságával.”³⁷

Szeriális zenében a Reihe-technika alkalmazása figyelhető meg valamennyi paraméterre. Veress Sándor a Passacaglia concertante-t 1961-ben komponálta, egykori tanítványa, Heinz Holliger felkérésére. A kompozíció példaszerűen mutatja alkotója törekvését a tradíció és jelen szintézisben való összefonódására. A passacaglia forma a tradicionális komponens Veress művében, a „jelent”, (a hatvanas évek legelejét) a kompozíció dodekafon szerkezete és nem hagyományos formai felépítése képviseli. Öt egymást megszakítás nélkül követő tételből áll, egész motivikus, melodikus és harmóniai struktúrája két tizenkéthangú soron alapul. Az „Allegro scherzando” feliratú második tétel rendkívül hatásos kontrasztot képez az első tétellel, ellentétben annak mérsékelt tempójával és komoly hangvételével ez gyors és játékos. A tétel fugatószerűen indul, de szabályos témabelépések helyett

³⁷ Boulez, *Alea* c. cikk (1957)

apró szegmenseket, tématorodékeket hallunk, amint a legváratlanabb helyeken és időben bukkannak fel, színes, villódzó hangzasképet eredményezve. A szóló oboa által megszólaltatott téma ugyanannak a tizenkétfokú sornak másfajta megfogalmazása, mint amire az előző tétel épült, ám itt a Reihe már transzformált alakjaiban és különféle transzpozíciókban is megjelenik.

Veress Sándor. Passacaglia concertante oboára és vonószzenekarra II. tétel
Allegro scherzando 23-42. ü. (32. kotta)

32. kotta

9

mf
pizz.
f
f
mf
mf

Vni
V. Celli
Cb.
Vni II
Vc.
pizz.
pizz.
mf
mf
f

30
mf
mf
mf

35
f
f
mf
mf cresc.
f

40
f
f
f
f

Molto allegro, rumoroso
♩ = 152

Vno I solo

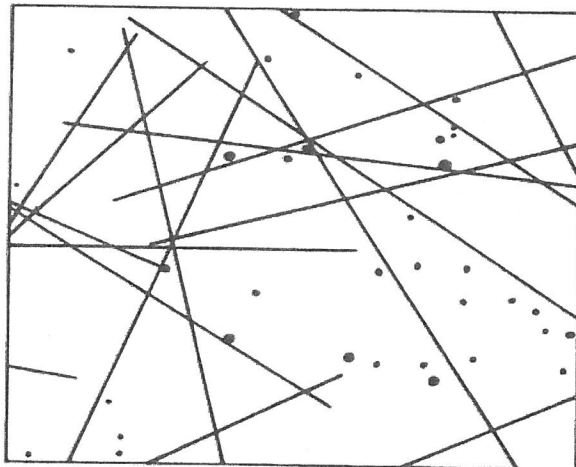
(Forrás: Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Az elektronikus zene a magnetofonszalag feltalálásával jött létre. Az új technikai lehetőségek újra spontán kreativitást tesznek lehetővé, így elektronikus úton előállított hangzatok és kompozíciók keletkeznek.

Cage zenéjét a nyitott formák, spontán akciók jellemzik, gyakran gondolatébresztő grafikus kottával. Egy csillagtérkép fantáziadúságával nyitja ki a muzsikuss számára Variations I c. műve az elképzelés minden terét és idejét. A grafika (kottafejek helyett grafikus notáció) radikálisan szakít a zenei hagyományokkal, és a muzsikust önmagára, környezetére utalja, és spontaneitására készíti: integrál és kreatívvá tesz a pillanatnyi ihlet segítségével.(33. kotta)

Cage: Variations I. (részlet, 1958)

33. kotta



C J. Cage, Variations I, 1958, részlet

(Forrás:SH Atlasz, Ulrich Michels: *Zene* (Budapest Springer Hungarica Kiadó kft. 1994) 488.old.

A 20. században semmi sem érinthetetlen, mindent meg lehet újítani: harmóniát, dallamot, ritmikát, hangszínt, struktúrát, formát, műfajt. Az alkotóművészet lényegéhez tartozik, hogy a részeket integrálja, ezáltal a műalkotás ill. a művészi lét egységes forma-minőségét hozza létre.

Berio fantáziagazdag kísérleti műveket komponált, amelyek összekötik a hangszeres és fonetikus síkok hangzáselemeit. például egyetlen női hangra írt sequenza III (1965) egész sor új, mindig gesztikus hangzási lehetőséget kíván, gyors váltásokkal, igen kifejezően.(34. kotta)

Berio Sequenza III női hangra, részlet, 2.lap (1954)

34. kotta

The image shows a musical score for voice with various performance instructions and phonetic notations. The instructions include: *urgent*, *tense*, *frantic*, *joyful*, *tense L.*, *dreamy*, *urgent*, *whining*, *tense L.*, *frantic*, and *gasping*. The phonetic notations are: (betol a — to sing a[r] [] for [a] [a] — [?] — [a] (te to) [be] to [a] — [?] — [u] (to'coll to'e)

(Forrás:SH Atlasz, Ulrich Michels: *Zene* (Budapest Springer Hungarica Kiadó kft. 1994) 516.old.)

Ligeti György Atmospheres című művében (1961) a hangszínek az elsődleges formaalkotó zenei elemek. A Volumina c. orgonaművében állandó és különbözőfajta clustereket alkalmaz. Ezeket grafikus módon és szóban jelzi.(35.kotta)

Hangzaskomplexumok és fonetika Ligeti:Volumina orgonára c.művében(1961/62)

35. kotta

The image shows a graphic notation for Ligeti's Volumina for organ. It includes performance instructions: *ff Tromp., Pos.*, *f Solozungen*, and *fff (Registrierung für sämtliche Manuale)*. The notation itself is a dense, complex cluster of lines representing notes. Labels include: *Manualwechsel*, *'Gewebe' schnelle.*, and *labyrinthische Bewegungen mit beiden Händen über den Umfang der Manuale (Clusters (Handfläche, Arm, Ellbogen))*. To the right, it says: *Volumina orgonára, 1961/62, grafikus notáció (a szöveg rövidítve)*.

(Forrás.SH Atlasz, Ulrich Michels: *Zene* (Budapest Springer Hungarica Kiadó kft. 1994) 516.old.)

Penderecki Anaklasis c. művében teljesen újfajta struktúra keletkezik a hegedű-clusterekkel, negyedhangokkal, vibrato-effektusokkal és ütőhangszerekkel, amelynek folyamán a metrikus idők ametrikus időterekké nyílnak.(36. kotta)

Penderecki: Anaklasis (részlet 1960)

36. kotta

D K. Penderecki, *Anaklasis*, 1960, részlet

(Forrás: SH Atlasz, Ulrich Michels: *Zene* (Budapest Springer Hungarica Kiadó kft. 1994) 488.old.)

A hagyományos hangszereken való új játékmóddal technikai téren is újításokra törekedtek új hangforrásokat létrehozva, például preparálják a zongorát, a hegedű húrjait a vonó fájával ütögetik, (col legno) multifón hangzások megjelenítése a fúvós hangszereken; idegen hangszereket importálnak és készítenek (pl. gamelán), valamint új hangszereket is kitalálnak.

Az improvizálás fennmaradó hagyományai mellett, mely inkább a funkcionális zenével volt összefüggésben, pl. közösségi táncok, orgonajáték a templomban, a 20. század elejére egy újfajta improvizáció alakult ki, a néma filmekre történő rögtönzött zongora aláfestés. Az improvizált zene leggazdagabb megnyilvánulása azonban mégis a jazz volt.

2.14.2. A jazz, mint improvizációs műfaj

2.14.2.1. Bevezetesként a jazzről

Jóllehet, hogy a jazz, illetve annak kialakulása és kifejezőmódja bizonyos értelemben ellenpontja-ellenpontozása kívánt lenni az addig fennálló klasszikus vagy „szép zene” világának. Már csak azért is, hogy jobban kifejezze és feltárja a modernizálódó világ addigra már jól látható és érzékelhető visszasságait, zűrzavarosságát. (iparosodás, háborúk) Gondoljunk csak a festészet terén akkoriban létrejött változásokra, újításokra, többek között az impresszionizmus, expresszionizmus, kubizmus, szürrealizmus irányzataira. Így jelenhettek meg a zenében is a régi fül számára szokatlan hangzások és koncepciók, akár esztétikailag kevésbé tetszetős elemek; a természet és az ősi erők, illetve a modern társadalmak realitásának és mélységeinek kíméletlen megmutatása. Különösen izgalmassá válik mindezek megjelenítése, ha a rögtönzés világában nyilvánul meg és jön létre. Az alábbi idézetek is a műfaj sokszínűségét és összetettségét tárják elénk:

Georg Barthelme

"A jazz világfilozófia, ezért komolyan kell venni. Zenei kinyilatkoztatás, vallás, filozófia, éppen úgy, mint az expresszionizmus és az impresszionizmus. A jazz egy eszme logikus kifejlesztése és beteljesítése, amelynek egy új és jobb korszakot kell létrehoznia a művészetek történetében."¹

Joe Zawinul

„A jazz zene, amit a feketék fedeztek fel – a lelkét, a ritmusát, a frazírját. Bár a korai jazzre hatással volt New Orleansban az európai kultúra is, valamint nagyszerű zenészek a világ minden tájáról hozzáadták saját stílusukat is. De az igazat megvallva, a nagy változtatásokat a jazzben a fekete zenészek valósították meg. (...) Oh, és még valami: a jazz számomra a 20. század legjelentősebb művészeti formája.”²

Wynton Marsalis

„A jazz az élet, az emberi élet dicsőítése. Az élet teljességét ünnepli. Annak képtelenségét, esetlegességét, nagyszerűségét. A benne rejlő szexualitást. Az értelmét. A mélységet. És azzal foglalkozik, ami a lényege... a leglényege.”³

¹ Georg Barthelme, zenekritikus, Köln, 1919

² Joe Zawinul, a Weather Report együttes alapítója és billentyűse; (Forrás: http://gregjazz.blog.hu/2008//04/27/mi_a_jazz)

³ Wynton Marsalis dzsessztrombitás; (Forrás: http://gregjazz.blog.hu/2008//04/27/mi_a_jazz)

2.14.2.2. Történeti áttekintés:

2.14.2.2.1. A jazz keletkezése és gyökerei: blues, spirituálé, ballada

A jazz a XX. század elején alakult ki az Egyesült Államokban, és futótűzként terjedt el, gyorsan meghódítva Európát is. Két kultúra találkozásából jött létre. Az afro-amerikai folklór- az Amerikába hurcolt rabszolgák afrikai népzeneje erős törzsi zenei hagyományokkal, jellegzetes ritmusvilággal lépett kapcsolatba, olvadt össze az Európából származó funkciós zenével. Fokozatosan vált meghatározó zenei stílussá a világban, jelentős hatásokkal a többi zenei irányzatra is. Világszerte ismert és népszerű élő műfaj, amely ma is folyamatosan fejlődik, egyre újabb stílusok jelennek meg.

A jazz improvizatív műfaj, vagyis a rögtönzésen alapszik. A dzsessz gyökerei a blues-ban találhatóak meg, amely az Afrikából származó amerikai rabszolgák és az ő leszármazottjaik népzeneje volt. Az afro-amerikai zenében a rögtönzés kezdetektől fontos szerepet játszott, mert az ott élő törzsekre jellemző volt a kihívás és megfelelés kultúrája./call and response elv/ A korai népzene a blues, spirituálé és ballada általában egy kérdés-felelet rendszerre épült és az improvizáció vonatkozott a szövegre és a dallamra egyaránt.

A klasszikus bluesforma a tizenkét ütemből álló dallam, amelyet blues akkordmenetek, akkordváltások osztanak fel a dal szövegének tagolódásához illeszkedve. Az európai hangnemek hangközeinek módosításából, a leggyakrabban a terc, ritkábban a szeptim és a kvint nem egészen félhangnyi szűkítéséből születtek meg a blue note-ok. A természetes és a félhanggal leszállított hangok közt sodródó dallam adja meg a blues izgalmas harmóniáját. Ezt a tulajdonságot az énekesek és a hangszeres zenészek is könnyedén kiaknázzák.

Bessie Smith *Backwater Blues* című felvétele ezt a jelenséget tárja elénk. Ime a dallam a maga eredeti egyszerűségében, amelyet a hagyomány Bessie Smith kompozíciójának tulajdonít:(37.kotta)

37. kotta

Moderately slow

When it rains five days and the sky turns dark as night

When it rains five days and the sky turns dark as night

There's trouble takin' place in the lowlands at night

Bessie Smith előadásmódja hozzávetőleges ritmus pontossággal, az európai zene rendszerébe történő rögzítéssel a következőképpen alakul. A spirális vonalak két hang csúszással, glissandoszerűen történő összekötését jelzik. A határozatlan hangmagasságú lecsúszások az első és második sor végén érdekes, beszédszerű hatást keltenek. A megelőlegezett hangok a súlytól, beat-től való eltávolodást eredményezik : 38. kotta

(Forrás: Pernye András : *A Jazz Gondolat Kiadó, Budapest 1964; 105-106 old.*)

Jó néhány, a jazzmuzsika ihlette koncertműben találkozhatunk a blue note alkalmazásának szembetűnő példájával: Gershwin F-dúr zongoraversenyében, valamint az "Egy amerikai Párizsban" vezérmotívumában is.

A blues akkordmeneteknek lehet több változata, általában a legtöbbször az alapja három négyütemes frázis. A következő példában, amely már a jelent tükrözi- mivel a blues a mai napig is nagy népszerűségnek örvend és virágzik- a 12 ütemes blues dallam felvezetése után Chorusokat rögtönözhetünk az adott harmóniakra és skálákra építve: (39.kotta)

D BLUES SCALE

5. D BLUES



A MELODY

The Bird

♩ = 138 Bossa Nova

B Play 5 Choruses

C Play 6 Choruses

A feketék szinte szenvedélyesen szeretik a balladát, sokan közülük nemcsak előadásához, hanem a szövegrögtönzéshez is kitűnően értnek. Népies hangvételű, több versszakból álló költemények, nagyjából drámai történettel. Témájukat a hétköznapi életből is merítik, az elbeszélés módja többnyire tömör, szaggatott és komor hangulatú.

A spirituálék afrikai zenei örökségük felelgetős éneklési módját megtartották, amelyben a gyülekezet sorról sorra felelget az előénekesnek. A szélsőséges vibratoval, tremoloval, hajlításokkal tűzdelt „hot”jellegű szólóénekes rögtönzések is igen jellemzőek. A XIX. század második felében a régi spirituálékat, / mint például az Old Ship of Zion, Roll Jordan Roll és a Nobody Knows, / képzett néger énekesek és kórusok kezdték összegyűjteni és feldolgozni.

2.14.2.2.2. A jazz stílusfejlődése; dixieland, big band és szving

A dzsessz fejlődése kezdetben a helyi stílusok ötvözetéből állt. Ezek közül a legfontosabb a New Orleans környékbéli volt, ahol először nevezték ezt a zenét jazz-nek (vagy eleinte "dixieland jass"-nek). Az improvizáció formája azonban idővel folyamatosan változott. A legelső jazz felvételek a 20-as és a korai 30-as években készültek. A korszak egyik legnagyobb egyénisége Louis Armstrong trombitás és énekes. A zenét, amelyet kortársaikkal játszottak, gyakran New Orleans jazz-nek, vagy dixieland-nek szokás nevezni. Jellemzője a kollektív rögtönzés, vagyis mindegyik előadó improvizál szólókat, dallamsorokat, a szám harmóniai keretein belül. Louis-nak köszönhetjük a "scat"éneklési mód feltalálását, amelynél az énekes értelem nélküli, ugyanakkor jól ritmizálható szótagokkal dallamot rögtönöz.

A 30-as évek közepén jelent meg a swing és a big band-ek, A szvingkorszakban a nagyzenekarok már kottából játszottak, azonban játék közben adódott, hogy a zenekar egy-egy tagja rövid improvizatív szólót adott elő, beleilleszkedve a leírt harmóniák folyamatába, vagyis az akkordmenetet szem előtt tartva. Stílusukról együttesen elmondható, hogy a dallamos játékra, swinges lüktetésre és az egyedi hangzás kialakítására összpontosítottak. A legnépszerűbb együtteseket. Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Duke Ellington és Count Basie vezették. A kisebb swing csapatoktól készült felvételeken megfigyelhető, hogy nagyon kevés kollektív rögtönzést alkalmaztak, mivel ez a zene az egyedi szólót emelte ki.

2.14.2.2.3. 1940-es évektől modern jazz; bebop, cool, hard bop stílus

Az improvizáció végül a bebopban kapott központi szerepet, ahol a zene a kifinomult, improvizált szólókra épült. Ez az stílusirányzat sokak szerint a modern jazz kezdetét jelenti. Kisebb létszámú swing együttesekből kialakulva nagyobb hangsúlyt helyeztek a játék technikai elemeire és az összetett harmóniákra, mint az énekelhető dallamokra. A hármas és négyeshangzatok kibővültek

ötös, hatos, sőt hetes-hangzatokkal, melyek előtt megjelennek a módosítójelek, alterációk.

A frazeálásra, az értelemszerű tagolásra is jóval nagyobb figyelmet fordítanak. A rögtönzések során a zenészek egy akkordmenetet használnak, az akkordoknak e sorozata határozza meg a zenedarab harmóniai struktúráját. Az előző jazztörténeti korokhoz képest létrejött változásokat Gonda János a következőkben így fogalmazza meg:

„A bebop egészében a korábbi korszakokénál bonyolultabb, zaklatotabb, feszültebb muzsika. A témákban és a témákat követő szólókban lépten-nyomon váratlan, éles hangsúlyokkal megtűzdelt összetett ritmusok, diszsonáns harmóniák, szokatlan aszimmetrikus frázisok és motívumok tűnnek fel. A bebop muzsikusok improvizációikban előszeretettel játszanak meghökkentő harmóniáktól elütő kromatikus hangokat. Gyakoribbak a gyors és nagyon gyors tempók, valamint a sok hangból álló, igen gyors, „futkározós” rögtönzések. Ezek a rögtönzések egyre messzebbre távolodnak a témától. A modern improvizáción már nem elégszik meg a téma körülírásával, kidíszítésével, hanem az adott harmóniákra-többnyire a téma harmóniáira-épülő, *önnálló zenei gondolatok bemutatására törekszik. Ez a modern jazz-improvizáció lényege, ebben tér el a korábbi rögtönzési stílusoktól.*”

(kiemelés Gondától) ⁴

Az altszaxofonos Charlie "Bird" Parker nevét ki kell emelni, mint a stílus atyjáét, és Dizzy Gillespie("Diz") trombitást, mint zenésztársát.

Charlie Parker *Now's the Time* című dala a 12 ütemes blues-akkordmenetet használja. A téma felvezetése után a zenészek szólóban egyenként improvizálnak dallamokat az akkordokra építve. A No1.példa a blues téma szólisztikus formában való többszöri kibontását tárja elénk színes, változatos ritmikával, alterációkkal, váltóhangokkal tűzdelt dallamépítkezéssel, bebop stílusú bluest eredményezve: (40.kotta)

⁴ Gonda János: *Mi a Jazz?* Zeneműkiadó Budapest 80.o.

Now's The Time

(No. 1)

By Charlie Parker

For Melody see Now's The Time (No. 2) - page 76

VERVE 8840

$\text{♩} = 132$

Blues

Solo

1 F7 F7 F7 F7

2 Bb7 Bb7 F7 D7

3 G- C7 F7 C7

4 F7 F F F F7

5 Bb7 Bb7 F7 A- D7

6 G- C7 F7

7 C7 F7 Bb7 F7

8 F7 Bb7 Bb7 F

Detailed description: This is a musical score for a blues piece. It consists of eight staves of music. The first staff is marked 'Solo' and contains a melodic line with four measures, each with an F7 chord above it. The second staff continues the melody with four measures, featuring chords Bb7, Bb7, F7, and D7. The third staff has four measures with chords G-, C7, F7, and C7. The fourth staff has four measures with chords F7, F, F, and F7. The fifth staff has four measures with chords Bb7, Bb7, F7, A-, and D7. The sixth staff has four measures with chords G-, C7, and F7. The seventh staff has four measures with chords C7, F7, Bb7, and F7. The eighth staff has four measures with chords F7, Bb7, Bb7, and F. The music is written in a 4/4 time signature and includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

A- D7 G- C7 F7
 C7 F7 Bb7 F7
 F7 Bb7 Bb7 F7
 Ab- G- C7 F7
 C7 F7 F7 F7
 C- F7+9 Bb7 Bb7 F7 F7
 G- C7 F7 G- C7 F7

A No 2.példában magát a blues témát (head) és annak variánsait mutatja be :(41.kotta)

Now's The Time

(No. 2)

By Charlie Parker

SAVOY 2201

♩ = 220

Blues (Head)

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is labeled 'Blues' and contains a large '7' above the staff. The second staff is labeled '(Head)'. The music is written in a 12-measure format. The chords for each staff are as follows:

- Staff 1: F7, F7
- Staff 2: F7, F7, Bb7, Bb7, B°
- Staff 3: F7, F7, G- (with a triplet), C7
- Staff 4: F7, C7, F7, F7
- Staff 5: F7, F7, Bb7, Bb7
- Staff 6: F7, F7, G- (with a triplet), C7
- Staff 7: F7 (with a triplet), G- C7, F7, Bb7
- Staff 8: F7, F7, Bb7, Bb7

The image displays six staves of musical notation, likely for a bebop piece. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various chords indicated above the staff. The chords include F7, D7, G-, C7, F7, Bb7, and C-. The notation includes triplets and other complex rhythmic patterns.

(Forrás: Charlie Parker: *Omnibook for C- Instruments*, Atlantic Music 1978)

A bebop a kíséretetekben is hozott új megközelítéseket, nemcsak a szólókban. A dobosok a lábdob helyett egyre inkább a lábcint és a lengő tányért használták. A bőgős az akkordmenetet körvonalazza negyedés lépésekkel, egyenletes lüktetést biztosítva a walking bass használatával. Az előadások során a modern jazz standard forma válik kedveltté, amelyben a zenészek a standard témájával kezdenek gyakran unisonóban, ezután a szám harmóniavázára játszanak szólókat, előre meghatározott számú körön át, majd végül visszatérnek a témára. A bebop stílusban a vertikális, harmóniak felőli megközelítés lép érvénybe a zeneszámokban.. Gyakori jelenség, hogy a szólolisták négy ütemes frázisokat váltanak egymással, vagy a dobossal, ezt "négyezés-nek hívjuk.

A hagyományos bebop kvartett és kvintett formációk -zongora, bőgő, dobok, szaxofon vagy trombita- napjainkban is hasonló felépítésűek. Jelentős korabeli személyiségek Thelonius Monk zongorista, Max Roach dobos és Clifford Brown trombitás.

A cool általában jóval nyugodtabb jazz stílus, szemben a bebop gyors tempóival, összetett dallamaival, harmóniáival és ritmikájával. Kiemelkedő zenészei többek között Stan Getz és Gerry Mulligan szaxofonosok és Miles Davis trombitás. A latin zenei hatásokat Stan Getz népszerűsítette, ezen belül is mindenekelőtt a bossa nova-val gazdagította a jazz hangzásvilágát. A cool stílushoz való kapcsolódás úgy jön létre, hogy a bossa-nova lényegében a szamba ritmusnak fele tempójú megfelelője, ezáltal egy higgadt, kissé melankólikus érzetet kapunk. A rögtönzések is ezen alapokon valósulnak meg. A latin-amerikai zenei elemek megjelenésekor vagy adaptálódásakor a jazzben a rögtönzések gyakran ritmus- improvizációk, melyek rendkívül gazdagok, sokrétűek, színesek mind a ritmust tekintve, csakúgy mint az ütőhangszerek sokféleségének színrelépésével..

A hard bop stílus továbbfejlesztette a bebop elemeit; technikás dallamain némileg egyszerűsített, de emellett az intenzitás megmaradt, a zene feszesebbé, energikusabbá, markánsabbá vált. Továbbá blues-os, gospel-es soul -os – azaz afroamerikai – elemeket is alkalmazott. Az 50-es évek közepétől a 60-asok közepéig tartó korszak jelentette a modern jazz fő csapásvonalának virágkorát, olyan zenészekkel, mint Sonny Rollins, John Coltrane, Miles Davis, Art Blakey vagy Charles Mingus.

2.14.2.2.4. *free jazz, modális jazz*

Az 1950-es-1960-as években fejlődött ki a improvizációnak egy új, a korábbiaktól lényegesen eltérő irányzata. A free jazz-ben alig van kötött tempó, vagy akkordmenet; a zenészek játék közben szabadon kommunikálnak egymással. Minden a zenészektől függ, akik teljesen szabad kezét kapnak az előadásban így a művészi szabadság és a lehetőségek jelentősen kitágulnak, ezzel párhuzamosan viszont a művészi felelősség és a nehézségi fok is egyre nő. Fontos változás, hogy a szabad dzsesszben újra előtérbe kerül a kollektív improvizáció.

A dzsessz kései ágai, köztük a modális dzsesszben a figyelem kevésbé irányul az akkordváltásokra, sokkal inkább dominánsan az adott modális skálák keretei közötti improvizálásra kap teret az előadó. Így a zeneszámok egyszerű skálákon, illetve skálamódokon alapulnak, amelyek egyenként több ütemen átívelnek, szemben a bebop-stílusok gyorsan váltakozó, összetett harmóniáival. Miles Davis *Kind of Blue* című albuma kitűnő példa erre.

2.14.2.2.5. *A jazz fúziója*

1945-65 a third stream irányzatban a klasszikus zenei formákból adaptáltak,-többek között a rondo formát vagy a fúgát,-melyekkel a jazz fuzionált. Példa erre Dave Brubeck török rondója. A Modern Jazz Quartet (MJQ) John Lewis zongoristával és Milt Jackson vibrafonossal ugyanígy felhasználja zenéjében a klasszikus zene elemeit is. Minden idők legzseniálisabb fúziós zenekara a Weather Report együttes, ahol a jazzt nemcsak rock-kal, hanem a legmagasabb szintű elektronikával és népzenei elemekkel is ötvözték. Jelentős zenekarok továbbá Chick Corea Return to Forever együttese spanyol zenei kötődésekkel is, hasonlóképpen John McLaughlin Mahavisnu Orchestra-ja indiai hatásokkal. A hetvenes-nyolcvanas években jelent meg a funk és a dzsessz fúziója általában funkos ritmusvilágot használva, jazzes improvizációval dúsítva. Jellemző szóló- és kísérorhangszer a Fender-Rhodes elektromos zongora, bőgő helyett pedig basszusgitár szerepel.

2.14.2.2.6. *A jelen* A rögtönzésben a mai idők egyik jelensége a modern jazzben a bebop-hoz és a post bebop-hoz való visszatérés. Ezt a tendenciát neoklasszicizmusnak is szokták nevezni. Az eddig létrejött számos stílus és irányzat mintegy összegzéseként beszélhetünk a 70-es évektől mainstream jazzről, (főfolyam) amely a legjellemzőbb erre az időszakra. Ezzel egyidejűleg az avantgarde jazz is tért hódított, mely szintén napjainkig él. Jeles képviselői: Art Ensemble of Chicago, Carla Bley-Jazz Composers Orchestra.

A kifejezetten mai jazzre és improvizációkra mi is lehetne a legjellemzőbb, mint az eddig kialakult, felhalmozott, kipróbált stílusok, ötletek, zenei megoldások, teljes vagy részleges szintézise, annak tulajdonképpen lehetősége. Nehezen lehetne felsorolni az ehhez fűződő variációs listát, a legjellemzőbbeket viszont érdemes megemlíteni: a folk, az etno ill. a world music stílusok, elemek vegyítése a jazz különböző formáival rendkívül elterjedtek és népszerűek. A lehetőségek tárháza szinte végtelen, egyfajta zenei eklektikáról beszélhetünk. Ez rendkívüli és különleges produkciókra ad lehetőséget. Mindezek által ez a mai zenei „liberalizmus” sok értéket tud létrehozni az improvizációban is. Lássuk tehát az utóbbi néhány évtized zenei eredményeit konkrét előadók sorával, (a teljesség igénye nélkül) melyek elindították-tartalmazzák ezt a zenei felsűrűsödést napjainkig: Latin-latinos jazz /Tania Maria, Dave Weckl Band, Septeto International/; smooth jazz pop jazz, /George Benson, Bob James, Lee Ritenour, Kenny G. /; fusion jazz /Steps Ahead, Yellowjackets/; new age zene /Chick Corea Electric Band, Szakcsi Lakatos Béla, Pat Metheny/; etno jazz/ Dresch Quartett, Babos projekt Romani-Special/; World music /Bobby McFerrin, Oregon együttes (lásd még 4.fejezet 132.old) Lajkó Félix, Paya Bea, ECM lemezalbumok többsége; Crossover: A Pannon Filharmonikusok zenekarának közös produkciói az elmúlt években Fekete Kovács Kornél Symphonic Project-jének keretében, valamint Oláh Kálmán szextettjével. Mindkét

produkciónak magam is szerencsés részese lehettem 1. oboistaként..

Korunk talán egyik legérdekesebb személyisége Bobby McFerrin. Improvizatorként vokális rögtönzéseiben szinte egyszemélyes zenekarként szólózik és kísér egyidejűleg, hihetetlen technikai színvonalon a legkülönbözőbb stílusokban: jazz, reggae, a capella, vocal, world, classical, smooth jazz. Magasszintű és átütő erejű előadásaival mindenütt felhívja magára a figyelmet, az Ő által képviselt szemléletmód is a rögtönzés örömét és tényét, jelenlétét erősíti maximális mértékben.

2.14.2.3. Jazzelmélet és rögtönzésgyakorlat

A korok és irányzatok között sok átfedés van. A jazzelmélet részek olyan zenei alapelvekre épülnek, amelyek elsősorban a 40-es évektől léptek érvényre. A nyelvi eszközök sajátosságait a jazz elméletben, -melyekből a jazz rögtönzésgyakorlata kibontakozik- a következő szempontok alapján csoportosítanám: *-Elem, Szerkezet-Struktúra, Forma, Funkció, Stílus-* Ezen belül: ritmus, harmónia és dallamvilág, hangképzés-artikuláció, frazírozás, skálarendszerek, akkord-skála kapcsolatok, horizontáció Gonda János a jazz specifikus nyelvi tulajdonságait tekintve ezt írja:

„A jazzimprovizáció (...) többnyire igen szigorú belső kötöttségek alapján történik: kötött a tempó és az ütemszám, adottak azok a harmóniák, amelyekből a muzsikusz rögtönzését kibontakoztatja.....ennek a zenének önálló nyelvezete, kiejtése és szókinca vanMiről ismeri fel azonnal a hallgató a jazzt?(...)Első helyen valószínűleg a jazz különös hangsúlyokkal tűzdelt, lüktető-vibráló ritmikáját említi meg, azután pedig a jellegzetes dallami fordulatokra, töredezett motívumokra és jazzes harmóniákra hivatkozik. A jazznek valóban számtalan stílusa és irányzata van, s a kifejezőmód, a nyelvezet ezektől függően is változik, módosul, nem is szólva arról, hogy minden jelentős muzsikusz egyéni zenei nyelvvvel rendelkezik, amely szintén sokféle szuverén stílusjegyből tevődik össze.”⁵ „A jazz jól körülhatárolható és világosan felismerhető zenei nyelv, amelynek önálló szókinca, kiejtése, „nyelvtana” van....A jazzimprovizáció strukturális zenei alkotás, amelyben szigorú belső kötöttségek:játékelvek és szabályok érvényesülnek.”⁶

2.14.2.3.1. Harmóniák rendszere

A jazz műfajban meghatározó, elementáris szerepe van a harmóniai alapú rögtönzéseknek. A harmónia- sorokra történő organikus motívumszövés és dallamalkotás jellemzi. A különböző blues sémák, 8 ütemes, dominálón 12 ütemes harmóniaszerkezetek kulcsfontosságúak.

⁵ Gonda János: *Mi a Jazz?* Zeneműkiadó Budapest 1982. 13.old

⁶Gonda János: *Mi a Jazz?* 15. old.

A II-V-I akkordfűzés ugyanígy a jazzben nemcsak funkciós kadencia, hanem improvizációs alapséma is. A vízszintes, lineáris sík az időben való történést fejezi ki, -(az egymást követő hangok és akkordok síkja) -a függőleges, vertikális sík a harmónia egyidejűleg megszólaló hangjait jelenti. A két sík kölcsönhatása, megbonthatatlan egysége rendkívüli jelentőséggel bír a jazzben a harmóniai rögtönzés gyakorlatában.

2.14.2.3.2. Skálák rendszere; Dúr és moll skálák, egy-hármas modellskálák, fél-egész, egész-fél skálák, modális hangsorok, tengelyrendszer, distancia skálák

Az improvizációs skálák kikeresése, egyeztetése jellemzően az akkordok összefüggését, harmóniai mozgását figyelembe véve az akkordokból értelmezve, horizontálisan azokat legjobban kifejezve történik. A skálákon belül kromatikus, színező, alterált hangokat alkalmazhatnak. A jazzimprovizáció a funkciós, kadenciális harmóniavilághoz kapcsolódik de mindig is az új lehetőségek kiterjesztése felé irányul. Így a Bartók zenéjében megjelenő hangzások, melyek a tengelyrendszerben kerültek megfogalmazásra igen jelentősek a jazzmuzikusok számára.

2.14.2.3.3. Ritmikai sajátosságok; a dobok

Alapvetően az alapütéstől való eltávolodás az off beat-es lüktetés meghatározó jelentőséggel bír, szemben a klasszikus zenei hangsúlyozással. A jazz muzikusok előszeretettel alkalmazzák az ütés elé, mögé játszás technikáját: egyes hangok a metrikus lüktetés elé kerülnek (fore-beat) mások pedig kevésbé késnek (after-beat). A ritmikai szövetet bonyolult ritmikai ellenpontozások, sűrű szinkópálás, hangsúlyokkal tűzdelt lüktetés, poliritmikák, lebegő swing ritmus, (swing nyolcadhang) az alapütés és az off beates hangsúly-eltolások feszültsége teszi izgalmassá.

A hagyományos jazz zenében a dobos szerepe a stílusnak megfelelő stabil ritmus fenntartása - ugyanúgy, mint a basszusnál. A feszes tempó tartása nem jelenti azt, hogy nincs szükség kreativitásra, a patternek variálására.. A ritmus illetve ütőhangszereken játszott rögtönzés a jazz műfajában mutatkozik meg legnagyobb mértékben, mivel *a jazz másik legfőbb ismérve - az improvizáció mellett - a ritmus dominanciája, sajátos jellege*. Így ez természetesnek is mondható. A dobszólók a kezdetektől fogva megjelennek a produkciókban, zeneszámokban, napjainkra pedig egyre magasabb nívóra fejlődve, egészen hihetetlen technikai és tartalmi minőségben, például Jack De Johnette, Dave Weckl dobosok játékában. Poliritmikák, népzenei-főleg afro cuban, latin-elemek, dobfelszerelésre átrendezett adaptációk jellemzik a hangzásokat. 4 ütemes jazz kitöltésre láthatunk példát a dobon: a 6. gyakorlatban a tizenhatodik Stick on Stick ütéssel végződnék az ütem 3. negyedére az első ütemben, majd a következő ütemben a második negyedre esik, ezzel kellemes hangzást eredményezve a kitöltésben. A 7. és 8. gyakorlat két további előadási koncepciót

6.

R R R R R R

7.

3 3 3

8.

R R R R R R

2.14.2.3.4. Hangképzésbeli sajátosságok

Vokális és hangszeres vonatkozásban egyaránt beszélhetünk a hot-intonáció jelenségéről, amely érzelmeiktől fűtött olyan szélsőséges, a négerek nyelvével rokon megszólaltatási mód, melynek jellemzői: csúszások, nem tiszta hangadás (dirty tones), vibrato, tremolo, hangremegtetés, hangsúlyok, kis és nagy terc illetve szeptim váltakozása – mint szín főleg a bluesban (blue notes), sóhajok, szünetek és zörejek jelenléte. A hangképzés és intonáció a dzsessztörténeti stílusok fejlődése során különböző irányokba módosult. Pernye András a bebop korszak intonációjáról így ír:

„A bebop- korszak mindenekelőtt a fúvós hangszerek intonációjában hozott gyökeres változást.

Megszüntette először is azt az érzékies vibrátót, amely a swing korszak szaxophon vagy réz kórusait jellemezte”⁴ A szaxophon és a trombita játékmódja tehát alapvetően megváltozott: fúvástechnikája „egyenes” lett. (...) a feszültséget többé már nem az egyes hang meggritimizálása vagy átfűtése hozza létre, hanem a dallam vagy az improvizáció nagy zenei íve, belső logikája.”⁵

2.14.2.3.5. Formai rendszerek

2.14.2.3.5.1. Az improvizáció és a forma

Általában a 12 ütemes blues forma igen jellemző; a bebop korszaktól intro, téma /head/, szóló rész, visszatérő téma és kóda vagy lezárás; a századfordulótól a rock and roll megjelenéséig verse-bridge-verse. A rögzített és a szabad elemek kölcsönhatása a dzsesszben a struktúrák és a formák szempontjából is vizsgálható csakúgy, mint a különböző előadók funkcióját tekintve. A dzsessz majdnem minden formája előre meghatározott és rögtönzött elemek kombinációjából áll, bár ezeknek az egymáshoz viszonyított aránya jelentős különbségeket mutat.

A dzsessztörténelem különböző szakaszaiban találhatók példák olyan darabokra, amelyekben az improvizációnak csak kisebb szerep jut, általában egy szólista rögtönöz egy rövid közjátékot vagy egyetlen kórust az amúgy szigorúan rögzített keretek között. Ezek előfordulása többségében a swingkorszakbeli big bandeknél fordul elő. A leírt kottákban megengedett rögtönzések rövid passzázások, és nem ezek képezték az előadás fő attrakcióját.

A dzsesszművek jelentős többsége egy meglévő téma variációit jeleníti meg, ami lehet egy népszerű dal, a blues kibontása vagy egy újonnan komponált darab. Rendszerint a téma viszonylag rögzített formájú felvezetése variációk sorozatát alapozza meg, amelyek egy szólista vagy szólisták rögtönzéseit tartalmazza a zenekar által játszott kíséret felett. Az, hogy milyen szabadon kezelik a témát darabról darabra, a jazz stílusfejlődése és az előadók stílusa szerint is változik. E forma népszerűségének fő oka az, hogy olyan formálható keretet nyújt, amelyen belül a rögtönzési készségek megnyilatkozhatnak, kibontakoztathatóak.

4-5 Pernye András: *A Jazz* Gondolat Kiadó 1964 Budapest 245. old.

A következő példa saját oboa-zongorára írt kompozícióm (2002) egy részletét, az 1.variációt jeleníti meg a 4.variáció közül, meghatározott harmóniasorra és ütemszámra. A felső szólamban az oboa játszik, a zongora pedig a basszus alpra rögtönöz szabadon a kíséretben, a megadott harmóniak és ütemszámok alapján.

43.kotta (részlet)

Udvardy Gizella: Téma és variációk jazz harmóniakra oboa-zongorára

The musical score consists of four systems, each with a treble clef (oboe) and a bass clef (piano) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system starts with a first ending bracket. Chord symbols are placed below the piano staff: E m (with 7 and 9 above), E m (with 7 and 9 above), and E m (with 7 and 9 above). The second system has chord symbols E m (with 7 and 9 above), A m (with 7 above), and F#m (with A below). The third system has chord symbols E m (with 7 and 9 above), E m (with 7 and 9 above), and F maj. The fourth system has chord symbols E m (with 7 and 9 above), F maj (with 9 above), and E m (with 7 and 9 above). Dynamics include a forte (f) marking and an *ossia* marking at the end of the system.

2.14.2.3.5.2. Szóló- és kollektív improvizáció

Az improvizáció jelenlétét a dzsesszben a zenekar tagjai közötti viszony szempontjából is megfigyelhetjük. Általában a figyelem az egyes zenészekre koncentrálódik, akik az egymást követő kórusok -egy téma felvezetése és variációi során- szólókat „vállalnak fel,” Egy szóló rendes esetben egyetlen kórusból vagy folyamatosan egymást követő kórusokból áll, miközben a zenész, zenészek a téma harmóniasorára, kisebb-nagyobb mértékben a dallamára is rögtönöznek és ehhez a többi zenész kíséretet biztosít.

Egy improvizáló szólista kísérete is lehet rögtönzött. A dzsesszben, ha nincs leírt kotta, akkor a zenészek játékát csak a téma rögzített akkordmenete és metrikus struktúrája határozza meg (ha egyáltalán meghatározza), és mindegyikük tetszése szerint bonthatja ki a harmóniasort és a ritmikát az egyes zenészek zenekarbeli szerepének megfelelően. Ilyen értelemben az improvizáció módja az, ami a szólistát a kísérő zenészekről megkülönbözteti, a zenész szerepéhez igazodó invenciók szabadság, virtuozitás és díszített kidolgozás.

A kíséret általi rögtönzés mértéke annak arányában növekszik, ahogy a darab alapját képező keretek egyre kevésbé kötöttek. Egy big band előadásnál a kísérő zenészek gyakran játszanak írott kottából, és a szólista szabadon rögtönöz a szám harmóniai felépítésére és dallamára; a bop quartetben, amelyben kotta nélkül játszanak de egy meglévő témát dolgoznak ki, a zenekar tagjai jelentős szabadságot élveznek a harmóniák és a ritmusok megválasztása terén; a modális dzsesszben a skálák domináns használata és általános tonális keretek képezik a határokat; a szabad dzsesszben még kevesebb a korlát, mivel a stílust főként a rögzített elemek /a tonalitás, az akkordsorok és a metrika/hiánya jellemzi.

2.14.2. 3.5.3. motívikus ,ritmikai patternek; II-V-I improvizációs sémák, variáció, struktúrák

A jazz organikus improvizációs gyakorlatában ötletet meríthetünk szólózás közben adott zenei elemekből,sémákból. Ezeket patternek nevezzük, melyek gyakran ismétlődő és önállósuló harmóniai, motívikus vagy ritmikai fordulatok. A rögtönzés természetesen jóval több,mint patternek sorba fűzése, mégis hasznos ezeket mind a 12 hangnemben elsajátítani. A pattern a rögtönzés rögzült motívikus eleme, olyan rövid frázis, amit a szólista előre alaposan begyakorol, és az adott akkordváltás helyén bele tudja építeni a szólójába.

A következő példa egy egyszerű 2 ütemes ritmikai,artikulációs és dallami minta 12 ütemes blues szerkezet formájába beépülve,majd rögtönzésben folytatva az adott harmóniákkal : (44. kotta)

44. kotta

QUESTION ANSWER
DA DU DA DU DA DU DOP DU DA DU DA DA



Coskin:

16 A Bb7

5 Eb7 6 Bb7 8 b

9 F7 10 Eb7 11 Bb7 12 Fin

B 13 Bb7 14 15 16 17 Eb7 18 19 Bb7 20

21 F7 22 Eb7 23 Bb7 24 D.C. al Fin

19

(Forrás: Dominic Spera: Learning Unlimited Jazz Improvisation Series: Blues and the Basics, Level 1 Piano; Hall Leonard Publishing Corporation USA 1976)

Lennie Niehaus: 20 jazz gyakorlat sorozatában érdekes és izgalmas formában ismerkedhet meg a növendék az adott ritmikai és motívikus patternnel. Az első részben (12+4 ütem) a dallammotívumok azonos frazírozással szekvenciaszerűen ereszkedő dallamvonalként ismétlődnek, majd a B rész követi, (8ütem) ezután visszatér az A rész zenei anyaga variált lezárással:

(45.kotta)

EXERCISE #9

The musical score for Exercise #9 is written on eight staves in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note D4, then a series of eighth notes: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter rest, and a quarter note D4. The third staff features a quarter note D4, a quarter rest, and a quarter note D4. The fourth staff starts with a quarter note D4, a quarter rest, and a quarter note D4. The fifth staff begins with a quarter note D4, a quarter rest, and a quarter note D4. The sixth staff starts with a quarter note D4, a quarter rest, and a quarter note D4. The seventh staff begins with a quarter note D4, a quarter rest, and a quarter note D4. The eighth staff concludes with a quarter note D4, a quarter rest, and a quarter note D4.

(Forrás: Intermediate Jazz Conception for Saxophone by Lennie Niehaus :20 Jazz Exercises;

Try Publishing Company, California, USA)

Egy másik Lennie Niehaus etűdben a dallamépítkezés a translációs szimmetriával lép érvényre 2 ütemes ritmikai, motívikus mintára felfűzve, A(16 ütem) Av (16 ütem) Avv (8 ütem) szerkezetben:

EXERCISE #14

The musical score for Exercise #14 consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and various rests. There are several slurs and accents throughout the piece. Dynamic markings include 'fp' (fortissimo piano) with hairpins indicating volume changes. The exercise concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

(Forrás:Intermediate Jazz Conception for Saxophone by Lennie Niehaus :20 Jazz Exercises)

Artikulációs, frazírozási lehetőségek sokszínű variánsait látjuk Joseph Viola példájában:

47. kotta

The image displays a musical score for saxophone, labeled '47. kotta'. It consists of eight staves of music, arranged in four pairs. Each pair represents a different articulation or phrasing variation of the same melodic line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The variations demonstrate different ways to phrase and articulate the notes, such as using slurs, accents, and different note heads.

Forrás: Joseph Viola: *The technique of the Saxophone* Part II. page 4)

Jerry Cooker négy ütemes II-V-I kadencia sémára épülő nagyívű patternje különböző hangnemekben is elsajátítható:

48. kotta

IIIm7-V7-IM7 Progression (four measures):

J = 120-160

148

Cm7 F7 Bbm7 Bbm7 Eb7 Abm7

Fm7 Bb7 Ebm7 Bbm7 Eb7 Abm7

Ebm7 Ab7 Dbm7 Abm7 Db7 Gbm7

C#m7 F#7 Bm7 F#m7 B7 Em7

Bm7 E7 A7 Em7 A7 Dm7

Am7 D7 Gm7 Dm7 G7 Cm7

Gm7 C7 Fm7

(Forrás: Jerry Cooker: Patterns for Jazz)

Gonda János darabjának harmóniamenetében a II-V-I séma négy különböző változatban jelenik meg: 49. kotta

II-V-I VÁLTOZATOK

26/1. Ballada tempó

Chords in the first system: E^b-7 , $D7 \flat 10$, D^b69 , $H7 B^b7$, E^b-7 , $A^b7 6 \flat 9$

Chords in the second system: $D^b-7 9$, $G7 \flat 5$, G^b9 , $C-7$, $F7 \flat 9$

Chords in the third system: B^b-7 , $A7 9$, $D^b\Delta/A^b$, $D\Delta$, D^b

26/2.

Chords in the first row: E^b-7 , $D7 \flat 10$, D^b69 , $H7 B^b7$, E^b-7 , $A^b7 6 \flat 9$, $D^b-7 9$, $G7 \flat 5$

Chords in the second row: G^b9 , $C-7$, $F7 \flat 9$, B^b-7 , $A7 9$, $D^b\Delta/A^b$, $D\Delta$, D^b

(Forrás: Gonda János: *A rögtönzés világa* III. 46. old. Editio Musica Budapest 1998)

A sztenderdek olyan zenei művek, amelyek fontos részét képezik a dzsesszenészek repertoárjának, mivel közismertek mind a zenészek, mind a hallgatóság között. A következő Jerome Kern sztenderd feldolgozásban megfigyelhetjük a VI- II-V-I és a II-V-I kadenciális harmóniai lépéseket és a hozzájuk

tartozó skálatartományokat modulációkkal fűszerezve; a leírt téma eljátszása után rögtönzésre inspirálóan:

50 .kotta

Funkciók és skálák modulációkkal

All the Things You Are

Jerome Kern

VI. eol (term. moll) II. dór V. mixolid I. dúr

Fm⁷ Ebm⁷ Eb⁷ Ab^A

Asz-dúr

IV. lí II. lokriszi V. mixolid I. dúr

Db^A D⁹ G⁷ CA

C-dúr

VI. eol II. dór V. mixolid

Dm⁷ Fm⁷ Eb⁷

F-dúr

I. dúr IV. lí II. lokriszi V. mixolid

Eb^A Ab^A A⁹ D⁷

G-dúr

(Az első B item ismétlése egy kvarttal lejjebb.
Kiváltó szerkeszt.)

I. dūr

II. dūr

G^{Δ} G^{Δ} Am^7

V. fél-egész skála (szűkített II. fokú)

I. dūr

$D^{7(b9)}$ G^{Δ} G^{Δ}

Mozdulok G-dúrban

G-lál, ami a "cis" akerációval előkészíti a következő hangnemet

Anóna itt szintén emiatt nagyon fontos!

II. dūr közös hang az előző ütem nótájával

V. mixolid

I. dūr

F^m^7 H^7 E^{Δ}

súlytalanpianhang

E-dúr

VI.^b vagy V. Fmollban

I=VI eol

II. dūr

V. mixolid

$C^{7(b9)}$ Fm^7 $B^b m^7$ E^{b7}

$C^{7(b9)}$ Bifunkciós akkord, amivel vissza tudunk térni az alaphangnembe.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The first system has four measures with the following labels: I. dūr (A^b), IV. líd (D^b), (VII.) dūr (G^bm⁵), and III. frig (Cm⁷). The second system has four measures with labels: III^b egész-félskála (szűkített I. fokú) (F[♯](⁷)), II. dūr (E^bm⁷), V. máxolíd (E^b⁷), and I. dūr (A^b⁵). A dynamic marking 'p-dúr' is placed above the second measure of the second system.

(Forrás: Laczó Zoltán: *A zeneszerzés alapelemei*)

Binder Károly Pozsár Mátéval írt *Skálák és akkordok* c. könyve szinte megdöbbentő, hihetetlen számú skálát és hozzájuk tartozó akkordokat tár elénk, rögtönzésre és komponálásra inspirálva az olvasót. Néhányat kiemelve közülük a 202-es oldalról: (51. kotta)

8-277 major bebop;

8-274 messian vi;-messiaen vi.tükör

8-270 ionlíd vegyes,- genus diatonicum veterum correctum,- ichikotsucho;- raga bihag;raga -hamir kalyani -raga yaman kalyan

C7 add⁴ add^{5b} add^{5#} add² C+7 sus⁴ 9 10 11[#] 12 C7 sus⁴ 9 10 11[#] 13b C+7 9 11 11[#] 12 C7 9 11 11[#] 13b

8-268

CΔadd⁴ add^{5b} add^{5#} add² C+Δsus⁴ 9 10 11[#] 12 CΔsus⁴ 9 10 11[#] 13b C+Δ 9 11 11[#] 12 CΔ 9 11 11[#] 13b

8-269

C7⁶ add⁴ add^{5b} add² C7 sus⁴ 9 10 11[#] 13 C7 9 11 11[#] 13

8-270

CΔ⁶ add⁴ add^{5b} add² CΔsus⁴ 9 10 11[#] 13 CΔ 9 11 11[#] 13

8-271

CΔadd⁴ add^{5b} add^{7b} add² CΔsus⁴ 9 10 11[#] 14b C7 sus⁴ 9 10 11[#] 14 CΔ 9 11 11[#] 14b C7 9 11 11[#] 14

8-272

C+7⁶ add⁴ add^{5b} add² C+7 sus⁴ 9 10 11[#] 13 C+7 9 11 11[#] 13

8-273

C+Δ⁶ add⁴ add^{5b} add² C+Δsus⁴ 9 10 11[#] 13 C+Δ 9 11 11[#] 13

8-274

C+Δadd⁴ add^{5b} add^{7b} add² C+Δsus⁴ 9 10 11[#] 14b C+7 sus⁴ 9 10 11[#] 14 C+Δ 9 11 11[#] 14b C+7 9 11 11[#] 14

8-275

CΔ⁶ 5b add⁴ add^{7b} add² ₁₃₆₃ CΔ⁶ add⁴ 9 11[#] 14b

8-276

C7⁶ add⁴ add^{5#} add² C+7 sus⁴ 9 10 12 13 C7 sus⁴ 9 10 13b 13 C+7 9 11 12 13 C7 9 11 13b 13

8-277

CΔ⁶ add⁴ add^{5#} add² C+Δsus⁴ 9 10 12 13 CΔsus⁴ 9 10 13b 13 C+Δ 9 11 12 13 CΔ 9 11 13b 13

8-278

A jazzben a bebop kora óta a legtöbb jazz szerzemény struktúrája a következőképpen alakul: intró, téma /gyakran ismétléssel/, a szóló rész, a visszatérő téma, és esetleg a kóda vagy lezárás. Az intró meghatározza a hangulatot; a téma a fő dallam; a szóló részben a szólisták a szám akkordmenetére improvizálnak és a dallamot variálják; a visszatérő téma a téma újbóli kifejtése; és a kóda vagy lezárás a befejezés.

Bob Mintzer gyűjteményéből a See Forever c. darab szerkezete tehát: Téma (A betűnél) Solo rész (Cbetű); a szerző kedvelt szűkített patternje D betűnél; E betű első ütemében megjelenő kvárt lépések a dallamnak „sus” hangzás jellegét kölcsönözik; F betűnél 7 ütemen keresztül az „F” hang köré szerveződik a dallam; G betű 4 ütemében kilép az A7 tonalitásából/outside the tonality/ I betűnél visszatér a blues-funk világa izgalmas ritmusszövevéssel, majd optimista kicsengésű lezárással.: (52 kotta)

XI. SEE FOREVER

E♭ INSTRUMENTS

SHUFFLE-FUNK $\text{♩} = 80$
A (SWING 16THS) 4 BEATS IN FRONT
A7(#9) Tema 8 itäm

The musical score is written for E♭ instruments in a 4/4 shuffle-funk style. It consists of eight staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as 80 beats per minute. The first staff begins with a circled 'A' and the instruction '(SWING 16THS) 4 BEATS IN FRONT'. The melody is primarily eighth-note based. Chord symbols are placed above the staff: E7(#5), A7(#9), D7, B7(#9), E7(#5), and A7(#9). A circled '8' appears above the fourth staff. The fifth staff starts with a circled '81' and includes chord symbols A7(#9), A7, and F#7(#9). The sixth staff features F7(#11), E7(#5), A7, and a circled 'C' with '(SOLO)' written next to it. The seventh staff has chord symbols B7(#9), E7(#5), A7(#9), and E7(#5). The eighth staff continues the rhythmic pattern.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are written above the staves, often enclosed in boxes. Some chords are circled. There are handwritten annotations in some staves.

Chords and annotations visible in the score:

- Staff 1: \boxed{D} $A7(\#9)$
- Staff 2: $E7(\#5)$ $\boxed{D1}$ $A7(\#9)$
- Staff 3: $\boxed{E}D7$... out ...
- Staff 4: $D11$ $D7\#9$ $D7$
- Staff 5: $B7(\#9)$ $E7(\#9)$ $\boxed{F}A7(\#9)$
- Staff 6: $E7(\#9)$ $A7(\#9)$
- Staff 7: $E7$ $A7$ \boxed{G} $A7(\#9)$
- Staff 8: ... out ... jatch ... $E7(\#5)$
- Staff 9: $A7(\#9)$

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves of music. The notation includes various chord annotations and a first ending bracket.

- Staff 1:** Chord annotations: $A7(H)$, $(H)D7(H)$
- Staff 2:** Chord annotations: $A7(H)$, $D7(H)$, $B7(H)$, $E7$
- Staff 3:** Chord annotation: $A7(H)$ (under a first ending bracket)
- Staff 4:** Chord annotations: $B7(H)$, $E7(H)$, $A7(H)$
- Staff 5:** Chord annotations: $B7(H)$, $E7(H)$, $A7(H)$, $B7(H)$, $E7(H)$, $E7(H)$, $A7(H)$

(Forrás: Bob Mintzer: 14 Blues / Funk Etudes for Es Instrument 1996 Bob Mintzer Music Co.)

A konkrét gyakorlati, zenei példák sorát folytatva :

Gyakori jazz szerkezet az AABA forma, ebben két különböző rész van, mégpedig a verse A-rész, és a bridge , B-rész. A szerkezet így: verse 1, verse 2, bridge, verse 3. Bob Mintzer gyűjteményéből a Lyrical c. darab szerkezete a következő: Verse I A betűnél, Bridge B betű, Verse II C betű, Solo-rész D betű, Verse III G betű, Vamp utolsó 10 ütem felütéssel: 53. kotta

XII. LYRICAL

♭ INSTRUMENTS

SLOW-ROCK BALLAD ♩ = 72

A

E²/G[#] AM⁹ F[#]M⁹ G[#]7(^{#9}) C[#]M C[#]M⁹ E7 AM⁷ C[#]7(^{#9})

F[#]M⁹ EM⁹ DM⁹ F[#]7(^{#5}) B^M9 G^M7 F[#]M⁷ B^M B¹³(b⁹)

A₁

D^M C[#]M⁹ CM⁹ B^M D^M C[#]M⁹ CM⁹ C[#]7(^{#9})

F[#]M⁹ G⁷ CM⁹ FM⁹ F[#]M⁹ B^M E^M D^M

B

G^M7 D/F[#] EM⁹ EM⁹/D CM⁹ G²/B AM⁷ D^M

F#5 E#9 D#9 G#5(b9) C#M9 A#9 F#M9 B#
 EADD2/G# A#9 F#M9 G#7(#9) C#M9 B#7 E7 A#M7 D#5(#11)
 C#M9 G#5 F#M7 B# B7 G#M7sus C#7(#9)
 F#M9 E2/G# A#M9 B# D#
 SOLO
 C#M7 A#M7 F#M9
 D#M7(b5) C#M9 A#M7
 F#M9 B# E C#M9
 A#M7 F#M9 D#M7(b5)
 C#M9 A#M7 F#M9
 B# D# F G#M7 D/F# E#9 E#9/D C#M9 G#5/8

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various chords such as F#5, E#9, D#9, G#5(b9), C#M9, A#9, F#M9, B#, EADD2/G#, A#9, F#M9, G#7(#9), C#M9, B#7, E7, A#M7, D#5(#11), C#M9, G#5, F#M7, B#, B7, G#M7sus, C#7(#9), F#M9, E2/G#, A#M9, B#, D#, and SOLO. The solo section is marked with a square containing a circle and the word 'SOLO'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The image shows a handwritten musical score for saxophone, consisting of six staves. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score includes various chord annotations above and below the notes, such as A^{M9}, D¹¹, F¹³(#11), E^{M9}, D^{M9}, G¹³(b9), C^{M9}, A^{M9}, F^{#M9}, B¹¹, E¹⁰⁰⁰/G[#], A^{M9}, F^{#M9}, G^{#7}(#9), C^{#M9}, B^{M7}, E⁷, A^{M9}, D¹³(#11), E^{M9}/B, G¹³, F^{#M9}, B¹¹, G^{#M9}/sus, G¹³(#11), F^{#M9}, E²/G[#], F^{#M7}, B¹¹, B¹³(b9), D¹¹, C^{#M9}, D¹¹, C^{#M9}, F^{#M7}, B¹¹, B¹³(b9), and D¹¹.

(Forrás: Bob Mintzer: 14 Blues /Funk Etudes for Es Instrument 1996 Bob Mintzer Music Co.)

Sony Rollins szaxophon szólója kiváló példa a hard bop stílusjegyeire. Billie Holiday/A. Herzog: God bless the child című balladájának lemezfelvétel részletében, a középső Bridge részben, D betűtől kezdve: lendületes spontán, intenzív játékmód; markáns ritmizálás, hangsúlyozás, frazírozás; glissando-k, rendkívül színes artikuláció és dinamika jellemzik: (54.kotta)

54. kotta

The musical score consists of eight staves of music. The first staff shows a piano line with chords: B-7, E7, A, D, C#-7, C7-5, B-7, E. The second staff is labeled '2nd chorus' and 'guitar solo 17', with a circled '3' and a 'D' note, and a dynamic marking of 'mf'. The third staff has chords: F#- (with 'triss.'), Ebc, A#7, D#-, D7, Ebc, A#7, A#-7, D#7. The fourth staff has chords: F#-, G, F#-, Ebc, A#7, D#-7, G#7. The fifth staff has chords: B-7, E7, Amaj7, A7, with dynamics 'p', 'mf', and 'pp'. The sixth staff has chords: D, G7, E in bass, with dynamics 'mp' and 'mf'. The seventh staff has chords: E-7, A7, Dmaj7, with dynamics 'mp' and a '10' marking. The eighth staff continues the piano line with various chords and dynamics.

(Forrás:Edward B.Music Corporation 1966)

Bill Evans balladájában változatos és színes harmóniakra, akkord-felépítésekre rögtönözhetünk az ismétlődő, strófikus szerkezet során az A és B részekben, valamint a C interlude részben. is: (Pascal Wetzler átirata Bill Evans lemezfelvételei alapján) (55.kotta)

Remembering The Rain

BILL EVANS

Ballad

A A Maj⁷ (A⁹ sus) E m⁹ A Maj⁷ A⁹ sus E^{b9}(+11)

D Maj⁷ D[#]m⁷(b5) G[#]+7 C[#]m⁹ F[#]+7(#9) B m⁹ C[#]+7

B F[#]m⁷ E m⁹ D Maj⁷ C Maj⁷

B m⁹ /A G[#]7 sus(b9) G[#]+7 C[#]m⁷ A¹³(b9)

D Maj⁷ G⁹ sus G⁹ A Maj⁷ G⁹ F[#]m⁷ A¹³ (B m⁷ /) A[#]m⁷/B B m⁷ E⁹ sus (E⁷) G[#]7/E

C Interlude A Maj⁷ A¹³ sus A Maj⁷ A¹³ sus

(Optional E Pedal) -

A Maj⁷ A¹³ sus A Maj⁷ A¹³ sus

Solos on A B
After solos D.C. at Coda

A Maj⁷

Melodic line on letter B is very freely interpreted,
Solo on **C** as Intro.

(Forrás: Bill Evans Fake Book TRO 1978/1991 LUDLOW MUSIC, INC; New York)

Freddie Hubbard :Red Clay című szerzeményében, Mark Murphy átíratában is jól láthatóak a kötött és kötetlen részek váltakozása. Az improvizált részekben a ritmus-szekció majd a bridge részben az együttes szólistái kapnak lehetőséget rögtönzési képességük megnyilatkozására, szintén AABA szerkezetben: 56. kotta

-FREDDIE HUBBARD.
-MARK MURPHY

(ROCK) RED CLAY

FREE BLOWING:

(C-7) (A-7)

(G-7) (C-7)

A) (Rhythm Section:)

1. 2.

SCREEN

C-7(11) Bb-7(11) Db7sus4 Eb7sus4 F7sus4 G7sus4 F7sus4 G7sus4

B) (THEME:)

— door slappin' somewhere on a side porch — A sleep-y mornin' way
 — clay where we came from to be gin with — And where we go - in when

C-7(11) Bb-7(11) Db7sus4 Eb7sus4

out in the boon-docks time comes for spit - ting Stor-ies are being told on the red - clay
 Sands — being dug on the red - clay

F7sus4 G7sus4 C-7(11) Bb-7(11)

1. 2.

Red-

Db7sus4 Eb7sus4 F7sus4 G7sus4 F7sus4 G7sus4

RED CLAY - 2

C

Mou Morn ing - ing - Al - ways mor - ing
mid - night sleep tight

C-7(11) Bb-7(11) D7sus4 Eb7sus4 F7sus4 G7sus4

D (SOLOS:)

C-7 Bb-7 Eb7 Ab7/11 D7b9 G7

(THEME)

Someone's playing something on the back steps - The happy fac-es look

C-7(11) Bb-7(11) D7sus4 Eb7sus4

out of the win-dows Al - ways something good on the red clay -

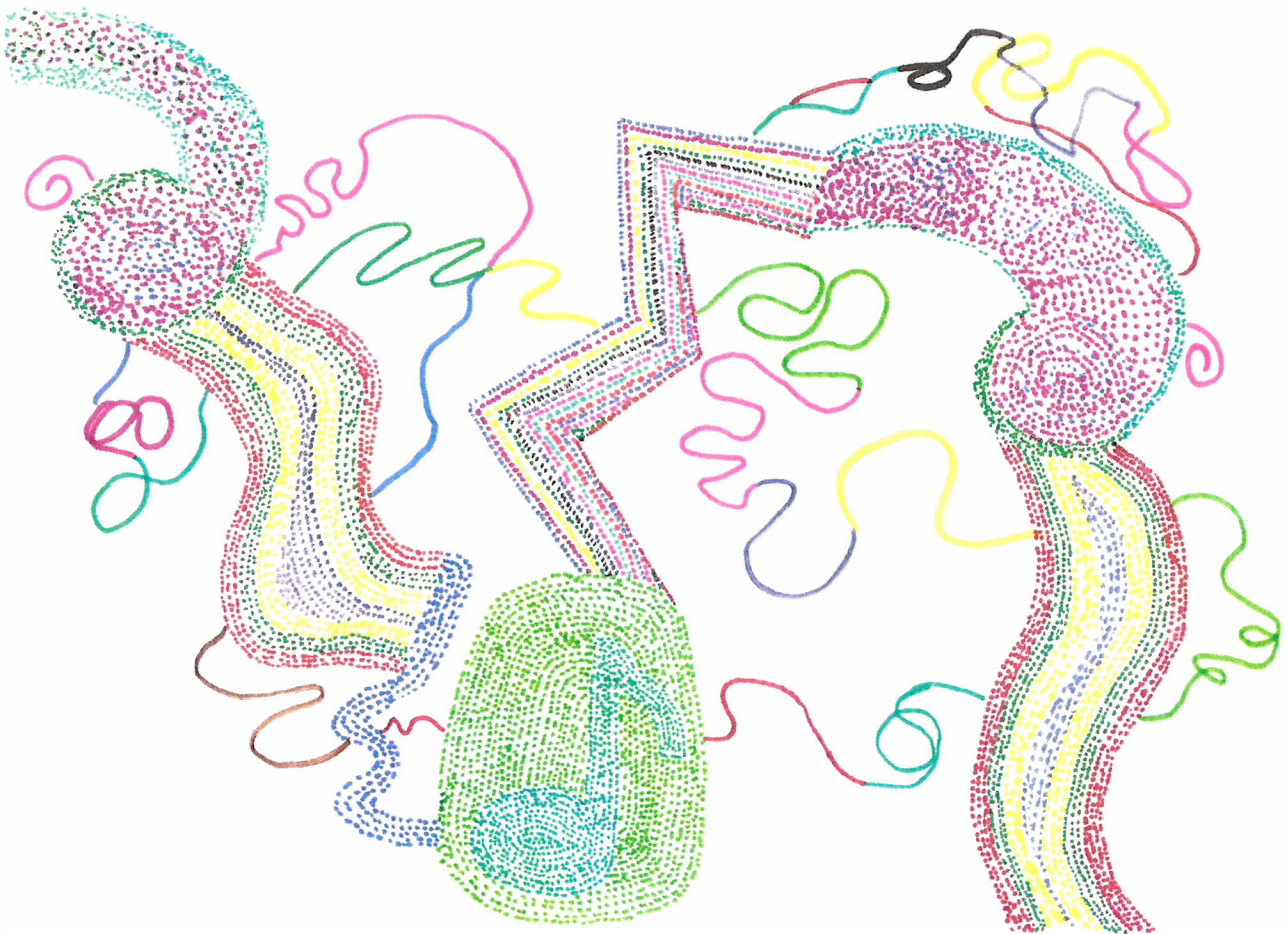
F7sus4 G7sus4 C-7(11) Bb-7(11)

D.S.

Db7sus4 Eb7sus4 F7sus4 G7sus4

A fejezet végezetéül a műfaj vizuális kapcsolódásaként, Pécssett a Martyn Ferenc Alapfokú Művészetoktatási Intézményben folytatott munkámból merítettem, melyek különösen kedvesek a számomra. Gerald Martin: Honky-Tonky című darabjához (57.kotta) Borbély Eszter tanítványom szerkezeti analógia rajza látható: ismétlődés, hangsúlyok, pontszerű artikuláció jellemzi és a darab hangulatát a vidámságot , játékosságot is jól kifejezi:

3.kép



Honky - Tonky

As lively as possible

Gerald Martin

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'As lively as possible'. The first measure has a piano (*p*) dynamic and a chord of F. The second measure has a *crescendo* marking. The third measure has a chord of B \flat and a fingering of 2 1. The fourth measure has a chord of F. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure has a chord of G7 and a fingering of 5. The second measure has a chord of C7 and a fingering of 1. The third measure has a chord of F and a fingering of 1. The fourth measure has a chord of F7 and a fingering of 2. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure has a chord of F and a fingering of 1. The second measure has a chord of F and a fingering of 1. The third measure has a chord of F and a fingering of 5. The fourth measure has a chord of F and a fingering of 3. The fifth measure has a chord of F and a fingering of 2. The sixth measure has a chord of F7 and a fingering of 2. The dynamic is marked *f* and *stacc.*. The fourth system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure has a chord of B \flat and a fingering of 2. The second measure has a chord of B \flat and a fingering of 2. The third measure has a chord of B \flat and a fingering of 1. The fourth measure has a chord of B \flat and a fingering of 5. The fifth measure has a chord of B \flat and a fingering of 2. The sixth measure has a chord of B \flat and a fingering of 1. The seventh measure has a chord of B \flat and a fingering of 4. The eighth measure has a chord of B \flat and a fingering of 2. The dynamic is marked *f*. The fifth system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure has a chord of F and a fingering of 1. The second measure has a chord of Fm and a fingering of 1. The third measure has a chord of G7 and a fingering of 5. The fourth measure has a chord of F and a fingering of 1. The fifth measure has a chord of Cm and a fingering of 3. The sixth measure has a chord of D7 and a fingering of 4. The seventh measure has a chord of G9 and a fingering of 5. The eighth measure has a chord of G9 and a fingering of 2. The dynamic is marked *f*.

C7 F

The first system of music features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The treble staff begins with a C7 chord and includes fingerings (2, 1, 3, 3, 1, 1) for the notes. The bass staff provides a steady accompaniment.

F7 Bb

The second system continues the piece with an F7 chord in the treble staff and a Bb chord in the bass staff. The treble staff includes a slur over the first two measures and fingerings (5, 2, 2, 2, 2, 1).

Eb9 F Fm

The third system features an Eb9 chord in the treble staff and F and Fm chords in the bass staff. The treble staff includes a slur and fingerings (5, 2, 1, 3, 3, 4).

G7 F Cm D7 G9

The fourth system contains G7, F, Cm, D7, and G9 chords. The treble staff has a slur over the first two measures and fingerings (5, 1, 3, 4, 5, 3, 3, 3).

To next strain To Fine

C9 F F9 F75# F C75#

Fine

The fifth system concludes the piece with a C9 chord in the treble staff and F, F9, F75#, F, and C75# chords in the bass staff. A 'To next strain' bracket spans the first two measures, and a 'To Fine' bracket spans the last two measures. The piece ends with a 'Fine' marking and an accent (^) over the final note.

Gerald Martin: Walkin/ In The Rain című darabja alapján (58. kotta) Esztertől egy másik szerkezeti rajz, melyben dallam és kíséret viszonyát ábrázolja: szabályosan ismétlődő ritmus és váltakozó harmóniák felett szabad mozgású dallammal. Gazdag színvilággal érzékelteti az azonos ritmussal váltakozó harmóniákat, csakúgy, mint az artikuláció változásait:

4.kép



Walkin' In The Rain

Gerald Martin

Comfortable walking tempo

The musical score is written for piano and treble clef. It consists of five systems of music. The first system includes the tempo marking 'Comfortable walking tempo' and dynamic markings *mf*, *simile*, and *cantabile*. Chord symbols above the staff include F, G^b, F, E^b, F, and G^b. The second system continues with chords F, E^b, F, G^b, F, E^b, F, and G^b. The third system features chords B^b, D^b7, B^b, D^b7, F, G^b, F, and E^b. The fourth system has chords C, D^b, C7, F, and G^b. The fifth system includes chords F, E^b, F, G^b, F, and E^b. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4).

F G \flat F E \flat B \flat 7 D \flat 7
 B \flat 7 D \flat 7 F G \flat F E \flat
 G G7 \flat 9 C7 F G \flat
 F E \flat F G \flat F E \flat
 F G \flat F E \flat F

cresc. *f* *mf* *dim.* *p* *pp*

rit. *Ped.*

(Forrás:Gerald Martin:The joy of Boogie and Blues ISBN 978-0825680106)

3.Improvizáció a zeneoktatásban

3.1.Az improvizáció, mint a zeneoktatás kreatív formája

A zeneelmélet, szolfézs, és énekoktatásban, mindenekelőtt pedig a hangszeres képzésben nagy szükség lenne az alkotó képességek kibontakoztatására.

A természet szerveződési formáit megfigyelve az elemek, szerkezeti elvek és összefüggések a közös gyökerekből erednek és épülnek fel. A közös találkozási pontok ugyanúgy megtalálhatóak a különböző tudományos és művészeti ágakban: például természettudományban, tánc, irodalom, zene és képzőművészetben. A zenei nevelésben a nyelv alapjait tanítva és a speciális nyelvi tulajdonságokat kiemelve a növendékek megtanulják önállóan alkalmazni azokat.

Minden gyermekben megvan a kreativitásra való hajlam. Kodály Z.-t idézve: „Rögtönözne minden épkézláb gyermek, ha hagynák. A kisgyerek természetes megnyilatkozása, hogy dúdol magában, beszéde félig ének.”¹

A rögtönzés kifejezetten segíti a klasszikus zene oktatását kiteljesítve a zenei nyelv használatát, a nyelvbeszédet. Az improvizációs feladatok részei lehetnek a zeneiskolai nevelésnek a tanár hozzáértő vezetésével.

Sáry L. könyvében olyan feladatokkal ismerkedhetünk meg, amelyek nem csak zenészeknek, zenét tanulóknak szólnak, hanem bárkinek, aki nyitott arra, hogy felfedezze a hangok világát.² A szerző többéves tapasztalat alapján írta ezeket, amelyek elsősorban a hang összetevőinek vizsgálatára és a véletlen törvényeinek felhasználása során létrejött egyidejű zenei folyamatok állandó jelenlétére irányulnak. Többféle megoldási lehetőségük is van, nem csak egyféleképpen lehet őket „jól” megoldani. A minden emberben meglévő kreatív képességek megnyilvánulásaival segítséget nyújtanak a rögtönzési készség és a memória fejlesztéséhez, valamint a figyelem összpontosításához is. A nevelésben minden iskolának segítenie kell a keresést, utat nyitnia a kutatás és főleg a kísérletezés számára, mert ez ad lehetőséget a teremtő fantázia kibontakozására.

¹ Kodály Zoltán: *Zene az óvodában* (1941-1957)

² Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs Ars Longa Jelenkor Kiadó, 1999)

Harnoncourt a témáról így nyilatkozik : „A mai zeneiskolákban nem a zenét, mint nyelvet, hanem csak a zenélés technikáját tanítják: a technocrata, élettelen csontvázat élet nélkül”³

Pécsett a Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskolában tanítok 18 éve a fafúvós tanszakon. Az Apagyai Mária és Lantos Ferenc által alapított iskola szakmai programjával való találkozás, tanárként és előadóművészként is megerősítést adott számomra a kreatív, alkotó módon történő zenei gondolkodásról. Színes, alkotó világ tárult elém, amelyben a növendék is és a tanár is másképp éli meg a zene nyelvezetének ismeretét és kifejezési módjait. Ezáltal a tanítás is és a tanulás is sokkal örömtelibb folyamattá válik.

3.2.A kreatív gondolkodás jelenlétének hatásai

Az improvizáció – kompozíció – interpretáció elválaszthatatlan hármas egységet alkot. Az improvizáció és a komponálás jelenléte a tanulásban folyamatosan ösztönző hatással van a növendékeimre, mindennapi gondolkodásukba is beépül az alkotás iránti szeretet. Miközben figyelem a tanítványaimat az órákon, látom az örömet az arcukon, amikor önállóan alkalmazzák a nyelvi elemeket és felfedezik a legkülönbözőbb hangzásokat.

Az improvizáció tudása segíti a tanítványt abban, hogy a tempó, artikuláció, díszítés és az interpretációs problémákat jobban megértse és megoldja. A rögtönzési készséget, mint bármely más területét a zenetanulásnak a tanár szisztematikus vezetésével, rendszeres gyakorlással lehet fejleszteni.

A kreatív módon történő zenei gondolkodás, amely egy készenléti állapotot jelent a számomra, zenekari munkámban is megnyilatkozik. A feladatomat tágabb rálátással tudom megközelíteni, a megírt darabot más élménnyel, kifejezéssel tudom közvetíteni a hallgatóság felé, mert nemcsak átveszem, hanem saját magam is kipróbálom a nyelvi eszközöket, kifejezésmódokat. Ezért az improvizációban jártas zenésznek a leírt művekhez is megváltozik a kapcsolata.

A zenei gyakorlat az alkotás örömeivel válik számomra igazán teljessé.

³ Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede* (Wien, Residenz Verlag, 1982)12 old.

3.3. A Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola fafúvós tanszakának példái, mint saját tanítási gyakorlat

Az improvizáció – kompozíció – interpretáció hármasságának kölcsönhatásában a gyerekek nyitott és teljes rálátást, gondolkodásmódot szereznek, melynek birtokában látják, ismerik és értik az összefüggéseket és az őket körülvevő világot.

Borbély Éva (fuvola) és Borbély Eszter (oboa) két olyan növendékem, akik gyermekkoruktól kezdve járnak hozzám, ma már mindketten egyetemisták, (orvosi és közgazdász egyetem) zsúfolt elfoglaltságaik ellenére rendszeresen részt vesznek főtárgyi ill. kamarazenei óráimon. A közös munka során számos kompozíciót készítettek. A vizuális elemekkel történő analógiákat (például szerkezeti), rajzos kompozíciókban jelenítik meg. Ehhez kapcsolódik a zenei rögtönzés, melyekben a nyelvi eszközöket és kifejezésformákat a legkülönbözőbb módon szólaltatják meg.

Néhány példával szeretném illusztrálni tanítványaim gondolkodásmódját. Trio c. kompozíciójukban visszatérő szerkezetben a középrész kötetlen, szabad előadásmódot kíván. (38. kotta)

38. kotta

Borbély Éva, Borbély Eszter : Trio
2004

Fuvola 1.

Fuvola 2.

Oboa

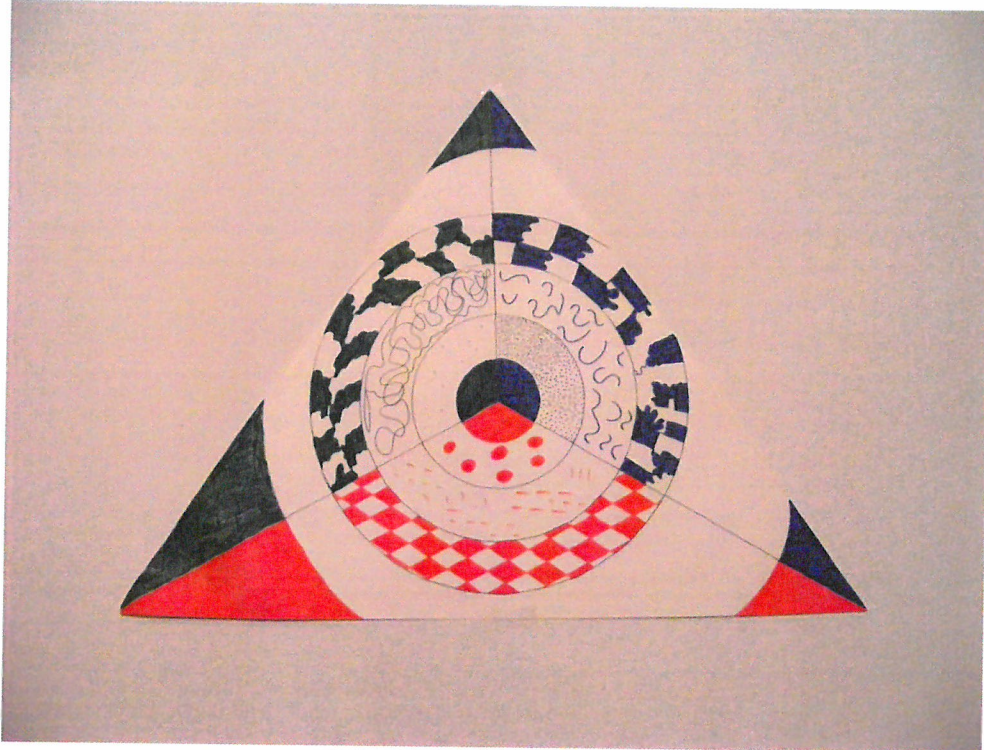
Fine

ad libitum

Da capo al Fine

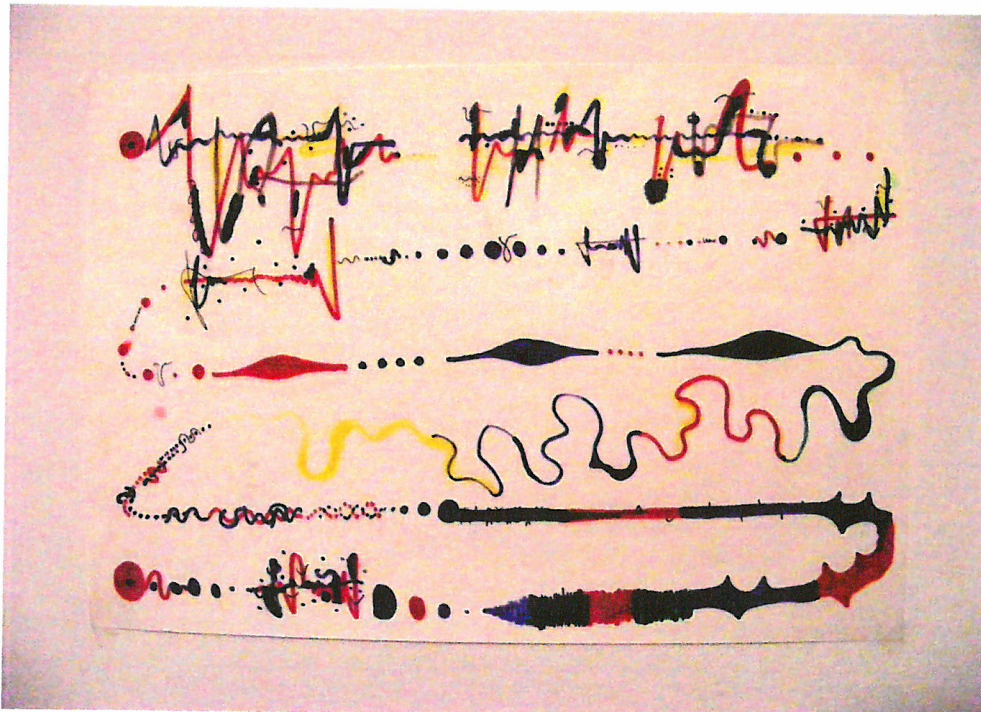
Szintén trióra készült a következő rajzos kompozíció, (ezúttal más szerkezetben és formában) melyben kottának tekintjük a képet és sajátosan értelmezzük: haladhatunk a kép középpontjából a kép széle felé és fordítva; három különböző szín jelzi a három szólamot, melyben és az artikulációs elemek, a hangszín és a dinamika az előadás során sajátos módon szólaltathatóak meg. A rajzot Hochmann Csenge fuvolista készítette, (18 éves) akivel évek óta együtt dolgozunk a trió kamaracsoportban.(1.kép)

1. kép



Kedves tanítványom Dénés Erna (17 éves) oboa szóló hangszerbemutató rajzos kompozíciójához is rögtönzés kapcsolódik: a különböző artikulációs formák, változó dinamikák, a hagyományostól eltérő hangszeres technikák pl. akkordok, glissandok izgalmas fordulatokkal váltják egymást. (2.kép)

2. kép



A víz sodrásai c. kompozíciót is ő készítette furulyára 10 évesen. Egyik hangzásbeli különlegessége, hogy az emelkedő-ereszkedő dallamvonalon belül a hosszú hangokon és a trillák alatt egyidejűleg az énekhang is megszólal a vonallal aláhúzott részekben. A glissando-menetek érdekes hangzásai is jól érzékeltetik a „hullámzást”.(39.kotta)

39. kotta

Dénes Erna: A víz sodrása

The musical score consists of seven staves of music in 4/4 time. The first two staves feature a melody with a trill (tr) over a long note. The third staff shows a melodic line with slurs. The fourth staff includes three instances of glissando (gliss.) over long notes. The fifth staff continues the melodic line with a final glissando. The sixth staff has three more glissando markings. The seventh staff concludes with a glissando and a trill. Below the staves, there are double-headed arrows (<>) indicating specific performance techniques.

az aláhúzott részeknél a hangszerbe énekelve

Kedvelt feladatok közé tartozik a kompozíció (és rögtönzés) adott motívumra. Az alapmotívum „kibontása” az I. példában visszatérő szerkezetben ismétlésekkel, a II. példában „kérdés-válasz” jelleggel történik Schmidt Kinga (11 éves) kompozíciójában. (40. kotta)

40. kotta

Kompozíció adott motívumra

I.



Musical notation for example I, measures 1-4. The first staff shows a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a double bar line. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The third staff repeats the first staff's melody. The fourth staff continues the melody with eighth notes and quarter notes.

II.



Musical notation for example II, measures 1-4. The first staff shows a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by quarter notes, and ending with a double bar line. The second staff continues the melody with quarter notes and rests. The third staff continues the melody with quarter notes and rests. The fourth staff continues the melody with quarter notes and rests.

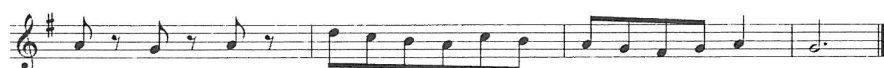
Schmidt Kinga 11 éves

A téma és variánsai az alapdallamot jelenítik meg hol ritmikai, hol pedig dallami változtatásokkal Hochmann Bíbor (13 éves) kompozíciójában. (41. kotta)

41. kotta

Téma és variációk

Hochmann Bíbor 13 éves
Furulya 5. o.



Variáns 1.



Variáns 2.



A már meglévő zeneművekhez is kapcsolódhat kompozíció, például a ritmikai elemet vagy a hangnemet megtartva illetve azonos szerkezetben. Beethoven: A mormotás fiú c. darabja alapján a ritmikai elemeket és a visszatérő szerkezetet megtartva készült Simonyi Eszter (12 éves) kompozíciója. (42. kotta)

42. kotta

Kompozíció Beethoven A mormotás fiú c. műve alapján

The musical score for exercise 42 consists of five staves of music in 6/8 time signature. The first staff features a melody with eighth and quarter notes. The second staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff continues the accompaniment with eighth notes and rests. The fourth staff shows a melody with quarter and eighth notes. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

A legkisebb növendékeim is szívesen komponálnak és rögtönöznek. Már néhány hang ismeretében is ügyesen alkalmazzák a nyelvi elemeket. D- pentaton hangsorból kiindulva emelkedő-ereszkedő dallamot formál Márcz Éva furulya előkészítő tanítványom. (43. kotta)

43. kotta

Kompozíció d-pentaton hangjaival emelkedő-ereszkedő dallam

Márcz Éva 7 éves furulya előkészítő

The musical score for exercise 43 consists of four staves of music in 2/4 time signature. The first staff shows a pentatonic scale on a single line. The second staff features a melody with eighth and quarter notes. The third staff continues the melody with quarter notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

4. Az improvizáció jelenléte oboán a különböző korokban

4.1. Az oboa megjelenése a különböző korokban

Az oboa ókori előfutára Elő-Ázsiából és Egyiptomból került Görögországba, ahol aulosznak (duplanáddal megszólaltatott kettőssíp) hívták. Az aulosz római változata volt a tibia és a calamaulos, mely már kónikus furatú volt. A középkori Európában az arabok zurna nevű kettős nádfúvókás hangszerének hatására alakult ki a schalmei, majd később a pommer, mely az oboa közvetlen elődje lett.

A barokk korban (17. század) találkozunk először a diszkantpommerből kifejlődött oboával, melynek ekkor még csak 2 billentyűje volt, és a hangterjedelme c'-esz"-ig terjedt. A barokk oboán még nem volt cisz' és oktávbillentyű sem, a magasabb hangokat átfújással lehetett képezni. Ezt a hangszer megváltozott fúvásmódja tette lehetővé, a nádfúvókának a zenész már csak a legvégét szorította ajkai közé, nem vette teljes egészében szájüregébe, mint azelőtt, így jobban ellenőrzése alatt tarthatta a hang létrejöttét, képzését. A barokk oboát Jacques Hotteterre fejlesztette ki, Jean-Baptiste Lully használta először zenekarban, 1664-ben.

A klasszikus korban az oboának már 8 billentyűje volt, többek között egy oktávbillentyű is, ami jelentősen megkönnyítette a magas hangok képzését. Hangterjedelme c'-f"-ig terjedt.

Több évszázados fejlődés eredménye, hogy egyre több billentyűvel látták el, korszerűsítették, modernizálták, legfőképpen Franciaországban és Németországban. Napjainkban a fél és teljes automata típusú oboák (Consevatoire és Classic) már több mint 20 billentyűsek, bonyolult mechanikával rendelkeznek. Ez teszi lehetővé az igényes, virtuóz művészi játékot és a kortárs zenében a modern hangzások megszólaltatását. Hangterjedelme majdnem 3 oktávra bővült: kis b-a"-ig.

4.2. Barokk versenyművek, szonáta, zenekari szvit

Az egyes zenetörténeti korokból néhány művet szeretnék kiemelni a teljesség igénye nélkül.

A barokk szonátákban, versenyművekben, pl. Vivaldi, Marcello, Händel, C.P.E. Bach, Telemann, Leclair, Loeliet műveiben, a lassú tételekben és a kadenciák pontjain kiemelten előtérbe kerül az improvizáció.

Marcello d-moll oboaversenyének II. tételében különösen kedvelt az oboisták körében a díszítések használata a dallamváz megformálásában. A művet J.S. Bach is átdolgozta cembalokonzert formájában (BWV974) A példa a felső sorban az eredeti dallamvázat és az alsó sorban, pedig Bach ornamentációját mutatja be. (44.a.-b. kotta)

A. Marcello: Konzert d-moll für Oboe, Streicher und basso continuo II. tétel
Adagio

44. a kotta

II

The image displays a musical score for the second movement of Marcello's Concerto in D minor. The tempo is marked 'Adagio'. The score is presented in two parts: the original melody in the upper voice and J.S. Bach's ornamentation in the lower voice. The ornamentation includes mordents, grace notes, and trills. The score is divided into three systems, with measure numbers 8 and 11 indicated. The key signature is D minor and the time signature is 3/4.

44.b. kotta

Oboe

14

19

23

27

30

33

6

6

(Forrás: Edition Peters (Leipzig Nr.9484.))

Vivaldi: d-moll oboaverseny (RV 454) II tételében javasolt a hosszú hangok ornamentálása, pl. átmenő hangokkal, trillákkal, mordentekkel, diminúcióval. Vivaldi c-moll szonáta (RV 53) II tételében szintén díszítetlen dallamvázat találunk, a frazeálást, díszítést és a dinamikát a szólista szabadon interpretálja.

C. P. E. Bach: B-dúr oboaversenyében (Wq 164) a díszítő elemek sokfélesége, különböző típusai figyelhetőek meg, különösen a II. tételben; az I., II. tétel végén kadenciális lehetőséggel improvizált vagy megkomponált formában.

Händel: Vizizene c. zenekari szvitje az oboista zenekari műben felhangzó rögtönzését példázza. A II. Adagio e staccato tételben az Adagio rész dallamvázát rögtönözve szokták díszíteni. Szeretnék bemutatni két változatot, amelyek saját improvizációimnak lejegyzései. Természetesen ezenkívül még sok más lehetséges módja is van a dallamváz ékesítésének.(45 a.-b.kotta)

Händel: Vizizene Suite in F major II.tétel Adagio oboa szóló dallamváz díszítése

45.a. kotta

Händel: Vizizene

Udvardy Gizella

2. tétel Oboa szóló dallamváz díszítése

Adagio

The musical score is written for a single oboe. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The second staff contains a series of eighth notes and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes. The third staff continues with eighth and sixteenth notes. The fourth staff features a trill on the note G. The fifth staff has a triplet of eighth notes. The sixth staff contains more eighth and sixteenth notes, with a trill on the note G. The seventh staff concludes the piece with a final cadence.

Händel: Vizizene

Udvardy Gizella

2. tétel Oboa szóló dallamváz díszítése

Adagio

The musical score is written for a single oboe part. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with slurs and ornaments. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff has a dynamic marking 'p' (piano) and a slur. The fifth staff contains several triplet markings. The sixth staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The seventh staff concludes the piece with a final cadence.

4 3. Koncertkadencia a klasszikus versenyműben

A klasszikus versenyművek kadenciáiban is lehetőség nyílik az improvizációs készség megnyilatkozására, pl. Haydn: C dúr oboaverseny (Hob.VIIg: C 1) I. tételének, Mozart: C-dúr oboaverseny(KV 314) I. tételének kadenciájában. Itt szeretnék visszautalni a kadenciáról szóló részhez a 2.9.4.pontban; tudjuk, hogy annak idején a barokkban és a klasszikus korban is az előadók rögtönöztek ezekben a részekben.

Mozart: C-dúr oboaverseny I. tételéhez kapcsolódik a saját rögtönzésem szerint lejegyzett kadencia.(46.kotta)

Mozart: C-dúr oboaverseny

K. 314

Udvardy Gizella
2008

1. tétel kadencia

4. 4. A Romantika repertoárján belül improvizációs törekvések, vonások

Saint-Saëns szonátájában a II. tétel ütemvonal nélküli bevezető dallama *ad libitum* szerzői utasítással improvizatív jellegű előadásmódot kíván.

Bernard Molique: Concertino-jában a recitativ részek interpretálása kötetlen formában történik, mintegy rögtönözve.

Az operaátiratok variációs formában, improvizációs eredetüket mutatják a következő művekben a variációk sokszínűségében:

Antonio Pasculli: Concerto sopra Motivi dell'opera „La favorita” di Donizetti,

Concerto sopra Motivi dell'opera „Il trovatore”

Concerto sopra Motivi dell'opera „I Vespri Siciliani”

4.5. 20. századi darabok, új zenei hangzások

A modern 20. századi darabok, aleatórikus művek számos lehetőséget nyújtanak az improvizációs készség megnyilatkozására. Megjelennek a különböző új zenei hangzások: flageolet hangok, dupla-trillák, glissandok, tremolok, akkordok, reihek.

Veress Sándor: *Passacaglia concertante* c. művében: flageoletek, dupla-trillák glissandok, tremolok szerepelnek.

Luciano Berio: *Sequenzája* oboára, fantáziagazdag kísérleti mű, melyben szintén kedveltek a felhangok, akkordok és a fentiekben említett hangzások.

Reinhard Lutmann 21 dodekafon etűdje oboára a *Reihe*-technika alkalmazását jeleníti meg a különböző etűdökön és variációs sorozatokon keresztül.¹ Ezek közül 2 különböző karakterű és artikulációjú etűdöt mutat be a példa dodecaphon-reihe sorra. (47.kotta)

¹ Reinhard Lutmann a *Münster-i konzervatórium* professora.

Reinhard Lutmann: 21 dodekafon etüd oboára

47. kotta

21 ÉTUDES DODÉCAPHONIQUES

POUR HAUTOIS

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ INTERDIT
Paris, septembre
B. n. de 11 Mars 1957
Cantatas musicales
Calle Pined, Ann. 415

21 ETUDEN ÜBER EINE 12-TON REIHE | 21 DODECAPHONIC STUDIES | 21 ESTUDIOS DODECAFONICOS
FÜR OBOE | FOR OBOE | PARA OBOE

Reinhard LÜTTMANN

LA SERIE: | DIE REIHE: | THE SERIES: | LA SERIE:

1 *cantabile*
p *mp* *mf*

2 *Presto*
legg. et stacc.
p *pp*

(1) F: Fa de fourche | F: Gabel-F | F: F-fork | F: Fa de horquilla

© 1969 by ALPHONSE LEDUC et Cie
Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, Paris.

A. L. 24.180

Tous droits d'exécution, de reproduction,
de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

(Forrás: Alphonse Leduc (Paris, Édition Musicales 1969))

A zeneszerzők sok esetben megkomponált formában írnak improvizációt. Ezt láthatjuk Seiber Mátyás: Improvization c művében is. Érdekes megfigyelni a darabban, hogyan járja be a szerző a hangszer teljes terjedelmét az oboa szólamban a

legkülönbözőbb artikulációs formákkal és dinamikákkal. A tempójelzések és zeneszerzői utasítások sokszínűsége jól érzékeltetik a zenei és ritmikai folyamatok változó mozgását.(48 a.-b.kotta)

Seiber Máttyás:Improvization

48.a. kotta

Improvization

for oboe and piano

Matyas Seiber
(1957)

The musical score for 'Improvization' for oboe and piano, page 48a, features the following markings and structures:

- Staff 1:** Rubato (♩: ca 66), string... string... a tempo Piano f
- Staff 4:** Piano | 3 | accel... più lento (♩: ca. 60) Pespr.
- Staff 9:** Piano a tempo (♩: ca. 66) (rit....) (Piano) vigoroso (♩: ca. 72)
- Staff 13:** mf risoluto f martell.
- Staff 16:** meno mosso (♩: ca 60) (rit....) p espr.
- Staff 20:** andante (♩: ca. 76) (continuing Piano) legatiss. p
- Staff 24:** (poco rubato) allarg... (♩: ca 66) (quasi string.) tempo (♩: ca 60) rit.... p
- Staff 29:** rubato (esitando) string...al allegretto (♩: ca. 72) mp espr. p legg. scherzando f
- Staff 34:** mp p p 1

48.b. kotta

40 3
p legg. *mp legg.* *f*

45 *sosten. a tempo* *sosten.* *poco rubato*
mp espr.

51 *rit.* (*rub. string.*)
dim.

56 *Tempo 1 (♩ = ca. 66) poco rit.* *a tempo*
mf intenso *f* *f* *mf*

60 (*rit.*) *vigoroso (♩ = ca. 72)*

63 *ff*

66 *lento (♩ = ca. 60)*
p *espr.* *smorz.*

70 *andante (♩ = ca. 76)*
p legatiss.

74 *(b) a.* *f* *(♩ = ca. 80)*

78 *Pesante (♩ = ca. 66)* *(Piano)*
string. *brillante*
ff *ff*

(Forrás: Edition Schott 10648 (London 1958))

Nagy örömmre szolgál, hogy találkozhattam Ellis P.-vel Pécsett a Martyn F. Művészeti Szabadiskolában. A warwicki egyetem professzorát ismerhettem meg személyében, aki munkássága során hangsúlyozottan az új elektronikai eszközöknek /komputer, szintetizátor/ a zenei nevelésben való alkalmazásával foglalkozik.

Ellis P.: Monológ oboára c. darabja IV tételes mű, elektroakusztikus hangzásokkal, komputeres program, szintetizátor használatával. Különleges élménynek és tapasztalatnak lehettem részese a mű előadása közben. A szintetizátor programjai visszhang-effektusként illeszkednek az oboa szólamához mindig más és más hangszínt eredményező programmal. Ezáltal magát az oboa hangszínét is újabb és újabb „változatban” hallhattam. A hosszabb hangokon időnként megszólaló akkordok, pl. az első tételben még különlegesebbé teszik a hangzást. A művet koncertszerű előadásban, 1996-ban Pécsett a Martyn F. Műv. Szabadiskolában játszottam el.

Az I. tétel ütemvonal nélküli szerkezete kötetlen improvizatív előadásmódot kíván, a III. tételben már konkrét utalással is a megjelölt részekben.(49.kotta)

Phil Ellis: Monológ oboára
I

p <> *p* <> P 60 + 11
 P 61 + 6 P 62 + 14 P 63 + 3
 P 64 + 9 P 65 + 7 *mp* P 66 + 11
 P 70 + 2 P 68 + 5 P 69 + 8 P 70 + 2 *pp*
 P 4 *p* P 72 - 11 P 73 - 6
 P 74 P - 4 P 75 P 25 P 76 - 9 P 77 *ff* - 11
 P 78 - 16 P 79 - 17 P 80 - 20 P 81 - 22 P 82 - 24
 - 24
 * = akkord

III. tétel

Scherzo

Prog 91
 91 X IMPROVISE
 91 IN 91 X
 IMPROVISE
 91 IN

További 20. századi művek az oboa-repertoárban: Britten: 6 Metamorphosis Ovidius nyomán c. darabja egyértelműen improvizációs eredetet tükröz a dallamvezetésben és a ritmikában.

Isang Yung:Piri c. darabja, melyben a Georg Meerwein által kidolgozott lassú tételben a fogáskombinációk széles skálájával találkozunk. (50.kotta)

Isang Yung:Piri oboa szólóra (részlet)

50. kotta

6

Langsam, misterioso

Yun

Meerwein

Flageol. (leer!) Flatterzunge
(bisbigl.) etc.

Flageol. (leer!)
etc.

fast unhörbar

(bisbigl.) etc.

m.s.(nur Klappenring)

(Forrás: Bote&Bock, Berlin 1973)

4.5.1. Heinz Holliger munkássága

Örömmel tölt el, hogy tanítványa lehettem Heinz Holliger professzornak a délnémetországi Freiburgban és részt vehettem mesterkurzusán 1983-85-ig.

Holliger korunk egyik jelentős egyénisége, mint oboista zeneszerző és karmester világszerte elismerésben részesül. Jelentős megújító munkát végzett az új zenei hangzások és technikák felfedezése terén. Zeneszerzői munkájában mindmáig az új hangszeres és vokális technikák felkutatásán fáradozik, a modern zene magasabb szintű tolmácsolása érdekében.

A hagyományostól eltérő technikákat nem öncélúan, különálló effektusként kezeli, hanem a zenei nyelv elemeként a szerkezeti összefüggéseket figyelembe véve építi be a kompozíciós folyamatokba. Ilyenek, pl. az akkordok, flageolet hangok, dupla-trillák, tremolok flageolettal, glissandok; a nád különböző megszólaltatási módjaira vonatkozó utasítások: Az „ansatz” felső részén foggal tartani a nádat magas hangon vibrálni; szívni a nádat cuppanó zörejhangok; üres stifttel trombitás „ansatz” szerint magas hangon glissando

A hagyományos hangszerkezelés határait átlépi, ez jól látható *Studie über Mehrklänge* (Akkord tanulmány) c. művében, amelyben újszerű hangzásokat jelenít meg: pl. akkordfüzérék, felhangok, glissandok, flatterzunge. Az egész tanulmány az akkordok kapcsolódására épül, melyek megszólaltatása a hagyományostól eltérő fogásokat és hangképzést (hol feszesebb, hol lazább „ansatz”-ot) kíván a hangszeren. Az időbeli folyamatokat az előadó tartja kézben a meghatározott időtartamon belül. Számomra nagy élményt jelentett a különböző rezgésszámú és felhangú akkordok megszólaltatása polifón hangzással egy olyan hangszeren, amely az egyszólamú játékmódról ismeretes.(51.kotta)

Heinz Holliger: Studie über Mehrklänge

51. kotta

Studie über Mehrklänge Chordal Study Etude d'accords

Heinz Holliger, 1971

ca. 12"

fff *pp* *mp*

accelerando al *tr*

p *ff* *poco gliss.*

tr poco a poco rit...

fff decresc. *(f) decresc. sempre*

Lippendruck { max. min. }

p *ff* *mf* *ff*

{ max. min. } Flz.

(ff) *ff-mf* *Dynamik und Lippendruck parallel*

© 1979 by Musikverlag Hans Gerig, Köln / Cologne HG 1388
 Einzelausgabe aus: Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe, HG 782
 Single edition from: Studies for playing avant-garde-music for oboe, HG 782

(Forrás: Musikverlag Hans Gerig, Köln)

Holliger további művei között szerepelnek: Siebengesang oboára, nagyzenekarra, énekszólamokra és erősítőre; Mobile oboára és hárfára; Studie Nr. 2; Négy Miniatúr sopránra, oboe d'amore-ra, celestára és hárfára; Cardiophonie oboára és 3 magnetophonra; Fúvóskvintett: „h”, melyben multifón hangzásokat és új hangszeres technikákat mutat be, kötött és kötetlen részek váltakozásával.

A saját hangszerem ürügyén szeretnék egy kis kitérőt tenni az oboa tekintetében, amely ugyan nem jellemzően jazz- hangszer de ma már jó néhány példát találhatunk arra, hogy a jazz nyitottsága még ennek a különbözőségnek az áthidalására is képes.

Az Oregon együttes egy különleges és egyedi hangzásvilágot képvisel, kiváló dzsesszoboiistájuk Paul Mc Candless. A legendás jazz-kvartett tagjai többnyire komolyzenei tapasztalatokkal érkeztek a jazzhez, beleépítve muzsikájukba az indiai és a brazil etno zenét is. Zenéjükben, rögtönzéseikben mindenki megtalálja a számára kedvelt hangzásvilágot: a szép dallamot, a rafinált ritmust, a klasszikus zenei építkezést, a virtuozitást, az egymásra figyelő magas szintű kamarazenélést.

Napjainkban további együttesek, amelyekben az oboát, mint dzsesszhangszert jelenítik meg: Kerpera trio, Ensemble Basse Normandie, mely együttesnek jeles dzsesszoboiistája Yoram Lachish; Contemporary Jazz stílust játszik az Eberhard Weber Ensemble Paul Mc Candless-szel oboa, angolkürt, soprán saxophon, basszusklarinet hangszerekkel; A brazil stílust képviselve az Aquavarela trio J.Luc Fillonn oboa, angolkürttel.

5. Az improvizáció szerepe, jelentősége a zeneszerzők és előadók számára

5.1. Híres improvizátorok, rögtönzéseikről szóló írások, idézetek

A zene fejlődéstörténetét végigkísérte az improvizáció ösztönző hatása. Mindenütt hatással volt a spontaneitás a zeneszerzőkre és előadókra. Befejezésként szóljanak helyettem a zenetörténet kiváló zeneszerzői és előadói.¹

Az önálló improvizáció művészet a XVII. és a XVIII. században mindenekelőtt orgonán jutott magas színvonalra *Frescobaldi*, *Händel*, *J.S.Bach* és fiai által. *J. S. Bach* műveiben megfigyelhetjük, hogyan gyöngyöznek a dallami díszítések, a polifónia és az akkordjáték, a virtuóz hangszeres technikával, mintegy motorikus impulzussal egybefűzve.

Az ő magas szintű rögtönző művészetét így jellemzi Johann Nikolaus Forkel Wilhelm Friedemann személyes emlékezései alapján:

„Már az előkészületben lévő orgonadarabok, kompozíciók is kifejezőek, áhitatosak, ünnepélyesek és méltósággal teliek. Az ő orgonajátéka, (amelyből minden megmaradt a lejegyzésnél) mégis, amikor közvetlenül a fantáziából kelt életre még sokkal áhitatosabb, ünnepélyesebb, magasztosabb és emelkedettebb volt.”²

Carl Phil. Emanuel Bach-ról Carl Fridrich Cramer 1786-ban:

„...aki a karmester urat a fortepianón fantáziálni hallotta, és valamennyire ismerője a zenének, örömet elismerheti, hogy ebben a műfajban aligha lehetne elképzelni ennél tökéletesebbet. A legnagyobb virtuózok, akik itt Hamburgban megfordultak és mellette állottak, amikor jókedvű volt és fantáziákat játszott számukra, meglepődtek az ötleteken, átmeneteken, merész, sosem hallott és mégis pontos kitérőkön, egyszóval azon a hatalmas harmóniakincsen és gazdagságon, melyet számukra Bach bemutatott, és amelyekből számukra még

¹ A fejezetben szereplő idézetek Günter Philipp: *Klavier, Klavierspiel, Improvisation* könyvében (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1984) 372,373,374,375.old. Ford.Udvardy

² 1. Forkel 1802, Neuauflage 1966:36 oldal

sok minden ismeretlen volt, ami miatt a fejüket vakarták és röstellkedtek, hogy nem rendelkeznek hasonló ismeretekkel...”³

Carl Phil. Emanuel Bach-tól:

„...egy klaverista azonban, különösen fejből játszott fantáziákon keresztül tudja hallgatóinak kedélyét hatalmába keríteni, melyek nem kívülről megtanult futamokból vagy ellopott ötletekből állnak, hanem a muzikális lélekből erednek...”⁴

A XVIII. század improvizációiról szolgáljanak a következő idézetek, melyek a kort és személyiséget pompásan tükrözik.

„Sokan vannak, akik a zongoránál jól blattolnak egy darabot, szinte kívülről tudják; igen bizonyára sokan megtanulnak meglehetősen hosszú és nehéz darabokat kívülről, azután előadják. Mégis ha néhány ütemet kell játszaniuk saját ötlet alapján, fejből, akkor kitör rajtuk a félelem.”⁵ Így vélekedik G.A Sorge. 1747-ben és a bizonytalanság okát a teoretikus gondolkodás hiányosságában látja.

J.Adlung-tól:

„Minden komponista tökéletesítheti, csiszolhatja dallamait és harmóniáit, tetszés szerint változtathat a leírtakon. Ha nem készül el a tisztázással, bizonyos időre félre is teheti a művét. Egy orgonistának azonban kiváló komponistának kell lennie, tudnia kell biztonsággal rögtönözni, gondolkodási idő és változtatási lehetőség nélkül. Játszania kell akkor is, ha nem korrigálhat, és tisztázhat, hanem jó hangzással, hosszas gondolkodás, akadozás és botladozás nélkül a kisujjából kell kiráznia”.⁶

A XVIII. és XIX. században a klasszika és a romantika nagymesterei közül sokan lépnek fel szólisztikus improvizátorként, mint pl.: *Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Franck, Brahms, Bruckner*.

³ Schramowski 1968. 67. oldal

⁴ Philipp Emanuel Bach 1753. és 1762, faksimile kiadás 1957, 122. oldal

⁵ Frotscher 1971 S.33.f.

⁶ Jakab Adlung idézete, *ebenda*, S 32)

Mozart már kisgyermekként nyilvánosan improvizált „minden hangnemben”, mely rögtönzésekben a vezérfonalat némelykor a hallgatóság által megadott téma szolgáltatta. Fantáziáinak alapját gyakran népszerű operaáriák képezték, de ismert orosz népdalok is ezt a célt szolgálták. Leveleiben is gyakran ír az improvizálásról.

A Schlichterolls Nekrolog arról tanúskodik, hogy:

„Gyermekkorától fogva legszívesebben éjszaka játszott: ha este 9-kor leült a zongorához, akkor éjfél előtt biztosan nem lehetett elvonszolni onnan és akkor is szinte kényszeríteni kellett, különben egész éjjel fantáziákat játszott volna”⁷

O.Jahn-tól:

„Csodálatos varázslat van ebben a művészi teljesítményben, amely alkotást és ábrázolást egy személyben és egyazon pillanatban egyesít. Minden művészi energiák legmagasabb koncentrációját követeli, hogy a legkülönbébb feltételeket, melyektől egy mű életre keltése és ábrázolása függ, minden pillanatban tökéletesen teljesítse. Ha ezt a feladatot az eszközök biztos uralása és tüzes lelkesültség által sikerül megoldani, akkor nem csupán egy győzedelmes művészi erő és hatalom benyomását kelti, hanem mint a művész teljes személyiségének önnön energiájában való kifejezését, amely a közönséget is magával ragadja, aki maga is az alkotás varázskörébe lépettnek érzi magát. Mozart, (aki mindig készen állt a játékra, ahol ezzel örömet okozott,) ott fantáziált a legszívesebben, ahol az őt körülvevő közönség körében pillantása találkozott néhány kiválasztottal, akik képesek voltak őt megérteni, szellemének szárnyalását követni”⁸

Beethoven improvizációiról hallgatóságának számos lelkes beszámolója áll rendelkezésünkre:

⁷ Schlichterolls Nekrolog 1792., in Schramowski 1968., 316. old.

⁸ Otto Jahn 1856-59. III. kötet 460. o.

„Csodálói el voltak ragadtatva, az avatatlanok számára még annál is érdekesebb volt, miként fejeződik ki a férfi lelkéből áradó zene az arckifejezésén. Arcizmai megdagadtak, az amúgy is vad szemek még hevesebben forogtak, a száj megrándult és Beethoven külseje egy varázslóvá változott, aki a szellemektől lenyűgözve érzi magát, akik őt magát is megigézik.”⁹

Beethoven néhány műve sejteti, miként épülhettek fel improvizációi: az „op. 77” fantázia, az „op. 80” kórusfantázia nagy bevezető szólója, sőt, még a kései szonáták is, amelyek mindegyikében csodálatra méltó szerkezeti felépítésben fedezhetjük fel az improvizációs szabadságot. Az 1808-as évekből származó hangjegyvázlatokból és jegyzetekből feltételezhetjük, hogy Beethoven otthonában előkészületeket tett a nyilvános improvizációkra, így például –a dal variálva, a végén fuga és pp-val befejezni,– eképpen és ehhez hasonló módon tervezte fantáziát is, amelyeket a színházban adott elő. Más alkalmakkor a közönség soraiból kért magának adott zenei témát, ott helyben leírta és rögtön variálta.

Chopin improvizáció művészetéről így ír Heine:

„Semmi sem hasonlítható ahhoz az élményhez, ami bennünket ér, amikor Chopin a zongoránál ül és improvizál. Mozart, Raffaello, Goethe földjéről származik, valódi hazája a poézis álmvilága”.¹⁰

George Sand „Életem” c. írásában ezeket a gondolatokat találjuk:

„...azután, mikor a hallgatókat a legmélyebb áhitatba, vagy legfájdalmasabb hangulatba ringatta –mert zenéje képes volt némelykor, különösen ha improvizált, a lelket a legkegyetlenebbre hangolni, –hirtelen fordulatot vett, mintha a fájdalomra való emlékezést magában és másokban egyaránt el akarná feledtetni...”¹¹

⁹ J. Russel, *Reise durch Deutschland*, Lpz. 1825; Schramowski 1968., 290. o.

¹⁰ Schramowski 1968. 99.o.

¹¹ Schramowski 1968. 295. o.

Liszt felismerte, hogy az adott témákra való fantáziálás erősíti a közönséggel való kontaktust. Liszt olyan fokon művelte ezt, hogy a közönség és a művész közt a legközvetlenebb kapcsolatot hozta létre.

Ramann L. kétkötetes Liszt-biográfiájában így nyilatkozik: „...a szabad fantázia feltételezi a zsenialitást, a technikai eszközök és formák birtoklását, fegyelmélettséget a leglobbanékonyabb inspiráció esetén, ahogyan azt csak az igazi művész képes birtokolni, a virtuózok hada azonban nem. Liszt számára a szabad fantázia nem a nyugodt és hűvös józanság aktusa volt, hanem többnyire a mély belső megérintettség pillanata, melynél a megérintettség ellenére megőrizte önuralmát, gyakran fizikai erejének rovására. Nem ritkán fordult elő, hogy az ilyen alkotói és fellelkesült pillanatok a legmélyebb kimerültség követte...”¹²

Heine a következőket írja Lisztről 1837-ben kelt levelében:

„...ha zongoránál ül és improvizálni kezd, olyan hevesen viharzik az elefántcsont billentyűkön és az égi gondolatok oly vad szólama hangzik fel, –miközben a legédesebb virágok illata száll –, hogy az ember egyidejűleg van a pokolban és a mennyben”¹³

Liszt rögtönző hajlama olyan erős volt, hogy még idegen kompozíciókat is improvizációvá alakított és szabadon gazdagított. A keze alatt néha nemcsak maga a mű született meg, hanem egy arról való improvizáció is, egyike azon ragyogó transzkripcióknak, amelyek Liszt dicsőségét, mint improvizáló zongoristáét az egész világon zengték.

A rögtönzésben jártas előadó hangszerével még jobban összefonódik, mint az, aki csak interpretálja a műveket. Engedjük e helyen magát, Lisztet szóhoz jutni :

„...mert lássák, a zongorám számomra olyan, mint tengerésznek a hajója, az arabnak a lova – s még több annál! Eddig csak az énem volt, a nyelvem, az életem, mindannak örzője, ami ifjúságom forrongó napjaiban a lelkemet mélyéből jött; számára hagyom hátra minden kívánságomat, álmomat, örömet és szenvedésemet...”¹⁴

Schumann egy alkalommal így nyilatkozott menyasszonyának, Clarának:

¹² Ramann L.: Liszt-biográfia, I:478.o.)

¹³ Schramowski 1968. 105. o.

¹⁴ Liszt Ferenc A. Pictethez írt leveléből, (1837)

„...néha azt kívánom, hogy halld, amint a zongorán fantáziálok, mert ezek számomra a legáldottabb órák.” Másfelől azt tanácsolta neki, hogy „nem túl sokat fantáziálni, hanem lehetőleg mindent rögtön írásba rögzíteni, mert a forma uralását, a tiszta alakzat erejét csak az írás kötött, szilárd jelein keresztül nyerheti el...”¹⁵

A 19. század további improvizátorairól a következőképpen:

Az improvizáció döntő befolyással volt a komponista alkotókészségére és művészi fejlődésére, ahogyan Herbert Schramowski is bizonyította 1968-ban *Csajkovszkij*-ről:

„Az ötvenes évek kezdete óta a Peter Iljics alkotói tehetsége igazán zongorafantáziáinak rögtönzéseiben nyilvánult meg”¹⁶

A kor más komponistáitól, például Pfitznerrel idézve:

„Amikor egy alkotókészséggel megáldott muzsikusként kegyelem óráiban a zongorához ül és egészen átadja magát a pillanat hangulatának, minden tudatos gondolatot kikapcsol és az ujjait, mintegy hálóként kiveti, hogy a zenei gyakorlatokhoz hozzákezdhesen, (amelyek lényegesen mások, mint a tudatos gondolatok) akkor zenei alakzatok jönnek létre, amelyek tökéletesebbek és szerencsésebbek, mint egyes megírt művek, amelyek az ötletgazdagság és a céltudatos munka elkerülhetetlen ötvözetéből jöttek létre. Az improvizáció a többség véleménye és az általános megítélés szerint mégis kevesebbnek számít és csekélyebb értékű a tudatos alkotással szemben. Én más véleményen vagyok és a szabad fantáziát művészi értelemben magasabb rendű fogalomnak tartom...”¹⁷

Haas szerint:

„Szerencsés az az alkotó ember, aki naiv muzikalitású, mert ő úgy énekel, ahogy természetes és oly módon, ahogy azt tudja, gondtalanul követve a belső sugallatát”¹⁸

Strawinsky szavaival:

¹⁵ Wörner 1949, 94. o.

¹⁶ Schramowski 1968, 298 o.

¹⁷ Pfitzner 1943. 49. o.

¹⁸ Haas 1964. 170.o.

„...nem szabad lenézni az ujjakat, ők sok ösztönzést nyújtanak számunkra. A hangszer zengő hangjaival összeköttetésben ötleteket ébresztenek, amelyek a tudatalattiban szunnyadnak és egyébként rejtve maradnának...”¹⁹

Schubert-et, Mendelssohn-t és Brahms-ot is meg kell említenem a nagy improvizátorok között. A szabad fantázia, főleg koncerteken még a XIX. században is nagy teret hódított.

A XIX. század végén egyéni csúcsteljesítmények magaslottak ki az orgonaimprovizációban.

Anton Bruckner játékáról legbizalmasabb barátja, August Göllerich írja:

„...rögtönzése (és csak ebben, sohasem a kották lejátszásában tudta magát teljes jelentőségében kifejezni) egyre inkább elemi alkotássá vált, amely messze kimagaslott minden egyébként megszokott virtuozitás felett és minden eszköz a valódi művész egyazon produktív célja előtt hajtott fejet, amely ellenszegült a kottában való rögzítésnek. Csak St. Florian nagy orgonáján való nevelkedése és érettsége által magyarázható a szimfonikus Bruckner későbbi nagysága...”²⁰

A XX. Században a szólisztikus orgonaimprovizációt még különállóan ápták, különösen Franciaországban, Saint-Saëns, Gulimant, Dupré, Messiaen orgonajátéka által.

¹⁹ Strawinsky 1957., 84. o.

²⁰ Göllrich /Auer 1922-36., II. kötet, 1., 98. o.

Bibliográfia

- Böhm László: *Zenei műszótár* Budapest, Zeneműkiadó 1961-es reprint, 2000.
- Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon:II.* Budapest, Zeneműkiadó 1985
- Ferand Ernő: *Die Improvisation in der Musik* Zürich, Rhein-Verlag 1938
- Günter Philipp: *Klavier, Klavierspiel, Improvisation* Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1984
- Kallós Zoltán: *Tegnap a Gyimesben jártam* Budapest, Európa Könyvkiadó 1989
- Graduale Romanum (*Desclee-SocII*) 1961
- Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik* Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979
- Heinrich Bessler: *Die Musik des Mittelalters* Wiesbaden, Lauber-Verlag 1979
- Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* Budapest, Zeneműkiadó 1978
- Bach-studien für Oboe (*Leipzig, Edition Breitkopf Nr. 5418*)
- The New Grove dictionary of Musik and Musicians London, Macmillan 1980
- SH Atlasz, Ulrich Michels: *Zene* Budapest, Springer Hungarica Kiadó kft. 1994.
- Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* Pécs, Ars Longa Jelenkor Kiadó 1999
- Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede* Wien, Residenz Verlag 1982
- Domenico Corri: „*Treatises on Singing, Variation of a passage, explanation of the graces*” London, Chapell 1810
- Johann David Heinichen „*Der General-Bass in der Composition*” Dresden. 1728
- C. P. E. Bach „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” Berlin 1753
- Johann Joachim Quantz: „*Versuch einer Anweisung, die flöte traversére zu spielen*” Berlin 1752
- Pernye András : *A Jazz Gondolat* Kiadó 1964 Budapest
- Gonda János: *Mi a Jazz?* Zeneműkiadó Budapest 1982

Gonda János: *A rögtönzés világa II.III.* Editio Musica Budapest 1998

Charlie Parker: *Omnibook for C- Instruments*, Atlantic Music 1978

Intermediate Jazz Conception for Saxophone by Lennie Niehaus : *20 Jazz Exercises*;
Try Publishing Company, California, USA

Bob Mintzer: *14 Blues /Funk Etudes for Es Instrument* 1996 Bob Mintzer Music Co.

Binder Károly / Pozsár Máté: *Skálák és akkordok*

Laczó Zoltán: *A zeneszerzés alapelemei*

Jamey Aebersold Jazz: *Blues in all keys for all Instruments*, Play-A-Long
Book/Recording Set.

The Real Vocal Book *Volume 2*. ISBN 0634060805 Hal Leonard Corporation

Jerry Cooker: *Patterns for Jazz*

Joseph Viola: *The technique of the Saxophone Part II* Edward B. Music Corporation
1966

Bill Evans Fake Book TRO 1978/1991 LUDLOW MUSIC, INC; New York

Gerald Martin: *The joy of Boogie and Blues* ISBN 978-0825680106

Dominic Spera: *Learning Unlimited Jazz Improvisation Series: Blues and the
Basics, Level 1 Piano*; Hall Leonard Publishing Corporation USA 1976