

WOLF PÉTER ENDRE

JAZZ-HANGSZERELÉS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

JAZZ-HANGSZERELÉS

WOLF PÉTER ENDRE

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
I. 1. Ritmus	1
I. 2. Dallam	6
I. 3. Harmonizáció	11
I. 4. Forma	16
I. 5. Improvizáció, mint a jazz névjegye	19
II. 1. A jazz hangszerei	25
II. 1. a. Szaxofon	28
II. 1. b. Trombita	32
II. 1. c. Harsona	35
II. 1. d. Zongora	39
II. 1. e. Gitár	44
II. 1. f. Basszus	48
II. 1. g. Dob	51
II. 2. A vokál szövegei	55
III. 1. Hangszerelésről általában	61
III. 2. Hangszerelés kisegyüttesre	71
III. 3. Hangszerelés big bandre	77
III. 4. Elemzések	88
Gonda János: <i>Zenekari improvizációk</i>	88
Deák Tamás: <i>Forgószél</i>	92
László Attila: <i>Soul to Soul</i>	95
Friedrich Károly hangszerelése: <i>My Romance</i>	97
Fekete-Kovács Kornél: <i>I Know That My Redeemer Liveth</i>	100
Fehér Gábor hangszerelése: <i>I'll Follow the Sun</i>	104
Hárs Viktor: <i>Budapest Jazz Opera No. 10. Budapestem</i>	109
Malek Miklós: <i>Carmen fantázia</i>	111
Oláh Kálmán hangszerelése: <i>Round About Midnight</i>	115
Bibliográfia	120

Köszönetemet nyilvánítom

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

Wolf Péter Endre,
Budapest, 2014-09-10

Bevezetés

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

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

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

A magyar nyelvű irodalom sajnálatosan kevés, de értekezésemben három szerző műveire gyakran utalok. Ők Gonda János, Pernye András és Friedrich Károly.

Munkamódszeremben a jazz-zene (mint minden zene) elemeinek ismertetése, az improvizáció taglalása, a jazzben használatos hangszerek és az énekhang bemutatása mind az utolsó fejezet előkészítését szolgálta. Ez a fejezet, az *Elemzések* az értekezés tényleges célja: bemutatni a jazz hazai művelőinek segítségével a hangszerelés alakulását, fejlődését, viszonyulását a világ jazz-zenéjéhez.

Ismereteim szerint rész-kutatások történtek e területen, de magyar szerzők, hangszerelők munkáinak komplex vizsgálatáról nincs tudomásom. Az elemzés mellé csatolt cd-melléklet teszi teljessé a képet: valamennyien, akik megtiszteltek azzal, hogy rendelkezésekre bocsátották partitúráikat, hangfelvétellel is hozzájárultak dolgozatomhoz.

I. 1. Ritmus

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

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

Mik az afrikai népzene fő jellemzői? Elsősorban egy több rétegben épülő ritmus és poliritmika. Ennek elemeit általában igen egyszerű hangszerekkel szólaltatták meg, de különböző testrészekkel is előidézték hangokat. Ted Gioia könyvében Benjamin Latrobe vázlatait említi, aki 1819-ben New Orleans egyik terén, a Congo Square-en ütő-, és vonós hangszerekkel muzsikáló embereket rajzolt le, és aki jegyzeteiben leírja, hogy afrikai zenét játszottak.³

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

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

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

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

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

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

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

A metrum általában páros löktetést hordoz, ritkán megjelenik 3/4- es ritmus is. „The roots of jazz – African rhythms, blues, ragtime, gospel, marches, work songs – all took hold in the fertile soil of duple meter.”⁶ (A jazz gyökerei – afrikai ritmusok, blues, ragtime, gospel, induló, munkadalok – mind a páros ütem termékeny talaján nyugszanak). A XX. század jazz-zenéjében egyre inkább elfogadottá válnak összetettebb ritmikák is, de az 5/4, a 7/8 és egyéb, korábban szokatlan löktetések csak az ezredfordulón nyernek polgárjogot. A 4/4-től és a sokkal ritkább, de szintén népszerű 3/4-es löktetéstől való elmozdulást Ted Pease *Jazz Composition* című könyvében Dave Brubeck lemezéből, a *Time Out*-ból eredezteti. Erről a kiadványról két művet emel ki: az egyik az 5/4-es *Take Five*, Paul Desmond alkotása, a másik a *Blue Rondo ala Turk*, amit Dave Brubeck 9/8-ban komponált.⁷ Mindkét műben komoly szerep hárult az együttes dobosára, Joe Morellora, aki a Stan Kenton big bandben való zenélése után 1956-ban csatlakozott Dave Brubeck kvartettjéhez.⁸ Ted Pease mást is kijelent: „The most distinguishing characteristic of jazz melody is its rhythm. [...] »Jazzing up« a song involves creating syncopations. This is

⁵ Gonda János: I.m., 17.

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

⁷ I.m., 178.

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

accomplished by anticipating or delaying the attack of notes that would otherwise be found on the beat."⁹ (A jazz-dallam legjellemzőbb vonása a ritmusa. „Dzsesszesíteni” egy dalt azt jelenti, szinkópákat létrehozni. Ez teljesül az egyébként ütésre eső hangsúlyok előre-, vagy hátravitelével).

Előre tekintve a XX. század történéseire Pease a következőket írja: „In the 1970s and 1980s, fusion required not only a return to duple meter but also an even eight-note subdivision of the beat because its rock origins. Jazz purists still rail against this supposed corruptive influence, arguing in effect that »if it doesn't swing, it isn't jazz«. Latin influences have also become pervasive in jazz: Afro-Cuban in the 1940s and 1950s, Brazilian (the bossa nova and samba) in the 1960s and 1970s, and Argentinean (e.g. the tangos of guitarist Astor Piazzola) in the 1980s.[...] Contemporary jazz composers such as Chick Corea, Pat Metheny, Michael Brecker, and Billy Childs enjoy the challenges of writing and playing in unusual time signatures [...] One of the most interesting jazz compositions in recent years is »Escher Sketch« by Michael Brecker. The piece is written in 6/4 and alternates between the even eight and sixteenth notes of rock and the swing eight notes of jazz.”

¹⁰ (Az 1970-es és 1980-as években a fúziós zene nemcsak a páros lüktetéshez való visszatérést követelte, hanem az egyenletes nyolcadokat is, tekintve rock-eredetét. A jazz tisztaságának őrzői még mindig kikelnek ez ellen a feltételezett bomlasztó hatás ellen, mondván „ami nem swingel, az nem jazz.” A latin jazz is megtette átható hatását a jazzre: a negyvenes-ötvenes években az afro-kubai, a hatvanas-hetvenesekben a brazil (a bossa nova és a szamba), a nyolcvanas években pedig az argentin (tudni illik a gitáros Astor Piazzola tangói.) Kortárs jazz-zeneszerzők, mint Chick Corea, Pat Metheny, Michael Brecker, és Billy Childs élvezik a kihívást, mely a szokatlan metrumokban való komponálást és játszást jelenti. A közelmúlt jazz-szerzeményei közül az egyik legérdekesebb az „*Escher Sketch*”, Michael Brecker műve. Ez a darab 6/4-ben van és váltogatja a rock egyenletes nyolcadaival és tizenhatodaival a jazz swing-nyolcadaival.)

Az afrikai rabszolgák zenéje mellett az Amerikába bevándorló európai népek muzsikáját kell említeni még, mint ami a jazz ötvözetében szerepet játszott. Elsősorban a brit birodalom területéről érkeztek tömegek, de a gyarmatosításban

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

¹⁰ I.m., 178-179.

résztevő országok mindegyikéből jelentős létszámú közösségek hozták magukkal kultúrájukat. Angolok, franciák, spanyolok mellé hollandok, németek, írek, skótok, olaszok, norvégok érkeztek. Az őslakosok – főleg indiánok – zenéje mellé az előbb említett nemzeteké társult. E nációk népzenejére kell elsősorban gondolni akkor, amikor a ritmus szerepel vizsgálódásunk homlokterében; népdalaik, tánczenéik ritmusa, azaz divatos táncaik metruma, a közösségi megmozdulások zenéinek (például katonaindulók) tempója, habitusa ötvöződik a sokféle hatás nyomán kialakuló jazz-zene ritmikájában.

Ebből az aspektusból nézve tehát a jazzben gyakorlatilag az európai zeneirodalom (mű-, és népzene) hatása vegyül a már előbb taglalt afrikai eredetű zenével. Noha az európai ritmus igen változatos, a jazzre mégsem bírt olyan hatással, mint az afrikai. Azon egyszerű oknál fogva, hogy az afrikai ritmus volt a színesebb, változatosabb, rétegezetebb. Nem mellesleg igen fontos különbségre világít rá Gonda János, amikor az európai zenéről megállapítja: „A dallami és a metrikus hangsúly egybeesik [...] nem így a nyugat-afrikai népzeneben.”¹¹

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

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

A jazz különböző korszakaiban a ritmust érintő változásokat Pernye András *A jazz* című könyve 242-ik oldalán áttekintő ábrával világítja meg. Ezek szerint a New Orleans-i stílus és a Ragtime basszusa az ütem első és harmadik negyedén szólalt

¹¹ Gonda János: I.m., 21.

meg, míg a dallam (vagy a harmónia) egyenletes, negyedekes lüktetés mellett szintén az első és harmadik negyedek hangsúlyozta. A Dixieland és a Chicago-i stílusban a basszus szerepe nem változott, de a felette zajló történetben a hangsúlyok átkerültek a második és a negyedik negyedre. A Swinget a dallamban és a harmóniák megszólaltatásánál ugyanezek a kettőre és négyre helyezett hangsúlyok jellemzik, ám alattuk egyenletes, négynegyedekes hangsúlytalan basszusmozgás van. A Bebop és a Cool némileg megcseréli a Swing alkotóelemeinek szerepét (a hangsúlyok szempontjából): a dallamvezetés kerüli a karakterisztikus hangsúlyokat, melyeket főleg a kíséret jelenít meg. Két ütemes ritmus-ostinato születik, ahol az első ütem első, negyedik és hetedik nyolcada kap súlyt, valamint a második ütem második és nyolcadik nyolcada. Ez a hangsúlyozás szakít az addigi negyedekes értelmezéssel, és egy egészen új világot nyit ki, a nyolcadokra bontott ritmikák a legváltozatosabb tagolásra nyújtanak lehetőséget.¹²

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

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

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

¹³ I.m., 186.

¹⁴ I.m., 50.

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

¹⁶ Pease, Ted: I.m., 178.

I. 2. Dallam

Tekintsük át: hogyan, mikor, milyen „alapanyagból” születtek az első jazz-daloknak tekinthető művek. Itt óhatatlanul meg kell ismerkedni azon népek népzenei kincsével, amely népeknek a jazz eredetét tulajdonítjuk. Dominánsan az afro-amerikai népzene e fejezet tárgya, de ki kell térni azoknak az európai országoknak népdalaira is, amely országokból az Amerikába érkezett bevándorlók indultak. Ezen európai országok zenéjéről, a XV. század vége - XVI. századi humanista zenemozgalomról: „Nem maradt meg az iskolai, tudós és litterátus körök határán belül, hanem kiterjedt hamarosan szélesebb tömegekre is. Az angol, francia, holland német és magyar protestáns zsoltáréneknek külön ága sarjadt belőle.[...] A humanista, udvari, tudós költészetből tömegek tápláléka válik, az előkelően szubjektív dallamból mozgalmi ének, egyházi zsolozsma, korális, reformációs vagy ellenreformációs jellege s végső soron népdal, németalföldi és francia, angol, olasz és német földön egyaránt.”¹ „Mint ahogyan (a jazz) korai művelőinek névsorában egymást váltják a német, a francia, az angol, az olasz, a spanyol, sőt; a lengyel, az orosz és a skandináv származásra valló nevek – ugyanúgy találhatjuk meg a jazz dallamanyagában a francia és a német népdalt, az ír és az angol balladát vagy a francia eredetű, hugenotta zsoltárdallamot.”² – teszi hozzá Pernye.

Énekelt dallam esetén mind a ritmikát, mind a dallam lejtését megszabja a nyelv.³ Hasonlóan vélekedik Szabolcsi Bence is: „Tudjuk, hogy Ázsia és Afrika számos nyelvében döntő szerepet játszik az intonáció módja, a tonéma. A zulu, a yoruba, a bantu, a kongói, az efik és az ibo valóságos dallamnyelvek, a hottentotta hatféle, a libériai jabo négyféle hanglejtésmóddal él.”⁴ Más kategóriát jelentenek az instrumentumok megjelenésével kitáguló dallamképzési lehetőségek. Ez utóbbit determinálják a jazzben megjelenő hangszerek.

A hangszerek kialakulásában is minta az énekhang: terjedelme, hangkészlete a példa. A kezdetben csak ritmika megszólaltatására alkalmas eszközök mellett feléled

¹ Szabolcsi Bence: *A melódia története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957): 86.

² Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 58.

³ Leonard Bernstein, karmester és zeneszerző a zenéről szóló televíziós ismeretterjesztő sorozatában Bartók Béla zenéjéről beszélve párhuzamot vont a magyar nyelv és Bartók zenéje között. Megállapította, hogy a minden szó első szótagját hangsúlyozó nyelv hatása Bartók motívumaiban és azok tagolásában, a hangsúlyozásban is kimutatható.

⁴ Szabolcsi Bence: I.m., 12.

az igény dallamjátszó, majd kísérő instrumentumok iránt. (Részletesen lásd a II./1. fejezetet, a jazz hangszerei-t.)

„Az Amerikába hurcolt négerek az őshazából hozott zenei hagyományokat őrizték. Hangsor szempontjából, mint a legtöbb népzeneben az afrikaiban is a *pentatónia* (kiemelés Márkustól) a meghatározó.”⁵ Az afrikai dallamok többségének alapja a pentatónia, de különböző kiegészítésekkel hét-, vagy többfokúvá gazdagodik a hangkészlet. „A dallamok maguk gyakran pentaton-jellegűek, itt-ott átfutó hangokkal díszítve, illetőleg kiegészítve.”⁶

A la-sorban a ti és a fa negyenhangos le-, vagy felfelé intonálása nem teszi bizonytalanná a fő hangok stabilitását, a tonalitás-érzetet. „Negyedhangosan intonált terc és szeptim módosul. A jazzben *blue note*-nak nevezik ezeket a hangokat.”⁷ Ahogyan a ritmust színezi a váratlan helyen megjelenő hangsúlyok, úgy jelennek meg az alapjaiban ötfokú dallamban a jövevényhangok.

„Az európaiak 7 fokú, két félhanglépést is tartalmazó diatonikus hangrendszerével szemben ott állt az afrikaiak félhang nélküli, ötfokú pentaton, és egy másik, az oktávot hét egyenlő lépésre felosztó hétfokú hangrendszere. Félhanglépést sem a pentatónia, sem a hétfokú hangrendszer nem ismert.”⁸ Friedrich Károly a blue notes, a bizonytalan, európai fül számára e felettébb furcsa hangok létrejöttét az afro-amerikaiak intonációjából eredezteti: az ő hangrendszerüktől idegen terc és szeptim megszólaltatása eredményeként a mi dunántúli tercünk intonálásához hasonlító hangok jönnek létre a skála harmadik és hetedik fokán. Pernye András szavaival megállapíthatjuk: „A néger népzene fokozatosan olvasztotta magába az európai hangrendszereket és egyéb zenetechnikai eszközöket – és ezért válhatott hamarosan az amerikai közönség legszélesebb köreiből ismertté, kedvelté.”⁹

Az afro-amerikai dalok érzelmi hátterének megértéséhez Szabolcsi Bence – más földrajzi területekről szóló – leírása adhat segítséget: „Indiában a szantáli nő, aki hozzátartozóját gyászolja, zokogás helyett akaratlanul énekelni kezd; az ausztráliai bennszülöttekről feljegyezték, hogy izgalmi állapotban valóságos énekes szóáradat tör elő belőlük, kötött ritmusban, szabályos kadenciákkal.”¹⁰ Noha a leírás Indiáról és

⁵ Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012): 101.

⁶ Pernye András: I.m., 21.

⁷ Gonda János: *Jazzvilág.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 24.

⁸ Friedrich Károly: *Jazztörténet.* Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 19.

⁹ Pernye András: I.m., 30.

¹⁰ Szabolcsi Bence: I.m., 10.

Ausztráliáról szól, az afro-amerikaiak esetére is ráillik. Nem csupán a gyász, hanem minden történés hasonló eredménnyel jár: zenével, dallal kísérik életük összes eseményét.

A dallamok alakulását leíró források egyike Friedrich Károly a *Jazztörténet* című könyve. Ebben szisztematikusan mutatja be a művek kialakulását, fejlődését. A munkadalokkal kezdi, azok három alapvető fajtájával, az egyszólamú, kórus előénekekkel, majd a többszólamú énekkel. Említi a field hollereket (aratódal), a street cry-t (ez az árusok, kereskedők, házalók és egyebek utcai kiáltozásából eredő dal). A következő műforma a ballada. Külön csoportot képeznek a népi vallásos zenei formák, a ring shout, az utcai prédikátorok dalai, templomi prédikációk, spirituálé, jubilee. Itt is fellelhető az a szokás, hogy a prédikátor előéneklei a dalt (az írástudatlan) hallgatóságnak és az válaszul megismétli a hallottakat.¹¹

A dalok előadásának másik jellemző formája a „kérdézz-felelek”. Ez a szertartásokra visszavezethető szokásokból ered és gyakorlata átkerült a mindennapi élet egyéb eseményeire is. A többszólamúság általában a dallam kvintben, kvartban, később tercben történő párhuzamosságát jelenti. Néger dallamról: „Fejlett harmóniaérzékről velük kapcsolatban nem beszélhetünk, legfeljebb bizonyos fajta esetleges többszólamúságról.”¹²

A jazz olvasztó téglájának egyik komponense, a nyugat-afrikai néger zene mellett az Amerikába bevándorolt népek zenéi jelentik a másik, ugyanilyen jelentős hatással bíró összetevőt. Az európai gyarmatosító birodalmak zenéje fontos elsősorban, de a később érkező bevándorlók is számottevően befolyásolták a kialakuló stílusokat.

„Az amerikai fehérek legkorábbi és legteljesebb hagyománya Nagy-Britanniából származik. [...] Erre a zenei talapzatra épül az autentikus amerikai népdalkincs. [...] Az amerikai angol hagyományban a legfontosabb dalok a balladák. [...] A szerelmi énekek és az örömeénekek (carols) [...] különösen jellemzőek az amerikai folklórra. [...] Az Egyesült Államok egész történetét nyomon lehet követni a népdalokon keresztül. Ez különösen igaz a balladákra, de a történeti tartalom sokszor a lírai dalokat is jellemzi. [...] Az amerikai vallásos dalok nagyon sok olyan

¹¹ Friedrich Károly: I.m., Tartalmi kivonat.

¹² Pernye András: I.m., 20.

zenét foglalnak magukban, amelyek különböző műfajokba tartoznak: balladák és más népi énekek, vándor evangélisták szerzeményei, hazafias énekek.”¹³

Abban a szintézisben, amiben az afrikai zenén kívül – kis túlzással – szinte az összes európai állam népzeneje megjelenik, mégis van néhány olyan ország, amely nagyobb súllyal esik latba. Ezek elsősorban a brit birodalom részei és általában Európa északi részén fekvő országok, de jelentős a spanyol (kisebb részben portugál) befolyás is. Gonda János *Jazzvilág* című könyvében így ír: „A fehérek sehol sem tudták kivonni magukat a barbárnak ható, de rendkívül szuggesztív néger zene hatása alól. A szoros együttélés eredményeként a feketék is megismerkedtek a nyugati zene bizonyos elemeivel, [...] így alakult ki a teljesen önálló, újfajta afro-amerikai népzene és ennek kétfajta – egymással rokon, mégis mindinkább különváló – típusa: egyrészt a dél-amerikai és nyugat-indiai, másrészt az észak-amerikai folklór.”¹⁴

A jazz születésének színhelyéül New Orleanst jelölik meg. „A New Orleansban elterjedt zenélési módnak a belső tartalomig vezető gyökerei sokkal mélyebbre és messzebbre nyúlnak vissza: egészen az afrikai feketéknek az őshazából magukkal hozott különleges zenei adottságáig és népi művészetéig.”¹⁵ „A jazz tehát bonyolult szintézisfolyamat eredményeként született meg.”¹⁶ Juhász Előd idevágó gondolatában már konkrét dalformákat is említ: „A legrégebbi jazz, a néger New Orleans-i stílusa főleg spirituálé és ragtime elemeket tartalmazó, izgató zene volt, tele szuggesztív vitalitással, szenvedélyességgel, páratlan ritmusgazdagsággal és improvizatív elemekkel.”¹⁷

Mielőtt a dallamról szóló fejezet leglényegesebb részéhez érkeznénk, idézzük Pernye Andrást: „Megállapíthatjuk, hogy a négerek igen fejlett, ritmikailag rendkívül bonyolult és gazdag népzene hoztak magukkal.”¹⁸ Friedrich Károly is hasonló fontosságot tulajdonít a történeteknek: „A rabszolgaszabadítás után [...] született meg az afro-amerikai zene talán legkiemelkedőbb formája, a blues.”¹⁹ Gonda János is ugyanígy vélekedik: „A blues egyformán fontos szerepet játszik az afro-amerikai népzeneben és a jazzben: betetőzi az előbbi fejlődését, az utóbbinak pedig szerves

¹³ http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Angol_n%C3%A9pzene_%C3%89szak-Amerik%C3%A1ban._Az_amerikai_brit_hagyom%C3%A1ny_%E2%80%93_%C3%A1ltal%C3%A1nos_Utolsó_létöltés_2013_10_05.

¹⁴ Gonda János: I.m., 29.

¹⁵ I.m., 15.

¹⁶ I.m., 16.

¹⁷ Juhász Előd: *Gershwin*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1964): 34.

¹⁸ Pernye András: I.m., 20.

¹⁹ Friedrich Károly: I.m., 16.

alkotórésze. Így döntő jelentőségű láncszem a néger folklór és az artisztikusabb jellegű jazz között. A blues a jazz népi eredetének legfőbb bizonyítéka."²⁰

„A *bluesdallam* is három részből áll, amely az első fázisban kitér nyugalmi helyzetéből és a harmadik végére visszatér oda: állítás – állítás – válasz, ugyanúgy, mint a szövegben.”²¹ „A blues ritmusa jazzritmus, alapja az egyenletesen lüktető beat. A dallamakcentusok igen gyakran nem a beaten szólalnak meg, hanem igen gyakran az off beaten.”²² A blues korszakainál Friedrich az archaikus bluest 1850 és 1890 közé teszi, közismertté válását pedig az 1920-as évekre. „Az előadók, akik az afroamerikaiak körében sztároknak számítottak, a blues egy szofisztikáltabb, az instrumentális jazz által befolyásoltabb változatát adták elő. Ez a korszak a gazdasági válságig, 1929-ig tartott.”²³ A blues jelentőségét húzza alá Ted Pease is: „The history of the blues then parallels the history of jazz. The blues and jazz have always been separate and distinct idioms, but there has been a great deal of crossover between them over the years.”²⁴ (A blues története párhuzamos a jazzével. A bluesnak és a jazznek különböző a nyelvezete, de egyre több a műfaji kereszteződés bennük az évek során.)

A harmincas évektől következik a rhythm and blues, amelyben a régi blues-elemek és a gospel elegyedik. Ez a fajta zene főleg a nagyvárosok néger gettóiban terjedt, az ott élők szórakoztatását szolgálta. „Az instrumentális jazzben a bebop korszaktól kezdve megint nagyon sok bluest játszottak, nem említve azt a tényt, hogy az összes valamire való jazzmuzsikus minden egyes hangja a blues ihletettségéből születik.”²⁵

Végül: a blues és a swing fontosságát húzza alá valamennyi vélemény. Ismételjük meg Gonda János összegzését: „A jazz tehát bonyolult szintézisfolyamat eredményeként született meg.”²⁶

²⁰ Gonda János: I.m., 42.

²¹ Friedrich Károly: I.m., 19.

²² Friedrich Károly: I.m., 22.

²³ I.m., 24.

²⁴ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 103.

²⁵ Friedrich Károly: I.m., 25.

²⁶ Gonda János: I.m., 16.

I. 3. Harmonizáció

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

„Az afrikai zene [...] nem ismeri az európai értelemben vett funkciós vonzást. Nincsenek fokokra épülő harmóniák, nincsen dúr-moll hangsor és vezetőhang.”¹ Az afrikai dallamokat első sorban ritmuskíséret jellemezte, a harmóniák a dallam többszólamúságából, a cantushoz énekelt kvint, kvart, vagy tercből alakultak ki. Amellett, hogy a harmonizáció tehát elsősorban európai eredetű, a másik oldalról az afrikai dallamok skálakészlete alakította az összképet.

„Európai részről a befolyás a hangsor fokaira épülő tercépítkezésű harmóniák, ezen keresztül pedig az afroamerikai zenében a funkciós rend megszilárdulásában nyilvánult meg.”² Friedrich Károly mellett hasonlóan vélekedik Pernye András is: „Az is bizonyos, hogy az Amerikában mindmáig legnépszerűbb kórusdalok, az úgynevezett »cowboy«-dalok melódia- és harmóniakészlete nagy általánosságban az európai zenetörténet zenetechnikai fejlődését követi a XVIII. század első feléig. [...] Az amerikai zenetörténet alaprétegét alkotó muzsika tehát már önmagában véve is igen összetett: protestáns korál, katolikus himnusz-dallamosság, illetve gregorián ének, továbbá különféle nemzetiségű paraszti népdalok, utcai- és kocsmadalok. E melódiák harmóniavilága egyfelől a középkorban használatos, úgynevezett egyházi- vagy modális hangrendszerben mozgott, pentaton beütésekkel, másfelől erőteljesen tájékozódott a ma ismeretes dúr-moll hangrendszer felé.”³

A jazz fejlődése – zenei tekintetben – hasonlítható az Egyesült Államok fejlődéséhez. Itt is, ott is egy rendkívül sebesen lejátsszódó folyamatról beszélhetünk. A világ egyéb területein sok-sok évszázad alatt kialakult eredmények, helyzetek, művészetek, ideológiák, tudományok, társadalmi szokások, stb. mind-mind eljutottak Amerikába, ahol egymásra hatásukkal kivételesen gyors változásokat generáltak. A jazz sem lehetett kivétel. Alakulása az európai zene, vagy az afrikai zene

¹ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 25.

² Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 6.

³ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 19.

alakulásához képest szédítő sebességet és eredményt produkált. Azok a folyamatok, amelyek másutt évszázadok alatt mentek végbe, az újhazában alig néhány évtized alatt lezajlottak. Visszatérve Pernye Andráshoz: „A modern zenéből kölcsönzött akkordok egész sora jelent meg a jazzben, és ezzel együtt megszűnt a hármas- és négyeshangzatok egyedurialma. Az ötös-, hatos-, sőt: heteshangzatok is mindennaposak lettek, arról nem is beszélve, hogy a hangzatok összetevői, tehát az egyes hangok előtt mind gyakrabban jelentek meg a módosítójelek.”⁴

A hármashangzatoktól a clusterekig⁵, a pentatóniától a kromatikáig – történelmi mértékkel nézve – röpke pillanatok alatt eljutott a jazz. Míg a XX. század első harmadáig még a viszonylag egyszerűbb harmóniak (és formák) voltak a jazz jellemzői, ma a kortárs (komoly) zene és a jazz nagyon hasonló utakon jár, a mindkét oldalt jellemző innovációs törekvések óhatatlanul egymás felé, a lehetőségek végtelenné tétele irányába mutatnak. A harmóniai elméleteket nagyfokú hasonlatosság jellemzi. Arnold Schönberg műve, a „*Kamaraszimfónia* [...] egy új zenei kifejezésmód meghirdetése. [...] Egymásra épülő kvart hangközök ma is újszerűen ható zengése nyitja meg a művet. [...] A kvartakkord, vagyis a kvartépítkezés rendszere minőségileg új technikát jelent az európai zene századokon keresztül gyakorolt tercépítkezésével szemben.”⁶ A fent említett kvartakkordokhoz a jazz is igen hamar eljutott.⁷ Schönberg szerzői aktivitása a XX. század első felére esik, és ugyanebben az időben a jazz-harmóniak nagy változásokon mennek keresztül. 1923-ban készült a *Tin Roof Blues*. „A dallamot [...] harmonizálva, kórusszerűen adják elő. [...] a klasszikus jazz egyszerűbb harmóniavilágának helyébe kimondottan európai jellegű, összetettebb harmonizálás lép. [...] Harmonizált zenekari *background*-kíséret”⁸

Lassan kialakul a jazz-irodalom „törzs-anyaga”, amelyet műsorára vesz sok-sok előadó. Szólista és zenekar egyaránt. Előadásukban igyekeznek az eredetihez valami egyénit hozzátenni. Változtatni egyedül a dallamot nem változtatják, de a tempót, a hangulatot és legfőképp a harmonizálást nagyon is. „Part of the challenge of playing and writing good jazz is to use conventional chord changes,

⁴ Pernye András: I.m., 239.

⁵ Fürtakkord = akár a teljes kromatikus készlet

⁶ Kárpáti János: *Arnold Schönberg*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963): 58-59.

⁷ Noha ez a dolgozat a jazz hangszerelésével foglalkozik, ám – általában véve a hangszerelés tudományát – meg kell említeni, hogy Arnold Schönberg az egyik legkiválóbb ismerője és művelője volt az orkesztráció művészetének. Művein kívül számtalan káprázatos, nagyzenekarra elkészített átirata ismert.

⁸ Gonda János: I.m., 68-69.

reharmonizations, modulations, and voicing in unique and surprising ways.”⁹ (Jól játszani, vagy komponálni egy kihívás, melynek egy része a hagyományos akkordcsere, átharmonizálás, modulálás és szólamvezetés használata egyéni és meglepő módon). „In the late 1950s, jazz composers such as George Russell and Miles Davis began using modes in their compositions. George Russell used various scales and modes in polytonal and polymodal relationships in compositions.”¹⁰ (Az 1950-es évek vége felé jazz-zeneszerzők, mint George Russell és Miles Davis elkezdtek kompozícióikban modális hangnemeket használni. George Russell a művekben különféle skálákat és modulusokat használt politonális és polimodális viszonylatokban).

Ted Pease könyve kincsesbánya: „Some tunes of the 1960s also strayed farther and farther away from functional harmony as deliberate tonal identity became less important. Chromatic harmony and parallel harmony [...] became more and more common. The chord progressions of Wayne Shorter [...] and Herbie Hancock [...] were sometimes purposefully ambiguous.”¹¹ (Az 1960-as évek néhány dallama egyre távolabb került a funkcionális harmóniáktól, amint az átgondolt tonalitás vesztett fontosságából. A kromatikus és párhuzamos harmóniák egyre általánosabbak lettek. Wayne Shorter és Herbie Hancock akkord-vezetése néha szándékosan kétértelmű, homályos volt). Egy korántsem új eszköz, a moduláció nyújtotta lehetőségről így ír: „A modulation represents a fresh start and a chance for the composer to present familiar or new musical material in a different light. [...] Another way to create modulatory interest is to move from minor to major [...], or from major to minor.”¹² (Egy moduláció a komponista számára egy új kezdetet jelent, egy új lehetőséget, hogy egy már ismert, vagy új zenei anyagot más fényben mutasson be. [...] Egy másik mód a modulációhoz hasonló hatás keltésére mollból dúrba, vagy dúrból mollba fordulni). Ehhez hozzáteszi: „Contemporary jazz composers delight in moving rapidly through different tonal areas without stopping to smell the flowers.”¹³ (A kortárs jazz-zeneszerzők minden skrupulus nélkül fordulnak egyik hangnemből a másikba, anélkül, hogy néha megállnának élvezni az új környezet illatait).

⁹ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 51.

¹⁰ I.h.

¹¹ I.m., 52.

¹² I.m., 83.

¹³ I.h.

Korunk egyik univerzális művésze, Andy LaVerne (zongoraművész, zeneszerző, hangszerelő) *Handbook Of Chord Substitutions* című könyvében kifejti a harmóniák kezelésével kapcsolatos véleményét: „Creative license is the key to creating your own substitute chords and reharmonizations.”¹⁴ (Az alkotói szabadság az eszköz ahhoz, hogy megalkothassuk saját akkordhelyettesítésünket, vagy átharmonizálásunkat). Ezek közül a leggyakoribb, és talán a legkézenfekvőbb a bővített kvart-távolságban levő harmónia használata: „One of the most frequently called upon substitutions in the professional musician's bag of tricks is known as the tritone substitution. [...] This describes the fact that a dominant 7th chord can be replaced with another dominant 7th whose root is a tritone away from the original.”¹⁵ (A hivatásos muzsikuskok fortélyai közül leggyakrabban alkalmazott akkordbehelyettesítés tritónuszos behelyettesítésként ismeretes. Ez azt a tényt írja le, hogy egy domináns szeptimet helyettesíthetünk egy másikkal, amelynek alaphangja tritónusz távolságban van az eredetiétől). Más megoldást kínál az akkord struktúrájának módosítása: „The quality of a chord (major, minor, dominant, diminished, etc.) can be changed to another quality, even when you are keeping the same root. This can dramatically alter the mood of a piece or phrase.”¹⁶ (Egy dúr-, moll-, domináns-, szűkített-akkord, stb. jellegét megváltoztathatjuk akár az alaphang megtartásával is. Ez drámaian módosíthatja egy darab, vagy egy frázis hangulatát). Újabb irányból közelítve: „The color and mood of a chord can be changed or enhanced by adding color tones (chord extensions), and by altering the actual members of the chord (raising or lowering them in half step increments).”¹⁷ (Egy akkord színe, hangulata módosítható, vagy hangsúlyozható színesítő hangok hozzáadásával, illetve az akkord adott hangjainak félhangos leszállításával, vagy felemelésével). Az eddigi lehetőségeken túl feltár még egyet: „Chords can be placed between existing chords to provide more harmonic movement and interest.”¹⁸ (A létező harmóniák közé ékelt újabb akkordokkal színesebb, érdekesebb harmóniai mozgást érhetünk el).

Kárpáti János gondolata már a mai jazz világot, gondolkodását vetíti előre és gyakorlatilag az improvizációval kapcsolatos modern megközelítést írja le: „Olyan

¹⁴ LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. (Bedford Hills: Ekay Music, 1991): 5.

¹⁵ I.m.: 6.

¹⁶ I.m., 8.

¹⁷ I.m., 14.

¹⁸ I.m., 34.

folyamatnak vagyunk a tanúi itt, [...] mely a [...] Schönberg-zenének nemcsak jellemzője, de elvi alapja: ti. a harmonikus és melodikus – azaz vertikális és horizontális – viszonyok teljesen azonos szemlélete, mely egyúttal azok egységét (tehát felcserélhetőségét) biztosítja.”¹⁹

¹⁹ Kárpáti János: I.m., 68.

I. 4. Forma

E fejezet taglalásánál szintén a jazz két alapforrásából, az afrikai eredetű zenéből és az európai bevándorlók zenéjéből kell kiindulnunk. Az afrikai zene dominanciájából eredendően megállapíthatjuk, hogy a forma sokáig csak igen egyszerű felépítést jelentett, tekintve, hogy gyakorlatilag majdnem kizárólag csupán népdalokról, vagy népdal-szerű zenékről beszélünk. Ted Pease írja a zene elemeit említve: „Pitch and rhythm make up the atoms and molecules of music, but without form they remain amorphous and indistinct.”¹ (A hangmagasság és a ritmus alkotják a zene atomjait és molekuláit, de forma nélkül alaktalanok és homályosak maradnak.)

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

Az afrikai dallamkészlet – a hozzátartozó formával – találkozott Amerikában az európai bevándorlók zenéjével. Sokkal bonyolultabb formát ez utóbbiak sem jelentettek: „Új végül a formai szerkezet, mely strófa-, füzér- és refrénes táncformákat kombinál különleges, sokszor művészien zárt, sokszor előkelően anyag és rögtönzésszerű képletekké.”² Szabolcsi Bence ezt a XII-XIII. század európai zenéjéről írja, ám arról a zenei anyagról, amely a XVIII. század végének, a XIX. század elejének köznépi zenéjét foglalta magába szinte teljesen ugyanez mondható el. A belső szerkezet átment némi átalakuláson, de a forma fő jellegzetessége most is strófikus, vagy refrénnel ismétlődő, A-B-A-B formát jelent.

¹ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 111.

² Szabolcsi Bence: *A melódia története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957): 56.

Erről is ír Szabolcsi Bence: „A táncdallam megkívánja a sokszoros ismétlést.”³ „Mit jelent s mit követel a táncritmus? Elsősorban világos tagolást, bizonyos geometrikus szabályosságot, határozott tagok ismétlését, szimmetriát.”⁴ Az egyéb alkalmakkor elhangzó zenék, például egy siratóének, vagy egy ballada szintén az ismétlődő motívumokon alapszanak. Az ütemszám rendszerint páros, mint a tánchoz alkalmas muzsikáknál.

A már amerikainak tekintett zenékkal kapcsolatosan ki kell emelni a bluest. „Szerkezetileg [...] mindinkább túlsúlyba jut a 12-ütemes blues.”⁵ Ezt a 12 ütemet – olykor csak 8-at – ismétli az énekes, elmondva mindennapi történeteit, örömeit, bánatait, dús érzelmekkel lefestve. A kíséret néha átveszi a szerepet, ám akkor is az alapidallam, vagy az annak harmóniai vázára játszott improvizáció szól. Megmaradván az eredeti dallam ütemszáma által szabott keretben. „A bluest formailag a 3 soros AAB szerkezet jellemzi.[...] Magán viseli az afrikai és afro-amerikai folklórra jellemző felhívás-válasz formátumot, ami a bluesban két felhívás-egy válasz módon jelenik meg.”⁶

Nem csak a bluesnál találjuk ezt a formát, a spirituálénál is hasonló a helyzet: „A spirituálé fejlődése folyamán fokozatosan olvasztotta magába az európai muzsika strófikus szerkezetét, megőrizvén az előénekes-szólista felhívás – válasz formáját.”⁷ A dalok formai eszköztárát az egyszerűség felé való törekvés szabja meg: a műnek egyszeri hallásra is könnyen megjegyezhetőnek kell lennie, tehát az ismétlés kézenfekvő.

„Some general observations can be made about form in jazz. The most common jazz form is ABA, where A is the melody, or »head«, B is the improvised solo or solos, and A is the melody again.”⁸ (Néhány általános megfigyelés tehető a jazz formában. A legáltalánosabb jazz forma az ABA, ahol az A a dallam, a B az improvizált szóló, vagy szólók, és az A ismét a dallam). Valamennyi rész azonos ütemszámú, a variáció lehetőségét az improvizáció és a harmóniák kisebb-nagyobb módosításai hordozzák. „Until the 1960s, the most common length for jazz tunes

³ Szabolcsi Bence: I.m., 136.

⁴ I.m., 138.

⁵ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 47.

⁶ Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012): 103.

⁷ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 34.

⁸ Pease, Ted: I.m., 111.

other than blues was 32 measures."⁹ (Az 1960-as évekig a jazzdalok – kivéve a blues – legáltalánosabb hossza 32 ütemes volt). Ted Pease ezt abból vezeti le, hogy a legtöbb jazzkomponista a húszas, harmincas években George Gershwin, Jerome Kern és Cole Porter sikeres táncdalainak hatására írt 32 ütemes dalokat. Ezek legtöbbje AABA forma. A négyszer 8 ütemből az első 8 ütem (A) végén általában domináns szeptim vezet a második 8 ütemhez (A variáns), mely gyakorlatilag az első 8 ütem megismétlése, de a középrészre vezető utolsó egy-két ütemmel. A középrész 8 üteme (B) után visszatér az első 8 ütem dallama (A), lezáró véggel. Ezek elé a dalok elé sokszor komponáltak bevezető részt, u.n. versét, és a dal végére nem ritkán pici zárórészt (coda). Az egész konstrukciónak azonban így is a 32 ütemes dallam képezte az alapját, ezt vették át más előadók, más hangszerelők és új köntösbe öltöztetvén felmutatták a dalban rejlő – most általuk felfedezett, eddig rejtve maradt – új vonásokat.

Az egyre tudatosabbá vált szerzők és hangszerelők természetesen keresték a formai lehetőségeket is: nemcsak a dallamalkotás, a ritmus színesítése, a harmóniák variálása, hanem az egésznek keretet adó forma is óhatatlanul változott, bővült. A tulajdonképpeni főmotívum elé – sokszor annak anyagából – bevezetőt írtak; már nem elégedtek meg a dallam (néhol modulált) ismétlésével; a fő részek közé átmeneteket, u.n. bridge-eket komponáltak; egyáltalán magának a formának a jelentősége nőtt meg. Már nem egyszerűen csak a kerete volt egy adott dallamnak, hanem önálló kompozíciós jelentőséggel bírt. A forma megalkotása a valamikori automatizmusból tudatos tevékenységgé lépett elő. Ma – hasonlóan a kortárs zenéhez – nincs áthághatatlan szabály, nincs elképzelhetetlen forma, határt csak a képzelet szab. Az pedig határtalan.

⁹ Pease, Ted: I.m., 112.

I. 5. Improvizáció, mint a jazz névjegye

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

A jazzt tekintve ezt írja Pernye András: „Az alkotó- és előadóművész közötti különbség lényegileg megszűnik: a zene ott és akkor keletkezik, ahol és amikor elhangzik, és abban a formában soha még egyszer nem fog elhangzani.”¹ Hogyan definiálja Gonda János a jazzt: „A jazz ad hoc jellegű, improvizatív művészet [...] alkotó s nem reprodukáló zenélési forma.”² Könyvében később hozzáteszi: „A jazz improvizatív művészet: nemcsak a többnyire előre meghatározott téma feldolgozási módjában, de az előadási forma alapvető jellegében is.”³ Juhász Előd is az improvizációra helyezi a hangsúlyt: „A jazz alapeleme, éltetője, a mindenkor színes változatosság, a pillanatnyi rögtönzés.”⁴ Pernye András szintén azonos véleményen van: „A jazz valóban a rögtönzést vallhatja lényegi elemének, ám ennek megértéséhez tudnunk kell azt is, hogy a rögtönzésen belül mi az állandó, a megrögzített mozzanat benne.”⁵

Az improvizáció gyakorlatában természetesen nem a jazz volt a kezdet, mindamellett Pernye (a spirituáléről) megállapítja: „Az eredeti néger népzene *parttalan rögtönzés* (kiemelés Pernyétől).”⁶ „A dallam életének legfőbb meghosszabbítója, sőt fenntartója az ismétlés; hiszen találkoztunk vele a primitívek, sőt a nagy kultúrák életében. De van egy fejlődési fokozat, mikor a melodikus érzék már kilépett a pusztán ismétlő állapotból s több változatosságra szomjazik, anélkül, hogy magatartásán változtatna. Felismeri, hogy egyes alkatelemeit változó

¹ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 78-79.

² Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 101.

³ I.m., 303.

⁴ Juhász Előd: *Gershwin*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1964): 64.

⁵ Pernye András: I.m., 45.

⁶ I.m., 29.

feszültséggel, más-más magasságban is megismételheti [...] ez a szekvencia."⁷ Szabolcsi Bence írt így a barokkról.

„A barokk rögtönző-praxis alapja, a passacaglia, a chaconne vagy a folia általában véve négy- vagy nyolcütemes [...] téma volt, mivel ennyit képes a zongorista, az orgonista vagy más hangszer játékos mindenes nélkül átfogni, áttekinteni és egyéni elképzelései szerint kitölteni.”⁸ Ezek már Pernye András szavai, de a népdalok kapcsán is megjegyezte Dobszay László: „A népdal ismerőinek nem újdonság, hogy egy-egy dallam valódi arculatát csak a variánskör vagy legalábbis a fő variálódási lehetőségek összessége rajzolja meg.”⁹

Az interpretátor szemével: „Mozart sok cadenza-t lejegyzett, de ha nem, improvizálhatunk.”¹⁰

Maradjunk még az improvizáció korábbi időkben való megítélésénél. Szabolcsi Bence írja 1750-es években megjelent német zeneoktatási tankönyveket említve: „Mindegyikük bőségesen foglalkozik a rögtönzött ékesítések tudományával, - s minthogy a kor előadóművésze még jórészt szabadon improvizál, tágabb értelemben azt mondhatnók, hogy alig is foglalkoznak mással.”¹¹ A belcanto technikája az ékesítés, ornamentális dallamosság. Az improvizáció nem volt teljesen kötetlen, Szabolcsi felsorol néhányat a komponisták kifejezetten a díszítésekre vonatkozó előírásaiból: Couperin huszonhárom agrément-jét, Tosi nyolcféle trilláját, Rousseau kilencféle violaornamensét, Hiller háromféle rögtönzött ékesítését.¹² Rosszallást is kiváltott az improvizáció parttalanná válása: „Egyikük (Mosel) már felháborítónak találja – 1813-ban – hogy az ékesítő muzsikusz keze nyomán sokszor az eredeti dallam egyetlen üteme sem marad felismerhető”.¹³

A jazz nem minden stílusának volt lételem az improvizáció: „A ragtime-ban az [...] improvizációnak nyomát sem találjuk - helyébe az európai jellegű szinkópa és a megkomponáltság elve lép.”¹⁴ Tovább lépve azonban előtérbe kerül a rögtönzés: „A jazzimprovizáció [,], egy ösztönös népi variáció gyakorlatból alakul ki. [...] A dixieland-jazzben, különösen pedig a swing-zenében a népi variációs-rögtönző

⁷ Szabolcsi Bence: *A melódia története*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957): 105.

⁸ Pernye András: I.m., 199.

⁹ Dobszay László: *A magyar dal könyve*. (Budapest: Editio Musica, 1984): 13.

¹⁰ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Budapest: Vince Kiadó, 2003): 146. Tartalmi idézet.

¹¹ Szabolcsi Bence: I.m., 153-154.

¹² I.m., 156. Tartalmi idézet.

¹³ I.m., 154.

¹⁴ Gonda János: I.m., 61.

gyakorlatból fakadó játékmódot a variáció egy tudatosabb formája váltja fel."¹⁵

Lássuk mire épül ez a tudatosnak nevezett forma. A harmóniai váz adott, ebben vagy az eredeti harmonizálást követik, vagy előre rögzítik az új akkordokat. „A kollektív improvizáció nem más, mint a jazzmuzsika specifikus többszólamúsága (kiemelés Pernyétől), amelyben a blues-formán belül először jelenik meg a zene vízszintes és függőleges szerkezeti elve.”¹⁶ Vízszintes alatt a dallam, a periodicitás; függőleges alatt a harmónia értendő. „Ahhoz [...], hogy valóságos, kollektív improvizáció váljék lehetségessé, olyan »játékszabályokra« volt szükség, amelyek általánosabb érvényűek és nem csupán egyetlen számra érvényesek, hanem eligazítást adnak a kollektív improvizációra nézve általában. Másszóval: olyan »függőleges rendezőelv« szükséges ehhez, amely kontroll és útbaigazítás egyszerre, amely megóv a »parttalan rögtönzéstől« és egyben lehetővé teszi azt, hogy a több, együttesen, egyidőben vagy külön-külön rögtönző hangszer valamilyen zenei egységen belül bontakozhassék ki.”¹⁷ Még két intelem: „A szigorú keretek között szabadon juthat felszínre a rögtönzés, az egyéni képzelőerő, a virtuóztatás, stb. – és megfordítva: a szabad rögtönzés szinte szükségszerűen hozza létre saját, szigorú korlátait, saját, szigorú rendszerét, hogy e megkötöttségeken belül önmagára találhasson.”¹⁸ „Az improvizáció ne csak a harmóniai rendet figurálja vagy a dallamot díszítse, hanem az egész szám *jellegét* (kiemelés Pernyétől) jelenítse meg. Ezen azt kell értenünk, hogy a dallamban rejlő lineáris és vertikális - tehát vízszintes és függőleges - elemek együttesen, egyidőben és egységes ötvözetben kerüljenek felszínre az improvizáció során.”¹⁹

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

¹⁵ Gonda János: I.m., 346.

¹⁶ Pernye András: I.m., 70.

¹⁷ I.m., 75.

¹⁸ I.m., 77.

¹⁹ I.m., 237.

esetében a skála és akkord hanghalmazának számszerű különbsége kicsi. Ellenkező esetben bizonytalan hangzást kapunk.”²⁰ A skálákkal való kísérletezés műfajokon átívelő voltát bizonyítja David Cope *New Directions in Music* című könyvében. A skálák taglalásánál Bartókot hozza föl példának. A *Mikrokosmos*ból hoz illusztrációt (5. kötet, 136.) az egészhangú skálára, majd Bartók és Sztravinszkij műveire általában hivatkozva mutatja be a szimmetrikus nyolchangos skálát. (C-D-Esz-F-Fisz-Gisz-A-H).²¹ Erre a tritónuszos tükrözésre építi általában Andy LaVerne is az akkordbehelyettesítéseket munkájában, a *Handbook of Chord Substitutions*-ben. A Berklee *Practice Method* című sorozatában a tenor és szoprán szaxofonról írt könyvükben Jim Odgren és Bill Pierce az improvizációs gyakorlathoz javasolnak egy blues-skálát. Az a pentatontól mindössze egyetlen hanggal tér el: a lá-dó-re-mi-szó közé beékelődik egy *ri*, tehát a skála hatfokúvá válik. (lá-dó-re-ri-mi-szó)²² A skálák tehát számtalan fokot érintenek, mások felfelé és lefelé, akár oktávon túlnyúlóak és ma már mindennaposak az improvizáció világában, hiszen a törekvés minden területen, így a skálák területén is ugyanaz: a lehetőségek maximális kihasználása. Márkus Tibor a polimodális skálákat említve megjegyzi: „Az elnevezés Bartók Béla nevéhez fűződik. Akkor beszélünk polimodális skálák alkalmazásáról, amikor a kompozíció felfelé ívelő dallamvonalában a zeneszerző más modális skálát használ, mint a dallam ereszkedő ágában, vagy a felső szólamban két különböző [...] modalitás szerepel.”²³ Az improvizációban használatos skálákról Ted Pease így vélekedik: „Until the late 1950s, scale resources in jazz were limited primarily to major and minor scales and to the blues scale [...] after the seminal Miles Davis album *Kind of Blue* in 1959, modes became an important resource for jazz composers.”²⁴ (Az 1950-es évek végéig csak igen kevés skála szolgált forrásul: elsődlegesen a dúr-, a moll- és a blues-skála [...] Miles Davis *Kind of Blue* című, a fejlődésben nagy lépést jelentő albumának 1959-es megjelenése után a modális skálák is fontos forrássá lettek a jazz-zeneszerzők számára.)

Hol vagyunk már a swingtől, melyről Gonda János megállapítja: „Az új stílus alapjában harmonikus, homofon jellegű, a rögtönzésben is a harmóniai komponens, az akkordbontás és ezzel együtt a függőleges gondolkodásmód válik

²⁰ Binder Károly – Pozsár Máté: *Skálák és akkordok*. (Budapest: BMM, 2012): 19.

²¹ Cope, David: *New Directions in Music*. (Illinois: Waveland Press, 1998): 4.

²² Odgren, Jim – Pierce, Bill: *Tenor Sax and Soprano Sax*. (Boston: Berklee Press, 2001): 127.

²³ Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012): 61.

²⁴ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 10.

egyeduralkodóvá."²⁵ „Az improvizáció [...] pontosan tükrözi a modern jazz újfajta tendenciáit és a többi művészethez való megváltozott viszonyát. A gondtalan játékoság, az ösztönösség helyébe itt is az elmélyülésre, a szuggesztív kifejezésre való törekvés lép. [...] Lényegében tehát sajátos, ad hoc jellegű komponálással, pontosabban: motívumalkotással válik."²⁶ Noha az improvizáció általában a szólistához kötődik, ez ma már nem hagyja érintetlenül a többiek zenei funkcióit sem: „A modern dobos és bőgős – habár legfontosabb feladata továbbra is a kísérés – a szólisták egyenrangú zenei partnere, aki a maga hangszerén felelget, kommentál és kiegészít: egyszerűen reagál a dallamvivő hangszerjátékos zenei gondolataira."²⁷ „As a composer I feel that it is essential to give the performer creative license to interpret material in a personal manner”²⁸ (Mint zeneszerző úgy érzem: lényeges az előadót alkotói szabadsággal felruházni annak érdekében, hogy a darabot személyes módon adja elő). Minden előadót.

Ha a jazz műfaját, előadóit, alkotóit újnak, új nemzedéknek tekintjük, nem találhatunk a helyzetet jobban leíró szavakat, mint amiket Szabolcsi Bence vetett papírra: „Mert hiszen épp ebből áll a melódia történelmi értelemváltozása; a régebbi dallam hangsúlya, élessége, sűrűsége, csomózása, a benne jelentkező mozgás foka és jellege egy bizonyos határon túl nem elégti ki az új nemzedéket s ezért mindezeket az elemeket eltolja, arányukat módosítja, átértelmezi. Felold, kiszabadít és újra megköt, mindig más igények szerint, s igényeit a maga sokszor alig tudatos, de mindenképp megváltozott, tehát új idő- és mozgás-érzéke, másfajta indulati hőfoka írja elő.”²⁹ Ehhez a gondolathoz hozzáfűzi: „Való, hogy mennél fiatalabb vagy mennél idegenebb az állandó formáktól valamely zenekultúra, annál nagyobb szerepet játszik benne az ékesítés, azaz a közvetlenül kibomló dallam; az ornamentum megszorítása, megmerevedése, kihalása az illető kultúra megmerevedésére, megöregedésére vall.”³⁰ Nos, remélhetjük, hogy a jazzt a megmerevedéstől és a megöregedéstől meg tudja óvni az improvizáció.

E fejezet végeztéül Paul E. Rinzlert citálom, aki *Jazz Arranging* című könyve előszavában megállapítja: „The conventions that enable a jazz performer to create a performance (aside from improvisation) are actually arranging techniques. [...] Jazz

²⁵ Gonda János: I.m., 329.

²⁶ I.m., 347.

²⁷ I.m., 345.

²⁸ LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. (Bedford Hills: Ekay Music, 1991): 5.

²⁹ Szabolcsi Bence: I.m., 202.

³⁰ I.m., 327.

performers are also arrangers, whether the arranging is done two months before the performance and well rehearsed, or two minutes before the performance and merely discussed, or during the performance spontaneously”³¹ (Azok a konvenciók, amelyek az előadót egy előadásra képessé teszik – beleértve az improvizációt – gyakorlatilag hangszerelési technikák. A jazz előadók egyben hangszerelők is, függetlenül attól, hogy a hangszerelés két hónappal korábban készült és alaposan bepróbálták, vagy két perccel az előadás előtt és csupán megbeszélték, vagy spontán az előadás alatt alakult ki).

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

³¹ Rinzler, Paul E.: *Jazz Arranging. A Guide for for Small Ensembles*. (Maryland: Scarecrow Press, 1999): V.

II. 1. A jazz hangszerei

A jazzben használatos hangszerek ismertetése előtt fel kell tárnunk azt a tényt, hogy különböző okokból ugyan, de ma a törekvés minden irányból azonos: egyfajta univerzalitás elérése, a hangszerek számára közel azonos lehetőségek megteremtése. A jelen muzsikust nem érheti hátrány hangszere egyszólamúsága miatt, ezért olyan szintetizátorokat konstruálnak, amelyek akár akkordok megszólaltatását is lehetővé teszik addig egyszólamú instrumentumok művelői számára. Ugyanígy a fúvós hangszerek többnyire *B*, ritkábban *Esz* hangoltsága nem jelenthet akadályt a vonósokkal való, azok kedvéért általában keresztes hangnemekre hangszerelt művek előadásánál (jobbára felvételénél): a szintetizátor, vagy a számítógép programja akadály és torzulás nélkül transzponál kis távolságokat fel-le. A vonós hangszerekhez is csatlakoztatható eszközök segítségével például hegedűvel játszott dallamból is kreálható basszus szólam. Ebben a fejezetben azonban a jazzben használatos hangszerek azon tulajdonságai, lehetőségei kerülnek bemutatásra, amelyeket a konstruktőrök az akusztikus megszólaltatás terén fejlesztettek ki. Nézzük az első jazz-hangszereket.

Az Afrikából érkezett rabszolgák hangszerei természetesen a legegyszerűbb anyagok felhasználásával készültek. Növényi részek, különböző állati bőrök és csontok szolgáltak az instrumentumok alapjául. Főleg a ritmus megszólaltatásához szükséges eszközök meghatározóak a jazz története szempontjából, de fúvós és vonós hangszerekkel is rendelkeztek. „Az afro-amerikai zenekarok magva a dobkórus, ehhez társulnak az afrikai jellegű melodikus hangszerek: a marimba, a szanza és sokféle - nádból, fából vagy csontból készült - fuvola- és trombitaszerű fúvós hangszer.”¹

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

Dalaikat tehát elsősorban ütős hangszerek kísérték (csörgők, kereplők, dobok, hangolt eszközök, mint például a xilofon); voltak dallamjátszó eszközeik (különböző

¹ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 53.

furulyák, sípok, trombiták), és harmóniákat is megszólaltattak egyszerű lantokkal vagy hárfákkal. Ez tehát az afrikaiak által adott hozzájárulás a jazz születéséhez.

Az amerikai négerek zenéjének hangszerei a polgárháborúhoz köthetőek. Annak lezárásakor a hadsereg ugyanis kiárúsította eszközeit, a harci trombitákat, dobokat. Ezeket vették meg potom áron a katonák (többnyire afro-amerikaiak), ezekkel keltek egymással versenyre. Egyébként, tehát nem a hadsereg hangszereinek kiárúsításából származó eszközökre gondolván: „Viszonylag könnyen elérhető, megfizethető hangszereken kezdtek el játszani, amilyen például a hegedű, a klarinét, a fuvola vagy a trombita.”²

A jazz fejlődése során aztán beléptek más instrumentumok: „A minstrel-korszak jelentősége mindenekelőtt abban rejlik, hogy nagyban elősegítette a négerek hangszeres virtuozitásának fejlődését. Főhangszerük a bendzsó volt [...] emellett rendszeresen használták a tambourint és a csontból készült »bones« nevű ütőhangszer-fajtákat, valamint a hegedűt.”³

A fehérek hozzájárulása kézenfekvő: „Tekintettel arra, hogy New Orleans kultúráját mindenekelőtt francia hatások érték, a jazz előtörténete számára igen fontos New Orleans-i fúvószenekarok pontosan azonosak voltak a francia fúvószenekarokban használatos hangszerekkel. Ezek: klarinét, oboa, kornét, szárnykürt, puzon, valamint a magasan csiripelő pikkoló-fuvola.”⁴ A hangszerkészlet a jazz körülményeinek változását követte. Részint növekedett az előadásoknak teret adó helyek nagysága: már nemcsak intim, viszonylag zárt körök alkották a helyszíneket, de báltermekben is szólt a jazz. Másrészt az együttesekben résztvevő muzsikuskok létszámának arányában a zenei szólamok egy-egy hangszertől elvárt hangerejét is hozzá kellett igazítani a többiek által keltett hangerőhöz. Még nem lévén elektronikus erősítés, akusztikus megoldással kellett arányba állítani a dallamot, a harmóniát és a basszust, vagy a különböző kórusok egymáshoz viszonyított létszámát. Így lassan megtörtént a természetes kiválasztódás, és a kisebb hangerőt produkáló hangszerek egészen az elektronikus erősítés megjelenéséig háttérbe szorultak, valamiféle „tetszhalálra” voltak ítélve. Ha egymás mellé képzeljük a dob, a basszus és valamely harmóniahangszer hangját, nagyjából mindegyiktől olyan hangerőt várunk el, hogy illeszkedjen a többiekhez, se hangosabb, se halkabb ne legyen azoknál. Valamikor a tuba által szolgáltatott

² Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 23.

³ I.m., 38.

⁴ I.m., 63-64.

basszus könnyűszerrel támasztotta alá a fúvósokat, de beláthatjuk, hogy amikor akusztikus bőgővel keltették az alapot jelentő szólamot, már más belső arányokat kellett kialakítani. Ugyanígy végigvihetjük a gondolatot a bendzsó-gitár viszonylatában, a zongora-orgona-szintetizátor tekintetében, vagy a fúvósórások kiegyenlítetttségét a szaxofonok mellé alkalmazott fafúvósok szerepét elképzelve.

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

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

II. 1. a. Szaxofon

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

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

„The clarinet was the most popular woodwind instrument played by Dixieland musicians. During the 1920s, when American dance bands were coming into vogue, bandleaders started adding the saxophone to their instrumentation. [...] The saxophone section soon was the front line in many large ensembles.”¹ (A dixieland együttesek zenészei által játszott legnépszerűbb hangszer a klarinét volt. A húszas évek alatt amikor az amerikai tánczenekarok divatba jöttek, a zenekarvezetők bővítették együtteseiket a szaxofonnal. A szaxofon-szekció hamarosan főszerepet játszott a nagy együttesekben). Ezzel együtt a klarinét fontossága nem csökkent: „The B-flat Clarinet is a very important double in the Saxophone Section and is used by practically every Saxophone player.”² (A B klarinét egy nagyon fontos váltóhangszer a szaxofon szekcióban és gyakorlatilag minden szaxofonos játszik rajta). A klarinét mély fekvésekben való használata csak stúdiótechnika megléte mellett ajánlott: „The Clarinet played in the low register very softly [...] is useful only in radio broadcasting, because the tone can be heard but a few feet from the instrument.”³ (A klarinét által játszott mély regiszter nagyon lágy, ez csak rádióközvetítésnél használatos, mert ugyan a hang hallható, de csak néhány láb távolságban).

¹ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 6.

² Weirick, Paul: *Dance arranging. A guide to Scoring Music for the American Dance Orchestra*. (New York: Witmark Educational Publications, 1934): 5.

³ I.h.

Nézzük miként vélekedik a szaxofonról Gonda János: „Dallamvivő és szolisztikus funkciója a combó-jazzben dominál, de a hangszer a nagyzenekari jazzben is fontos szerepet tölt be.”⁴

„A szaxofonok »családfája« sokkalta kiterjedtebb, mint ahogyan azt a mai jazz- és tánczenekarok hallatán gondolni lehetne. A legkisebb és legmagasabb hangú közülük az Esz-hangolású szoprano – amely azonban ma már csupán hangszergyűjtemények vitrinjeiben fordul elő. Ennél valamivel nagyobb alakú és természetesen ennek folytán mélyebb hangú a B-szoprán. Formája – igen ritka kivételtől eltekintve – nem a szokott szaxofon-forma, tehát nem pipa alakú, hanem inkább a tárogatóra emlékeztet. [...] Az Esz-altó és a B-tenor mindmáig a leghasználatosabb, az Esz-bariton ritkább, habár a modern jazz történetében nem kisebb mester kizárólagos hangszere, mint Gerry Mulligané. A régebbi együttesekben gyakorta hallhatjuk a B-basszus-szaxofont, amely ma már csak nagyobb taglétszámú jazz-, illetve tánczenekaroknál használatos; [...] egynémely számnál kitűnő szolgálatot tesz, mert a szaxofon-kórushoz olyan dallamos basszust szolgáltat, amely mintegy a nagybögő fürgeségét és a tuba melodikus erőit egyesíti magában.”⁵ Ezek Pernye András mondatai, 1964-ben vetette papírra őket. Majd fél évszázaddal később Friedrich Károly véleménye: „Soliban leggyakrabban a szaxofonokat szokták alkalmazni. Ezt a hangszercsaládot fekvése, valamint virtuozitása nagyon alkalmassá teszi az effajta szekcióban előadott szólók előadására.”⁶ Nem gondol mást Paul Weirick sem: „Because of its unusual amount of tone color, range and versatility, the Saxophone Section from the arranger's point of view, is the most important section in the orchestra.”⁷ (A szaxofonkórus a hangszerelő szempontjából tekintve a zenekar legfontosabb kórusa, hangszínének szokatlanul magas száma, hangterjedelme és sokoldalúsága miatt).

A múlt század húszas éveiben a szalonzenekarokban – amelyek repertoárján egyaránt megtalálhatók voltak például Johann Strauss művei, a klasszikus zeneirodalom legnépszerűbb darabjainak átiratai és a kor divatos slágerei – a háromtagú szaxofonkórus váltóhangszere a hegedű volt. Tagcserénél nem egyenként, hanem a három zenészt összeszokott hangzásuk, kiegyenlített vibratójuk miatt együtt alkalmazták. A hegedű mellett egy másik lehetséges váltóhangszerre vonatkozik Weirick megjegyzése: „This instrument has grown steadily in popularity during the

⁴ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 212.

⁵ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 150.

⁶ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 26.

⁷ Weirick, Paul: I.m., 1.

past few years until now many Saxophone Sections have all three players doubling Flute."⁸ (E hangszer népszerűsége folyamatosan emelkedett az elmúlt esztendőben, egészen máig, amikor sok szaxofon szekció mindhárom tagja vált fuvolára).

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

A változó stílusok a szaxofon-családon belül más-más hangszert juttattak szólószerethez. „In the first half of the twentieth century, Sidney Bechet was the most important soprano saxophonist. However, it was Steve Lacy in the mid-1950s, and John Coltrane [...] who brought the soprano saxophone to prominence.”⁹ (A huszadik század első felében Sidney Bechet volt a legfontosabb szoprán-szaxofonos, mégis, az ötvenes évek közepén Steve Lacy és John Coltrane tette fontossá a szoprán-szaxofon szerepét).

A hangszerelők közül „Thad Jones kezdte a lead szaxofon esetében a szopránszaxofon használatát”¹⁰ Fletcher Henderson hangszerelésében Pernye a következőképpen írja le a szaxofon hangszínét: „Van valami bűvöletes Fletcher Henderson szaxofon kórusaiban – ugyanis ez idő tájt Henderson arranzsálta Benny Goodman zenekarát. Lélegző, sóhajtó, lihegő szaxofon-kórus hangzik a leginkább sweetes számokban is.”¹¹

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

⁸ Weirick, Paul: I.m., 5.

⁹ Norman, David: I.m., 6.

¹⁰ Friedrich Károly: I.m., 34.

¹¹ Pernye András: I.m., 215.

hasznló karaktert mutató bariton hangterjedelmük legmagasabb régiójában elvékonyodhatnak.¹²

A szaxofonok után a partitúra sorrendjében a trombiták következnek.

¹² Pease, Ted – Pullig, Ken: *Modern Jazz Voicings. Arranging for Small and Medium Ensembles*. (Boston: Berklee Press, 2001): 6. Tartalmi kivonat.

II. 1. b. Trombita

A szaxofon mellett a jazzben – kisegyüttesektől a big bandig – a legfontosabb dallamvivő hangszer a trombita. „Brass instruments were originally featured in street ensembles, small dance bands, and marching bands. The cornet was the principal soprano voice of the brasses. [...] In the mid 1920s, Armstrong switched from cornet to trumpet, apparently because he considered the trumpet sound more rounded and brighter. The trumpet went on to become the jazz band's other principal front-line horn with the saxophone.”¹ (A rézfúvós hangszerek eredetileg az utcai zenekarokban, a kis tánczenekarokban és az indulózenekarokban szerepeltek. A kornetté volt a legmagasabb szólam. A húszas évek közepén Armstrong kornetről trombitára váltott, kétségtelenül azért, mert a trombita hangját teltebbnek és világosabbnak találta. A trombita a szaxofon mellett a fúvósok vezető hangszerévé vált).

Ez az instrumentum is természetesen a komolyzenében már hosszú utat járt be, mielőtt a jazz felfedezte volna. Alfredo Casella és Virgilio Mortari a *La tecnica dell' orchestra contemporanea* (Székely András fordításában *A mai zenekar technikája*) címmel megjelent munkájukban leírják, hogy milyen változást jelentett a trombita használhatóságában a szelepek alkalmazása. „Az új találmány azonban – melynek az volt a célja, hogy a hangszer lehetőségeit a végtelenségig kiszélesítse – nem változtatta meg lényegesen a trombita karakterét, amely megmaradt hagyományosan hősi és harci jellegűnek. A jazz (kiemelés a szerzőktől) ezzel szemben mind a hangszer jellegében, mind technikájában valódi forradalmat vitt végbe. [...] Az öreg trombita régi elbeszélő és katonai jellegének, férfias hősiességének helyét váratlanul komikus, groteszk, fecsegő, érzelmes, karakterisztikus stb. hatások vették át, s a hangszer egyben olyan magas fokú és fantasztikus virtuozitást ért el, amilyent harminc évvel korábban elképzelni sem lehetett.”² Érdemes megjegyezni, hogy a könyv első olasz kiadása – az idézett véleménnyel – 1950-ben látott napvilágot.

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

¹ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 7.

² Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. /A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András/ (Budapest, Zeneműkiadó, 1978): 118.

lépett elő. „A trombita a jazzegyüttes vezető hangszere. Hangjának átható élessége és nagy vivőereje következtében természetesen emelkedik ki a »tutti«-ból; dallamvivő funkciójához nem férhet kétség.”³

A trombitát olyan művészek tették elismertté, mint Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, vagy Miles Davis. Példájuk nyomán nem Jeffrey Reynolds az egyetlen, aki így vall: „I was attracted to the trumpet in high school, and I found it compelling from the very first day. The combination of its clear, strong voice; its beautiful look; and the way I felt holding one in my hands was hard to resist”⁴ (A trombita vonzott a főiskolán, az első naptól lenyűgözött. Erős hangja; gyönyörű kinézete; az, ahogy a kezemben tartottam, ellenállhatatlan volt).

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

Elődje a kornett volt, amely „Az 1925 körüli években mindinkább a ma közhasználatban levő B-trombitának adja át helyét.”⁵ Mégis, ma a kornettet szívesen használják szólisták a trombitánál kicsit fátyolosabb hangzása okán. Hangolása, írása azonos a trombitáéval.

Big bandben való alkalmazásánál többféle szerkesztési mód ismeretes. Általános alkalmazás amikor azonos felrakásban szólaltatják meg, mint a harsonákat, egy oktávval magasabban. Függően attól, hogy a szaxofonok melyik tartományban, mit játszanak, sokszor fordul elő, hogy a mélyebb harsonák viszonylag tágfekvésű felrakása mellett a trombiták szűkfekvésben szólaltatják meg hangjaikat. Mindenre, minden helyzetre és minden hangszerelőre vonatkozik ugyanakkor az, hogy igyekszik egyéni felrakással észrevetetni magát, olyan akkordhangokat „elrejtetni” a megszólaló zenében, amik mintegy névjegyei az adott hangszerelőnek. A trombiták alsó szólamai és a harsonák felsői különösen alkalmasak erre. Természetesen „patikamérlegen” méricskéljük, hogy ezek a hangok az akkordfelrakáson belül hol, milyen hangszer által szólalnak meg, mert ügyetlen alkalmazásuk teljesen fordított eredményt hoz: nem érdekessé, hanem aránytalanná teszi a hangzást. A trombitáknál – éppúgy, mint a big band többi kórusánál – törekszünk arra, hogy a négy trombita

³ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004), 205.

⁴ Reynolds, Jeffrey: *Trumpet for Dummies*. (Mississauga: John Wiley and Sons Canada Ltd., 2011), 1.

⁵ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964), 63.

önállóan is jól szóljon. Négyszólamú akkordoknál nincs sok mérlegelni való, de ha ennél dúsabb harmóniát használunk, akkor alaposan végig kell gondolni: melyik harmóniahangot melyik szólamba, milyen dinamikával írjuk, és mi az a hang, amit ki lehet hagyni. Ezen a ponton egyetértés van a hangszerelők között: a kvintnek igen csekély a jelentősége; a terc az, amelyik elsődlegesen szabja meg egy akkord karakterét. A trombiták szerepére még visszatérünk a későbbiek folyamán.

II. 1. c. Harsona

„A puzon a fúvós kórus melódikus basszusa. Hangja egyesíti magában a trombita átütő erejét, finom dallam-intonáló készségét, toldván mindezt a specifikusan reá jellemző mély regiszterbeli játéklehetőségekkel.”¹

A harsonára többféle szerep hárul. Ezt a hangszert említve a jazz vonatkozásában, elsőként feltehetően a dixieland jut eszünkbe. Nem véletlenül. Ott kezdett először önálló karaktert megjeleníteni, kiemelkedni a zenekarokban korábban rárótt feladatokból. A dallamot játszó kornett, vagy trombita felett néha szólószeressel, de leginkább a dallamot körbejáró díszítő funkcióval ott volt a klarinét, és ennek alsó alátámasztására, mondhatni kiegyenlítésére ott munkálkodott a harsona. A három hangszer a rendelkezésükre álló spektrumot teljesen kitöltötte: a harsona a klarinét mozgékonyágát egyéni, új ötletekkel, például a nagyon jellegzetes glisszandókkal egyensúlyozta ki. A basszus és a felső szólamok közötti teret játszotta be: hol a dallam mellékszólamát, hol a klarinétra felelő motívumokat, hol a harmónia bontogatását kellett szolgáltatnia. A dixielandben kiderült: minden mással összetéveszthetetlen saját „arca” van. „A New Orleans-i jazzben alapvetően kétféle puzon-játékot különböztetünk meg: a »shout«- és a »tail gate«-stílust. Az előbbinél a puzon mintegy – gyakran heterofonikus – ellenszólamot játszik a trombitához és a klarinéthoz, ugyanakkor pedig a már ismertetett »shout«-ot, azaz »felkiáltást« hangoztat. A »tail gate« [...] ugyancsak a trombita és a klarinét kíséretéből fejlődött ki, de már önmagában is önálló melódiavonalat hangoztat, és ezt specifikusan a hangszerre jellemző glisszandó-effektusokkal fűszerezi.”² Hangszerelői szemmel nézve igen izgalmas elképzelni: vajon hogyan alakult a szereposztás, milyen vargabetűket kellett bejárni, mire kialakult a tuba basszusa mellé a trombon, és a dallamot sem a legmagasabb hangszerre, a piccolóra, vagy a fuvolára, nem a klarinét, hanem a trombitára osztották és a klarinét főleg díszítő szerep várt.

A hangszer (és előadóinak) fejlődése során hamar kiderül, hogy a harsona nem csupán színes kíséretre alkalmas, de széles érzelmi skálán mozgó szólóhangszer is egyben. Friedrich Károly, aki maga is harsonás, könyvében a következőket írja:

¹ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 154-155.

² I.m., 155.

„Nagyrészt Jack Teagarden munkásságának köszönhető a harmincas évek utáni, és bizonyos fokig a mai napig használt jazztrombon-stílus kialakulása. [...] Nagyon sokszor alkalmazott ajakglisszandókat azonos tolókahelyzet mellett, amely a hivatalos hangszertechnika értelmében kivitelezhetetlen a hangszeren. [...] Jack alkalmazta először az ún. »da-dl-a-dl« nyelvhasználatot, amelynek következtében a nyelv oda és vissza irányban is el tudott indítani egy-egy hangot, és ezzel jócskán fel tudta gyorsítani játékát.”³

A korábbi, még a Teagardent megelőző időszakban is volt kiemelkedő művész: „Minden bizonnyal Ory a legismertebb New Orleansi trombonos. [...] Játéka meggazdagítja a basszus harmóniáit, és szükség esetén erőt ad a ritmusnak.”⁴ Norman David *Jazz Arranging* című könyvében is Edward Kid Oryt említi, mint a dixieland első prominensét.⁵ Az első, széles körben nagy hatással bíró pozanosként Jack Teagardent, a swing-korszak muzsikusként jelöli meg. Tommy Dorseyt és Glenn Millert már nemcsak trombonosként, hanem zenekarvezetőként emeli ki.⁶

Ory működése még a zenekar egyetlen trombonosáról szól, de hamarosan megalakulnak a nagyobb létszámú együttesek, amelyekben a rézfúvósok 2-3 trombitából és 1-2 harsonából állnak. További bővülés eredményeként a big band minimum 3 tagú harsonakórust mutat fel. A háromból a legmélyebbre a basszus megformálása is bízható, de zömmel a harmóniák megszólaltatása a feladat. Bizonyos esetekben a trombitakórus alsó szólamaiként fungáltak. Tartott akkordok szemszögéből nézve a harsonát: semmivel nem helyettesíthető akkor, amikor középfekvésben lágy, ugyanakkor férfias harmóniát akarunk megszólaltatni. A szaxofonok is képesek nagyon lágy akkordok előadására (sőt, ez volt a jazz egyik megkülönböztető hangzása), de a trombonok által szóló harmónia hallhatóan „rézfúvós”-hangzás. Azt a területet, amely a basszus és a dallam közé esik, észrevétlen átmenetet formálva a baritonszaxofon (vagy tuba) és a dallamjátszó trombita/trombiták közé a harsona tölti ki. A trombon felső és a trombita alsó szólamai összeérnek, sokszor a kellő szólamvezetés miatt egymást keresztezhetik is. A biztos intonációt segítő célszerű végiggondolni az akkordban fellelhető szekundsúrlódásokat, és azokat nem az egymás mellett ülő muzsikussal játszani.

³ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 181-182.

⁴ I.m., 54.

⁵ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc.,1998): 7.

⁶ I.h.

A harsona hangterjedelme igen tág: pedálhangjai a szubkontra oktávba esnek és a magasság már szinte csak a játékoson múlik, a kétvonalas oktávban is megbízhatóan játszható szólam. Lejegyzésére két kulcsot, basszus- és tenorkulcsot használunk. Hangzóban írjuk. A harsonakórusra is érvényes: igyekezzünk olyan felrakást alkalmazni, hogy a trombonok önmagukban is jól szóljanak. Egyaránt hálás a tágfekvés is, a szűk is. Szerepüket nyilván egyeztetni kell a teljes hangzással, de a legkézenfekvőbb a trombitákkal együtt való alkalmazás. A kétszer négy szólamnál sokszor fordul elő azonos trombita és harsona felrakás egy oktáv különbséggel, de épülhet akár nyolc különböző hangból álló harmónia is e két kórus segítségével. Unisono játékokra is sokszor kerül sor.

„A klasszikus jazz pozenosai az indulózenekarok hagyományait örökölték. Előadasmódjuk sokkal inkább ritmikus, mint melodikus, s gyakran a fúvóegyüttesek basszushangszerének, a tubának a játéktechnikájára emlékeztet. [...] Talán valamennyi jazzhangszer közül a harsona és a bőgő játéktechnikája változott a legtöbbet.”⁷

Meglehetősen hosszú az út az Armstronggal játszó Kid Ory-tól a swing-korszak Benny Morton-ján (Count Basie zenekar) át egészen Roswell Rudd-ig (Jazz Composer's Orchestra), aki az avantgárd egyik kiemelkedő művésze. A jazz harsonásait olyan játékosok jelenítik meg, mint Frank Rosolino, Lawrence Brown, Curtis Fuller, Al Grey, Slide Hampton, vagy a saját zenekarát is a legjobbak közé emelő Tommy Dorsey.

Ma a harsona mindent egyesít, ami a különböző korszakok stílusjegyeit jellemezte: egyszerre tud ritmikus, recsegő, lágy, dallamos, kemény, behízelt lenni, így alkalmassá válik minden funkció betöltésére, míg korábban jelenléte csak egy-egy feladatra korlátozódott. A kíséret minden fajtája mellé felzárkózott a szólószeret. Itt is, a trombitáknál is fontos szerepet játszanak a hangfogók, melyek Pernye szerint a rézfúvóknál a swing-korszakban jelennek meg először.⁸

Talán itt kell említeni, hogy a hangszerelők mindig keresték a big band hangzásának színesítésére alkalmas hangszereket. Ezek között találjuk a kürtöket. „Ölelkezve” szerkesztve őket a trombonokkal (trombon–kürt–trombon–kürt) varázslatosan szép hangzást érhetünk el. Itt is érdemes arra törekedni, hogy a

⁷ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 210.

⁸ Pernye András: I.m., 213.

trombonok és a kürtök külön-külön is jól szóljanak. Gondos tervezést igénylő feladat, de sokszorosán megtérül. Jó illusztráció a kürtök és a trombonok együttes használatára Sy Oliver kompozíciója, a *Yes Indeed* Billy May hangszerelésében, ahol 4 harsona mellett 4 kürt is szerepet kap.

II. 1. d. Zongora

„A zongora viszonylag későn foglalta el helyét a jazzbandek ritmusszekciójában. Szólóhangszerként azonban már a jazzmuzsika kialakulásának egészen korai időszakában használatos volt.”¹ Friedrich Károly szavai után nézzük ezt az egészen korai időszakot: „If the music that we call »classic« ragtime could be said to have had a home address, it was 2220-2222 Market Street, in St. Louis: the site of Tom Turpin's Rosebud Bar. [...] He was the first major composer of rags, and he was the original patron of the syncopated arts.”² (Ha azt mondhatnánk, hogy a zenének, amit mi „klasszikus” ragtime-nak hívunk létezett egy postacíme, akkor az a Market Street 2220-2222 St. Louisban, a telek, ahol Tom Turpin Rosebud bárja állt. Ő volt a rag első nagy komponistája és a szinkópa művészetének eredeti pártfogója).

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

¹ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 197.

² Jasen, David A. – Jones, Gene: *Black Bottom Stomp. Eight Masters of Ragtime and Early Jazz*. (New York: Routledge, 2002): 1.

Nézzük a zongora szerepét a jazz fejlődése mentén. Az első formációkból természetesen hiányzott a zongora. Kevesen játszottak rajta; a hangszer mérete, ritkasága, helyhez kötöttsége; a jazz bármilyen irányból való építkezése mind-mind ellene szóltak. A fúvós zenekarokhoz nem volt szükség zongorára, az afrikai eredetű zenéből teljességgel hiányzott. „A zongora a ritmusszekcióhoz tartozik, de nem kimondottan ritmushangszer. [...] Az afro-amerikai folklórban és az indulózenekarokban [...] nincs zongora. A ragtime zenében viszont [...] domináló, sőt többnyire kizárólagos szerepet játszik.”³

Ezért a zongora megkezdte saját útját a jazzben. Ahol a zongora először „megmutathatta” magát, az a ragtime. „Kialakult ragtime-ról körülbelül 1885-től beszélhetünk, amikor zeneileg képzett, legnagyobbbrészt színesbőrű zongorista-zeneszerzők ezt a népies zenei anyagot a művészi tökély magasabb fokára emelték, és a négerek első megkomponált »képzett« zenéjét megalkották. Ez a zene elsősorban szóló zongorán, vagy kisebb hangszeres együtteseken volt hallható. [...] A zongora balkeze kezdetben az indulókhöz és polkákhöz hasonlóan a beaten a harmóniákat játszotta, ingabasszus szerűen. A jobbkez feladata volt a »raggelés«, a szinkópálás. [...] A ragtime kétségkívül legismertebb alakja a zongorista és termékeny komponista, Scott Joplin.”⁴ Róla írja David A. Jasen: „He envisioned a music that could erase the lines between high and low culture.”⁵ (Olyan zenét álmódott, amely eltörli a határt magas-, és mélykultúra között). E tekintetben Joplin törekvését bátran nevezhetjük korát messze megelőző gondolatnak. Ugyancsak Jasen könyvében szerepel egy érdekes jazztörténeti adat: „Late in 1898 The Maple Leaf Club, a new social club for blacks, opened [...] Scott Joplin was the »house man« there, and he was billed on the club's business card simply as »The Entertainer«.”⁶ (Az 1898-as esztendő végén nyílt meg a Maple Leaf Club, egy új társasági klub feketék számára. [...] Scott Joplin, a „ház embere” a klub üzleti kártyáján, mint „The Entertainer” volt feltüntetve). Innen ered egyik leghíresebb darabjának címe. Az első áttörést Joplin számára a *Maple Leaf Rag* hozta 1899-ben.

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

³ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 198.

⁴ Friedrich Károly: I.m., 28.

⁵ Jasen, David A. – Jones, Gene: I.m., 11-12.

⁶ I.m., 16.

gondolkodott. Példaként a *Jelly Roll Blues* első, szóló zongora-, majd későbbi zenekari felvételét említi. Az utóbbi meghallgatásakor kiderül, hogy a zenekari változat egyes variációi majd mindenütt pontosan megfelelnek a zongoraváltozat improvizációinak.⁷ A ragtimeban nincs pontozott (szvingelő) nyolcad, a stílus lényege a szinkópa. „A ragtime-játék a szinkópás ritmusok betartásán áll vagy bukik.”⁸ Pernye a ragtime kapcsán két fontos megállapítást tesz: „A ragtime a fúvószenekari muzsika »zongorakivonata«.”⁹ „A zongora-ragtime játékos a bal kézben pl. gyakorta használja a haladó basszust, méghozzá olyan módon, hogy az alaphanggal együtt annak kvintjét (C-alaphang esetén a G-t) és decimáját (az É-t) is megszólaltatja, és ezt az akkordot viszi skálaszerűen fel- vagy lefelé. [...] Ugyancsak a ragtime-korszakban alakul ki a több évtizeden keresztül uralkodó zongora bal kéz technika másik formája, az »inga-basszus«.”¹⁰ A ragtime-zongorázást később – újabb hatások révén – továbbfejlesztették: „New Yorkban [...] a harlemi zongoristák a ragtime és a blues elemeinek egybeolvasztásával megújították a jazz zongorázást.”¹¹ „A barrel house stílus a szólózongora ragtime-játék bluesos elemekkel való továbbfejlesztése volt, melyben sok blues formájú darabot játszottak, de nem kizárólag. [...] A balkéz, mint a ragtime esetében az ütem hangsúlyos első és harmadik negyedén a basszushangokat, a hangsúlytalan második és negyedik negyeden pedig az akkordokat szólaltatta meg. [...] Időnként azonban skálaszerű decima menetekkel, illetve a boogie woogie stílus jellegzetes walking bass, vagy akkordikus kíséretével tették változatosabbá a balkéz játékát. [...] A korai jazz zongorázás karakterisztikus szóló stílusa a *boogie woogie* (kiemelés Friedrichől).”¹²

Pernye András a boogie woogiet elemezvén írja: „Fellazult a balkéz merev kísérszerepe. Kiderült, hogy ha a basszus nem egyenletes negyed-mozgást végez, vagy nem csupán inga-basszusra szorítkozik, akkor az egész hangszer zengése sokkalta telítettebb, tömörebb lesz, és jobban magával ragadja a hallgatót.”¹³ Néhány oldallal később: „A zongoristák nyilvánvalóan hamarosan rájöttek arra, hogy a boogie-woogie-mechanizmus legfőbb korlátja abban van, hogy a két kéz folyvást egyszerre, szigorúan párhuzamos ritmusú zenét játszik. [...] A harlemi zongoristák

⁷ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 162-163. Tartalmi idézet.

⁸ I.m., 49.

⁹ I.m., 45.

¹⁰ I.m., 43.

¹¹ Friedrich Károly: I. m., 173.

¹² I.m., 197.

¹³ Pernye András: I.m., 178.

ezzel szemben arra törekedtek, hogy a két kéz viszonylag függetlenül működjék. Bizonyos »munkamegosztás« jött létre tehát: a bal kéz hozta a kérlelhetetlen beatet és a jobb kéz meglepő hangsúlyokat, felcsapó akkordokat, fantasztikusan virtuóz díszeket hangoztatott. A [...] harmonizálásban nagyobb szerepet kezdett játszani a kromatika."¹⁴ A korszak zenéjét legjobban kiemelkedő mesterei idézik: gondoljunk Fats Waller és Art Tatum zongorajátékára. A swing felé közeledve a harlemi zongorastílus egyik prominenséről, James P. Johnsonról: „Játéka a ragtime zongorázásból fejlődött ki, [...] a blues, egy swingesebb ritmikai koncepció és az improvizáció alkalmazásával fejlesztette tovább a korábbi megkomponált zenei stílust jazzé.”¹⁵ Néhány mondattal később Pernye megállapítja: „Johnson legnagyobb zenei hozzájárulása [...] a ragtime ritmusoknak swingelő, folyamatos jazz lüktetéssé alakítása volt.”¹⁶

A zongora fontossága a big bandek megjelenésével kisebb lett. Harmóniai funkcióit átveszik a fúvóskórusok, a ritmus szolgáltatására egy komplett ritmusszekció áll rendelkezésre. Ezt a szerepet is lehet elismerésre méltó magasságokba emelni: néhány pianista zenekarvezetőként is tündököl. Közülük is kiemelkedik Duke Ellington, akiről Pernye András így ír: „A jazz nagyzenekari stílusát helyenkint már-már szimfónikus magaslatra emelte.”¹⁷

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

A zongora mellett meg kell említeni az egyéb billentyűs hangszereket is, amelyek a jazzben szerepet játszanak/játszottak. Nagyon érdekes az orgona megjelenése, először ugyanis csak templomi orgona állt rendelkezésre. A zongorista Fats „Waller 1926-ban kezdett el [...] felvételeket készíteni. [...] Először néhány orgonaszólót készített el, melyek azért érdekesek, mert még eddig senki sem készített templomi orgonán jazzfelvételeket. [...] Az a képessége, ahogy a különböző, fáziskéséssel megszólaló billentyűzeteken swingel, közben a lábpedálokat és az

¹⁴ Pernye András: I.m., 222.

¹⁵ I.m., 200.

¹⁶ I.m., 201.

¹⁷ I.m., 232.

egyéb regiszterkapcsolókat kezeli azóta is ámulatba ejtő.”¹⁸ Az elektronikus orgona megjelenése megsokszorozta az addigi lehetőségeket elsősorban a hangszínek területén. Már nem volt helyhez (templomokhoz) sem kötve a hangszer. Nagyon fontos megfigyelést tesz Gonda János Jimmy Smith-ről: „A jazz-zongoristák többnyire az orgonán is zongoráznak – Smith azonban nem követi el ezt a hibát, hanem a hangszer lehetőségeinek megfelelő, önálló jazz-stílust alakít ki.”¹⁹ Jimmy Smith felvételein megfigyelhető, hogy a basszust sok esetben ő maga szolgáltatja az orgona pedálregiszterén. Amikor zongoristák orgonáznak, akkor a játék általában a kezek munkálkodására korlátozódik és a basszus szinte sosem az orgonista feladata.

Az elektronikus hangszerekben a következő nagy lépés a szintetizátorok megjelenése. Mint minden új hangszer, ez is nagyon sok művész érdeklődését keltette fel, és rengeteg a hangszer alkalmazásával kapcsolatos túlkapás. A szintetizátort egyéni, mással nem előállítható hangszínei miatt lenne jó alkalmazni, nem pedig – főleg anyagi okokból – egyéb, meglévő hangszerek helyettesítésére. Hiába lehet vele például illúziókeltően dobolni, vagy gitározni, vagy a basszust eljátszani, egy effektus így örökre hiányozni fog: nem fog spontán reagálni a dobos a basszus figurációira, nem inspirálja a dobos egy ritmikai ötlete a gitárost és így tovább. Magyarul: az egymásra hatás marad ki. Bármilyen invenciózus művész fogja alakítani az összes szintetizátoron előadott ilyen szólamokat, az mindig „egyféle” marad, hiányozni fog belőle a sokszínűség, ami csak sok, különböző előadótól jöhet. Bízni jószerivel abban lehet, hogy mint mindig, ez a hangszer is a kezdeti „túlhasználat” után, mint a nullpontba visszalendülő inga, nyugvópontra jut. Az élőzenében ez már megvalósult: Herbie Hancock, vagy Chick Corea példája nyomán a szintetizátor szervesen épül be az együttesek munkájába és nem más hangszereket helyettesít.

¹⁸ Friedrich Károly: I.m., 204.

¹⁹ Gonda János: I.m., 205.

II. 1. e. Gitár

A ma használatos gitár (tehát nem az elődeinek tekinthető pengethető húros instrumentumok) – ellentétben sok más hangszerrel – nem járt be hosszú utat a komolyzenében, mielőtt a jazzben használatossá vált volna. (Az első ízben 1950-ben megjelent könyv, Alfredo Casella és Virgilio Mortari munkája, a *La tecnica dell' orchestra contemporanea* (Székely András fordításában *A mai zenekar technikája*) mindössze néhány sort szán neki: „Keveset használták a zenekarban. A mandolin mellett megtaláljuk Mahler VII. szimfóniájában, abban a *Nachtmusik*ban, ahol a szerző a hangszert tisztán impresszionisztikus értelemben használja. Egy másik nagyon érdekes példája Arnold Schönberg kamaraegyüttesre [...] írott op. 24-es *Szerenádja*. Úgy gondoljuk, hogy a gitárt, melynek lehetőségei nagyobbak, mint a mandoliné, [...] a jövőben gyakrabban fogják – főleg a kamarazenei jellegű – együttesekben használni.”¹

Nos, a jóslat bevált, noha a szerzők nyilván nem a jazzre gondoltak. Ezen kívül nemcsak a kamarazenei jellegű együttesek gazdagodtak a gitárral, hanem szinte minden létező és elképzelhető formáció. A magyarázat Gonda Jánostól olvasható: „A jazz kialakulása szempontjából a gitár a legfontosabb hangszer. Az indulózene és a ragtime a jazz közvetlen hangszeres előzménye; *egészében azonban a jazz az afro-amerikai folklór világában gyökerezik* (kiemelés Gondától). Ebből a népzeneből pedig elsősorban a gitár, és annak rokonhangszere, a bendzsó került át a jazzbe.”² Igen logikusnak tűnik, hogy a bendzsó volt a legalkalmasabb a harmóniák megszólaltatására a kezdeti jazz-együttesekben. Mérete, hangfekvése, hangolása, afrikai eredete mind mellette szóltak. Hangja nagyon jól illeszkedett a fúvósokhoz, és hangereje is megfelelt a kihívásnak. Ráadásul a hangolása igen könnyűvé tette a játékot rajta. Sokféle módon történhetett a 4, néha 5, sőt 6 húrnak. Az alsó két húrt oktávra, a következőt kvintre, majd ismét az alaphangra, vagy éppen nagyszeptimre hangolták és egy, az alaphangtól számított nagyszekund következett. Volt tehát olyan hangolás is, amely készen szállított egy dúr-hármashangzatot. Az akusztikus megszólalásnak semmilyen akadálya nem volt, hangja érvényesült bármely

¹ Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. /A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András/ (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 179.

² Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 228.

összeállításban. A kezdeti stílusokból a bendzsó a ragtimehoz, a dixielandhez, a gitár a blueshoz köthető.

Pernye András könyvében első gitárosként Huddie Ledbetter „Leadbelly”-t említi, és kiemeli, hogy énekét 12 húros gitáron, színes harmóniákkal kíséri.³

Valamivel későbbi születésű (1888) Eddie Lang. „A korai jazzgitározás kiemelkedő figurája Eddie Lang, aki előzmények nélkül, szinte teljesen egyedül fektette le a jazzgitározás alapjait. [...] Lang révén a zenekarvezetők egy új szólóhangszert fedeztek fel, a gitárt, amely az elektromos lemezfelvételi technikának köszönhetően már jól rögzíthető is volt.”⁴ „Lang zenei öröksége szinte felmérhetetlen. A gitár, mint zenekari hangszer általa kelt életre, akár kísérő, akár szólószerepben. Olyan technikai fogásokat alkalmazott, amelyeket a jazzben előtte még senki sem.”⁵

Jazztörténeti szempontból vizsgálja a harmincas évek eseményeit Scott Yanow: „Two of the major changes in the music world during 1929-31 were the replacement of the tuba by string bass, and the banjo by the guitar.”⁶ (Két nagy változás volt 1929 és 31 között: a tuba helyettesítése bőgővel és a banjoé a gitárral). Nem kisebb változást generált az elektromos gitár megjelenése: „In the mid 1940s [...] Charlie Christian [...] established the electric guitar in the realm of improvisatory music.”⁷ (A negyvenes évek közepén Charlie Christian megalapozta az elektromos gitár szerepét az improvizációs zene birodalmában). Nem csak ott. Mint a zongora mellett választható másik harmóniahangszer, a gitár elsődleges szerepet kapott a rockzenében és folyamatos pillére a jazznek. Számtalan művész vívott ki magának széleskörű elismerést. A teljesség igénye nélkül: Wes Montgomery, Django Reinhardt, Charlie Christian, Joe Pass, Jim Hall, Grant Green, Kenny Burrell, George Benson, Pat Metheny, Lee Ritenour.

E dolgozat szempontjából a bigband-gitározás vizsgálendő elsősorban: Count Basie zenekarában „Freddie Green akusztikus gitárral, a bőgővel azonos ritmusban rendszerint negyedeket játszott, szinte a bőgő felhangjait. Ez a játékmód jellemezte swing zenekarok gitárosait.”⁸ David Norman részletkérdést tesz fel: „Do electric

³ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 114.

⁴ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 193.

⁵ I.m., 196.

⁶ Yanow, Scott: *Swing. Third Ear – The Essential Listening Companion*. (San Francisco: Miller Freeman Books, 2000): 2.

⁷ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 5.

⁸ Friedrich Károly: I.m., 4.

guitar and baritone saxophone sound well in unison, in octaves, or in neither?"⁹ (Hogy szól jól együtt a gitár és a baritonszaxofon: unisono, oktávban, vagy sehogy?). Természetesen vizsgálni kell a gitár hangzását a különféle hangszerekkel együtt, de nem ez az igazi kérdés. Az igazi kérdés az, hogy miként szól a gitár egy komplett big bandben, és hogy hogyan osszuk meg a feladatokat a ritmusban. Ha gitár is és zongora is része a ritmusszekciónak, rendkívül aprólékos egyeztetésre van szükség. Nem csupán a dallamjátszó hangszerrel, és a harmóniát játszó kórusokkal kell megtervezni a gitár szólamát, de a basszussal és a zongorával is. A harmóniafordításokat, a hangfekvést, a hangszínt kell végiggondolni úgy, hogy a két harmóniahangszer ne egymás duplázása, hanem kiegészítője legyen. Sajnos sokan megelégszenek a hagyományos eljárással: gyakorlatilag a gitárnak is és a zongorának is betűkkel jelzett harmóniákat írnak. Természetesen meg tudja oldani ezt a feladatot is két összeszokott művész, de helyesebb az ő esetükben is olyan alapossággal eljárni, mint a big band többi szólamának megalkotásakor.

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

A gitár 6 húrjának általában megszokott hangolása *E–A–D–G–H–E*. (Néhányan a felső két húrt kvartokra hangolták, így minden fekvésben azonos fogásokkal játszhattak). Violinkulcsban írjuk, oktávval feljebb, mint a megszólalás. Leírhatjuk a játszandó szólamot hangról hangra, vagy a ritmus jelzése mellett betűkkel a harmóniákat. Esetenként feltűntethetjük az akkord legfelsőnek szánt hangját. A betűkkel jelzett akkordok írásánál Márkus Tibort idézem, aki könyvében leírja, hogy az akkord egyes összetevőinek módosítását az illető tag mögé, helyenként elé (például 5# vagy #5: bővített kvint) helyezi.¹⁰ Tehát egy C bővített jelzése: C5#, vagy C#5.

Az alaphangokból adódóan a gitár és a bőgő is *keresztes* hangnemekben szólaltathatóak meg a legkönnyebben. A big band fúvósainak többsége viszont –

⁹ Norman, David: I.m., 2.

¹⁰ Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012): 9.

hangolásukból adódóan – a *bés* hangnemekben szól jól. A legtöbb jazz-sztenderd ezért nem merészkedik 2-3 előjegyzésen túl. Mostanra elvárás a magas technikai képzettség, ezért hangnemi kötöttség gyakorlatilag nem létezik. Mégis, ha a gitárnak, vagy a bőgőnek kiemelt szerepet szánunk, nem árt szem előtt tartani, hogy az üres húrok használata igen megkönnyíti a játékot. Egyébként is: minél jobban kézhez áll a játszani való, a muzsikusz annál több figyelmet tud fordítani a zenei megfogalmazásra. Ezt érdemes valamennyi szólam meghangszerelésénél figyelembe venni.

II. 1. f. Basszus

„Belülről tekintve a bőgő a legfontosabb hangszer, vagy ha úgy tetszik: *első az egyenrangúak között* (kiemelés Gondától). [...] A basszus vonatkozásában a klasszikus jazzben erősen élnek a marching bandek hagyományai. Az indulózenekarokban a tuba [...] volt a basszushangszer.”¹ Gonda János a bőgő combóban betöltött szerepével kapcsolatosan vetette papírra az iménti gondolatokat. Kicsit tágabb értelemben a basszusról bátran megállapíthatjuk: bármilyen összeállítású zenekar tartópillére. Ugyanúgy, mint egy épületnek az alap, a zenei struktúrának a basszus az alapköve.

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

Az instrumentum fejlődésének ütemére a zeneművekből tudunk következtetni, és ha például Bach darabjainak e hangszerre írt szólamaira gondolunk igencsak meglepő, hogy a XIX. század bőgőseinek hallatán Hector Berlioz *porteurs d'eau*-nak (vízhordók) nevezte őket.² Berlioz zeneszerzői tevékenysége mellett zenekritikusként is működött. Lehet, hogy valamilyen rossz koncert-élmény hatására mondta ezt a bőgősökről? Vajon pejoratív értelemben gondolta? Nem hiszem. De ha mégis, és hallhatta volna Ray Brownt, Paul Chamberst (akár John Coltrane-nel); Dave Holland bőgőzését; Charlie Haden játékát Ornett Coleman együttesében, duettjét Pat Metheny-vel, vagy közreműködését Keith Jarrett zenekarában; Scott LaFaro brilliáns basszusát Stan Kenton big bandjében, vagy Bill Evans triójában; az univerzális, bőgőn és basszusgitáron egyaránt kiemelkedő Stanley Clarke-ot, akkor biztos nem ragadtatta volna magát ilyen kijelentésre. És akkor még nem is szóltunk

¹ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 233.

² Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea*. /A mai zenekar technikája. Fordította: Székely András/ (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 261.

Ron Carterről, vagy Charles Mingusról, aki egyébként zongoristaként kezdte pályafutását. Ha Berlioz sejtette volna, hogy egyszer lesz egy hangszer, amit basszusgitárnak hívnak és olyanok szólaltatják meg, mint Victor Wooten, Marcus Miller, vagy Jaco Pastorius, akkor egy olyan kiváló zenészerző, mint ő – aki nem mellesleg sok hangszerelő példaképe is egyben – feltehetőleg sosem ragadtatta volna magát az idézett kijelentésre. Ám azt hiszem, a szavak mögött más tartalmat kell keresnünk. Talán a teherhordót. A zenekarban ugyanis ez a szerep hárul a basszusra.

A basszuson áll, vagy bukik az adott együttes stabilitása. Mindegy a létszám, mindegy az összetétel. Mindegy, a jazz bármely stílusa. A basszustól várjuk el azt az ízlést, amely segít kialakítani azt a szólamot, amiben se túl sok hang nincs, se túl kevés; amiben megmutatkozik az alázatos kísérő és az éneklő basszust szolgáztatni képes szólista; amitől szárnyakat kap nem csupán a ritmusszekció többi tagja, de az egész együttes. Ez a felsorolás nem a lehetetlent ábrázolja, a fentebb felsorolt művészek és sokan mások is ezt az élményt jelenítették meg zenésztársaik és a publikum számára.

Eleinte a tubások. Andy Kirk (1898-1992) tubás, zenekarvezető; John Kirby (1908-1952) tubás, bőgős, harsonás; Min Leibbrook (1903-1943) ő volt a George Gershwin *Rhapsody in Blue*-ját bemutató Paul Whiteman zenekar tubása. „As early styles progressed and musicians moved north from New Orleans, the double bass eventually replaced the tuba in the rhythm section.”³ (Ahogy a korai stílusok fejlődtek és a muzsikuskok New Orleansból északra költöztek, a bőgő végül is átvette a tuba szerepét a ritmus-szekcióban).

Nemcsak átvette, tovább is fejlesztette. A bőgő négy húrja (E–A–D–G) már akkordok megszólaltatását is lehetővé teszi a tuba egyszólamú játékaival szemben. Hangereje a nagyobb létszámú együttesekben eleinte (az elektronikus erősítés megjelenéséig) kevés volt, ezért általában a zongorista is balkezelével a basszusszólamot játszotta. Ám hamarosan „önállósodhatott” és így az addigi viszonylag kötött szerep véget ért. A pizzicato bőgőzés a jazz egyik stílusjegyévé vált, bár ahogy Pernye András megjegyzi: „Már a negyvenes évek elején [...] mind gyakrabban találkozunk vonós nagybőgőzéssel.”⁴ Ugyanerről a korról ír David Norman is: „In the early 1940s, Jimmy Blanton and Oscar Pettiford, both of whom

³ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 5.

⁴ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 243.

worked with Duke Ellington [...] were chiefly responsible for modernizing the function of the bass in the rhythm section. Blanton broke away from the strict two-beat pulse usually assigned to the bass; Pettiford was the first brilliant bass soloist.”⁵ (Az ezerkilencszáznegyvenes évek elején Jimmy Blanton és Oscar Pettiford – mindketten Duke Ellingtonnal dolgoztak – modernizálták a basszus szerepét a ritmus-szekcióban. Blanton szakított az addig szigorúan az ütem első és harmadik negyedére korlátozott basszus játékaival, Pettiford pedig az első briliáns basszus-szólista lett).

A basszus lehetőségeinek kiaknázása folyamatosan foglalkoztatta a komponistákat, hangszerelőket. Ted Pease írja: „In the 1970s and 1980s, fusion [...] helped to further focus the attention of composers, arrangers, and performers on the role of the bass. Inasmuch as the electric bass were more like a bass guitar than an upright bass, and because it was amplified, virtuoso electric bass players such as Jaco Pastorius and Stanley Clarke were able to bring bass lines to the textural foreground not only in solos but also in accompaniments.”⁶ (A fusion a hetvenes, nyolcvanas években segített ráirányítani a komponisták és hangszerelők figyelmét a basszus szerepére. Mivelhogy az elektromos basszus inkább hasonlít egy /akusztikus/ basszusgitárhoz, mint egy bőgőhöz, és merthogy erősítve volt, olyan virtuóz basszusgitárosok, mint Jaco Pastorius és Stanley Clarke képesek voltak a basszus szólamát a zenei szövet felszínére hozni nemcsak a szólókban, hanem a kíséretben is). A különféle pengetési technikák, az erősítőkhöz csatlakoztatható effektek további távlatokat nyitnak a basszus előtt. Gonda János a fejezet elején idézett véleménye a hangszer fontosságáról folyamatos bizonyítást nyert és nyer.

⁵ Norman, David: I.m., 5.

⁶ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 52.

II. 1. g. Dob

Demény Dezső hangversenykalauzának negyedik, 1938-ban megjelent kiadásában a zenekarról szóló fejezetben így ír: „A primitív őstermészeti állapotban élő népek zenéje csupán ütőhangszerekből áll. [...] Annál meglepőbb az ütőhangszerek poliritmikája”.¹

Nem lehet kétséges, hogy az ember által készített első hangszerek ritmushangszerek voltak. A „ritmus” szó elhangzásakor majd’ mindenki automatikusan a dobra gondol. Első sorban a hagyományos dobfelszerelésre. Pedig a jazz kapcsán sokféle egyéb – szinte kizárólagosan afrikai – ütőhangszer is eszünkbe juthatna: a djembe, amit bárki megszólaltathatott, ellentétben más dobokkal, amiknek használatát csak a muzsikusoknak engedték meg, és amit főleg esküvőkön és a felnőtté válást kísérő ceremónián szólaltattak meg; a talking drum, ami messzeszóló hangjával üzenetek továbbítására volt alkalmas, de különféle ceremóniákon is alkalmazták; a bata, a szerelem istenét megszemélyesítő dob; és ezerféle csörgő, amikkel bárki részt vehetett a kollektív zenélésben.² „Aki egyszer már hallott ilyenfajta dobzenét, annak meg kellett éreznie: az európai zenekultúra a ritmus differenciáltsága tekintetében minden fejlettsége ellenére sem versenyezhet az afrikai néger zenével.”³

A másik ágon az európai fúvószenekarok instrumentjei jöhetnek számításba, vagy a hadseregnél használatos eszközök. A klasszikus zenekarban az ütős a ma használatos dobfelszerelésből csak a kisdobot és a cintányért használta. Benkó Ákos *Afrika zenei kultúrája* című írásában úgy véli: „A blues, a jazz [...] alapjai egyértelműen afrikai hagyományokra épülnek, amiket az afrikai rabszolgák vittek át a nyugati kultúrákba. Így jött létre pl. a soul, a rhythm and blues, a gospel. [...] A blues és a jazz a mai napig kölcsönzött afrikai ritmusokból és azok kombinációiból táplálkozik, valamint egy kihagyhatatlan tényező formálja mindkét irányzatot: a pillanat szülte zenei megnyilvánulás és élmény, más néven rögtönzés, vagy improvizáció, aminek szellemiségét szintén az afrikai rabszolgák vitték át az Atlanti-Óceánon.”⁴

¹ Demény, Dezső: *Hangverseny kalauz.* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1938): 8.

² <http://www.african-music-safari.com/african-drums.html>

³ Gonda János: *Jazzvilág.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 17.

⁴ Benkó Ákos: *Afrika zenei kultúrája.* Budapest, 2010 (Kézirat, szerzőnél), 2.

Hosszú az út, amíg a fentiekből és az európai fúvószenekarokban használatos ütőhangszerekből kialakult a kezekkel és a lábakkal megszólalható mai dobfelszerelés. „Kb. 1900-ig, amíg az 1894-ben Dee Dee Chandler által feltalált kezdetleges lámpedal el nem terjedt, két dobos játszott a zenekarokban, egyik pergődobon, a másik nagydobon, természetesen kézzel. A jazz őskorának játéka a katonazenében alkalmazott rudimentsekre épült. A dob szerepe kizárólag a kíséretre korlátozódott a new-orleansi stílusban. Az első szólistikus elemek és a folyamatos »négy« használata cintányéron 1920-ban Baby Dodds nevéhez fűződik. Ekkor terjed New Orleansból a jazz főleg Chicago irányába.”⁵

„A húszas években [...] a dob szerepe mint szólistikus hangszer nem volt kívánatos, de hogy ez éppen ezekben az években megváltozott, döntő szerepe volt Chick Webbnek, Gene Krupának, Sid Catlettnek. Az első engedélyezett szólók 2-4 ütem hosszúságúak lehettek, kivéve, ha maga a dobos volt a zenekarvezető.[...] „A húszas-harmincas években óriási szerepe volt a látványnak, így sok együttesben elől ültek a dobosok, hogy a közönség jobban élvezhesse a verők pörgetését, forgatását.”⁶ Ide kíváncsnak Pernye András mondatai: „A régi, klasszikus New Orleans-i vagy dixieland korszakban csak igen elvétve találkozhatunk dobszóolóval. [...] Chick Webb centrális helyet biztosított hangszerének, mondhatnánk köréje építette az egész zenekart. [...] Chick Webb az első volt a jazzmuzika történetében, aki a dobnak nemcsak főszerepet juttatott a zenekarban, hanem »emancipálta« ezt a hangszert. Kiemelte az egyszerű, csupán a ritmust erősítő kíséretből és kialakította önálló, a hangszer természetével tökéletesen harmonizáló nyelvezetet.”⁷

Nézzük, milyen eszközök álltak Chick Webb rendelkezésére: folyamatosan fejlődött a dob és a dobolás, valamint új ütőhangszerek bevonására is sor került. Kármán Sándor, a ceglédi dobmúzeum alapítója a Dobos Magazinban megjelent *Legendás dobosok* című sorozatában leírja Chick Webb dobfelszerelését. Ennek része volt egy huszonnyolc colos Gretsch Gladstone lábdob, kilencszer tizenhárom colos felső-, és tizenhatszor tizenhat colos állótam, egy fakávás Billy Gladstone pergő. A verőket egy Premier swingster console tartotta, ugyanezen került elhelyezésre egy négy darabból álló békasor. A kísérő és beütő Zildjian

⁵ Martonosi György: A jazzdobolás története, gyakorlata. In: *Dobos Magazin* 2000/V. 26.

⁶ I.m., 31.

⁷ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 233.

cintányérokat a konzolból kiálló hattyúnyak állványok tartották, egy szegecses kínai cintányér és a tizenkét colos lábcin-tányérok pedig külön-külön állványokon voltak.⁸

Új hangszerrel is bővült az ütős-család: „During the 1930s, Lionel Hampton, a virtuoso vibraphonist, [...] a member of the Benny Goodman quartet, brought the vibraphone to prominence in jazz ensembles.”⁹ (Az ezerkilencszázharmincas években Lionel Hampton, a Benny Goodman kvartett tagja hozta be a jazz-együttesekbe a vibrafont, és alapozta meg jelentőségét). Így jelentek meg a dallamjátszó ütőhangszerek, például a vibrafon, vagy a marimba, melyek szólisztikus szerepre is igen alkalmasak.

A dob esetében is egyre jobban fellelhető a szólókra való igény, de alapfeladata nem változik. Mint ahogy arról David Norman könyvének 12. oldalán ír: a dob a zenekar „fő ütemtartója”.¹⁰ Az ütemtartás mellett bizonyára legendás szólóikkal is beírták magukat a dobtörténelembe Max Roach; Gene Krupa, akire nemcsak mint Benny Goodman együttesének dobosára, hanem mint híres showmanre is emlékezünk; Tony Williams, Elvin Jones, Billy Cobham, akik mind megfordultak Miles Davis zenekarában; Joe Morello, aki Dave Brubeck együttesében népszerűsítette a *Take Five*-ot; Buddy Rich, a legendás zenekarvezető és Art Blakey, Kenny Clarke, vagy Jack DeJohnette.

Majtényi Bálint idézi Elvin Jones mondatait a Jazz Journal 1989 szeptemberi számából: „Mindig észreveszem, hogy nem én vagyok a szólista. John (Coltrane) az, én csak azért vagyok, hogy segítsem őt. Lehet, hogy néha úgy hangzik, mint egy duett, de csak segítem, kiegészítem, vezetem őt. Hagyományos módon dobolok ilyenkor is, de egy lépéssel közelebb hozom a ritmusszekció és a szólista játékát.”¹¹

A dob írásakor a bőrökkel ellátott részeket normál kottafejjel jelöljük. A basszuskulcsban írt dobkottában az első vonalközben a basszus (vagy láb-)dob, a harmadik és negyedik vonal között a kisdob helyezkedik el. A két tom közül a mélyet a második és harmadik vonal közé, a magasabbat a negyedik és ötödik vonal közé írjuk. A cintányérok közül a ride (vezető) az ötödik vonalra kerül, és mint valamennyi tányért egy x alakú kottafejjel kell jelölni. A beütő tányér a felső első pótvonalra kerül, az ötödik vonal felett pedig a lábcin írandó. A felette levő karika

⁸ Kármán Sándor: Legendás dobosok. Chick Webb, a Savoy királya. In: *Dobos Magazin*, 2007/03. 25. Tartalmi idézet.

⁹ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 5.

¹⁰ I.m., 12.

¹¹ Majtényi Bálint: Elvin Jones. Sorbanállás nélkül. In: *Dobos Magazin*, 2004/02. 4.

nyitott, a kereszt zárt lábcint jelez.¹² Az alapos jelzések helyett sokszor elég a stílust megjelölni és csak a fúvósokkal együtt játszandó képleteket kiírni. A mai kottaírási gyakorlatban egyaránt találkozhatunk mindkét megoldással. Érvelni mindkét lehetőség mellett lehet, de a második a játékosnak nagyobb szabadságot ad, és az így színesebben formálja meg a rábízott szólamot.

¹² Scheuerell, Casey: *Stickings & Orchestrations for Drum Set*. (Boston: Berklee Press, 2007): XIV.

II. 2. A vokál szólamai

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

Ha egynél több ember énekel, szólamaikat egyeztetni kell, azaz hangszerelni. Friedrich Károly egy, a XIX. század közepén történt kórusalapításról számol be: „Az első *minstrelek* (kiemelés Friedrichtől) fehérek voltak, akik énekesek, színészek, zenészek és táncosok voltak egyszemélyben. [...] 1843-ban néhány korábbi szólista megalakította az első minstrel csoportot, a Novel, Grotesque, Original and Unsurpassingly Melodious Ethiopian Band, Entitled The Virginia Minstrels-t. [...] Dalaik részben eredeti néger dalok, *plantation songok* (kiemelés Friedrichtől), részben pedig saját melódiák voltak, amelyeket, hogy négeresek legyenek, merev szinkópáltságnak vetettek alá. A minstrelsy klasszikus kora kb. 1830-1850-ig tartott.”¹ Meg kell jegyezni, hogy ezekben a műsorokban a négeresek csak az emancipáció után, a XIX. század utolsó harmadában kaphattak szerepet. Erről a korról írja Gonda János: „Az 1880-as évek legelején az Egyesült Államokban nagyszabású tömegmozgalom kezdődik [...]. Az összejöveteleket szabad téren, ún. *camp meeteingek* (kiemelés Gondától) keretében tartották meg [...] ezeken feltámadási himnuszokat és spirituálékat is énekeltek.”²

„Jazz has many of its roots in vocal music: work songs, the blues, spirituals, game songs, all sorts of American vernacular music.”³ (A jazz gyökereinek számos részét a vokális zenében találjuk: munkadalok, a blues, játékdalok, és az amerikai népi zene minden formája).

A jazz elsősorban az énekes szólistákat tartja nyilván. Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Nancy Wilson, Louise Armstrong, Billie Holiday, Etta Jones, Nina Simon, Lena Horne, Sarah Vaughan mellett a jelen, vagy a közelmúlt énekeseit. Ilyen például Diana

¹ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005 (Kézirat, szerzőnél), 26.

² Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 37.

³ Szwed, John F.: *Jazz 101. A Complete Guide to Learning and Loving Jazz*. (New York: Hyperion, 2000): 294.

Krall, Natalie Cole, Michael Buble, Al Jarreau, George Benson, Norah Jones, vagy Bobby McFerrin.

Vokálokról szólva Pernye András *A jazz* című könyvében már Bessie Smith 1930-as felvételével kapcsolatban elismerően ír a Bessemer Singers négytagú férfivokál teljesítményéről: „A kvartett kristálytisza harmóniákkal, szinte orgonaszerű kísérettel festi alá a szólóéneket, és helyenként aktívan vesz részt a »válasz«-ban is.”⁴ Néhány a jazztörténet által feljegyzett nevesebb vokálok közül: Boswell Sisters; Four Freshmen (az ötvenes évekből); a Hi-Lo’s, akik a Billy May Band énekesei voltak; Les Double Six, akikből néhányan később a Swingle Singershez csatlakoztak; a hazánkban is sokszor járt New York Voices; a Manhattan Transfer; az Andrews Sisters; a Golden Gate Quartet; a Take 6; vagy a hetvenes évek Singers Unlimited-je.

„Since the most important contributions to jazz have been made by instrumentalists, and since it is quintessentially an instrumental music, jazz singing would seem to be something of an afterthought, or a concession to popular taste. [...] On the other hand, a handful of extremely important singers have emerged over the years, some of whom changed the way the music is played and even became models for a certain type of players.”⁵ (Amióta hangszeres zenészek tették a legtöbbet a jazzért, és amióta a jazz döntően hangszeres zene, a jazz éneklés afféle elkésett gondolatnak, a népszerűség irányába tett engedménynek tetszik. [...] Másfelől néhány különösen fontos énekes tűnt fel az utolsó években, akik a zenélés módját is megváltoztatták, mintául szolgáltak bizonyos játékmódokhoz). A kórusokat is ide értjük.

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

⁴ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 127.

⁵ Szwed, John F.: I.m., 293.

sokaságba, de néha dominálhassunk is. Átérezhessük a közösség és az individualitás kettősségét.

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

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

A jazzirodalom három-négy, ritkán hat tagú formációkat tart nyilván, és - főleg spirituálék és gospelek előadásában jeleskedő - nagy kórusokat. Az első kórusokat Gonda a következőkkel jellemzi: „Ösztönös polifónia, nagyon egyszerű, bluesos-spirituális harmonizáció.”⁶ Ezeken a nagyon egyszerű harmóniakon elindulva az Andrews Sisters komoly újítást vezetett be: a dallam nem a legfelső szólamban kapott helyet, hanem a háromból a középsőben. A vokálokra írt szólam nagyban függött a big bandektől, amelyekkel együttműködtek: „Egyes kompozíciókban Kenton úgy kezeli az emberi hangot, mintha instrumentális szólam lenne.”⁷

A jazz kezdeti időszakában a legtöbbször különböző big bandekhez köthető kórusok után megjelentek az önálló vokálok. Például a Singers Unlimited, a Take 6, a New York Voices, a Manhattan Transfer, az Edwin Hawkins Singers. Az utóbbi kivételével mind szűken szerkesztett akkordokkal, a harmónia szempontjából lényegtelen hangok elhagyásával, egymás melletti súrlódó szólamokkal érte el

⁶ Gonda János: I.m., 148.

⁷ I.m., 243.

egyedülálló hatását. Ezek az együttesek szólista kvalitásokkal rendelkező tagokból álltak, többnyire kiváló improvizációs készséggel. Énekkultúrájuk, intonációs biztonságuk, kamarazenei képességük emeli/emelte ki őket a műfaj művelőinek köréből.

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

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

Az Edwin Hawkins Singers *Oh Happy Day* című dalával fergeteges sikert aratott. A spirituálé- és gospel-éneklés népszerűségének hatalmas lökést adott, követők tömege bukkant elő. Ez a fajta éneklés valóban a közösséghez tartozás élményét nyújtja a résztvevőknek. Noha a műfaj eredetileg az afro-amerikaiak privilégiumának számított, mára ez is változik: európai kórusok tűzik műsorukra a spirituálé-irodalom gyöngyszemeit és átéléssel adják elő a gospeleket is. Előadásmódjuk két irányból közelít: kísérettel, vagy anélkül. A hagyományos kísérő instrumentek az orgona, dob, basszus. Ritkán második billentyűs is csatlakozik, a zongora. Ez esetben a kórus férfiénekesei között nem döntő kíváncsi a mély hangterjedelem, a jellemző szólamok inkább a bariton és a tenor. Ez utóbbitól sokszor jelentős magasságot várnak el.

A kórus szólamainak szerkesztése egyaránt él a szűk-, és tágfekvéssel. Váltakozó a dallam ellátása is: szívesen adnak teret saját soraikból előlépő szólistáknak, és

odaadással énekli a dallamot egy-egy teljes szólam is. Ez nem csak a szoprán lehet. A repertoár főleg tradicionális művekből áll, ami azonban nem zárja ki, hogy új kompozíciók is készüljenek.

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

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

A The Swingle Singers egy egészen speciális utat választott. Az 1962-ben alapított együttes két szoprán, két alt, két tenor és két basszussal a klasszikus zene legnépszerűbb műveit szólaltatta meg, jazzes átdolgozásban. Általában *a capella* énekeltek, ám gyakran kísérte őket dob és bőgő. A hangszerelésben egy adott szólam két tagja egymást váltogatva hozta létre a virtuóz dallamot, mellékszólamot. Többek közt Bach és Mozart művei képezték repertoárjuk gerincét. Működésük nyomán számtalan hasonló együttes jött létre. Ezek egyenetlen színvonala mellett mégis kiemelendő, hogy a komolyzene népszerűsítésében játszott szerepük tagadhatatlan. Révükön a klasszikus zenét szinte sosem hallgató réteg is megismerkedett a legnépszerűbb művekkel.

A felsorolt együttesek hangszerelései mind az aktuális kor harmónia-világának megfelelően készültek. Az ötvenes évek akkordjainál a tercépítkezés nem állt meg a szeptímnél, a kilencedik, tizenegyedik, tizenharmadik hang is megszólalt. Alterációkkal is egyre bátrabban fűszerezték a hangzást. A kvartépítkezés, és az előbbiek azt eredményezték, hogy egy akkordban sok helyen szekundsúrlódás jelentkezett. Megszólalhatott a nagyterc, a tiszta kvint és a nagy nóna mellett a kisterc, a szűkített kvint és a kis nóna is. Sok lett az elénekelendő hang, viszont egy kamaraegyüttesnél nem

állt rendelkezésre kellő számú énekes. Szelektálni kellett az akkord hangjai között. A legkönnyebben elhagyható hang a kvint. Ha van hangszeres kíséret, de minimum valamilyen basszushangszer, az alaphangot sem kell elénekelni. Az így megmaradó készlet elhelyezését a többi szólamban az határozza meg, hogy a dallam hol helyezkedik el. Abban az esetben, ha a szopránban (vagy a falzetthangon éneklő tenorban), akkor általában tercnyi távolságban lehet a következő szólam, de e mellé már írhatunk szekundot. A vokálban is hasonlóan járunk el, mint a big band trombitái és trombonjai vonatkozásában: fent szűken szerkesztett harmóniákkal, lejjebb haladva egyre tágabban helyezzük el a hangokat. Mindenek előtt arra tanácsos vigyázni, hogy a dallamhanggal való ütközést, a vele párhuzamosan, vagy ellentétes irányban történő mozgást alaposan gondoljuk meg. Ezek a helyzetek patikamérleget igényelnek. Sokszor egy ügyes dinamikai utasítással még a leghetetlenebb disszonanciákat is el lehet fogadtatni. Ez is természetesen csak egy a megközelítési módokból, de a tapasztalat szerint jó hangzást érhetünk el vele. Emellett érdemes beosztani úgy a szólamokat, hogy a súrlódó hangközöket ne az egymás mellett helyet foglaló emberek szólaltassák meg. Így elkerülhetőek az ebből fakadó intonálási bizonytalanságok.

III. 1. Hangszerelésről általában

A hangszerelés mikéntjének tárgyalása előtt, a hangszerelések alapjául szolgáló kompozíció ritmusának, dallamképzésének, harmonizációs lehetőségeinek feltárása; a rendelkezésre álló hangszerek ismertetése után a hangszerelés fogalma körüli tisztázatlanságok eloszlatása kerül sorra. A „hangszerelés” kifejezést másként fordítják idegen nyelvekre, és a fordítás más-más fogalmat takar. Az angol „arrangement” mellett az „orchestration” szó is hozzátartozik a tulajdonképpeni hangszereléshez: előbbi a dal formáját, bevezetését, közjátékok megkomponálását jelenti, utóbbi pedig a hangszerelő elképzeléseinek hangszerekre való szétírását jelenti.

Az egyik legkiemelkedőbb szakember, William Russo *Composition and Orchestration* című 1961-es könyve sok későbbi munka alapjául szolgál például a felépítésével. Logikus sorrendben tárgyalja a hangszereket (hangterjedelmük, azok legjobb részei); az akkordokat (fajtaik és jelölésük szerint); az akkordok felrakását (szűk-, és tágfekvésben). A későbbi, 1968-as kiadás a példák miatt több, mint 800 oldal. „Arranging [...] could better be called re-composition.”¹ (A hangszerelést helyesebb lenne újra-komponálásnak nevezni).

Dick Lowell és Ken Pullig, mindketten a Berklee College of Music tanárai 2003-ban publikált könyvükben² a nagyzenekari jazz-hangszerelést tárgyalják. A könyv felépítése – hasonlóan egyéb kiadványokhoz – az alapismeretekkel kezdődik (hangszerek hangtartománya, hangszíne, írásmódja; harmóniák, funkciók) és logikus haladással elérkezik a szólók, kórusok, formák, modulációk taglalásáig.

A hangszerelés bonyolult folyamat. „Successful arrangers are also researchers who, when necessary, investigate and listen to music styles unfamiliar to them in order to complete projects in a professional and satisfying manner.”³ (Sikeres hangszerelők egyben kutatók is, akik, ha kell, megvizsgálják és meghallgatnak ismeretlen zenét is azért, hogy vállalásaiknak professzionálisan, kielégítő módon eleget tegyenek). Norman David jazz hangszerelésről szóló könyvében nemcsak a hagyományos big band hangszereit említi, hanem foglalkozik a fuvolával, klarinétal, basszusklarinétal, kürttel és tubával is. Ezek fontosságát részint a közelmúlt és a

¹ Russo, William: *Composing for the Jazz Orchestra*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1961): 8.

² Pullig, Ken – Lowell, Dick: *Arranging for Large Jazz Ensemble*. (Boston: Berklee Press, 2003): Tartalmi kivonat.

³ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 2.

jelen kísérletei indokolják, másrészt a jazz eredeteket használatos összeállítások. A jazz-zenekarok hangszerének leírását a szakmai fogalmak tisztázása, a kottában való lejegyzés mikéntje, elméleti kérdések követik. Formálás, tervezés előzi meg a dallamelemzést bemutató fejezetet. A ritmus-szekció feladatainak taglalása után két, majd három hangszerre vonatkoztatva írja le a hangszerelési lehetőségeket, végül eljut a nagyzenekarig. „Arrangers must be well-rounded musicians with adequate knowledge of composition, theory, and instrumentation. [...] Their craft is fueled by inspiration and soul power – it involves a sense of daring, spontaneity, and a considerable amount of self-confidence.”⁴ (A hangszerelőnek széles látókörű muzsikusként kell lennie megfelelő komponálási, elméleti és orkesztrálási tudással. [...] Ügyességüket lelkielő és inspiráció táplálja, mely magában foglal merészséget, spontaneitást és egy jó adag önbizalmat). Az oldal lapjegyzetében Norman megjegyzi, hogy a hangszerelőtől még a kortárs harmónia-elmélet kiváló ismerete is elvárható. Egy sok kiadást megért könyv, Chaz Bufe munkája: *An Understandable Guide to Music Theory* (Közérthető útmutatás a zeneelmülethez) is ugyanezen alapul, nagyon világos építkezéssel vezet az olvasót lépésről lépésre. A skálák bemutatását az akkordok szerkesztése, majd fejlesztése követi. Érdekes, hogy csak ezután tárgyalja a dallamalkotás lehetőségeit, majd a formát. Hasznos technikaként például az ostinato, a pedálhangok alkalmazása, a tükrözés ismertetése után a hangszereket veszi sorra.⁵

Nézzük, kikből lesznek hangszerelők: „A zenekarvezető többnyire zongorista, szemben a korábbi gyakorlattal, amely szerint általában trombitás a zenekar feje. Nem véletlen ez, hanem abból ered, hogy a swing-zenekart már harmonizálni és hangszerelni kell, ehhez pedig inkább zongoristák értenek.”⁶ Pernye András ír így a negyvenes évek gyakorlatáról, de szavait a komolyzenében is megerősíti Schiff András: „Egy fúvósna vagy vonósna nincs annyi tapasztalata a többszólamú zenében, mint egy zongoristána”⁷ Ez természetesen – mint minden általánosítás – nem vonatkozhat mindenkire. Számos egyéb hangszeres, fúvós, gitáros, bőgős írt kitűnő hangszereléseket, de mások dobosok-ütösök sem maradnak ki ebből a munkából.

⁴ Norman: I.m., 1.

⁵ Bufe, Charles: *An Understandable Guide to Music Theory*. (Tucson: Sharp Press, 1994): Tartalmi kivonat.

⁶ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 220.

⁷ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Budapest: Vince Kiadó, 2003): 89.

Igényes produkcióknál gyakorta külön szakembert kérnek fel a fúvósok számára, megint mást a vonósok, egy újabbat a ritmusszekció és esetleg egy negyediket a vokálok szólamainak kidolgozására. Természetesen lehet az egész munka egy kézben is. A hangszerelők munkáját a zenés színpadi művek esetében kiemelt fontosságúnak tekintik, így is honorálják. (Eltérően a magyar gyakorlattól, sok helyütt jogdíjas tevékenység).

„A hangszerelő zeneszerzői értékű munkát végezhet. Whiteman például sokat köszönhet kitűnő hangszerelőjének, Ferde Grofének.”⁸ Paul Whiteman szerepe az amerikai zenében megkérdőjelezhetetlen. Ő volt, aki George Gershwintől a *Rhapsody in Blue*t rendelte. Ő volt, akinek zenekara a művet bemutatta. Ő volt, akinek együttesében az a Ferde Grofé zongorázott, aki Gershwin eredetijéből (két zongora) a *Rhapsody in Blue*t meghangszerelte.⁹ Paul Weirick is említi Grofé nevét könyve függelékében, miután igen gyakorlatias tanácsokat ír le, például: a vonósokra írt kórus előadható egy fuvalával és két klarinétal. A legfelső szólamot ez esetben a fuvalára bízva (transzponálni nem szükséges) és a két alatta levő szólamot eljátszzák a klarinétosok, akik az ehhez szükséges egyhangos transzpozíciót elvégzik. Ugyancsak itt ír arról, hogy a nagyobb együttesek szívesen alkalmaznak két zongorát. A talán leghíresebb bizonyíték (vagy példa) erre a *Rhapsody in Blue* 1924-es bemutatója, ahol a fő zongoraszólamot maga a szerző, George Gershwin játszotta, de a hangszerelő Ferde Grofé saját magának is megteremtette a szereplési lehetőséget egy második zongoraszólammal.¹⁰

Hangszerelésben ugyanúgy, mint komponálásban a zene valamennyi eleménél kínálkoznak lehetőségek. Már a bevezetőn sok múlik: „Listeners immediately begin to form a wealth of associations as soon the first notes of a piece of music are heard.”¹¹ (A hallgató azonnal asszociációk sokaságát kezdi formálni, amint a zene első hangjai megszólalnak). „Rhythmic diminution »making rhythmic values shorter«, rhythmic augmentation »making rhythmic values longer«, adding measures to musical phrases, taking away beats or measures from phrases, adding contrasting sections to existing structures are all possibilities in creative arranging.”¹² (Ritmikai szűkítés: a ritmikai értékek rövidítése; vagy bővítés: a ritmikai értékek megnövelése;

⁸ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 80.

⁹ Rayno, Don: *Paul Whiteman. Pioneer in American Music*. (Lanham: Scarecrow Press, 2013): 2.

¹⁰ Weirick, Paul: *Dance arranging. A guide to Scoring Music for the American Dance Orchestra*. (New York: Witmark Educational Publications, 1934): 141. Tartalmi kivonat.

¹¹ Rinzler, Paul E.: *Jazz Arranging. A Guide for Small Ensembles*. (Maryland: Scarecrow Press, 1999): 1.

¹² LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. (Bedford Hills: Ekay Music, 1991): 34.

a zenei frázisokhoz újabb ütemek hozzáadása, vagy akár egy ütésnyi egység elvétele; a meglévő szerkezetekhez hozzáadott ellentétes szekció mind a hangszerelés kreatív lehetőségei). A ritmus lejegyzése kényes téma. „A melódia-ritmust a lehető legegyszerűbben jegyzi le a hangszerelő, és a játékosokra bízzák, hogy ezt a legegyszerűsített vázat jazzesen, vagy ha úgy tetszik: swingesen ritmizálja és frazírozza.”¹³ Gonda János megjegyzése a kizárólag jazz-zenészekből álló együttesre vonatkozik. Komplikálttá akkor válik a ritmus lejegyzése, amikor szimfonikus zenekarral egészül ki a jazz-zenekar, ilyenkor el kell dönteni, hogy a swinges képleteket miként jegyezze le a hangszerelő a különböző szólamoknak. Ebben a kérdésben sincs egységes gyakorlat: van, aki a jazz-szekciónál megmarad a hagyományos, Gonda által említett nagyvonalú lejegyzésnél, és a szimfonikus zenekari szólamokat írja ki teljes aprólékossággal. Van, aki – az egységes kottakép érdekében – minden egyes szólamnak azonosan értelmezhető ritmikai képleteket ír. Tehát például nem bízta az előadóra, hogy pontozott tizenhatodnak értelmezze a játszani valót, vagy trioláson. A hang abbahagyásának idejét is pontosan kell lejegyezni.

Ide kívánczik még egy nagyon sarkalatos téma, az előadási utasítások jelölése. „A legenda szerint, amikor Liszt eljátszotta Chopin Etűdjeit, Chopin tátott szájjal hallgatta, majd megjegyezte: »Fantasztikus, Monsieur Liszt, ahogy az Etűdjeimet játssza, de miért nem játssza azt, ami oda van írva?«. Chopin minuciózus előadói utasításokat írt a darabjaihoz.”¹⁴ Igaz, hogy a történet komolyzenéről szól, de hatványozottan igaz lehetne a jazz zenére, ha a hangszerelők alapos gondot fordítanának az előadási jelekre. Ez olyan terület, ahol bőven van még hova fejlődni, elsősorban dinamikai téren.

A harmóniák megváltoztatása is módot ad a dallam új és még újabb vonásainak kidomborítására. Randy Felts *Reharmonization Techniques* című könyve előszavában egy zene átharmonizálását ahhoz hasonlítja, mint amikor egy autó új színt kap. Párhuzamot von a harmóniák és a színek között. Új árnyalatok jelentik az első elmozdulást a régitől. Óvatosságra int, első lépésként nem távolodik el nagyon az eredetitől. Az alapanyag – esetünkben a dallam – karakterének megtartása mellett keresi a kezdeti lehetőséget, de eljut a dallamhang megtartása mellett a funkciók drasztikus megváltoztatásáig. „Avoid unwanted triton [...] melody/harmony intervals

¹³ Gonda János: I.m., 75.

¹⁴ Schiff András: I.m., 81.

on minor seventh chords."¹⁵ (Kerüld el a dallam és a harmónia közötti szándéktalan tritónuszos ütközést a moll-szeptim akkordoknál). Ez ebben az esetben azt jelenti, hogy egy *H* hang kíséretéként megszólaló *F-A-C-Esz-G-H* akkordot, azaz egy *F*13-as harmóniát nem lehet helyettesíteni a legkézenfekvőbb, az *F*-dúrral párhuzamos *D*-mollból vett *D* moll-szeptim akkorddal. Tulajdonképpen meg kell keresni azokat a hangokat, amelyek túl markánsak ahhoz, hogy az eredeti hangzatba belesimulhassanak. Természetesen ezek a hangok is elhelyezhetőek az akkordban, de a felrakás mindenre módot ad: maradhat a „fűszerhang” észrevétlen, és tényleg csak színezheti az eredeti harmóniát, de kelthető vele olyan új hatás is, ami már az új köntöst jelenti, a hangszerelő által „szabott” új fazont. Az átharmonizálás több céllal történhet: a legtöbb esetben egy dal aktualizálása a cél, a mindig változó divathoz való alkalmazása, de lehet ennél több is, a régi kompozíciónak újabb és újabb oldalát mutatja meg.

Noha írásban csak azokat a hangszereléseket kellett rögzíteni, melyek nagyobb létszámú együttesre készültek, ám az előadásra szánt mű formájának kialakítására már minden olyan esetben szükség volt, amikor egynél több játékos zenélt. Az első felmerülő gondolat a hangnem egyeztetése lehetne, de ez a kezdetekkor fel sem merült, mint ahogy ma sem kérdéses egy jam session esetében. A jazz-stenderdekhez hozzátartoznak hangnemeik. Ettől csak ritkán térnek el, például egy szokatlan hangszer megjelenésénél. Még az énekesek is törekszenek az eredeti hangnemben megszólaltatni a műveket, tudják, hogy a zenésznek „az van a kezében”. Természetesen – mint a jazzben szinte minden – ez is változtatható, de mindenki ismeri a művek eredeti hangnemét.

A hangnem tehát általában adott, de el kell dönteni a felépítést. Akármilyen kevesen is játsszanak, némely dolgot előre meg kell határozni. (Ez sem jelenti azt, hogy ne lehetne még e tekintetben is rögtönözni, ha a muzsikusként úgy kívánják. A koncert ugyanis sok mindentől függ és az előre megbeszélt hosszat, improvizációs sorrendet könnyen felboríthatja a pillanatnyi hangulat. Tűzbe jövő közönség könnyen beindítja a muzsikust, szívesen fog többet rögtönözni, gondolatait hosszabban kifejteni).

A már említett bevezetés mellett lezárás is tartozik a műhöz. Itt is élnek hagyományok. Izgalmas az ezektől való eltérés, de általában a zongora, ritkábban a

¹⁵ Felts, Randy: *Reharmonization Techniques*. (Boston: Berklee Press, 2002): 12.

komplett ritmus vezeti be a művet. A lezárással nem sokat bíbelődnek, többnyire adja magát. A műfaj nagy egyéniségeinek stílusából a zenekar többi tagja már jelekből olvas, így tudja, hogy mikor megy át a szólista másik tempóba, mikor modulál, mikor fog tovább improvizálni és mikor hagyja abba. Nincs mindenkre és minden esetre érvényes szabály.

Még egy dixieland-együttesnél is megtakaríthatjuk az írásbeliséget, a játékosok szerepe hagyományos. (Részletesen a kiségyüttesekre való hangszerelésnél, illetőleg az egyes hangszerek ismertetésénél taglalom). Egészen más a helyzet akkor, amikor nagyobb létszámú zenekarra kell hangszerelést készíteni.

Pernye András írja le azt a folyamatot, amikor – részint a jazz fejlődésének folyamatában, részint a kor követelte „tánczenésítésben” – a kisebb együttesek helyét lassacskán átveszik a nagyobbak, a big bandek. Még sokszor az a gyakorlat, hogy a kórusok csak a dallam bemutatásánál szólalnak meg, aztán átadják a helyet gyakorlatilag egy combónak, egy hagyományos chicagói combónak, és a kórusok csak a dallam visszatértekor, a záráskor játsszanak újra. „A blues-melódia folyvást helyet enged *maga mellett* (kiemelés Pernyétől) a hangszeres kíséző-apparátusnak, és így az ének a hangszerekkel nem fölé- vagy alárendeltségi viszonyt mutat, hanem egymásra utalt mellérendeltséget. A blues-dallam értelme enélkül egyszerűen nem bontakozhat ki. A slágerdal kísérete azonban egyszerűen akkordikus. Ezek az akkordok nem a kollektív improvizáció vonalaiból vagy a zongorakíséző ellenpontos dallaminvenciójából állanak össze harmóniává, hanem az akkordok összetevőit *meghangszerelik* (kiemelés Pernyétől), azaz: egyes hangjait felosztják különféle hangszerek vagy hangszercsoportok között. Egy-egy hangszer játékos a tehát tökéletesen ki van szolgáltatva az ilyen együttes egészének, saját önálló szólama egyáltalán semmiféle értelemmel nem bír, éppen ezért az sem lesz túlságosan fontos, hogy e muzsikával kapcsolatban van-e valamiféle egyéni mondanivalója, önálló elképzelése. Elég, ha jól olvassa a kottát, átlagon felüli ritmusérzéke van, a többi már az »arranzsőr«, illetve a karmester dolga.”¹⁶ Más vélemény olvasható ki William Russo mondatából: „The jazz orchestra [...] requires from its players a dedication and spontaneity.”¹⁷ (A jazz-zenekar tagjaitól odaadást és spontaneitást kíván). Visszatérve Pernyéhez: „A fehér szalon- és szórakoztatómuzsika mesterei mind nagyobb és nagyobb helyet szorítanak arrangement-jaikban és játékmódjukban a klasszikus néger muzsika alapelemeinek. A kórusos szerkesztés [...] bizonyos

¹⁶ Pernye András: I.m., 200.

¹⁷ Russo, William: I.m., VII.

mértékig elevenebb lesz, a kísérőhangszerek már nemcsak nyugvó akkordokkal festik alá az énekes vagy a szólista produkcióját, hanem mozgalmasabb, nagyobbára pontozottan hangsúlyozott [...] ritmikus háttérrel nyújtanak.”¹⁸

Vizsgáljuk meg a hangszerelést a komolyzenében: „Hogy ki hogyan dolgozik egy partitúrával, mindig nagyon egyéni.”¹⁹ Kárpáti János Arnold Schönbergről írt könyvében így vélekedik: „Schönberg jól tudta, hogy a zeneszerzésnek megvan a maga mesterségbeli része, miként a kézművességnek, és ezt *csak* nagy művek komponálásával nem lehet megtanulni.”²⁰ Schönberg nem tévedett. Megélhetése érdekében számtalan bécsi operettet hangszerelt. „Sohase csináljatok olyasvalamit, amit helyettetek egy kottamásoló is megcsinálhatna. [...] Csak látszólag meglepő, mennyire azonos Schönberg elve Bartókéval, aki egy alkalommal így fogalmazta meg ugyanezt: »Sohasem szeretek egy gondolatot változtatlanul visszahozni.«”²¹ Ez olyan intelem, amit ma, a számítógéppel dolgozó hangszerelőknek különösen fontos megfogadni. Nagy a csábítás az ismétlődő részeket másolással megoldani, de az a hangszerelés rovására megy. „Egyetlen zongora gyakran kemény és száraz disszonanciái megfelelő hangszerelésben lágyabban és kellemesebben szólnak.”²²

Minden hangszerelő adott együttesre készíti el munkáját, sokszor annak tagjaként. A szakmai követelményeken túl, rendkívül előnyös, hogy ez esetben nem egy elképzelt képességű zenekarra, hanem hús-vér emberekre, ismert erényekkel és esetleg korlátokkal felruházott konkrét muzsikusra írhat a hangszerelő. Ez nem csak azt a helyzetet jelenti, amikor ismeretes, hogy kik a jó improvizátorok, így kit kell kihagyni a háttérrel szolgáltató kórusból, hanem például a kórusok felrakásánál is számolhat a tagok adottságaival. Egy (szaxofon-, trombita-, vagy harsona-) kórusban nem ülnek azonos képességű emberek; kinek-kinek más az erőssége. A big bandben néhány követelmény elengedhetetlen. Elsőként a ritmus-szekció. Stabil tempójú dobos, lüktető basszus nélkül nincs mire épülnie a zenének. Hiába jó dallam, színes hangszerelés, a jó alap hiányában ingadozni fog az építmény. Ez már a hangszerelés: jó ritmusjátékosok esetén mind a basszusmozgásban, mind a dobra írt figurákban nagy szabadságot lehet adni a zenészeknek, nem kell mindent hangról hangra leírni. Természetesen, ha a darab úgy kívánja, a teljes szólamot pontosan elő lehet írni. Sorvégek, kiállások, különleges ritmikák esetén nyilvánvalóan a dobnak, basszusnak

¹⁸ Pernye András: I.m., 211-212.

¹⁹ Schiff András: I.m., 35.

²⁰ Kárpáti János: *Arnold Schönberg*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963): 39.

²¹ I.m., 54.

²² I.m., 116.

is alkalmazkodnia kell a zenekar többi tagjához. Ugyanakkor magától értetődő az is, hogy adott stíluson belül bátran támaszkodhatunk a zenészek maguk konstruálta szólamaira, ha a határokat világosan kijelöljük számukra. A dobosnak szükségtelen minden ütemet kiírni, elegendő az alaplüktetést jelezni a számára, és a többiekkel együttjátszandó képleteket. A bőgős-basszusgitáros számára is sok esetben elég a harmóniai vázat lejegyezni, az azon belüli mozgást bízvást ráhagyhatjuk. A ritmus-szekció másik két játékosa, a gitáros és a pianista komoly egyeztetést igényel. Ez a két hangszer a harmóniák tekintetében teljes azonossággal kell játsszon. Még az akkordok fordítását is egyeztetni kell. Funkcióját tekintve a big bandben ez a két hangszer igen érdekes utat járt be egészen az (elektronikus) erősítés megjelenéséig. Gondoljunk arra, hogy milyen szerep hárult a zongorára akkor, amikor a fúvós részleg kezdett létszámában nőni, ám a basszust játszó hangszer (elsősorban a bőgő, de a tuba is) hangja már kevésnek bizonyult. A zongora így sokszor a basszust (is) játszotta. Ugyanez a helyzet a gitárral, a harmóniával. Az erőteljes hangú fúvósok és dob mellett a teljes zenei spektrum lefedéséhez a gitár és a zongora is kénytelen volt az akkordokat játszani. Első sorban halk darabok esetében nyílt alkalom egyéni, színes játékmódra, szólisztikus megszólalásokra e két hangszertől. Az „egészre” való rálátás követelménye sok esetben jelentette, hogy a zongorista, vagy a gitáros készítette a zenekar részére a hangszereléseket.

A rézfúvós kórusokból a középfekvésű harmóniák megszólaltatására a harsonák szolgálnak. Dallamhangszerként való alkalmazásuk ritka, de van néhány alkalom, amikor erre is sor kerül és nem is csak lírai dalok esetén. Maga a hangszerhasználat erősen hasonlít a szimfonikus zenekaroknál alkalmazott technikához, eltérést főleg a hangfogók használata jelent, bár ez a szimfonikus zenekar harsonáinál is egyre gyakrabban megjelenik. A trombon-kórusban mindig van egy-két kiválóan rögtönző játékos. Említeni kell még a basszuspozant, mely gyakorlatilag átvette a tuba valamikori szerepét, de ma már elsősorban a kórus alsó szólamát játssza. A kórus létszáma többnyire négy fő, de lehet esetleg csak három, vagy akár öt is.

A trombitákra több szerep hárul: dallamot is, harmóniákat is kell megszólaltatniuk, és nincs együttes, ahol ne találnánk jól rögtönző trombitást. A kórusal szembeni követelmény a biztos első szólamot játszó, tévedhetetlen intonációval bíró magas hangokat megszólaltatni képes művész. A trombitakórus is alkalmaz hangfogókat. A harsonákat általában tágfekvésben, a trombitákat szűkben

írják, de ettől bőven van eltérés. Írnak rájuk oktáv különbséggel azonos akkordokat is. A trombiták száma általában szintén négy, de szívesen alkalmaznak ötöt is.

A szaxofonkórus valaha három emberből állt, még a szalonzenekarok idejéből. Univerzális muzikusok voltak, kíváncsi volt velük szemben a vonós hangszereken való játék is, de klarinétra, fuvolára is váltottak. A kórus vezetőjének játéksztílusát, vibrátóját sajátította el a másik két ember is, őket együtt vitték a különböző együttesek. Ma ez már nem így van. Kiváló képességű művészek alkalmazkodnak egymáshoz az előadási mód tekintetében egy általában öttagú szaxofonkórus esetében. Közülük nem egy ragyogó szólista, híres zenekaroknak arculatot adó művész.

Összegezve: a big bandhez szükséges „gerinc” tehát egy stabil ritmus (dobbasszus), jó kórus (ez lehet harsona-, trombita-, vagy szaxofonkórus), végül ízes dallamot játszani képes szólista. Ez a minimum-követelmény, de természetesen ennyivel ma már senki sem éri be, szerencsére sok kiváló muzikus áll készen a big bandekben való zenélésre.

A big band-irodalom és a sztenderdek legnagyobb része – az adott hangszerösszeállításra való tekintettel – olyan hangnemekben íródott, amelyekben lehetőleg nem a keresztek, hanem a bék dominálnak. A gitár és a basszus kivételével a big band hangszereinek zöme bés hangolású, ezért számukra a természetes hangzás (és a könnyebb játékmód) az egy-két kereszttől a három-négy bé előjegyzésig adott. Egy F-dúrban hangzó művet az altszaxofon és a baritonszaxofon számára D-dúrban, a tenorszaxofon és a trombiták részére G-dúrban kell leírni. (A szólamok hangzása szerinti lejegyzés megtalálható Prokofjev Klasszikus Szimfóniájában ugyanúgy, mint a XX. század amerikai komponistáinak partitúráiban. A számítógépes kottairó programok pedig képesek megjeleníteni a hangzó-, valamint az írott szólamokat is).

Az általános megjegyzések közé kíváncsi egy énekkíséretes hangszerelésekkel kapcsolatos észrevétel. A női előadók és a férfiak részére készített munka nem csereszabatos, azaz egy női hangra írt kíséret nem szól kielégítően egy férfiének mögött (kivéve a női szólamokat megszólaltató kontratenorokat). A magyarázat nagyon egyszerű: más fekvésben, más tartományban szól egyik és másik. A jól megírt kíséret számol azzal, hogy melyik frekvenciatartományban kell érvényesülnie az énekhangnak, tehát azt viszonylag vékonyan tölti meg hangszerekkel. Ezt nem csupán a koncertmegszólalásnál hasznos észben tartani, hanem a stúdióban, mikrofonok segítségével készülő felvételeknél is. Hiába a

technikai lehetőség, ha valamely hangszerkórus által fedetten szól az énekhang, a kiemelése miatt háttérbe szorul az instrumentális szólamok egy része. Ennél lényegesen jobb megoldás például az operák hangszerelés-technikájának átvétele, amely számol azzal, hogy az énekes milyen tartományban és milyen intenzitással, milyen hangerővel képes előadni szólamát. Általában: ami jól szól élőben, azzal nem lesz probléma a felvételnél sem. A fordítottja kérdéses.

Mielőtt Don Sebesky szavaival zárul a fejezet, még egy gondolat Petrovics Emil Ravelről szóló könyvéből: „Nem szabad feleslegesen pazarolni a zenei ötleteket. Ravel [...] bármennyire gondolat-gazdag volt is, ha egyet megragadott, a maximumot hozta ki belőle.”²³ Nos, ez a hangszerelés lényege. Hitvallásként pedig álljon itt a hangszerelők egyik példaképének, Don Sebeskynek – aki többek között Tommy Dorsey, Stan Kenton, Wes Montgomery hangszerelője volt, és a kilencvenes években három Grammy díjat nyert – mondandója: „Music is a constant renewing process to me, and that's what I like so much about being an arranger.”²⁴ (Számomra a zene egy folyamatosan megújuló folyamat, ez az, amiért ilyen nagy örömmel vagyok hangszerelő).

²³ Petrovics Emil: *Ravel*. (Budapest: Gondolat, 1982): 136.

²⁴ Sebesky, Don: *The Contemporary Arranger. Definitive Edition*. (Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1974): XI.

III. 2. Hangszerelés kisegyüttesre

Kezdjük David Baker gondolatával. Szavainak többek közt ad az különös jelentőséget, hogy évekig tagja volt Quincy Jones zenekarának, aki könyvéhez meleg ajánló sorokat írt. Bakert „totális” muzsikusként jellemzi, aki a zene minden területét ismeri, műveli. Baker könyve előszavában megállapítja, hogy mennyit árt az a tévhit, hogy a kisegyüttesekre való hangszereléshez kevesebb tudás is elégséges. Mintha a hangszerelés nehézsége az előadók számától függne. Könnyen belátható, hogy ez mekkora tévedés: gondoljunk csak Bartók vonósnégyeseire és nagyzenekari műveire. A gondolathoz mindig társul a megfelelő kifejezési forma, amely magában foglalja az előadói apparátust is, a művet arra kell kidolgozni. A monológnak ugyanolyan tartalmasnak kell lennie, mint a dialógusnak, vagy a kórusban előadottaknak. „In many ways the writing for small combination is much more difficult than writing for the big band.”¹ (Sokszor a kisegyüttesre nehezebb írni, mint big bandre). A színes-, és fekete-fehér fotózás hasonlítható ehhez. Kevesebb eszköz, megfontoltabb fogalmazás.

A jazz kezdetén többféle összeállítású, zömmel vagy fehérek, vagy afro-amerikaiakból álló együttes muzsikált. Eredetükre visszavezethetően más-más zenét játszottak. Egyikük a marching band volt: „Az indulózenekarok elég kicsik voltak ahhoz, hogy nagyobb termekben tánczenét is játszhasanak. Az általános összeállítás 3 kornett, ebből egy Eb, kettő Bb hangolású, 2 ventilharsona, altkürt, baritonkürt, tuba, 3 klarinét, általában egy Eb, két Bb hangolású, kis- és nagydob volt. [...] Tanult zenészek dolgoztak bennük, és egy ilyen kisényekarban játszani azt jelentette, hogy mindenkinek kiváló zenésznek kellett lennie.”² Johnny Fisher’s Marching Bandjének New Orleans utcáin masírozó zenészei hangszerreikre csíptetett kottából muzsikálnak a róluk készült fotón.³ Valamennyien fehérek. Az iskolázatlan, ám ennek ellenére zenélni vágyó afro-amerikaiak is megteremtették maguknak a lehetőséget. „A »Country Brass Band« repertoárja nagyjából vallásos eredetű énekekből, valamint indulókból és táncdarabokból állott. A »hangszerelés« kifejezést velük kapcsolatban

¹ Baker, David: *Arranging and Composing. For the Small Ensemble: Jazz, R&B, Jazz-Rock*. (Bloomington: Frangipani Press, 1985): V.

² Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 39.

³ Ward, Geoffrey C. – Burns, Ken: *Jazz. A History of America’s Music*. (New York: Random House, 2000): 42.

csak egészen óvatosan írhatjuk le, mivel játékosai általában a kottát sem tudták olvasni, a darabokat hallás után tanulták meg, és az egyes szólamokat szintúgy hallás után osztották fel egymás között [...] a zenekarok hangszerelésükben túlnyomórészt az emberi énekhanghoz alkalmazkodtak. Többnyire egy tenor-fekvésű fúvós intonálta a dallamot, és egy mély hangszer szolgáltatta a basszust. A dallamot viszont ugyanakkor két másik hangszer folyvást körülírja, körüljátssza, variálja."⁴ Valamivel részletesebb képet fest Gonda: „Country brass band, melyben öt fúvós és két dobos játszott. Az együttes összeállítása: két altkürtös (az első a dallamot játssza, a másik intenzív ritmizálással, az ősi variációs heterofónia szellemében körülírja a melódiát), egy pozanos (jellegzetes off beates akcentusokkal támasztja alá a dallamot és teszi szuggesztívebbé a ritmikus lüktetést), végül két basszuskürtös (részben a középső és az alsó szólamot játsszák, részben a hagyományos felhívás-válasz formának megfelelően az előbbi hangszerek shoutjára adnak feleletet)."⁵

1895-96-ban, King Buddy Bolden zenekarában a róluk 1894-ben készült fotó⁶ tanúsága szerint 4 fúvós játszott és 2 ritmushangszer, zongora nélkül. „Állítólag mindig volt egyvalaki, aki tudott kottát olvasni.”⁷ Az az egy kottaolvasó játékos elmagyarázta a többieknek a teendőjüket. Az improvizáció egy érdekes aspektusára hívja fel a figyelmet Friedrich Károly: „Mivel nem tudtak kottából játszani, improvizálni kényszerültek.”⁸ Kottaolvasás nélkül kifinomult szólamok megkomponálására, nagyobb egységek kialakítására nem nyílt lehetőség, de az egyszerű formákon belül, viszonylag egyszerű harmóniák mellett, minden játékos maximális fantáziával, invencióval tölthette ki a számára adott mozgásteret. „Oliver zenekarában az első kornett a témát játssza különösebb szabadság nélkül. A második kornett vagy egy könnyű ellenmelódiát, vagy pedig, mint sok esetben a dallam felső, vagy alsó tercét intonálja. Általában, három fúvós esetén ezt a szólamot a klarinét szokta játszani azzal a különbséggel, hogy díszítgetései a trombita alatti és feletti fekvésben is megszólalhatnak. A trombon mint harmadik szólam a basszushangok játékára szorítkozik, amelyeket időnként hosszú glisszandókkal fűszerez.”⁹ Itt tehát nincs írásos hangszerelés, hanem úgynevezett head arrangement. (Joe Oliver

⁴ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 64-65.

⁵ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 55.

⁶ Godbolt, Jim: *The World of Jazz. In Printed Ephemera and Collectibles*. (London: Studio Editions, 1990): 8.

⁷ Friedrich Károly: I.m., 49.

⁸ I.m., 51.

⁹ I.m., 108-109.

zenekaráról, Armstronggal, 1923 táján) „A hangszerelések *head arrangement*ek (kiemelés: Friedrich), azaz szóbeli megegyezés alapján születtek.”¹⁰ Nem szabad azonban lebecsülni az így készült munkákat: „Jelly Roll Morton (1885-1941) hangszerelése, úgynevezett *head arrangement*-jai a korszak legjobbjai közé tartozó, valóságos kis mesterművek.”¹¹ A kottaismeret hiányából még lesz baj. Friedrich lapalji magyarázatban¹² közli, hogy az 1929-es gazdasági válságot követően a fül után (kotta nélkül) játszó New Orleans-i muzsikások nem tudtak a zenei pályán maradni. A nagyzenekarok kottaolvasó zenészt igényeltek.

Most még azonban a kisgyűjteseknél járunk. New Orleans, XIX. vége-XX. eleje. „Mind jobban kikristályosodott a dallamvivő és a kísérő-díszítő hangszerek kettőssége. A dallam hordozója most már szinte kizárólag a kornét vagy a trombita. Az ő szólójára felelt a puzon és a klarinét, illetve többnyire az előbbi dallamos basszust, az utóbbi pedig díszeket hangoztat. A trombita-puzon-klarinét hármas egysége az emberi énekhang utánzásán alapul és a néger kórus-forma pontos adaptációja a hangszeres muzsika területére.”¹³ Ne feledkezzünk el a ritmus-szekcióról: „Rhythm sections in the first New Orleans jazz bands usually consisted of both piano and banjo, with tuba and drums.”¹⁴ (Az első New Orleans-i jazz bandek ritmus-szekciója zongorából, bendzsóból, tubából és dobból állt). A hangszer-összeállítás folyamatos változásokon megy keresztül: „Mivel a zene a fekete és a kreol közösségi tevékenység fontos része volt, [...] az ünnepeken [...] mindenütt zenekarok játszottak. [...] többnyire gitár, bőgő, hegedű, dob, kornett, pozan összeállítású együttesek voltak.”¹⁵ Ám nem sokáig várat magára a bőgő sem: „Megváltozik a zenekarok összetétele és az egyes hangszerek funkciója is. [...] Az archaikus jazz fúvószenéjében használatos tuba, szárnykürt és baritonkürt helyébe részint a pozan, elsősorban pedig a bőgő lép. A bőgő feladata a harmóniák basszusainak ritmikus megszólaltatása, ami mindig pizzicato játékkal történik.”¹⁶

„John Stein’s Original Dixieland Jazz Band” – hirdeti büszkén magát fotóján egy fehérek-ből álló együttes és – talán nem véletlenül – a zongorán jól látható a

¹⁰ I.m., 109.

¹¹ Gonda János: I.m., 67. Tartalmi kivonat.

¹² Friedrich Károly: I.m., 51. Tartalmi kivonat.

¹³ Pernye András: I.m., 69-70.

¹⁴ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 5.

¹⁵ Gonda János: I.m., 57.

¹⁶ I.m., 61.

kotta.¹⁷ Sorra alakulnak a dixielandet játszó együttesek. Noha egyesek szerint a dixieland az első „fehér” jazz, Friedrich Károly elég lesújtóan vélekedik a fehérek afro-amerikaiakhoz viszonyított teljesítményéről: „A könnyed, laza ritmika egyszerűen érthetetlen és utánozhatatlan volt számukra. A dixieland tempók rendszerint túl gyorsak voltak, a szinkópák pedig nehézkes, ragtime jellegűek, a blues elemeket kezdetben teljesen figyelmen kívül hagyták.”¹⁸

A három fúvósra háruló szerepet nem kell taglalnunk: konszenzus van a tekintetben, hogy a dallamot a trombita játssza; virtuóz díszítésekkel használja ki a dallam feletti (esetenként alatti) régiót a klarinét; és a harsona tölti ki a dallam és a basszus közé eső részt, néha szólisztikus feladatot is vállalva, de zömmel a felette játszó két hangszer alsó szimmetriáját teremtve meg. „A három fúvós hangszer és a zongora mellett [...] dob, [...] tuba és bendzsó szerepelt. Az is gyakran fordult elő, hogy a tuba helyett megjelent a nagybőgő.”¹⁹

A formát illetően Pernye András a következőket írja: „A dixieland-stílus túlnyomórészt megmarad a folytonos tutti játéknál, legfeljebb az egyik blues-periódusban a trombitáé, a másikon a tromboné a vezetőszerep.”²⁰

A jazz hódítása nem áll meg New Orleansnál, a következő jelentős állomás Chicago. „Helyenként még találkozunk a New Orleans-i two beat stílussal. A zongora balkeze, a nagydob, valamint a basszus hangszerek a hangsúlyos ütemrészeket, tehát az ütem első és harmadik negyedét, míg a jobbkéz, a bendzsó és a kisdob a hangsúlytalan ütemrészeket, az ütem második és negyedik negyedét szólaltatják meg a ritmusszekció játékában. Ez a technika a klasszikus jazzből lassan eltűnt és a basszusok már mind a 4 ütésen megszólaltak.”²¹ „A chicagoans zenéjében keverednek a ragtime, az autentikus jazz, az amerikai fekete populáris zene különböző elemei [...] a ritmusszekció szakít a dixieland *two beat*-es technikájával [...] s helyette áttér a négy alapütés egyenletes, lüktető játékmódjára. A látszólagos egyenletességen belül a második és negyedik negyed finom nyomatékot kap, ami bizonyos gyorsuló hatást keltő lebegést, ritmushullámozást hoz létre. Innen származik

¹⁷ Godbolt, Jim: I.m., 20.

¹⁸ Friedrich Károly: I.m., 71.

¹⁹ Pernye András: I.m., 167.

²⁰ I.m. 137.

²¹ Friedrich Károly: I.m., 108.

a *swing* elnevezése (*swing* = lebegni, himbálózni). [...] A zongora és a gitár [...] egyre inkább dallamvivő és hot-hangszerré alakul át”²²

A swing-korszak beköszöntével egyre tudatosabb hangszerelésekre van szükség. Az emelkedő létszámú együttesekben már kevesebb lehetőség marad az egyéni szólamkialakításokra, egy-egy hangszer helyét kórusok veszik át. (A zenekar) „a következőképpen oszlik meg: 2 alt, 1 tenor, 2 trombita, 1 puzon, valamint a ritmus-csoport: bőgő–dob–zongora.”²³ A háromszor hármastagozódás feladatairól: „A swing-hangszerelés e három bázisa a következő viszonylatot mutatja. A ritmus-csoport [...] a »beat«-et hozza. A dallam bemutatását a szaxofon-kórus végzi, vagy az énekest kíséri dallamos menetekkel. A rézfúvók többnyire éles akkordokkal vágnak közbe [...], amelyek [...] a ritmikus feszültség emelését, erősítését célozzák. E legáltalánosabb swing-technika mellett igen változatos egyéb hangszerelési eljárásokat is megfigyelhetünk. A dallam megismétlésekor maga a dallam igen gyakran kerül át a rézfúvósokra. Ilyenkor a szaxofon-kórus mintegy átfogja eleven meneteivel a réz-kórus szólamát. Ha pedig a zenekarból kiválik egy szólista, és improvizálni kezd, gyakran az összes fúvósok egységes tömbként kísérik, illetve kiáltanak közbe.”²⁴ Ez a technika már nagyon hasonló a big bandre írt hangszerelésekéhez, hiszen számolhat egy szaxofon-kórussal, egy réz-kórussal és mellettük természetesen a ritmus-szekcióval.

Későbbi korok stílusában ugyanúgy megtalálhatjuk a kisegyütteseket, mint a big bandeket. Függően az összeállítástól a legváltozatosabb hangszerelések készültek. „A dixieland, a chicagói stílus ösztönös fejlődés eredményeképpen jött létre”²⁵ Viszont a bebopban „Monk, Gillespie és társai tudatosan keresik és találják meg az új tonális és harmóniai lehetőségeket, az [...] új improvizációs stílust, teljes átgondoltsággal alakítják ki az új zenei koncepcióval összhangban lévő melodikát és ritmikát.”²⁶ Nagyon egyéni összeállítás például Miles Davis Capitol Orchestrája: trombita, vadászkürt, pozan, tuba, altszaxofon, baritonszaxofon, ritmus. Nagy hírnevet szerzett magának a zenekar hangszerelője, Gil Evans.²⁷

²² Gonda János: I.m.,70.

²³ Pernye András: I.m.,212.

²⁴ I.m., 213.

²⁵ Gonda János: I.m.,105.

²⁶ I.m., 105.

²⁷ *A Birth of the Cool* címmel 1957-ben kiadott lemez egyik producere Pete Rugolo.

Sokak tévhitével szemben a free sem nélkülöz bizonyos szervezettséget: igen komoly koncentrációt igénylő muzsikálás közben együttesen alakítják a kompozíció menetét, gyakorlatilag közösen hangszerelik meg a művet. A kollektív alkotás ellenére szinte minden pillanatban érezhető – akár váltakozva – valamelyik muzsikás dominanciája. „Carla Bley [...] a free big band játékot, a totális improvizációt megkomponált részekkel ötvözi egybe. A leírt részekben a modern európai zeneszerzés legkülönbözőbb iskoláira ismerhetünk rá.”²⁸

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

²⁸ Gonda János: I.m., 146.

III. 3. Hangszerelés big bandre

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

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

Nézzük a zenekari összeállítás fejlődését Alfredo Casella és Virgilio Mortari leírásában: „Két *b* trombita; egy tenorharsona; két *esz* altszaxofon (az első időnként *b* klarinét-szólót is játszik); egy *b* tenorszaxofon (időnként a második szaxofonnal együtt klarinétozik, így a három szaxofon helyettesíteni tud ugyanannyi klarinétot); egy zongora, egy nagybőgő (pengetve *slap*); egy gitár vagy banjo; ütő.”² Ez az összeállítás később kibővült, ma általában a fúvós részleg a következő hangszerekből áll: két *Esz* altszaxofon; két *B* tenorszaxofon; egy baritonszaxofon; négy-öt *B* trombita; három-négy harsona. A szaxofonosok számtalan egyéb hangszeren is játszanak. A legáltalánosabb váltóhangszerük a klarinét és a fuvola. A ritmushangszereknél annyi a változás, hogy elektromos gitárt találunk; bőgő helyett gyakran basszusgitárt; a zongorát is felválthatja esetenként valamilyen elektronikus instrument és a dob mellé pedig egyre gyakrabban kézi ütő, a percussion társul. Azt láthatjuk tehát, hogy mind színesebb és gazdagabb hangzásra törekedvén a három fúvósból (trombita, trombon, klarinét) lassan mindegyik köré kórus formálódott, és a

¹ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 2.

² Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. /A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András/ (Budapest, Zeneműkiadó, 1978): 185.

kezdeti útkeresésből kialakult a ma big bandje: 5 szaxofon, 4 trombita, 4 harsona és a ritmusszekció. Ezekben már alapos felkészültségű, kottaolvasó zenészekre volt szükség, és természetesen olyan irányítóra, aki képes volt maga, vagy munkatársai segítségével egyéni stílust, egyéni hangzást adni az együttesnek.

A kezdeti nehézségekről: „A Fletcher Henderson zenekar első próbálkozásai sem voltak túlzottan elragadóak, igaz Hendersonék egy viszonylag járatlan területen, a nagyzenekari jazz kialakításán munkálkodtak, ha ennek nem is voltak tudatában.”³ „Hendersonék az amerikai tánczenekarok rezes és fafúvós szekcióit vették át és alapvetően e zenekarok stílusát próbálták alkalmazni. [...] Az a folyamat, míg Hendersonék nagy létszámú együttesük nehézkességét a megfelelő hangszerelési stílus kialakításával leküzdötték, meglehetősen lassú volt, de Henderson, illetve Redman már 1927 táján olyan hangszereléseket írtak, amelyek meghatározták a következő évtized swing stílusát.”⁴ Hendersonról annyit, hogy könyvében⁵ őt nevezi a swing koronázatlan királyának Jeffrey Magee, és mint az egyik első big band létrehozóját, a swing úttörőjét említi, aki nem mellesleg a Down Beat Magazine-ban 1938-ban és 1940-ben „Az év hangszerelője” címet nyerte. Henderson, vagy Don Redman hangszerelése, mely a big bandet előlegezte meg, még kevesebb hangszerre íródott: „Don Redman és Fletcher Henderson a három rézfúvós, három szaxofon és ritmusszekcióból álló jazz zenekarnak új formát és stílust adott.”⁶

Friedrich Károly *Jazz nagyzenekari hangszerelés* című könyve előszavában⁷ rövid áttekintést tesz a big band-zene korszakairól. Megállapítja, hogy a swing-korszak beköszönté előtt már igen magas színvonalú együttesek léteztek és ragyogó hangszerelések készültek. A bebop és a második világháború szinte véget vetett a big bandeknek, de még akkor is lábon maradt két fehér swing-zenekar: Woody Hermané és Stan Kentoné. Mindketten annak köszönheték fennmaradásukat, hogy zenéjükben teret adtak a bebop és a komolyzene elemeinek. Mára – ahogy Friedrich írja – a big bandek főleg modern zenei alkotóműhelyként működnek.

„A nagyzenekari arrangement többnyire a hangszercsoportok egymás közti, vagy egy hangszercsoport és egy szólóhangszer felelgetésén alapul.”⁸ „Nagyzenekari

³ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 82.

⁴ Friedrich Károly: I.m.: 102.

⁵ Magee, Jeffrey: *The Uncrowned King of Swing. Fletcher Henderson and Big Band Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005)

⁶ Friedrich Károly: I.m.: 121.

⁷ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 2. Tartalmi kivonat.

⁸ Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004): 25.

játék csak a teljes rend és szervezettség keretei között lehetséges. Ezt a célt szolgálja az előre elkészített partitúra, a téma [...] meghangszerelt feldolgozása, a ún. arrangement."⁹ Ne felejtsük, még néhány évvel korábban: „A muzsikuskoknak képeseknek kellett lenni az énekszámok egyszerű hangszereléseinek gyors kieszelésére is. A felvételeken hallatszik, hogy a hangszerelések sokszor hevenyészve, pár perc alatt készülhettek.”¹⁰ Ide kívánczik Ted Pease meglátása is: „During the big band era, the arranger's chorus came to be known as the »shout chorus« because it usually contained the climax to the arrangement.”¹¹ (A big bandek korában a hangszerelő „zenekari része” mint a hangszerelés tetőpontja vált ismertté.

Visszatérve Fletcher Hendersonra Friedrich megállapítja, hogy amikor az együttes bővült Armstronggal „A zenekar hangzása is megváltozott, elsősorban Don Redman munkálkodása révén, megfejtették, hogy a fúvósszólamokba a jazz improvizációkra emlékeztető dallamokat kell írni, és hogy miként kell a zenekar szekcióit a felhívás-válasz forma szerint egymással feleltetni.”¹²

Mások is kísérleteztek: (Jelly Roll) „Morton jelentősen kreatív hangszerelő is volt. [...] Hangszerelései [...] gondosan rendezett szerkezetek voltak, melyekben a hangszerelés minden részlete, a hangszínek, a ritmikai és melodikus ellenpontok lényeges kompozíciós elemekként valósultak meg.”¹³ „Morton minden felvételén igyekezett a variáció és kontraszt minél gazdagabb alkalmazására. Egy darabon belül a polifónia, a harmóniában való felrakások, a szólók, ellenmelódiák, stop-time ritmusok, mind-mind változatos, önálló szerkezeti elemként szerepelnek.”¹⁴ Ekkortájt bontogatja a szárnyait New Yorkban a Cotton Club zenekara Duke Ellingtonnal. Az összeállítás 1927-ben: „1 klarinét, 2 szaxofon, 3 trombita, 2 pozan, bendzsó, bőgő, dob, zongora.”¹⁵ Ez a 12 tag bővül 14-re, amikor 1933-ban csatlakozik még egy szaxofon és egy pozan.¹⁶ Erről a korszakról Friedrich így ír: „A válság (1929) utáni konjunktúra zenéje a swing stílus lett, csillogó, nagyobb létszámú együttesekkel, amelyek zömmel megírt hangszereléseket játszottak.”¹⁷

Duke Ellington hangszerelési technikájáról: „Ellington [...] általában nem kész műveket és kész szólamokat hozott a próbákra, hanem elgondolásaira vonatkozó

⁹ Gonda János:I.m.: 73.

¹⁰ Friedrich Károly: *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 176.

¹¹ Pease, Ted: *Jazz Composition. Theory and Practice*. (Boston: Berklee Press, 2003): 173.

¹² Friedrich Károly: I.m.: 131.

¹³ I.m.: 113.

¹⁴ I.m.: 115.

¹⁵ Gonda János: I.m.: 85.

¹⁶ I.m.: 87.

¹⁷ Friedrich Károly: I.m.: 156.

vázlatokat, s ezeket egyéni ötletek hozzáadásával közösen fejlesztették tovább. [...] Az *arrangement*-ok [...] azért is voltak vázlatosak, mert Ellington pontosan tudta, hogy zenészei hogyan fogják azokat játszani: szabadságot, játéklehetőséget hagyott számukra [...] a műfajnak leginkább megfelelő szellemben dolgozott."¹⁸ „Kompozíciós és hangszerelési eszköztára bámulatosan gazdag. Tapasztalható ez a témákban, azok feldolgozásában, az egészen szokatlan és néha igen modern harmóniamenetekben, az akkordok szinte darabonként eltérő felrakási módjaiban, a szólamok polifonikus szerkesztésében, leginkább pedig a differenciált és rendkívül változatos formai megoldásokban.”¹⁹

Nagy előrelépést jelent, amikor 1939-ben csatlakozik Billy Strayhorn tenoros és hangszerelő.²⁰ Róla így ír Walter Van de Leur: „Not only was Strayhorn's contribution invaluable from a practical point of view – it significantly reduced Ellington's workload – but more important, Strayhorn brought a new musical approach to the already idiosyncratic sound of the orchestra, expanding the boundaries of the jazz genre in yet another direction.”²¹ (Strayhorn közreműködése nemcsak azért volt értékes, mert sok terhet levett Ellington válláról, hanem azért is, mert a zenekar egyébként már meglévő sajátos hangjához egy új megközelítéssel járult: a jazz műfaj határainak kiszélesítése egy másik irányba).

Gonda János Ellington fiának, Mercer Ellingtonnak kompozícióját elemzi. „A *Blue Serge* című kompozíció [...] hét periódusból áll, vagyis a forma hatszor ismétlődik, de szinte mindegyikben akad valamilyen meglepetés vagy rafinéria. Van olyan szakasz, amelyben a blues-periódus lerövidül, míg másutt kibővül; van, ahol a két szakasz összekapcsolódik, míg másutt elkülönül egymástól; van, ahol a téma a szordinált rézfúvósok harmóniamenetében rejtőzik, de tisztán és egyszerűen csak egyetlenegyszer jelenik meg: nem a darab elején, a szokásos helyen, hanem a legutolsó kórusban (vagyis szakaszban, periódusban) tűnik elő. Ellington nyilván a ciklikusan sorakozó blues-periódusok monotóniáját kívánta feloldani ezzel a szerkezeti, hangzási, akkord-felrakásbeli sokféleséggel, ami egészében mégis organikus egységet alkot. A *Blue Serge* [...] akár hangszerelési tanulmánynak is beillene.”²²

¹⁸ Gonda János: I.m.: 92-93.

¹⁹ I.m.: 94.

²⁰ I.m.: 88.

²¹ Van de Leur, Walter: *Something to Live For: The Music of Billy Strayhorn*. (New York: Oxford University Press, 2002): XVI.

²² Gonda János: I.m.: 89.

Ellington működése nagyjából 1927-től 1974-ig tartott. Vele majdnem párhuzamos pályát írt le Count Basie: „Basie ritmusszekciója és egész kísérete szinte összeforrt a swinggel, maga volt a »meghangszerelt swing«.”²³ Amikor Friedrich Count Basie felrakásait elemzi²⁴ leszögezi, hogy a ritmusszekció változatlanul negyedekre játszik, mialatt a fúvósok a közbeeső, tehát a páros számú nyolcadokra. A fúvósok így megelőlegezik a harmóniákat. Basie jellemző kulcsszava az „ökonómia”. Amint zongorázásában, úgy a hangszerelésekben is a gazdaságosság dominált. Basie gondolkodásán érződött zongorista mivolta. Ugyanígy másoknál is „átjön” az eredeti hangszer. Noha a hangszerelők arra törekszenek, hogy a rendelkezésükre álló valamennyi instrumentumot egyformán használják, mégis ott bujkál a munkák mögött a mesterek eredeti hangszere. Ha nem is elsőre észrevehetően, de tetten érhető a zongorista gondolkodás pianista hangszerelőnél, ahogy nem tagadhatja le fúvós látásmódját a szaxofonos, vagy a trombitás, és könnyebben birkózik meg a ritmus-hangszerekre való írással a gitáros, vagy a basszusjátékos. Ezek pozitívumok, amelyek csak színesebbé teszik egy-egy zenekar repertoárját. Igazán akkor lehet kihasználni ezeket az előnyöket, ha egy, a munkát koordináló mester mellett a részfeladatokat azok látják el, akik az adott területhez a legjobban értenek. Így feltehetőleg remek ritmust fog hangszerelni a zongorista, a gitáros, vagy a basszusjátékos és nem lesz probléma egy-egy fúvósakkord felrakása egy szaxofonosnak, egy trombitásnak, de egy harsonásnak sem. (A lemezeken feltüntetett „arrangement for horns by X.Y.” nem a kürtöket jelöli, hanem a fúvósokat!)

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

Minden hangszerelő igyekszik egyéni hangzást elérni, ehhez a legkülönbébb hangszereket vonják be. Így szólaltak meg például kürtök a harsonákkal ötvözve. A három kürtre és három harsonára írt akkord nagyon szép hangzást eredményez egy olyan felrakással, ahol a szólámok egy kürt, egy harsona, újabb kürt, újabb harsona

²³ Gonda János: I.m.: 103.

²⁴ Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, szerzőnél), 13. Tartalmi kivonat.

szereposztásban követik egymást. Optimális esetben így mindkét kórus önmagában is jól hangzó harmóniát eredményez, de a hangszerelés összképét együttesen szolgálják. A szaxofonkórusokban sem mindig ragaszkodnak a hagyományos két altoszaxofon, két tenorszaxofon, bariton összetételhez. Leggyakrabban szopránszaxofon tűnik fel, vagy klarinét az akkord felső szólamában, de fuvola sem elképzelhetetlen. Ez utóbbi esetben már elengedhetetlen a mikrofon segítségével történő erősítés.

Az erősítés felvet egy igen fontos kérdést. Messze távolodtunk a valamikori eredeti akusztikus hangzástól, amely a hangszerelőt komoly erőpróba elé állította. Hasonlóan a szimfonikus zenekarhoz, a húszas–harmincas évekig a big bandnek is belső dinamikával kellett megoldania a dallam és a kíséret, azaz a fontos és kevésbé fontos szólamok arányát. Egy fortissimóban játszó szimfonikus zenekarban senki sem bízna a szólót egy altfuvolára, de az elektronikus erősítés akár ezt is lehetővé tenné. Nos, a ma hangszerelője eleve számol az ilyen lehetőségekkel. Gyakorlatilag így lesz része a zenei hangzás kialakításának a hangmérnök is. Mégis, Friedrich Károlyval együtt vallom: „Minden hangszerelést úgy kell írni, hogy akusztikus körülmények között is arányosan tudjon megszólalni!”²⁵

A swing-korszak negyvenes éveinek zenéje elképzelhetetlen Glenn Miller nélkül. Eredetileg harsonás, és sok együttest megjárta, mielőtt megalapította saját big bandjét. „Nem is annyira »ritmus-tébollyal« hódít, hanem rendkívül fejlett ízlésével, harmóniai és hangszerelési gazdagságával, amely azonban mindvégig a swing talaján virágzik ki.”²⁶ Glenn Miller a *Metronome* című magazinnak 1939 májusában megjelent számában a következőket nyilatkozta: „You’ll notice today some bands use the same trick on every introduction; other repeat the same musical phrase as a modulation into a vocal...We’re fortunate in that our style doesn’t limit us to stereotyped intros, modulations, first choruses, endings or even trick rhythms. The fifth sax, playing clarinet most of the time, lets you know whose band you’re listening to.”²⁷ (Észrevehető, néhány együttes ugyanazt a trükköt használja minden bevezetésnél; a másik ugyanazt a zenei frázist használja az énekelt periódushoz vezető modulációnál...Szerencsések vagyunk, hogy a mi stílusunk nem kényszerít minket konvencionális bevezetőkre, modulációkra, tipikus első

²⁵ Friedrich Károly: I.m.: 14.

²⁶ Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964): 251.

²⁷ http://en.m.wikipedia.org/wiki/Glenn_Miller Utolsó letöltés 2014-08-08. Sajnos a magazin számomra hozzáférhetetlen, így csak másodkézből idézhetem.

kórusmegszólalásokra, kódákra, vagy hasonló fogásokra a ritmusban. Az ötödik szaxofon legtöbbször klarinétot játszik, és így rögtön kiderül, melyik zenekar is hallható.) A legtöbbször alkalmazott felrakás Glenn Millernél úgy nézett ki, hogy a dallamot játszó szaxofonnál egy oktávval feljebb egy klarinét is ugyanazt a szólamot szólaltatta meg, míg a maradék három szaxofon harmóniát hozott, általában egy oktávon belül. Összetéveszthetetlen hangzás. Bárki alkalmazza ezt a felrakást, Glenn Miller big bandje fog eszünkbe jutni. Trombitás és hangszerelő Billie May.

A Glenn Miller Big Band *In The Mood* című felvételének elemzése kapcsán Friedrich tesz néhány olyan megállapítást, amelyek nemcsak erre a zenekarra jellemzőek, hanem a kor modern big band hangzását is jellemzik: a különféle szekciók önmagukban is jól szólnak és minden hangszer kényelmes fekvésben szól.²⁸ Ezek logikus következményei a zenekarokkal szemben támasztott követelménynek, nevezetesen annak, hogy például bálokon hosszú órákon keresztül kellett jó minőségben zenélni. Egy-egy muzsikusnak tehát be kellett osztania energiáját, és a kényelmetlen fekvésben, indokolatlan magasságokban való hosszadalmas játék csak rövid ideig szólhatott. Annak pedig, hogy minden kórus önmagában is jól hangzott, a hangerősítés az egyik magyarázata. Nem létezik minden pillanatban optimális erősítés, a zenészeknek belső dinamikával is segíteniük kell a jó hangzást. Természetesen egy másfél-kétórás koncerten más a zenészek terhelhetősége. Alapszabály az is (nem csupán a jazzben), hogy minél több energiát igényel a játszanivaló szólam, annál kevesebb marad a mikéntre, tehát a művészi megfogalmazásra. A big bandek hangszerelői ezeknek a tényeknek a figyelembevételével készítették mégis egyéni, sokszor bravúros arrangementjeiket.

A swing virágzott – különösen a második világháború esztendeiben –, de a jazzben megjelentek új irányzatok. „A swing-korszak big bandjei a modern jazz beköszöntével nagyobbbrészt eltűnnek a pódiumról. Három együttes, Duke Ellington, Count Basie és Woody Herman zenekara azonban túléli a vihart.”²⁹ Nézzük meg, milyen stratégiával, milyen zenével, milyen hangszerelésekkel. Gonda azt írja: ezek az együttesek ellenálltak a show business csábításának. Bizonyos mértékig igen. A jazz művelőinek is számolniuk kell a publikum igényeivel, és törekedniük arra, hogy közlendőjük csorbulása nélkül megtalálják azt a formát, amiben gondolataik „elérik” a közönséget. Vegyük sorra milyen követelmények alakították a jazz-együttesek sorsát. Tény, hogy a jazz stílusának változásai mindig más-más apparátust

²⁸ Friedrich Károly: I.m.: 9.

²⁹ Gonda János: I.m.: 102.

eredményeztek. Nem csupán a jazz-történet egymást követő korszakai alakították a zenekarok összeállítását, de a zenehallgatási szokások, az akusztikai újdonságok, a rádió – később a televízió – elterjedése, a hangerősítés fejlődése, a „szórakoztatóipar” követelte előadási formák is. A jazz művelői sem függetleníthették magukat a kor követelményeitől. A három big band vezetői ezt ismerték fel. Kiváló hangszerelők „csomagolták” a jazzmuzsikát úgy, hogy az ne csak a szűk értelemben vett jazz-rajongókhoz jusson el, ámde a megélhetést biztosító szélesebb publikumhoz is. Ez ugyanakkor nem kell szükségszerűen a kommersz irányába való elmozdulást jelentsen, nem eredményezhet „felhígulást”. Ez az igazi bravúr: úgy megmaradni az igényességnél, hogy az mégis megnyerjen könnyebben élvezhető zenékhez szokott közönséget. Elsősorban a művek maguk jelentettek garanciát. Ma közülük számos tartozik az úgynevezett „örökzöldek” közé. A hangszerelők pedig nagyszerűen találják meg az arányt a könnyen emészthetően – azaz népszerűen – hangzó részek és a modern szakmai törekvések bemutató egyéni újításaik között. Ezekben a hangszerelésekben sosincs aránytévesztés: nincsenek öncélú hosszas bevezetések, ritkák a véget nem érő improvizációk, de vannak a (vokális, instrumentális) szólistákat jól alátámasztó ritmusok, színes harmonizációk, izgalmas modulációk, indokolt zenekari közjátékok. A három együttesből Ellington „töretlenül folytatja útját a modern jazz korszakában: kísérletezik ugyan új kifejezési eszközökkel és formákkal, de megőrzi stílusát és hagyományait.”³⁰ Az ő big bandje erre épült. Woody Hermané volt a legszélesebb zenei spektrumot átölelő együttes: a jazz minden korszakát beépítette repertoárjába, de a swinget ő is megőrzi. Mindhárom együttest természetesen kiváló zenészek fémjelezték, akik kvalitásukkal a későbbi generációkra is nagy hatást gyakoroltak. Hangszerelőik igazi mesterek: (csak néhány név) Ernie Wilkins, Neal Hefti, Johnny Mandel, Manny Albam, Frank Foster, Billy Strayhorn.

„Hogyan egyeztethetők össze a jazz idiómái a szimfonikus hagyományokkal, hogyan alakítható ki az afro-amerikai folklórból kibontakozó jazz és a nyugati szimfonikus zene eddigi legbonyolultabb szintézisformája?”³¹ A kérdést Gonda János teszi fel, a választ Stan Kenton szolgáltatja. „Kenton mindinkább közeledik a schoenbergi dodekafóniához és atonalitáshoz, ezt az utat azonban nem járja végig, ismét visszafordul.”³² Mit mond Pernye András: „Kenton mindvégig három iránynak

³⁰ Gonda János: I.m.: 102.

³¹ I.m.: 98.

³² I.m.: 99.

marad lekötelezettje. A swing, a bebop és a posztromantikus-impresszionista komoly zene elemei egyként megtalálhatók arrangement-jaiban. Jelentősége tehát elsősorban az ötvözésben rejlik, abban a sajátos képességében, ahogyan a távolról jövő és egymásnak látszólag ellentmondó irányzatokból egységet teremt. Ebben legfontosabb segítőtársa Pete Rugolo volt, a kiváló arranzsőr, aki a világhírű modern zeneszerző, Darius Milhaud személyes tanítványaként szerezte rendkívüli zenei tudását, hangszerelési készségét.[...] A partitúrában már tudatosan alkalmazza az úgynevezett »pedálhang-techniká«-t, tehát azt a klasszikus zenéből ismert felrakási módot, amikor a basszusban egy hang fekvésként marad, és arra épülnek a színesen arranzsált harmóniatömbök. [...] Megtartja Kenton a swing-korszakból ismert »riff«-technikát is: dallamait és azok kíséretét többnyire egyetlen dallami magból sarjasztja ki."³³ „További fontos jellemvonása, hogy Pete Rugolóval együtt, minden addiginál finomabb dinamikai árnyalatok kidolgozásával a dinamikát és a hangszerelést közvetlenül a formaépítkezés szolgálatába tudja állítani."³⁴

A XX. század jazz-fejlődésének problematikáját Gonda taglalja: „A század utolsó évtizedeiben a nagyzenekarok [...] két úton haladnak. A mainstream-vonal képviselői a hagyományos big band zenét modernizálják, egyre korszerűbb hangzásokat, bonyolultabb harmóniai felrakásokat, ritmusokat, áttörtebb témákat kreálva, de megőrizve a szaxofon- és rézkórus szerkezeti tagoltságát és a fundamentális swing-ritmikát."³⁵ (Thad Jones, Mel Lewis, Oliver Nelson, Quincy Jones). „A mainstream-vonal mellett a másik út, a másik nagyzenekari koncepció hívei nem annyira témában, a téma harmonizációja szerinti szólókban és az ezeknek megfelelő arrangement-okban gondolkodnak, hanem egységes, kerek, megkomponált darabok létrehozására törekednek."³⁶ (Ellington, Gil Evans, George Russell).

Gonda ír azokról a hangszerelőről is, akik nem kötődnek állandó big bandekhez, hanem alkalmi megbízásoknak tesznek eleget. Quincy Jones, Don Sebesky, Manny Albam, Sid Feller, William Fischer, Saul Feldstein, Don Ellis, Gil Evans, George Russell nevét említi.³⁷ Néhány oldallal később konkrét együttest nevez meg, a New American Orchestrát (nyolcvanas évek, vezető Jack Elliott). Michel Colombier, Dave Grusin.³⁸ Ez utóbbiról: „Az arrangement-okban a

³³ Pernye András: I.m.: 259-260.

³⁴ I.m.: 261.

³⁵ Gonda János: I.m.: 167.

³⁶ I.h.

³⁷ I.m.: 151. Tartalmi idézet.

³⁸ I.m.: 169.

kompozitorikus részekkel szemben inkább az improvizatív szólók dominálnak.”³⁹ (Dave Grusin, GRP All Star Big Band).

E fejezet végén meg kell említeni a big bandnél nagyobb együttesekre, alkalmasint big bandre és szimfonikus zenekarra komponált-hangszerelt műveknél alkalmazott kottaképet. Nicholl és Grudzinski könyvükben⁴⁰ példákkal világítják meg a hangszerek különféle elhelyezését a partitúra soraiban. Itt négy fúvós esetében a trombitát írják felülre, majd az alt- és tenorszaxofon következik, legalul pedig a harsona. A könyv 139. oldalán a klasszikus partitúra felépítésével szinte teljesen azonos mintát adnak: a fafúvók közé a klarinét után és a fagottok elé beékelik a szaxofonokat. A rezeknél csak a trombiták sorrendjét kell említeni: trombita, kornett, szárnykürt. Az ütők sorrendjét érdemes megjegyezni: üstdob, basszusdob, kisdob, cintányérok, felfüggesztett cintányérok, gong, chimes, finger-cymbals, crash-cymbals, harangjáték, harangok, xilofon, vibrafon, marimba, béka, fadob. A billentyűs hangszerek hagyományos elhelyezkedését nem zavarja meg az utánuk következő szintetizátor. Vonóskar, majd énekkar következik, legvégül a szóló énekesek. Külön lista a ritmusszekció: gitár, billentyűs hangszerek, basszus, dob, egyéb ütőhangszerek.

Létezik ettől eltérő gyakorlat is: érintetlen sorrendben vannak a szimfonikus zenekar hangszerei és azok alatt következik – szintén saját szokásai szerint – a big band. Mindezek mellett sajnos igaz, amit David Norman állít: „Strings are a luxury usually employed in the recording studio or in large-scale productions.”⁴¹ (A vonószenekear luxus, melyet a lemezstúdiók alkalmaznak, vagy egy giga-költségvetésű produkció).

Visszatérve a big bandekre, az előbb említett hangszerelők sora korántsem teljes. A felsorolásban éppúgy szerepelnek big bandhez kötődő mesterek, mint „magánzók”. Henderson, Basie, Hines, Lunceford, Goodman, Strayhorn, Ellington, Ernie Wilkins, Neal Hefti, Johnny Mandel, Manny Albam, Frank Foster, John Lewis (Gillespie Big Bop Band hangszerelője), Gil Evans. Pete Rugolo, Bill Russo és Bob Graettinger (mindhárman Kenton hangszerelői), Don Sebesky, Slide Hampton, Thad Jones, Quincy Jones, Manny Albam, Sid Feller, William Fischer, Saul Feldstein, Don Ellis, George Russell, Michel Colombier, Dave Grusin, vagy a vokálirodalomban

³⁹ I.m.: 187.

⁴⁰ Nicholl, Matthew – Grudzinski, Richard: *Music Notation. Preparing Score and Parts*. (Boston: Berklee Press, 2007): 4.

⁴¹ Norman, David: *Jazz Arranging*. (New York: Ardsley Publishers, Inc., 1998): 2.

jeleskedő Take 6 együttes mesterei, Claude McKnight és Mark Kibble. Az ő példáikon tanulta és tanulja a hangszerelést nemzedékek sora. Magyarországon is. A jazz itthoni hangszerelőinek munkáit veszi górcső alá az utolsó fejezet.

III. 4. Elemzések

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

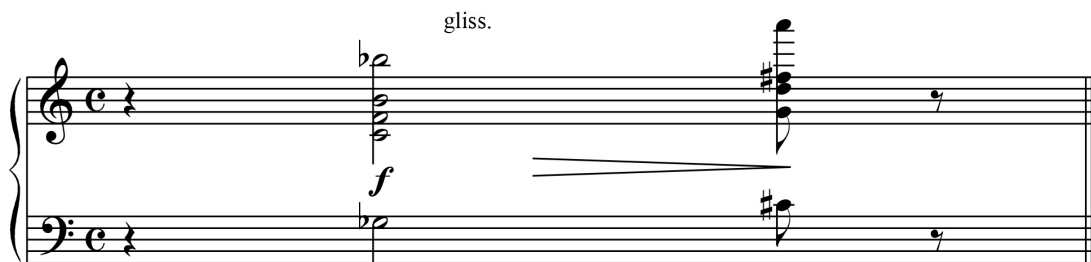
Gonda János: *Zenekari Improvizációk*

Gonda János *Zenekari Improvizációk* című művét a hatvanas években írta. A héttételes zene előadói apparátusa igen egyéni összetételű. Piccolo, 2 fuvola, altfuvola; 2 oboa, angolkürt; egy-egy klarinét, basszusklarinét és fagott után a partitúrában klasszikus big band következik: 5 szaxofon, 4 trombita, 4 harsona. Négy kürt és egy tuba teszi teljessé a fúvósokat. Jazz-dob szerelést és számtalan ütőhangszert foglalkoztat a szimfonikus együttesben meghatározó ütő, a timpani mellett. Felváltva marimbán, vagy vibrafonon játszik egy művész. Zongora következik, majd egy speciális összeállítású vonóskar: Gonda csak mély vonósokat, brácsát, csellót és bőgőket alkalmaz. A legelső sorban különféle zörejeket ír elő.

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

Az első tétel nyitó része középtempójú swing, amely kis free bevezetés után basszuskíséretes altfuvola-szólóval indul. A hamarosan megszólaló csellók szólamánál Gonda választ ad a „hogyan jegyezzük le a swinges ritmikát klasszikus zenén nevelkedett muzsikusok számára” kérdésre: triolásan. Sajnos e kérdésben nincs világszerte elterjedt egységes megegyezés. Jazz-zenésznek elég a swing szót feltüntetni a kottán és máris ebben a stílusban játszik (pedig a kottában egyszerű nyolcadok láthatók), de komolyzenén nevelkedett muzsikus hozzászokott a mindent

aprólékosan jelző kottaképhez, tehát pontozott nyolcadot–tizenhatodot játszik ha azt lát, és triolát, ha azt. Gonda választásával – azaz a triolás lejegyzéssel – korrekten megoldható a feladat. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Lajos Attila számára már meghagyja azt az értelmezési szabadságot, amit egyébként csak jazz-zenészeknek szokás (néhol pontozás nélküli nyolcadokat ír, de swinges értelmezést kér). A fokozatosan építkező anyag 28. ütemében szólal meg egy érdekes felrakás: a fuvola alatti szólamot játszó trombita és az akkord alsó hangját megszólaltató trombon közé két kürt ékelődik. Az 1. kottapélda hangszerei felülről lefelé: fuvola, trombita, két kürt, trombon.



1. Kottapélda

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

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

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



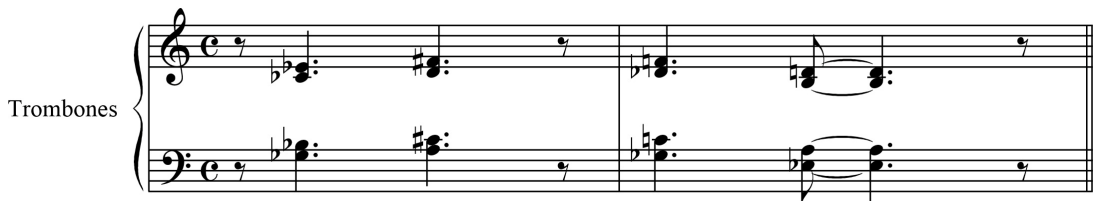
2. Kottapéllda

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

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

Az ötödik tételben a leghangsúlyosabb szerepet a fuvolára és vele unisono játszó vibrafonra osztja a szerző. Bevezetesként ütő-ostinato szól, ami felett hangszercsoportok quasi foltokat jelenítenek meg. Az állandó löktetés kiváló alapot nyújt a kórusok saját karaktereinek való megformálásához: jól olvad a hangzásba, mégis határozott jellege van a zongorának, a trombitáknak, a tubával alátámasztott trombonoknak. Fel-felsejlenek foszlányok a korábbi tételek témáiból. A már említett

fuvola-vibrafon duót jazz-ritmusszekció és 4 trombon kíséri. Akkordfelrakásukat lásd a 3. kottapéldában.



3. Kottapélda

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

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



4. Kottapélda

A trombiták mixtúrája látható az 5. kottapéldában.



5. Kottapélda

Az első témafejjel a szaxofonok jelentkeznek, később a trombita exponál egy jellegzetes motívumot. Mindkettőre – mint a mű szinte valamennyi témájára – jellemző a pontozott, swinges ritmika, az egymás melletti hangokat követő kvartos

lépések, és a valamelyik irányba szeptimet ugró záróhang. Concertáló improvizáció résztvevői a fuvola, basszusklarinét, tenorszaxofon és trombita. Folyamatos előremenetelüket tömörszerű réz-kürt akkordok teszik még izgalmasabbá. Az improvizáció témáinak karakterével később kórusok szólalnak meg, egymás alatt hangzik a mozgalmas szaxofon (vagy fafúvós) téma, a szélesebb hangokat játszó trombiták (vagy kürtök), és valamennyit összefogja a ritmus, amely nem tágít a negyedenként lépegető basszustól, és invenciózus ötletekkel muzsikáló dobtól. Ez a tétel is halkan zárul: levezető basszushangok készítik elő a zárótételt.

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

Összegzésként leírható, hogy Gonda János nagyon modern művel állította komoly feladat elé a zenekar tagjait. A darab harmóniai, felrakásai, ritmikái még ma is – keletkezésük után majd’ ötven évvel – meghökkentően korszerűek. A szerző témáival ökonomikusan bánik, az ezekből képzett rétegekben arányos hangzás alakul ki. Az improvizációk megkomponáltságuk mellett is spontán hatást keltenek. A monofonikus felvétel ellenére jól kirajzolódnak a szólamok. Mind a jazz-muzsikuskok, mind a szimfonikus zenekar tagjai stílusosan adják elő Gonda művét, amely a magyar jazzirodalom hatvanas éveinek értékes alkotása.

Deák Tamás: *Forgószél*

A hetvenes évek egyik big bandje a Deák-big band volt. Ez az együttes biztosította a folyamatosságot a valamivel korábban megszűnt Magyar Rádió Táncczenekara – szintén big band – után. A kor nemigen kedvezett sem a jazznek, sem a big bandnek, ezért nagyon örvendetes, hogy Deák Tamás mégis megtalálta a módját, hogy filmekhez komponált zenéit big banddel vehesse fel. Az együttes számára készült *Forgószél* című darabja is. Az összeállítás hagyományos big band, azzal a kis

különbséggel, hogy orgona szerepel benne zongora helyett, és bőgő helyett basszusgitár. A felvételen hallható egy Fender-zongorán felhangzó improvizáció is.

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

6. Kottapélda

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

7. Kottapélda

Ahogy a hetes példa harmadik-negyedik ütemében látható, Deák Tamás a klasszikus big band-hangszerelés eszközét alkalmazza, azaz oktáv távolságban ugyanazt játszatja a trombitákkal és a trombonokkal. A szaxofonok is hasonló hangokat szólaltatnak meg, de más elosztásban és részint a trombonok alatti fekvésben. Ez a felrakási szisztéma sokszor előjön a tömörszerűen megszólaló részeknél és igen hatásosak, főleg a magasra írt trombitáknak köszönhetően. A módszer még egy előnnyel jár: a kórusok önállóan is jól szólnak. A komplikáltabb akkordoknál már jóval nehezebb elérni ugyanezt.

Az improvizációk alatt először trombonok kísérek. Lásd 8. kottapélda.

8. Kottapélda

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

9. Kottapélda

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

Saxophones

Brass

f

10. Kottapélda

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

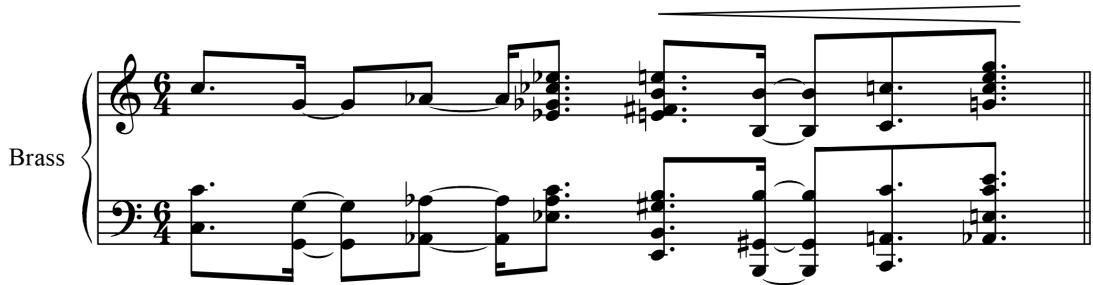
László Attila: *Soul to Soul*

Gyakori, hogy big bandre komponált mű egy-egy hangszeres szólista adottságára épül. Így volt ez a nagy zenekarvezetők esetében, de természetesnek vesszük, hogy a kisebb formációkat is sokszor a szólistáival azonosítják. László Attila évtizedek óta áll együttese(i) élén. Útját számtalan kompozíció jelzi, ezek többsége kamaraegyüttesre készült. Feltételezhető, hogy érdeklődése a big bandek felé akkor fordult igazán, amikor átvette a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem big bandjének irányítását. Most elemzésre kerülő művéről így ír: „Ez egy régebbi szerzeményem, a címe *Soul to Soul*. Még a László Attila Banddel vettük fel '95-ben. 2009-ben meghangszereltem big bandre is, és egy évvel később úgy adódott, hogy a Budapest Jazz Orchestra meghívta Peter Erskine-t és engem szólistának egy ceglédi koncertre. Erskine-nek megtetszett a darab, én pedig az ő tiszteletére hozzáírtam még egy részt, tisztelegésül a Weather Report hangzás előtt.”¹

A művet szabad, lírai gitárszólo vezeti be. A teljes zenekar (szopránszaxofon, alto, 2 tenor, bariton; 3 trombita és 1 flügelhorn; a 4 trombonból a legalsót

¹ Magánlevél W.P.-hez, 2014, augusztus 16.

basszustrombon játssza; zongora, basszus, dob és latin percussion) viszi tovább a bevezetőt, immár ritmusban. Az ismétlődő bevezető kilenc ütemből áll, érdekessége egy 6/4-es ütem, amelyben az addig unisono fúvók akkordra bomlanak szét. Lásd 11. kottapélda.



11. Kottapélda

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

12. Kottapélda

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

tanúskodnak, hogy ezek a hangszerelési eszközök – az augmentáció és az ismétlés – jól szolgálják a játékosok építkező rögtönzéseit.

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

13. Kottapélda

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

László Attila is nagyon alapos utasításokkal, előadási jelekkel látja el munkáját. A ritmusszekció tagjainak kiírja a szólamot ahol kell, de kellő szabadságot biztosít számukra az improvizációk alatt. A virtuóz, olykor lírai gitár természetesen főszerepet játszik, ám nem szorul háttérbe a big band sem. Noha feladatuk elsősorban a kísérés, mégis nagyon igényes szólamokkal vetetik magukat észre a kiegyenlítőten kezelt szaxofonok, trombiták, trombonok. Ez a hangszerelőt (esetünkben a komponistát) dicséri: minden szólam fontosnak érezheti magát. Ezt szólamvezetéssel, a terhek egyenletes megosztásával, hangszerszerű játszani valóval érhetjük el, amit László Attila *Soul to Soul* című darabja jól példáz.

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

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

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

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

14. Kottapélda

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

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

The image shows a musical score for two sections: Saxophones and Brass. The Saxophones part is written on a grand staff with a treble and bass clef. The Brass part is also written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Saxophones part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Brass part features a harmonic accompaniment in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

15. Kottapélda

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

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

The image shows a musical score for Trombones. The part is written on a single staff with a bass clef. It features a melodic line with a series of sixteenth notes and a final note with an accent mark. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

16. Kottapélda

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

eredményez. Találomra kiválasztott néhány ütem a 17. kottapélda.

The image shows a musical score for two sections: Saxophones and Brass. The Saxophones section is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Brass section is written on two staves, with a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff, also in a key signature of two flats. The music is in 4/4 time. The Saxophones part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Brass part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score covers measures 1 through 4 of a musical phrase.

17. Kottapélda

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

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

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

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

Egy feldolgozást mindig az minősít, hogy a feldolgozó hogyan nyúl az eredeti alapanyaghoz, és munkálkodása során milyen új értéket tud hozzáadni. Jön-e létre új szellemi termék, az esetleg századokkal korábban komponált mű és a mostani feldolgozás között fellelhető-e folyamatosság. Ahogy az irodalomban elfogadott a

vendégszöveg, a zeneirodalomban is számtalan példát találhatunk arra, hogy szerzők átvették egymás témáit, azokra új művet alapoztak. Fekete-Kovács Kornél teljes alázattal fordul Händel műve felé (a feldolgozás másik címe: *Handel With Care*), és biztos kézzel teszi hozzá saját elgondolásait. Az eredeti dallamot szabadon kezelve gyakorlatilag úgy komponál új darabot, hogy az mégis megtartja Händel szellemiségét. A hangszer-összeállítás igazodik a szimfonikus zenekarhoz: dupla fák, 2 kürt, 3-3 trombita és trombon, tuba; ütők. A bőgőket is felvonultató vonószeneke mellett jazz-ritmusszekció társul, és az eredeti ének helyett trombita játssza a szólót.

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



18. Kottapélda

A rezen hasonló fürtakkordokkal színezi a hangzást. A 19. kottapélda felső szólama kürt, majd sorra következnek a trombiták, trombonok. Az alsó szólam tuba.



19. Kottapélda

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

20. Kottapélda

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

21. Kottapélda

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

szopránszaxofon, és hogy jazz-képleteket játszik a kürt. Mindezekhez Fekete-Kovács igen akkurátus előadási jelekkel instruálja valamennyi szólam játékosait.

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

22. Kottapélda

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

23. Kottapélda

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

Trumpet

Woodwinds

pp

ppp

mf

24. Kottapélda

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

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

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

A Beatles kortársaira gyakorolt hatása szinte leírhatatlan. Nem pusztán stílusukat próbálta meg követni sok-sok szerző, de számtalan együttes alakult nyomukban, elsősorban gitárokkal felállva. Dalaik feldolgozásainak száma végtelen. Szerzeményeikre, azaz életművükre minden generáció rácsodálkozik. Így történt ez ebben az esetben is, amikor az egy generációval később született Fehér Gábor meghangszerelte az *I'll Follow the Sun* című Beatles-dalt.

Fehér Gáborra nemcsak a Beatles gyakorolt hatást, hanem korának, korunknak kiemelkedő vokálegyüttese, a Take 6 is. Az ő hatszólamú megszólalásuk mind az énekeseket, mind a hangszerelőket igen komoly feladat elé állítja. Kisszekundos súrlódások, extrém magasságok és mélységek a hangterjedelemben

jellemzik a hat férfiból álló együttest, amelynek minden tagja egyben kiváló hangszeres is. Talán ez ad magyarázatot megkérdőjelezhetetlen intonációjukra. Tisztán elénekelni szólamaikat csak úgy képesek, hogy a mögöttes harmóniai történésekkel teljesen tisztában vannak. Fehér Gábor hasonló igényű hangszerelést készített egy öttagú együttesre (szoprán, alt, tenor, bariton és basszus), amelyben ő maga is részt vesz: a basszus szólamot énekli.

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

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

25. Kottapélda

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

Example 26 is a musical score for three parts: S-A (Soprano-Alto), T-Bar. (Tenor-Baritone), and Bass. The music is in 3/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The S-A part features a melodic line with some chromaticism. The T-Bar. part provides harmonic support with chords and some melodic movement. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

26. Kottapélda

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

Example 27 is a musical score for three parts: S-A, T-Bar., and Bass. The music is in 4/4 time and has a key signature of three sharps. The S-A part has a melodic line with some chromaticism. The T-Bar. part provides harmonic support with chords and some melodic movement. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

27. Kottapélda

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

Example 28 is a musical score for three parts: S-A, T-Bar., and Bass. The music is in 4/4 time and has a key signature of three sharps. The S-A part has a melodic line with some chromaticism. The T-Bar. part provides harmonic support with chords and some melodic movement. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

28. Kottapélda

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

Amikor a B rész másodszor hangzik el, kicsi belső változtatásokat hallunk, és az egész dal megismétlése után rövid coda következik. Itt tulajdonképpen vége lehetne a hangszerelésnek, de újabb meglepetés jön: az eddigi angol szöveget hűen követő spanyol nyelvű rész, melyhez Fehér igazi latin hangulatot varázsol. Egy E- és egy D vonzatú harmóniát variál basszus ostinatóval. Az eddigi harmónia-felrakásokkal szemben itt megjelenik a kvart-építkezéses mixtúra, nagyon világos hangzást eredményezve. Lásd 29. kottapélda.

29. Kottapélda

Szöveg nélküli lendületes örömmel torkollik a téma, mint azt a 30. kottapélda mutatja.

30. Kottapélda

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

31. Kottapélda

Ez a felszabadult, jókedvű hangulat tart a mű végéig. A pazar befejezést a 32. kottapéldában láthatjuk.

32. Kottapélda

Fehér Gábor hangszerelése minden lehetőséget kihasznál, amit egy *a capella* kórus nyújthat. Szűken, tágan szerkesztett harmóniák; izgalmas belső mozgások kromatikákkal; újabb és újabb meglepő átharmonizálások; elcsúsztatott ritmikák; zavarba ejtően merész párhuzamok (szekundban és szeptimben). Nemcsak a kórust dicséri a könnyed előadás, hanem a hangszerelőt is: olyan belső logikával szolgál énekeseinek, hogy azok virtuóz módon énekelhetik a legmodernebb harmóniákat.

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

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

Korhű dallamot és hangzást idéznek a bevezető hangjai a szaxofonokon. Lásd 33. kottapélda.

Saxophones

mp

33. Kottapélda

A bevezető hangjaira szűkekvésben szerkesztett rezek válaszolnak. Lásd 34. kottapélda.

Brass

mp

34. Kottapélda

A hagyományokhoz hű felrakáshoz az oktávon belül megszólaló trombiták ugyanúgy hozzátartoznak, mint a hasonlóan szerkesztett trombonok. A 34. példában az is látható, hogy a legfelső trombon néhol magasabban játszik, mint a legalsó trombita.

A megszólaló dallam súlypontjaira egy skálamenet hangjai esnek, ez is a korhű dallamszerkesztés elveit követi. Lásd 35. kottapélda.

mp

35. Kottapélda

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

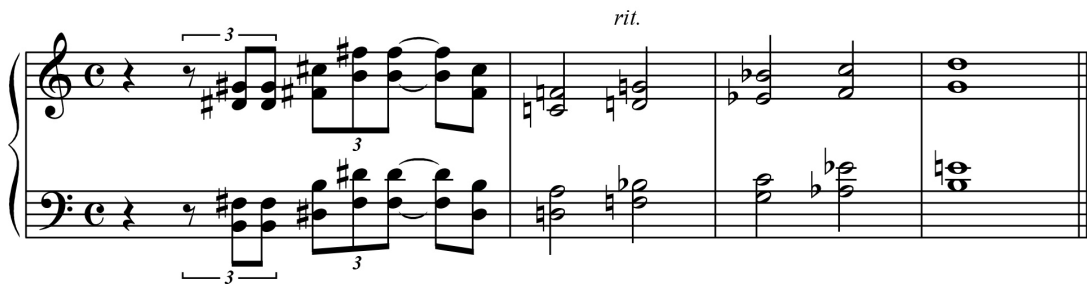
The image displays a musical score for three instruments: Saxophones, Brass, and Piano. The Saxophones and Brass parts are written in the first system, with the Saxophones in the upper staff and Brass in the lower staff. The Piano part is written in the second system, with the right hand in the upper staff and left hand in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'Harmon mute'.

36. Kottapélda

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

A dallam második, B része harmóniai „elkalandozás”: nem a szokásos, az első rész ütemeihez illeszkedő akkordokkal él. Egy, az alaphangnemnél (C-dúr) fél hanggal lejjebbi harmónia és annak szubdominánsa váltakoznak, majd Bbmaj9–Ebmaj9–Abmaj9–Dbmaj9 vezet vissza a C-dúrhoz. Improvizációs rész következik,

majd visszatérés. Ebben a dallamot az alt énekli, majd utána a tenor. A backgroundok az első alkalomhoz hasonlóak, pici módosításokkal. A B résszel zár, melyet a négy énekes többszólamú előadása jelent. Lásd 37. kotta.



37. Kottapéllda

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

Malek Miklós: *Carmen fantázia*

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

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

Oboe 1-2 *mp*

Clar. 1-2

Horns *mp*

38. Kottapélda

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

Castanets

Bongo

Timpani *p*

39. Kottapélda

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

Oboe 1-2

Clar. 1-2

Horns

40. Kottapélda

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

Horns

Trumpets

Trombones

Tuba

Violin

41. Kottapélda

A szinte kifulladásig fokozódó, tempójában is emelkedő rész kíséretében Malek ökonomikusan váltogatja a vonósokat és a fúvósokat, hogy elkerülje indokolatlan terhelésüket. Ez olyasmi, amit soha, egyetlen hangszerelőnek sem szabad szem elől tévesztenie: úgy kell a játszanivalót beosztani, hogy az előadónak a darab egészére

maradjon energiája. Rézfúvós leütésekkel ér el drámai hatást, de a ritmushangszerek megoldják a folyamatos lüktetést. Lásd 42. kottapélda.

Example 42 is a musical score for five instruments: Horns, Trumpets, Trombones, Bongo, and Castanets. The time signature is 5/4. The Horns, Trumpets, and Trombones parts are in treble and bass clefs, respectively, and feature block chords. The Bongo and Castanets parts are in a single-line notation and feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

42. Kottapélda

Hatalmas oktáv unisono meneteket, váratlan dinamikai hatásokat követően megszólal Bizet témája. Lásd 43. kottapélda.

Example 43 is a musical score for eight instruments: Flute, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The time signature is 3/4. The Flute, Oboe 1-2, Clarinet 1-2, and Bassoon parts are in treble and bass clefs, respectively, and feature a melodic line. The Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba parts are in treble and bass clefs, respectively, and feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

43. Kottapélda

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

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

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

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

Trombones

p

E^b_m B^b_m7 A^b_m7 B^b7 E^b_m A^b7 F/D^b E/F E/G E^b/B A^b_m7

44. Kottapélda

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

Saxophones

mf

Trumpets

45. Kottapélda

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

Saxophones

mf

Brass

46. Kottapélda

Az improvizáció előtti utolsó négy ütemre Oláh a dallamot a rezekre bízta. Lásd 47. kottapélda.



47. Kottapélda

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

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

48. Kottapélda

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

The image shows a musical score for two sections: Saxophones and Brass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is marked 'Accel.' at the top. The Saxophones part starts with a rest, followed by a series of chords and single notes, with dynamics *ff* and *p*. The Brass part also starts with a rest, followed by a series of chords and single notes, with dynamics *ff* and *p*. The score ends with the instruction 'con sord.' (con sordina).

49. Kottapélda

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

E fejezettel zárul disszertációm, melyben igyekeztem bemutatni a jazz-hangszerelés, ezen belül is kiemelten a big band-hangszerelés legfontosabb szakmai követelményeit. Túl a jazz-zene elemeinek, az improvizációnak, a hangszereknek, az kórusnak fejezetenkénti tárgyalásán a legfontosabb a különböző mesterek módszereinek bemutatása. Ezért hálával tartozom mindazoknak, akik ehhez rendelkezésemre bocsátották partitúráikat, melyek segítségével – és a hangzó anyag cd-mellékletével – lehetővé vált a hangzás mellé kottaképet adni. Hangszereléseikkel nyomon követhető a magyar jazz mindenkori „big band-víziója”. E mesterek akkor és most a dokumentált módon törekedtek az általuk vélt ideális hangzás elérésére.

A legkorábbi és legújabb hangszerelés között fél évszázad telt el, ami a jazztörténetben hatalmas idő. A munkákat saját (idő)környezetükből kiragadva is megállapíthatjuk: a hosszú izoláltság ellenére, annak ellenére, hogy a nemzetközi

áramlatokkal sokáig (de legalább a hatvanas évek közepéig) szinte lehetetlen volt intenzív kapcsolatot tartani, a hangszerelések szerves részei a jazz nemzetközi világának, „cserezabatosak” a világ más pontjain élő jazz-alkotók munkáival. Köszönhetően a hazaiak folyamatos munkálkodásának, a jazz folyamatos művelésének, az egyre magasabb szintű jazz-oktatásnak.

Bibliográfia

- Baker, David: *Arranging and Composing. For the Small Ensemble: Jazz, R&B, Jazz-Rock*. Bloomington: Frangipani Press, 1985.
- Benkó Ákos: *Afrika zenei kultúrája*. Budapest, 2011. (Kézirat, a szerzőnél).
- Binder Károly – Pozsár Máté: *Skálák és akkordok*. Budapest: BMM, 2012.
- Bufe, Charles: *An Understandable Guide to Music Theory*. Tucson: Sharp Press, 1994.
- Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio: *La tecnica dell' orchestra contemporanea. A mai zenekar technikája*. Fordította: Székely András, Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Cope, David: *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press, 1998.
- Demény Dezső: *Hangverseny kalauz*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1938.
- Dobszay László: *A magyar dal könyve*. Budapest: Editio Musica, 1984.
- Felts, Randy: *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee Press, 2002.
- Friedrich Károly: *Jazz nagyzenekari hangszerelés*. Budapest, 2005. (Kézirat, a szerzőnél).
- : *Jazztörténet*. Budapest, 2005. (Kézirat, a szerzőnél).
- Gioia, Ted: *The History of Jazz*. New York: University Press, 2011.
- Gonda János: *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004.
- Jasen, David A. – Jones, Gene: *Black Bottom Stomp. Eight Masters of Ragtime and Early Jazz*. New York: Routledge, 2002.
- Juhász Előd: *Gershwin*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1964.
- Kármán Sándor: *Legendás dobosok. Chick Webb, a Savoy királya*. In: Dobos Magazin, 2007/03.
- Kárpáti János: *Arnold Schönberg*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1963.
- LaVerne, Andy: *Handbook Of Chord Substitutions*. Bedford Hills: Ekay Music, 1991.
- Majtényi Bálint: *Elvin Jones. Sorbanállás nélkül*. In: Dobos Magazin, 2004/02.
- Martonosi György: *A jazzdobolás története, gyakorlata*. In: Dobos Magazin, 2000/09.
- Márkus Tibor: *A jazz elmélete I*. Szombathely: Savaria University Press Alapítvány, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

Rayno, Don: *Paul Whiteman. Pioneer in American Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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