

BACH ÉS A JAZZ PÁRBESZÉDE

Johann Sebastian Bach szerepe a barokk zene történetében elvitathatatlan, művei máig a zenetudomány és az előadói gyakorlat központi tárgyát képezik; jazz-zongoristaként számomra azonban Bach nem csupán „régizene”, hanem élő nyelv, egy olyan rendszer, amelyben a harmónia, az improvizáció és a formai gondolkodás ugyanolyan természetességgel van jelen, mint a modern jazzben. Bár több mint két évszázad választja el Bachot a jazz kialakulásától, zenei gondolkodásának mélysége és logikája ma is meghatározó inspirációt jelent a rögtönzött zenében.

A jazz egyik alappillére a harmóniai tudatosság: akkordmenetek felismerése, bővítése, újraértelmezése. Ezen jellemzők alapján Bach zenei világa meglepően közeli rokon. A barokk kori gyakorlatban az improvizáció – continuo-játék, díszítés, prelúdiumok rögtönzésszerű felépítése – teljesen természetes volt. Bach maga is kiváló improvizátor hírében állt; számos műve, köztük a Wohltemperiertes Klavier prelúdiumai, kifejezetten improvizatív karakterűek. Jazz-zenészként ezen művekben nem „lezárt” kompozíciókat hallok, hanem gondolkodási modelleket.

A Wohltemperiertes Klavier I. kötetének C-dúr prelúdiuma különösen beszédes ebből a szempontból. Látszólag egyszerű, folyamatos arpeggiomozgásra épülő darab, amely technikailag könnyen hozzáférhető, mégis rendkívül kifinomult harmóniai ívet hordoz. Jazz-szemmel nézve ez egy hosszú, lassan kibontakozó akkordmenet, amely funkcióiban és feszültségkezelésében akár egy modern ballada harmóniai váza is lehetne.

A darab alapja a C-dúr tonika, amely az első ütemekben stabilan van jelen. Az arpeggiók azonban már itt túllépnek a pusztán hármashangzat-gondolkodáson: a hangkészlet gyakran tartalmaz szeptim- és szextfeszültségeket, amelyeket ma természetes módon Cmaj7 vagy C6 akkordként értelmeznénk. Ez a fajta „vertikális” gondolkodás – ahol az akkord nem statikus, hanem folyamatosan gazdagodik – a jazz harmóniavilágának egyik alapelve.

A prelúdium előrehaladtával Bach fokozatosan funkcióváltásokkal hoz létre mozgást. Megjelennek domináns funkciók (G7), majd ezek késleltetett, gyakran indirekt feloldásai. Különösen érdekes a mellékdominánsok használata: például a D7 mint a G dominánsa, amely hangnemi kitérést kelt. Jazz-zenészként ezt a gondolkodást teljesen otthonosnak érzem; a standard repertoárban ugyanez a logika működik a II–V–I menetekben.

Harmóniaiilag figyelemre méltók Bach kromatikus átvezetései is. Bár a darab C-dúrban marad, rövid időre érint más hangnemeket, például a párhuzamos moll hangnemet, vagy a domináns hangnemét. Ezek a pillanatnyi elmozdulások olyanok, mint amikor egy jazz-szólóban „outside” hangokat használunk: a feszültség nem rombolja, hanem gazdagítja a tonalitást. Bach nem fél az átmeneti disszonanciáktól – pontosan tudja, mikor és hogyan kell őket feloldani.

Jazz-zongoristaként különösen inspiráló számomra az, ahogyan Bach időben gondolkodik harmóniáról. Nem ütemről ütemre vált akkordokat, hanem hosszabb ívekben. Egy-egy harmónia több ütemen keresztül „érik”, miközben a belső szólammozgások folyamatos változást hoznak létre. Ez a szemlélet alapvető a jazzben is, hiszen egy jó improvizáció nem akkordok egymásutánja, hanem folyamat.

A mű mélyebb harmóniai elemzéséhez és a jazz improvizáció alappilléreként használt akkord-skála relációs megközelítéséhez bemutatom a prelúdium harmóniavázát. A harmóniavázból olvasás azért előnyös, mert az akkordszimbólumok lehetőségek terét adják meg, nem konkrét hangokat. Lehetővé teszi, hogy a zenészek próba nélkül is együtt tudjanak játszani, közös nyelvet használva. Fejleszti a strukturális gondolkodást, mert funkciókat és irányokat olvasunk, nem hangról hangra információt. Könnyűvé teszi a memorizálást és az azonnali transzponálást, ami élő zenei helyzetekben kulcsfontosságú.

A zenészt aktív alkotóvá teszi, mert a megszólaló zene az ő döntésein és hallásán múlik. A jazzben használt tipikus harmóniaváz-jelzések (akkordszimbólumok) kb. 1920-1940 között alakultak ki, és az 1940-50-es évekre váltak magyarázó egységessé.

Már az első akkord megjelenésekor a harmóniaváz jelentős értelmezési szabadságot biztosít az előadó számára. Az első fokon álló tonikai funkció a gyakorlatban ritkán szólal meg pusztán hármashangzat formájában, ezért

az akkord rendszerint négyeshangzattá bővül, amely ebben az esetben dúr-major szeptim hangzást eredményez. A tonikai akkord további színezése érdekében gyakran egészülhet ki a hatodik és a kilencedik fok hangjaival, melyek díszítő, illetve színező funkciót töltenek be.

A modern jazz harmóniai nyelvének kialakulásával – különösen az 1940-es évektől – megjelent a felemelt negyedik fok (#11) alkalmazása is. Ennek oka, hogy a tiszta kvart a dúr tonikai harmóniában kerülendő hangként értelmezhető, mivel erős diszsonáns viszonyban áll a nagy terccel. Ezzel szemben a bővített kvart alkalmazása líd karakterű hangzást eredményez, amely a tonikai funkciót nem gyengíti, hanem színesíti. A jazzelmélet a felemelt 4. fokot jellemzően #11-nek, mert az akkordalapú gondolkodásban nem skálafokként, hanem akkordkiterjesztésként értelmezi ezt a hangot (1–3–5–7–9–#11–13).

Akkord-skála relációban, vagyis improvizációs hangkészletek szempontjából a tonikai dúr-major szeptim akkordhoz a hétfokú rendszerek közül a dúr (ión) és a líd skála rendelhető. A jazz-improvizációban gyakran alkalmazott pentaton rendszerek tekintetében az akkordhoz több alternatíva is társítható: a hatodik fokra épülő a-moll pentaton, a terc fokra épülő e-moll pentaton, valamint a nagy szeptimre épülő h-moll pentaton. Az a-moll pentaton kiemeli a hatodik és kilencedik fok hangjait, míg az e-moll pentaton ezek mellett a nagy szeptimet is hangsúlyossá teszi. A lídes karakter legerőteljesebb megjelenítésére a h-moll pentaton a legalkalmasabb, mivel a rendszer a hatodik és kilencedik fok mellett tartalmazza a felemelt negyedik fokot (#11) is.

A prelúdium második harmóniája egy második fokú szeptimakkord, amely szekund fordításban szólal meg. A jazz gyakorlatban a fordítások az áttekinthetőség érdekében slash-akkordként kerülnek jelölésre, jelen esetben Dm7/C formában. A második fokú akkordhoz kapcsolt improvizációs hangkészlet rendszerint a modális gondolkodást követi, így a dór skála alkalmazása tekinthető alapértelmezettnek. Pentaton rendszerekben gondolkodva a második fokra épülő e-moll pentaton, illetve az akkord kvintjére épülő a-moll pentaton is használható, az első fokra épülő d-moll pentaton mellett.

A következő harmónia egy ötödik fokú domináns funkciójú akkord, amely első fordításban (kvint-szext) szólal meg. A jazzelmélet a domináns akkordokat két alapvető kategóriába sorolja: természetes (unaltered) és

alterált dominánsokra. A jelen esetben természetes domináns akkordról van szó, mivel az akkord nem tartalmaz módosított hangokat, szemben az alterált dominánsokkal, amelyekben kromatikus változtatások jelennek meg.

Az akkordhoz rendelt elsődleges improvizációs hangkészlet a G alaphangra épülő mixolíd skála, amely a domináns funkció klasszikus modális megfelelője. Ugyanakkor a fordításból adódóan lehetőség nyílik az akkord tercére épülő H lokriszi skála alkalmazására is, amely alternatív hangkészletként értelmezhető. Ezen túlmenően egy tágabb, határokat feszegető megközelítést kínál a H lokriszi $\sharp 2$ (lokriszi +2) skála, amely a D dallamos moll skála hatodik fokának móduszeként értelmezhető, és gazdagabb színezeti lehetőségeket biztosít a domináns harmónia fölött.

A darab második és negyedik akkordja között egy teljes II–V–I funkcionális összefüggés rajzolódik ki, amely különösen figyelemre méltó a jazz harmóniai gondolkodás szempontjából. Ezt követően egy második fokú mellékdomináns jelenik meg harmadik (szekund) fordításban, amely tovább erősíti a funkcionális előrehaladást. Nem tekinthető véletlennek, hogy az első módosított hang megjelenése fisz, amely korábban már a tonikai akkord kiterjesztéseként is szerepelt. Továbbá megfigyelhető, hogy amennyiben a D alaphangra épülő mixolíd skálát C-ről értelmezzük, líd hangkészlethez jutunk. A kilencedik ütemben egy teljes G-dúr kadencia hangzik el (Am7–D7–G), amelyet egy C7 $\flat 9$ akkord követ G basszussal. Ez az akkord egy alterált első fokú mellékdomináns második fordításban, amely a negyedik fok felé vezet.

A negyedik fokú harmónia hatodik fokú díszítőhanggal (D) egészül ki. Akkord–skála relációban gondolkodva ehhez a harmóniához a modális megközelítésből fakadó líd skála tekinthető elsődlegesnek, kiegészítve a karaktert hangsúlyozó e-moll pentaton skálával. Az ezt követő F szűkített akkord többféle elemzési lehetőséget kínál, azonban jazzelméleti szempontból leginkább egy alaphang nélküli G7 $\flat 9$ domináns akkordként értelmezhető. Ezt az értelmezést alátámasztja az is, hogy az akkord az első fokra oldódik, valamint a klasszikus funkcionális gyakorlat szerint az F hang szabályosan lefelé oldódik a tonika tercére. Az említett szűkített harmóniához az egész–fél skála rendelhető, amely egy nyolc hangú, szimmetrikus hangsor, és F alaphangról kiindulva nagy- és kis szekundok váltakozására épül. Az ezt követő harmónia egy negyedik fokú négyeshangzat szekund fordításban, amely átvezető szerepet tölt be a következő, a tonika hangnemében megjelenő II–V–I kadenciához.

A további akkordok ezt a kadenciát készítik elő, egy nyolcütemes, G orgonapontra épülő szakasz formájában.

A 26. ütemben egy Gsus akkordként értelmezhető késleltetés figyelhető meg. A jazz akkordjelölés a *suspended* (késleltetett) kifejezés rövidítését alkalmazza a 4–3-as késleltetés jelölésére. Az ehhez társítható hangkészlet mixolid jellegű, és legtöbb esetben – így Bach eredeti darabjában is – a késleltetést egy domináns akkord feloldása követi. Hasonló funkciót tölt be az Eb[°]7/G akkord is, amelyben a domináns hangjai késleltetett módon oldódnak (Eb → D, F[♯] → G, A → G, C → H). A mű zárását egy C orgonapontra épülő II–V–I kadencia képezi.

A tanulmány rámutat arra, hogy a vizsgált Bach-mű harmóniai szerkezete számos olyan funkcionális és modális összefüggést tartalmaz, amelyek természetes módon kapcsolódnak a jazz harmóniai gondolkodásához. Az akkordfordítások, mellékdominánsok és kadenciális formulák elemzése megmutatja, hogy a klasszikus funkcióelv és a modern akkord-skála reláció között nem törés, hanem folytonosság figyelhető meg. A líd, mixolid és alterált hangkészletek alkalmazása érzékelteti, hogy a jazzben kialakult színezési gyakorlatok történeti előzményei már a barokk harmóniai nyelvben is jelen vannak. Az improvizációs szempontú megközelítés rávilágít arra, hogy a harmóniaváz nem pusztán kísérőstruktúra, hanem aktív értelmezési keret az előadó számára. Mindez alátámasztja azt az állítást, hogy Bach zenéje nem csupán történeti örökség, hanem élő, kortárs zenei gondolkodásra is inspiráló rendszer.

(Ballad)	Praeludium in C (WTC I.)			J. S. Bach
$\parallel C_{\Delta 7}$	$D_{m7}^{\nearrow C}$	$G_{7B}^{\nearrow}$	$C_{\Delta 7}$	
$C_{\Delta 7}$	$D_{7C}^{\nearrow}$	$G_{7B}^{\nearrow}$	$C_{\Delta 7B}^{\nearrow}$	
A_{m7}	D_7	G	$C_{7G}^{\nearrow b9}$	
F_6	F_{o7}	$C_{\Delta 7E}^{\nearrow}$	$F_{\Delta 7E}^{\nearrow}$	
D_{m7}	G_7	$C_{\Delta 7}$	C_7	
F_6	$F_{o7}^{\#}$	A_{o7}^b	G_7	
$C_{\Delta 7G}^{\nearrow}$	G_{7sus}	G_7	$E_{o7G}^b^{\nearrow}$	
$C_{\nearrow G}$	G_{7sus}	G_7	C_7	
$D_{m7C}^{\nearrow}$	$G_{7C}^{\nearrow}$	$C_{\Delta 7}$	$\parallel$	