

## Dr. TOKAJI ANDRÁS: A BLUE HANG ÉS A BLUES SKÁLA

Az amerikai populáris zene vizsgálata juttatott el a blues vizsgálatához, mely, mint ismeretes, az amerikai angolszász kultúra kontextusában és az afroamerikaiak kezében alakult ki, és gyökerei Nyugat-Afrikába vezetnek. Ez az oka annak, hogy az európai hallás és zenetudomány számára – legalábbis a megszokott módon – nehezen megközelíthető. Számomra éppen ebben rejlett a kihívás, és vizsgálatom éppen ezért a két legfogósabb kérdésre: az ún. *blue note*-ra és a *blues hangsorra* irányítottam. Alább megpróbálom összegezni az eddig összegyűjtött ismereteket és a felmerült szempontokat, majd egy koherens képbe rendezni azokat.

A blues-előadók megörökölték afrikai elődeik temperamentumát és a közös rituálék hangulatát. Yvonne P. Chireau ennél is tovább megy: „a blues-zene az afroamerikaiak természetfölötti hitének elsődleges hordozója volt”. Rámutat arra, hogy az afroamerikai népi mágikus varázslás, pontosabban a *hudu* és a *vudu* vallás, a blues „komponisták” állandó inspirálója volt,<sup>1</sup> és felhívja a figyelmet arra is, hogy sok blues-énekes énekelt mágikus dolgokról és talizmánokról.<sup>2</sup> Mint David Evans írja, sokféle hangot használnak: zeneieket és nem-zeneieket. Majd kiemeli, hogy dalaikat mély érzelmekkel adják elő, olykor pedig transzállapotot „mutatnak”.<sup>3</sup>

Az afrikai heterofóniát az jellemzi, hogy a szólamaikat *uniszónó* éneklők hangjainak magassága, tempója és ritmusa kissé eltér egymástól. A kis eltérés olyan, mint a gafikában a kicsit görbe vagy bizonytalan vonal a vonalzóval vagy körzővel meghúzott vonalhoz képest. Az utóbbi a mérnöké, az előbbi a művészé. Persze minden a mértéktől függ. Végül is nem az volt a cél, hogy a szólamok hangosabban szóljanak, hanem hogy a különböző vérmérsékletű és hangulatú emberek éneklés közben is „a maguk bőrében” érezhessék magukat. A blues-énekes ezt a hagyományt folytatta énekszólama és gitárkíséréte vonatkozásában.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> A *hoodoo* és a *voodoo* a közép-nyugat afrikai vallások és a keresztény vallás hatását magán hordozó szinkretikus népi vallás. Az észak-amerikai *hudu* gyökerei Akanba, Ewébe, Fonba, Fulbéba, Igbóba, Jorubába, Kongóba és Mandéba; a braziliai, haiti, kubai, louisianai és Puerto Ricó-i *vudu* gyökerei pedig a benini, ghánai, nigériai és togói *vodun* kultuszba nyúlnak vissza.

<sup>2</sup> Yvonne Patricia Chireau: *Black Magic Religion and the African American Conjuring Tradition*. University of California Press, Berkeley, Calif. 2003, 145. old. Ebből merített Jay Hawkins *I Put a Spell on You* című dalában is (1965) <https://www.youtube.com/watch?v=7kGPhpvqtOc>

<sup>3</sup> David Evans: *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. University of California Press, 1982, 23. old. (Ebben a szibériai és észak-ázsiai sámánokra hasonlítanak.)

<sup>4</sup> L. pl. a *Poor Boy Long Way From Home* c. blues-t Robert Belfour előadásában. (<https://www.youtube.com/watch?v=0JyapY3Boa8>)

Az afroamerikaiak tehát nem törekedtek az európai „univerzális koherencia” elvének megvalósítására. De – mivel ők is szimultán hallották, hallgatták szimultán szólamaikat – ők is felállítottak maguknak a többszólamúság bizonyos normáit, és azoknak meg is feleltek. Mint Métraux írja: „A vudu zenekarok poliritmikus zenét játszottak, és jóllehet minden zenész más hangmagasságban adta elő a maga dallamát, mindezt úgy csinálták, hogy valamilyen egység kerekedett ki belőle.”<sup>5</sup>

Még egy előzetes gondolat: az afrikai népi-modális és az európai művelt akkordikus-harmonikus zene „birkózása” a blues-ban kölcsönös egymásrahatásukban nyilvánult meg. Miközben terjedőben volt az egzotikusnak számító népi modalitás, a másik oldalon az ugyancsak nagy meggyőző erővel rendelkező klasszikus zene hatása is kikerülhetetlen volt. Ezt bizonyítja az is, hogy a *soul blues* már a tonális-funkciós zene harmóniai „emblémájára”, az I-IV-V-I harmóniamenetre épült.<sup>6</sup> Ugyanakkor – elsőként Jelly Roll Morton<sup>7</sup> és William Christopher Handy<sup>8</sup> – bevezette a formálódó dzsessz zenébe az afrokreol és a Mississippi deltájának népi blues zenéjét. Később még erre visszatérünk.

És még egy megjegyzés. Az Olvasó esetleg furcsállja, hogy az elemzésekben a szolmizációs jeleket használom. Az emberek legnagyobb része – a szakmabeliek is! – úgy érzik, hogy a szolmizációs jelek használata csak a lapról olvasás tanításának eszköze, vagy énekes jelbeszéd, mely a gyermekek világához tartozik. De ez nem így van. Mert amennyire igaz, hogy *a konkrét zenei elemzésekben* a pontos hangjelölések a megfelelők (megadott hangnemekben és kottairással), az *elméleti elemzésekre* – melyek a hangok funkciójáról szólnak –, gyakran a szolmizációs jelölésrendszer alkalmasabb, mivel felülemelkedik az aktuális hangsorokon és hangközökön. Ezért használta a szolmizációs jelkészletet mind Bárdos Lajos, mind Lendvai Ernő, mind Gonda János az anyanyelv – a zenei, zenetudományi anyanyelv – magától értetődő természetességével.<sup>9</sup> E jegyzetben adom meg a hangok szolmizációs szótagjeleinek rendszerét.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Alfred Métraux: *Voodoo in Haiti*. Pickle Partners Publishing, 2016.

<sup>6</sup> V.ö. Gerhard Kubik: *Africa and the Blues*, University Press of Mississippi, 1999. 80. old.

<sup>7</sup> Jelly Roll Morton: *Jelly Roll Blues* (1905), *New Orleans Blues* (1904 utáni évek) stb.

<sup>8</sup> W. Ch. Handy: *Memphis Blues* (1912), *St. Louis Blues* (1914) stb.

<sup>9</sup> Lendvai írja *Verdi és a 20. század* c. könyvében: „Kodály olyan módszert kínál, ami a jelenségek átfogó vizsgálatára és megértésére alkalmas. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy segítségével egy zenei világegyetem tárul fel előttünk. És mindenekelőtt nemcsak a struktúrát, hanem a zene tartalmát is híven tükrözi. (...) A romantikus összhangzattan mindaddig fehér foltja marad a zeneelméletnek, amíg nem a relativitás eszközeivel közeledünk hozzá. Kodály relatív szolmizációs módszerével elég egyetlen hangszimbólum (a „ma” jel), hogy kiismerjük egy dallam természetét”. (Zeneműkiadó, Budapest. 8. old.)

<sup>10</sup> A dúr skála diatonikus és felfelé alterált hangjai: dó, *di*, ré, *ri*, mi, fá, *fi*, szó, *szi*, lá, *li*, ti, do. A diatonikus és lefelé alterált hangok: dó, *da*, ti, *tá*, lá, *lo*, szó, *sza*, fá, mi, *ma*, ré, *ra*, (dó).

## RÖVID TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

A blues-t kezdetben Georgia, Alabama, Arkansas, South Carolina, Mississippi, Louisiana és South Texas államban művelték. A 20-as években felvett blues-dalokat két csoportra: a hagyományos *vidéki blues*-ra és a *városi blues*-ra osztották.

A *country blues* stílusváltozatait a szenvedélyes hangú *delta-blues*, a lírai és érzékeny hangú *piedmonti blues*, a korszó-együttesek (*jug-band*) által befolyásolt *memphis-i blues* stb. képviselte. Ezzel szemben az *urban blues* stílusát a zenés vígjáték (*vaudeville*) blues énekesei alakították ki,<sup>11</sup> akik már nagyobb hallgatósághoz igazították dallamaikat és hangerejüket, valamint ékítéseiket. Sokat improvizáltak, és továbbra is alkalmazták a nyögések, a jajgatások és a kiáltások effektusait, amivel még kifejezőbbé tették éneküket. Mindezzel meghatározó hatást gyakoroltak a *Broadway musical*-ekre, az érzelmes lírai dalokra (*ballads*), a *gospelre*, a *rhythm and blues*-ra, és végül a *rock and roll*-ra.<sup>12</sup>

Az 1916 és 1940 között lezajló *első nagy migráció* során az afroamerikaiak nagy tömegei vándoroltak a nagyobb fizetés, illetve jövedelem reményében a nagyvárosokba, aminek következtében a „faji zene” (*race music*) kategóriát felváltotta az egyre népszerűbbé váló *rhythm and blues* stílus. Az életmódban, a világlátásban és a zenei gyakorlatban bekövetkezett változások következtében a blues-játékosok elektromos hangszereket, – illetve elektromos erősítést – kezdtek használni, és általánossá vált a pontozásos ritmus (*shuffle*) használata is. Ez a kereskedelmi indíttatású divat, valamint a dzsessz és a gospel-zene hatása együttesen alakította a R&B-t.<sup>13</sup> De csak ezt követően nyert a blues polgárjogot, ami azt jelentette, hogy már mindenhol játszották, előadók pedig egyre népszerűbbek lettek.

A *második nagy migrációs hullám* — a déli területek munkaigényességének csökkenésével és az északi gyárak munkaerőigényének növelésével — a II. világháború után lépett fel. Ennek „hátán” indultak Északnak a blues-muzsikusként is, akik most már – élvén az elektromos gitár nyújtotta lehetőségekkel és a ritmus-szekció alkalmazásával – egy újfajta blues-stílust alakítottak ki. A temperamentumos és energikus vidéki blues Muddy Waters és Howling Wolf

---

<sup>11</sup> „A blues anyja”, Gertrude „Ma” Rainey, Bessie Smith, Lucille Bogan, Mamie Smith, Victoria Spivey.

<sup>12</sup> Daphne Duval Harrison: *Black Pearls: Blues Queens of the '20s*. Rutgers University Press, New Brunswick, 1988. 8. old.

<sup>13</sup> Lawrence Cohn; Mary Katherine Aldin: *Nothing but the Blues: The Music and the Musicians*. Abbeville Press, New York, 313–314. old.

kezében már a rock-zenét előlegezte meg.<sup>14</sup> A rádióállomások is részt vettek a stílusformálásban. Szándékuk szerint pusztán üzleti szempontok, valójában az ízlés állandó változásának állandó nyomkövetésével. Előbb „egyénytették” műsoraikat, miáltal létrejött a chiagói *delta-blues*, a kansas city-i *jump-and-shout R&B*, valamint a déli *boogie-woogie-blues*. A következő lépés — melyet a rock'n'roll tett meg — az etnikai határok, az utolsó lépés pedig — a rock-zene révén — az országhatárok átlépése volt.<sup>15</sup>

## A „BLUE NOTE” JELENSÉG

A *blue-note* („levertség hangulatát árasztó zenei hang”) az afroamerikai zene sajátos jelensége, mely — a torinói lepelhez vagy Atlantisz rejtélyéhez hasonlóan — egy évszázada foglalkoztatja a tudósokat. Maga a *blues* szó „rossz hangulatot” is jelent.<sup>16</sup> A jelenség meghatározásához nézzük az *Oxford Illustrated Encyclopedia* hitelesnek mondható szövegét, és figyeljünk az óvatos megfogalmazásokra. (A kiemelések tőlem származnak.):

„A /blues/ zenére jellemző blue-hangok – melyek a skála harmadik, a hetedik és (ritkábban) az ötödik hangján vannak –, kissé *le vannak szállítva (lowered)* vagy *-hajlítva (bent)*, ami a zenének sajátos keserűdes jelleget kölcsönöz. A blue-hangok *magassága vagy intonációja* nincs pontosan rögzítve, hanem az előadó hajlamától függően változik.”<sup>17</sup> A szöveg nyitva hagyja a lehetőséget arra is, hogy különálló hangokról, és arra is, hogy csak a „szabályszerű” hangok intonációs változatairól van szó. Lássuk a jelenség néhány megközelítését!

*Milyenek a blue-hangok?* Johann Tonsor 1892-ben így számolt be a Kentucky állambeli Louisville-ből az afroamerikai kikötőmunkások énekéről:

„Egy kórus fenséges, mennyei (*unearthly*) és panaszos énekét hallgattam, amint emelkedik és ereszkedik, akár a szél nyögése, vagy az elveszett lélek kiáltása, sírása, jajveszékelése (*cry*).” Mint írta, gyönyörködés közben egy különös hang keltette fel figyelmét, mely „sem A, sem Asz-hang nem volt, hanem valami a kettő között”.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Marc Rice: *Urban Blues*. In: Emmett George Price, Tammy Kernodle, Horace Maxille: *Encyclopedia of African American Music*, 1. kötet. Greenwood, 2010, 143. old.

<sup>15</sup> M. Rice, i.m. 1. kötet, 144. old.

<sup>16</sup> A *be in the blues* azt jelenti: „rossz a hangulata, a kedve”; „mísze van”.

<sup>17</sup> *Oxford Illustrated Encyclopedia Of The Arts* (ed. John Julius Norwich) Oxford University Press, 1990, 50. old. – Hajlítva vannak, vagy egy alacsonyabb fokra vannak leszállítva? Skálahangok, vagy ösztöntől vezérelt intonációs jelenségek?

<sup>18</sup> Johann Tonsor (alias Mildred J. Hill): *Negro Music*. In: *Music*, 3 (1892-93), 120-121. old. – Tonsor nem írja, hogy az inkriminált A/Asz hang melyik hangsorba illeszkedett. – Ha Tonsor a C-dúr hangnemre gondolt, a blue-hang a „negyedik” blue-hang volt.

Mindenekelőtt az a lehetőség merül fel, hogy az európai műveltséggel rendelkező Tonsor — aki apjától, Calvin Cody-tól és Adolph Weidigtől tanult énekelni —, csupán azért hallotta a hangot hamisnak, mert füle az európai temperált hangoláshoz szokott.<sup>19</sup> Az afrikai és afroamerikai zene legjelentősebb tudósa, Gerhard Kubik<sup>20</sup> szerint „a blue-hangok *intrakulturális* (kulturán belüli) szempontból (...) nem képeznek valódi és önálló fogalmi hangmagasság-egységeket. A blues-énekes hangkészletének szerves részét képezik, és csak egy másik rendszerből, az európai diatonikus hangsorból válnak hallhatóvá.”<sup>21</sup>

A blues egyik elismert kutatója, David Evans szerint „A blues-énekes számára a blue-hangok önmagukban természetesen nem feszültségkeltő hangok, hanem a blues-skála megszokott (*normal*) részei.”<sup>22</sup> A blue-hangok sajátos hangulata tehát nem a zenélő akarától függő és nem is érzelemkifejező jelentés. Maguk a blue-hangok pedig nem is jelek, hanem csak egy más ízléssel, – pontosabban zenei jelrendszerrel – rendelkező csoport számára megkülönböztethető *tulajdonított konnotatív jelentések*.

A mondottakat támasztja alá az is, hogy maguk a legdélibb déli (*deep southern*) blues-énekesek állítólag nem is beszélnek blue-hangokról.<sup>23</sup> A szakkifejezést — a zenekritikus Abbe Niles szerint — a dzsessz-zenészek és -szakírók vezették be az 1920-as években abból a célból, hogy egy európai kifejezéssel próbálják magyarázni zenéjüket.<sup>24</sup>

Térjünk vissza az eredeti kérdéshez: milyenek a blue-hangok? Az amerikai rabszolga-dalok első kiadója, William Francis Allen<sup>25</sup> írta 1867-ben:

„A négerek énekének a dallam különös hálójából való kibogozását az teszi különösen nehézé, hogy, mint a madarak, gyakran olyan hangokat adnak ki, melyeket nem lehet pontosan feltüntetni a hangskálán, és bővelkednek az egyik

---

<sup>19</sup> Gonda J. dzsessz-zongorista és elméletíró azt írja, hogy „a blues-os szeptimhangot (...) csak a temperált skálához szokott európai fül hallja hamisnak, egyébként közelebb áll a természetes felhangsor szeptimhangjához, mint bármelyik az európai hangsorok hetedik foka közül”. (*Jazz. Történet-elmélet-gyakorlat*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979, 47. old.)

<sup>20</sup> Gerhard Kubik osztrák származású kulturális antropológus. Egy fél évszázadon át évente fél évet töltött zenei gyűjtéssel Kelet-, Közép- és Nyugat-Afrikában. Ugyanilyen jó, mértékadó ismerője azonban az afroamerikai zenének, és persze a kétféle zenekultúra összefüggéseinek is. (Mindemellett maga is gyakorló énekes, klarinétos és gitáros.)

<sup>21</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*. University Press of Mississippi, 1999, 123. old.

<sup>22</sup> David Evans: *African Elements in Twentieth Century United States Black Folk Music*. In: *Jazzforschung/Jazz Research* 10 (1978) 424. old.

<sup>23</sup> G. Kubik: i.m. 123. old.

<sup>24</sup> Edward „Abbe” Niles: *Lady Jazz in the Vestibule*. In: *The New Republic*, 23 (1925. dec.)

<sup>25</sup> William Francis Allen (1830-1889) amerikai (fehér) klasszika filológus. A *Slave Songs of the United States* (A. Simpson & Co. New York, 1867) társszerkesztője volt.

hangról a másikra való csúszásokban, valamint artikulálatlan kanyarodásokban és zárlatokban.”<sup>26</sup> A Harvard régésze, Charles Peabody 1903-ban az európai ember azon véleményének adott hangot, hogy „a hujákolásoknak (*hollers*) bizarrak a hangközei és különösek a ritmusai”.<sup>27</sup>

Nem árt észben tartani, hogy sem a törzsi társadalomban élő afrikaiak, sem az afroamerikai népzeneészek nem törekedtek arra, hogy a művelt európai mértékeknek megfelelő „zenei” hangokat képezzenek,<sup>28</sup> és még kevésbé volt elvárható tőlük, hogy azokat az európai tudós-művészek és tudósok által évszázadok alatt kidolgozott kánon — a 12-fokú temperált (közepes kiegyenlítésű diatonikus) hangrendszer — szerint intonálják. Márpedig mindaz, ami ezen kívül esik, a művelt zenész számára „hamis intonálásnak” (*off-pitchness*) számít.

De hátha nem ügyetlenségéről, hanem valaminek a kifejezéséről van szó? A *Grove Dzsessz-lexikon* szerint a blue-hangok tetszés szerint igénybe vehető módosítások (*alternate inflections*).<sup>29</sup> Összhangban van ezzel az a nézet, amely szerint a blue-hang ún. „mikrotonális” jelenség, tehát nem szerkezetalkotó, „csak” hangszín és hangulatkifejező eszköz; az ún. blue-hangulat (*blue-feeling*) kifejeződése. E sajátos hangok a Wikipedia szerint is „a zenei kifejezés érzelmekeltő eszközei”.<sup>30</sup> Az ilyen hangkapcsolat blúzos (*bluesy*), meghitt, otthonos (*down-home*), földszagú (*earthy*), eredeti, vagány (*funky*).<sup>31</sup> Az afrikai nyelv és zene kutatója, Harriet Joseph Ottenheimer arról tudósít, hogy „a déli blues-énekesek az énekes vagy egy hangszer hangjának «nyugtalanná, aggodalmaskodóvá (*worrying*) tételéről», vagy «hajlításáról» beszélnek.”<sup>32</sup>

Az élet azonban itt nem állt meg. A blue-hangokat ma már nemcsak különös „íze” miatt kedvelik, hanem sajátos disszonanciaként is használják, ami ismét felveti azt a kérdést, hogy tulajdonképpen micsoda a blues-hangkészlet. A *Music Theory* nevű weboldal szerint „a blue-hang átmenőhang (*passing note*), mert a diatonikus skálához képest egy disszonáns (*dissonant*) hang. Nem szabad «pihennünk» rajta, hogy ne elhangoltnak (*untuned*) tűnjék.”<sup>33</sup>

---

<sup>26</sup> Id. William Tallmadge: *Blue Notes and Blue Tonality*. In: *The Black Perspective in Music*. Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts from 1973-1990, Cambria Heights, N.Y. 1984. 155. old.

<sup>27</sup> Charles Peabody: *Notes on Negro Music*. In: *The Journal of American Folklore*, Vol. 16. No. 62. (1903. szept.) 148-152. old.

<sup>28</sup> A hangadás a beszéden és a normális éneken kívül lehetett dörmögés és kiáltás, falzett stb.

<sup>29</sup> J. Bradford Robinson; Barry Kernfeld: *Blue Note* címszó. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, 2002<sup>2</sup>.

<sup>30</sup> *Blue Note* címszó, Wikipedia, Internet. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_note](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note))

<sup>31</sup> Jamey Aebersold: *How to Play Jazz and Improvise*. J. Aebersold, 1967. I. köt.

<sup>32</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues...*, 497. old.

<sup>33</sup> *Learning the blues scale: the Blue Note in Blues Scale*. In: *Simplifying Theory*, Internet. (<https://www.simplifyingtheory.com/blues-scale-blue-note/>)



*Melyek a blue-hangok?* Kubik — *dó*-alapú hangsort véve alapul — így ír: „Ezek az aggódalmaskodó vagy hajlított hangok általában a harmadik és a hetedik (néha a negyedik) hangja az európai diatonikus hangsornak.”<sup>34</sup> Ami az utóbbi hangot illeti, mások „leszállított kvintről” írnak.<sup>35</sup> Kubik 1994-ben felvetette, hogy a „blue-kvint” — nevével szemben — nem leszállított kvint, hanem a blues-ban található hangsor-minták független összetevője, mivel a *szó* és a *fi* körüli frekvencia-mező két különböző *tonéma*.<sup>36</sup> Megjegyzem, Gonda János már 1979-ben tiszta- és bővített kvartról beszélt. A dél-afrikai zenetudós, Peter van der Merwe, a leszállított 6. fokról is ír (*ló* hang).<sup>37</sup>

A *Music Theory* internetes oktatóportál azt írja, hogy a dúr- és moll blues-skálában — mely lényegében pentaton hangsor — *egyetlen* blue-hang van, mely ráadásul mindkét skálában *ugyanaz* a hang. A moll-pentatonban a „leszállított” (*flattened*) kvint, a dúr-pentatonban pedig a „leszállított” terc.<sup>38</sup>

Dúr    *dó*   *lá*   *szó*   *mi*   **ma**   *ré*   *dó*  
Moll        *lá*   *szó*   *mi*   **ma**   *ré*   *dó*   *lá*

David Evans azt állítja, hogy maga is hallott blue-hangot — ugyancsak a *dó*-alapú hangsort véve alapul — a leszállított 3. és a 2. fok, továbbá a leszállított (azaz moll) szeptim és a nagyszext között.<sup>39</sup> Ez a fok — a tonális-funkcionális rendszerben — szintén tonalitás-érzékeny hang, mivel a nagy szext a dúr, a kis szext pedig a moll hangköze. Kubik ironikusan állapítja meg: most már ott tartunk, hogy „néhány szerző majdnem minden az európai (*western*) hangsorhoz képes hamis (*off-pitch*) hangot blue-hangnak minősít”.<sup>40</sup>

<sup>34</sup> G. Kubik: I.m. 123. old.

<sup>35</sup> A kétkötetes *Angol-Magyar Nagyszótár* ennek megfelelően adja meg a *blue notes* jelentését: „(dzsesszben) váltakozva szűkített és bővített formában használt hangközök”. (Szerk. Ország László: Akadémia Kiadó, Bp. 1982.<sup>7</sup>)

<sup>36</sup> Példának Ed Bell *Mean Conductor Blues* c. pentaton dalát hozza, melyben a Fisz hang saját hangmagassági értéke és az F értéke között ingadozik, amiből arra következtet, hogy az énekes elképzelésében az F és a Fisz képez egy tonémát, és nem a G és a Gesz. (149. old.) (<https://www.youtube.com/watch?v=bkoyHS9np54>) – A hangsorok hangjainak nevét az idézett szerzők általában a C-dúr viszonylatában hangnévvel, én viszont az egységes és áttekinthető tárgyalás kedvéért szolmizációs nevekkkel jelölöm.

<sup>37</sup> Peter van der Merwe: *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Clarendon Press, Oxford, 1989. 119 és 127-8. old.

<sup>38</sup> *Learning the blues scale...*, uo.

<sup>39</sup> „Between the major second and the minor third.” (David Evans *Big Road Blues: Tradition And Creativity In The Folk Blues*. Da Capo Press, 1987. 24. old.) Ezzel kapcsolatban Marshall Stearns *The Story of Jazz* (New York, 1958., 197-198.) könyvére hivatkozik. Ezt van der Merwe (i.m., 119. old.) és G. Kubik is megerősíti (*Africa and the Blues*, 125. old.). Ebben az esetben eleve moll-jellegű blues-skálára gondolnak.

<sup>40</sup> Gerhard Kubik: *Africa and the Blues*, 125. old. – Az egy nyelvű Webster nagyszótár a *blue note* 2. jelentéseként ezt adja meg: „hamisan (*off pitch*) vagy rosszul képzett (*badly sounded*)

*Milyen a blue-hangok eloszlása?* Evans tanúsága szerint a blue-tercnek mind a „dúr”, mind a „moll”, mind „semleges” intonálása ugyanazon előadásban is előfordul. Viszont nem szokott egyetlen előadásban minden lehetséges blue-hang előfordulni, legfeljebb csak a dúr- és a moll-, valamint a semleges terc és szeptim. A többi más kiosztásokban fordul elő, és főként improvizációkban.<sup>41</sup> A Wikipedia *Blue Note* címszava a következő blue-hangokat sorolja fel: dó – ré – ma – mi – fá – fi/sza – szó – lá – ta – ti – dó.<sup>42</sup> Ez a sorozat azonban – mint majd látni fogjuk – korántsem tartalmazza az összes lehetséges blue-hangot.

Mondják, hogy Mott Willi blues-játékos még a 250 centes magasságon — tehát a moll 2. és a 3. foka között — is alkalmazta a blue-hangot, aminek semmilyen előzménye nincs.<sup>43</sup> A rockabilly, a rock'n'roll és a rock-zene megjelenése pillanatában már ez volt a helyzet. Mindenesetre tanulmányunk második fele, melyben a blues-skálákat taglaljuk és rendszerezünk, pontosabb választ fog adni a blue note-ok típusos eloszlására.

*Milyen az eltérés mértéke?* Van, aki szerint ezek a hangok két „előírásos” hang között pontosan „feleúton” vannak, és emiatt „idegen”; funkciós vonatkozásban „semleges” hangok.<sup>44</sup> A legzavarbaejtőbb az az állítás, hogy elérhetik a félhangot is, ami azt jelenti, hogy a „blúzosított” hang a hangrendszernek már egy másik hangja. Ha így van, akkor az már nem blúzosítás. Vagy mégis?<sup>45</sup> Kubik azt állítja, hogy a dúr tercet éneklő blues-énekes a hangját akár a moll terc alá is csúsztathatja.<sup>46</sup>

Nagy általánosságban azonban a blue-hangokra úgy tekinthetünk, hogy azok, úgymond, a „hibahatáron belül” – szemiotikailag: egyazon jelentéstartományban – foglalnak helyet. És különben is ez a végzetük: egyszerre véletlenszerűek és kiküszöbölhetetlenek. Ugyanezt erősíti Kubik, amikor a blue-hangokkal kapcsolatban „rugalmas hangmagassági területekről” (*flexible pitch areas*) és – Közép-Afrikai viszonylatban – „rugalmas hangsorokról” (*elastic scales*) beszél.<sup>47</sup> Ezt bizonyítja a heterofón gyakorlat is, mely olykor 58 centes (azaz

---

hang”. (*Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Encyclopædia Britannica, Inc. Auckland, Geneva, London etc. 1981, I. köt.)

<sup>41</sup> D. Evans: *Big Road Blues...*, 24. old.

<sup>42</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_note](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note)

<sup>43</sup> Mott Willis: *Riverside Blues*. Crystal Springs, Mississippi, 1970. (Hiv. D. Evans, i.m. 213-14. old.)

<sup>44</sup> Egy megfogalmazás szerint „semleges kevert terc-hangzat”.

<sup>45</sup> V.ö. D. Evans, i.m., 24. old.

<sup>46</sup> G. Kubik: I.m. 121. old.

<sup>47</sup> G. Kubik, i.m. 18. old.



negyedhangos) eltérést is megenged.<sup>48</sup> Ugyanez a mérték érvényes a hangolás esetében is.<sup>49</sup>

Több egyazon dallamot éneklő énekes esetén ez a gyakorlat – mint már a bevezetőben is utaltam rá – *heterofóniához*<sup>50</sup> vezet, melyet az európai műzene súlyos szakmai hibának tartott, és mindig arra törekedett, hogy teljesen kiküszöbölje. Más kultúrák viszont — így az arabok, az indonézok, a japánok, közelebb pedig a bosnyákok, a horvátok vagy a montenegróiak — „vígán” gyakorolták.

Van azonban még egy fontos szempont is, melyről Evans így ír:

„A blues-énekesek gyakran meginognak a tercnél vagy a szeptimnél, vagy az alacsonyabbról a kissé magasabb magasságú hangra csúsznak. Megvan a lehetőség arra, hogy a terc és a szeptim alacsonyabb része vezetőhangként szolgáljon a tonikához és az alsó kvinthez, a felső része pedig hogy vezetőhang legyen a kvinthez és a felső tonikához.”<sup>51</sup>

Ez valóban meglepő fordulat: a blue-hangok funkciós – vagy pre-funkciós – hangként való értelmezése. Kubik Leroy Carr énekessel kapcsolatban jegyzi meg, hogy alulról csúszik fel a 4-ről az 5. fokra,<sup>52</sup> melyet „leszállított kvinthangnak” (*flatted fifth*) nevez.<sup>53</sup> A funkciós gondolkodásnak viszont ellentmondani látszik a lefelé irányuló hang alulról, csúszással való megközelítése.

*Szándékosak a blue-hangok vagy véletlenek?* Evans a blue-hangokat a műfajstílus elmaradhatatlan sajátosságának tartja.<sup>54</sup> Mások úgy gondolják, hogy olyan módosítások, amelyeket tetszés szerint lehet igénybe venni (*alternate inflections*).<sup>55</sup> Evans tanúsága szerint a blue-tercnek mind a „dúr”, mind a „moll”, mind „semleges” intonálása ugyanazon előadásban is előfordul.<sup>56</sup> A ghanai származású zenei néprajzos, Victor Kofi Agawu írja az afrikai előadásmódjáról:

---

<sup>48</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 206. old.

<sup>49</sup> Gerhard Kubik: *Theory of African Music*. F. Noetzel, 1994, 101-105. old. (Azandék)

<sup>50</sup> Heterofónia: egyazon dallam többek általi egyidejű előadása oly módon, hogy a szólamok tempója vagy ritmusa, intonációja vagy ékítése eltér egymástól.

<sup>51</sup> D. Evans: 1982, 24. old.

<sup>52</sup> Leroy Carr: *Prison Bound Blues*, Vocalion 1241. Rec. In Chicago, 1928, lejegyzés: Titon 1977, 92. old. (<https://www.youtube.com/watch?v=YOUsHa4X2vM>)

<sup>53</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 124. old.

<sup>54</sup> Vitába száll John Fahey-vel, aki azt állítja, hogy sem Charley Patton, sem Tommy Johnson dalaiban sem hall mást, mint (tisztá) dúr- és moll hangközöket. (D. Evans: *Big Road Blues...*, 323. old.)

<sup>55</sup> J. Bradford; B. Kernfeld, i.m. uo.

<sup>56</sup> D. Evans, i.m., uo.

„Míg az énekesek mindegyike ugyanazt a *dó, ré és fá* hangot *akarja* énekelni,<sup>57</sup> a végeredmény nagy valószínűséggel az lesz, hogy a hangok felfelé vagy lefelé módosulnak. A módosulások (*inflections*) a leggyakrabban az egyéni hangszínekülönbségekből erednek, abból a különös módból, ahogyan a szomszédos hangok közötti mozgást végrehajtják, továbbá azon intonációs minták kényszerítő hatásából, amelyek a nyelvből származnak.”

Az „egyéni hangszínekülönbségeknek” véleményem szerint semmi köze nincs a jelenséghez. Azt viszont, amiről Agawu tudósít, készséggel elhiszem, tudniillik hogy az afrikai előadók sikerültebb variációit a közösség elismerésben részesíti, amiből mindjárt arra lehet következtetni, hogy ezek az egyéni eltérések akár szándékosak is lehettek. A közösség magatartásától is függhet, hogy az előadók igyekezete — az improvizálás „melegében” — mennyire véletlenszerű és mennyire szándékos.<sup>58</sup> Agawu azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a közösség csak a kisebb eltéréseket „díjazza”,<sup>59</sup> ami arra utal, hogy az előadók és a közönség ízlése együtt – *in statu nascendi* – alakítja a stílust.

Látható tehát, hogy a blue-hangok akkor, amikor általánosan ismertté és elfogadottá, a blues-stílus – vagy általában a „fekete” zene – meghatározó jellegzetességévé is váltak. Az előadók ettől kezdve joggal érezhették úgy, hogy hallgatóságuk elvárja tőlük a „hatást”, és még az is lehet, hogy azért csúsztak rá a blue-hangokra, hogy felhívják rájuk – és esetleg magukra – a figyelmet. A keresett termékre rá kell ütni a védjegyet...

*Lehet, hogy a munkadalokból keletkeztek a blue-hangok?* A blues fentebb már hivatkozott „atyja”, William Christopher Handy,<sup>60</sup> fiatalkorában a McNabb

---

<sup>57</sup> A fok-megnevezéseket a jelen tanulmány szerzője cserélte szolmizációs hangokra.

<sup>58</sup> Kubik még arra is tud példát, hogy a hangszereket szándékosan úgy hangolják (*calibrate*), hogy egy kis diszsonanciával gazdagítsák az oktávpárhuzamok hangzását (*friction octaves*). (L. G. Kubik: *Africa*. In: Grove Music Online, 2013. júl.) — Azt én teszem hozzá, hogy a nyugati „komolyzene” karmesterei és hangmérnökei már régen tisztában voltak azzal, hogy a vokális és instrumentális szólamok telt hangzásának titka a tagok által produkált apró különbségekben rejlik. Tehát a lényeg a mérték, ill. a tolerálhatóság mértéke.

<sup>59</sup> Victor Kofi Agawu: *The African Imagination in Music*. Oxford University Press, 2016. 282. old.

<sup>60</sup> William Christopher Handy (Florence, Alabama, 1873-New York City, 1958). Trombita- és cornetművész, énekes, kar- és zenekarvezető, főiskolai zenetanár. A portugál apától és afroamerikai anyától származó férfi képzett zenész és mélyen vallásos ember volt. Apja úgy tartotta, hogy a hangszerek az Ördög szerszámai. William egy helyi üzletben vásárolt magának egy gitárt. Amikor hazament, apja ráförmedt: „Mi esett beléd, hogy egy bűnös dolgot hoztál egy keresztény otthonba? Vidd vissza oda, ahonnan hoztad.” Ehelyett orgonaleckéket vetetett vele. William azonban hamarosan vásárolt magának egy cornetet, és titokban egy helyi együttesbe járt vele zenélni. 19 éves korában már zenetanár volt. Jóllehet nagyon lelkesedett az afroamerikai zenéért annak egyedülálló stílusa miatt is, fejlődésének

vállalat lapátoló brigádjában dolgozott, ahol lejegyezte a lapátokkal dolgozó munkások énekét. Miközben lapátjaik fém-fejét a vasrácsoknak ütötték majd visszahúzták, a munkások — hogy elüssék az időt, mialatt a tútelített kazán megemészteti az ércet —, a hangjukat változtatgatták. (...) A déli négerek mindenről énekeltek (...) Mindennel kísérték magukat, amiből zenei hangot vagy ritmikus hatást tudtak kicsalni. (...) Így, vagy ezekből az anyagokból alkották meg a hangulatot, melyet most blues-nak nevezünk.<sup>61</sup>

Később, 1902-től, rendszeresen utazgatott Mississippi államban, hogy az afroamerikaiak zenéjét, stílusait meg tudja figyelni. Bámulatos emlékezőtehetségének köszönhetően később pontosan fel is tudta idézni mindazt, amit hallott. A blue-hangok jelenségéről így számolt be önéletrajzában:

„A primitív déli néger nem is tudott úgy énekelni, hogy le ne nyomja (*bear down*) a skála harmadik és hetedik hangját, miáltal összemosta a dúrt és a mollt (*slurring between major and minor*). Ugyanez volt a helyzet akár a /Mississippi/ Delta gyapotültetvényein, akár a St. Louis-hoz vezető gáton. Mindazonáltal korábban sohasem hallottam ezt a maszatot (*slur*) sem akámely kifinomultabb ízlésű négerből, sem bármely fehér embertől. Ezt a hatást próbáltam visszaadni (...) a skála leszállított harmadik és hetedik hangjának a dalomba való beiktatásával –, amelyeket most kék/szomorú hangoknak hívnak –, bár domináns hangneme a dúr volt (...), és ezt a trükköt (*device*) belevittem a dallamomba is. Ez világos, jól megkülönböztethető (*distinct*) eljárás, kiindulás volt, és — mint kiderült —, a lényegre tapintottam.”<sup>62</sup>

(*A határozatlan jelenség fokozatos tudatosulása*) Ne feledjük, hogy Handyt az apja orgonálni tanította, ami lehetővé tette számára, hogy összehasonlítsa az afroamerikaiak énekét a művelt európai temperált hangolással. Ez hozzájárult ahhoz, – illetve a feltétele volt annak –, hogy tudatosuljon benne a hangsorok néger-afroamerikai intonálásának különössége, aminek kézzelfogható következményeként sikerült a blues-hangokat fogalmilag is megragadni, és elkülöníteni a hangsor többi hangjától.

Handy szerint tehát a képzetlen afroamerikaiak alapvetően dúr hangnemben énekeltek. Éneklés közben a hangsor 3. és 7. fokát lefelé vitték meghatározatlan mértékben, – ő a nehezen megfogható jelenséget „maszatkak” (*blur*) nevezte –,

---

különös ösztönzője volt az a tudat, hogy az európai zenét magasabb rendű, és következtetése, hogy sokat tanulhat belőle. (John H. Jordan: *Black Americans 17Th Century to 21St Century: Black Struggles and Successes*. Trafford Publishing, 2013. 324. old.)

<sup>61</sup> William Christopher Handy: *Father of the Blues: An Autobiography*. Macmillan Company, New York, 1941. 140. old.

<sup>62</sup> W. Ch. Handy, i.m. 99. old.

de eléggé jól kivehetően ahhoz, hogy a hangsort a dúr és a moll hangnem közé kormányozzák. Mint mondja, a hatás egyfajta modorosság volt, mely addig sem a „fehér”, sem a „fekete” kultúrában nem volt hallható, de igen gyorsan elterjedt a 20. század elején az ország déli részében. Attól fogva minden előadásában – mind a dallamokban, mind a harmóniákban – szándékos következetességgel, szerinte fél hanggal – leszállította a dúr hangnem terceit és a szeptimeit, amit ő maga úgy értékelt, hogy ő tette meg az első lépést a blue-hangok elterjedéséhez és normává válásához.

A leírásból gyanítható, hogy az intonációs jelenséget afféle modorosságnak tartotta, mely elsősorban érdekességével hívta fel magára a figyelmet. De mivel általánosan elfogadott volt, fel sem merült benne, hogy figyelmen kívül hagyja, hanem ellenkezőleg: elhatározta, hogy a zene nyelvén „néven nevezi” és maga is használja. Ahogy mondani szokták: „a többi történelem”. Vagy legalábbis zenetörténet.

Delridge La Veon Hunter – kissé anekdotisztikusan — így „folytatja” Handy és a blue-hangok történetét:

„A 20. század elején a zeneszerző-előadó W.C. Handy egy Mississipp-i állambeli kisvárosba ment, hogy meghallgassa Afrikából hozott és a megszokott moll hangnemben elkészített dalainak előadását. Amikor visszatért St. Louis-ba, áttette zenéjét az általa «blues skálának» nevezett hangsorba. Eközben New Orleans-ban már virágzásba borult az a zene, amit később „dzsessznek” neveztek. Az emberek fúvós hangszerekkel, — például trombitával vagy klarinéttel — kezdtek kísérletezni, hogy ezeket a blues által módosított (*blues-inflected*) dalokat elő tudják adni. Új dalokat komponáltak, és az előadás véletlenjeiből új módjai születtek a hangadásnak. A különféle technológiákat — például az útépités eljárás módját — utánozták, és a pentaton hangsor kezdett kezdett oly módon átalakulni, hogy lehetővé váljon a dalok szabványos (*standard*) előadása. A kreatív énekesek és a vonóhangszerek hangképzésének utánzása felbátorította a zenészeket a hangokkal való kísérletezésre. Mindazonáltal a rendelkezésre álló anyag változó természete dacára minden blues hangszeres darab sajátos, jól felismerhető jelleggel rendelkezett, mely az Afrikából hozott eredeti hangok maradványa volt (...). A «görgő kövekként» (*rolling stones*) működő dalszerzők elterjesztették a blues-t az országot keresztül-kasul szelő vonatpályák mentén”.<sup>63</sup>

Ebből a leírásból az derül ki, hogy Handy valamikor a 20. század elején tért át a blues-skálára, melyre legújabb, „Afrikából hozott” és moll hangnemben előadott dalait is átültette. A nyíladozó dzsessz muzikusai ugyancsak akkoriban

---

<sup>63</sup> Delridge La Veon Hunter: *The African Heritage of Blues*. In: Ed. Mwalimu J. Shujaa, Kenya J. Shujaa: *The SAGE Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America*, SAGE Publications, 2015.

alakították ki blues-dalok szabványos formáját a pentaton hangsorból. Az újnak látszó hatás ugyancsak Afrikából került át Amerikába, csak valamilyen okból elfelejtődött. Miután a zenészek értesültek a blues-hangokról, részben a meglévő stílusokra próbálták alkalmazni azokat, részben — már a hatás ismeretében — új dalokat szereztek. Rájöttek arra, hogy azokkal a hangszerekkel tudják a hatást utánozni, amelyek tetszés szerinti számban tudnak mikro-hangok is előállítani. Ebből a célból énekhanggal, fúvós- és vonós hangszerekkel kezdtek kísérletezni.<sup>64</sup> Mivel a többi hangszeres sem akart kimaradni, ők is elkezdték kutatni a blue-hangok lépezését a maguk hangszerein.

Feltételezésünk szerint tehát Handyt az európai hangrendszer és hangolás vezette rá a blue-hangok felismerésére és tudatosítására. Próbáljuk most az ellenkező oldalról tekinteni a dolgot, és fordítva feltenni a kérdést.

*A blue-hangok annak a zavarnak a következményei, amelyet az afrikaiaknak az európai hangrendszerrel való találkozása okozott? Az első mértékadó blues-történet<sup>65</sup> szerzője, Paul Oliver szerint az afroamerikaiak pentatóniája kiegészült ugyan az európai dúr hangsor 3. és 7. hangjával, de a folyamat felemásra sikeredett, mert funkciós érzetük nem fejlődött ki teljesen, és ezért ezeket a hangokat bizonytalanul, tisztátalanul éneklük.<sup>66</sup> Ezért is nevezik őket „aggodalmaskodó, nyugtalan hangoknak” is (*worried notes*)<sup>67</sup> Az elnevezés az előadók lelki bizonytalanságra utal, hogy gyakran nem „fogják meg” azonnal a hangot, hanem „rácsúsznak”, mint a hangján, vagy a hangszerén kellő gyakorlat híján intonáló európai zenész. És mi történik ilyenkor? Miközben „keresi” az előadó a helyes hangot (*proper tone*), eltorzítja azt (*dirty tone*)?*

---

<sup>64</sup> Amikor a blues divatossá vált, a „legdélebbi Dél” (*Deep South*) zenészei tudatosan távolodtak el a klasszikus hétfokúságtól és funkciós zenétől, és a standardizált rendszerre rátették a blues hangrendszert. A vokalizált intonációt átvezették a rézfúvós együttes hangszereire, hogy létrehozzák a „hamis hangot” (*dirty tone*) — írja Rudi Blesh (*Shining Trumpets: A History of Jazz*. Cassell, London, 1949, 20-21. old.)

<sup>65</sup> Paul Oliver: *The Story of the Blues*. Barrie & Jenkins, London, 1969.

<sup>66</sup> Mint Sidney Walker Finkelstein írja: „Vannak meghatározott akkord-sablonok, melyeket a blues kíséretére fejlesztettek ki, de a blues mint dallam, nélkülük is tökéletesen felismerhető. Arról sem beszélhetünk, hogy a blues egy olyan dúr hangsort használ, amelynek a terce és a szeptimje kissé blues-ossá van téve (*is blued*), vagy pedig le van szállítva.” (*Jazz: A People's Music*. Intl Pub Co Inc; International Edition, 1988) Id. LeRoi Jones: *Art Not Artifact*. In: Peter I. Rose (ed.): *Americans from Africa: Slavery and its Aftermath*, Routledge, 2017, 93. old.) — Hasonló nehézségekkel küzdenek a temperált zeneiségben nevelkedett „fehér” blues- és blues-rock előadók.

<sup>67</sup> Bruce Benward; Marilyn Saker: *Music in Theory and Practice*. McGraw-Hill, 2008<sup>8</sup>. Vol. I, 359. old.

Ezt látszik alátámasztani Ernest Borneman megfigyelése: „(...) a modern nyugat-afrikaiak, akiknek az európai zene nem ismerős, elbizonytalanodnak, ha arra kéri őket, hogy temperált hangsorban énekeljenek. Ez egészen nyilvánvalóvá válik, amikor a diatonikus hangsor harmadik és hetedik fokához érnek. Az énekesek ilyenkor mindig csúszásokkal, legatóval vagy vibratóval próbálják ezeket a fokokat valahogy becserkészni.”<sup>68</sup> De nemcsak az énekesek, hanem a hangszerjátékosok is, már amennyiben maguk intonálják a hangokat. A billentyűs hangszereken pedig azt a trükköt szokták alkalmazni, hogy a szomszédos hangokat is leütik... Ez viszont arra utal, hogy az afroamerikai zenészek nem a *proper tone*-okat, hanem a *dirty tone*-okat akarják „becserkészni”, és mindent megtesznek azért, hogy azoknak legalább a látszatát keltsék...

De ha ennyire mélyen gyökereznek a blues-hangok, lehet, hogy Afrikában kell keresni őket? Az újabb kutatások alapvetően kétféle irányban tapogatóztak. Az egyik az afrikai zenei, a másik az afrikai nyelvi hagyomány; a kettő, mint meglátjuk, szorosan összefügg. A zenei hagyomány is legalább kétféle vonalon: a zenei hallás és a hangszerek szálán fut.

#### A BLUE-HANGOK AFRIKAI EREDETE

Kubik talált egy olyan pentatóniát a földrajzi Szudán területén, mely egyetlen tonális központtal rendelkezik. Ezt a harmóniai központot egyetlen bourdon-hang képviselte bármiféle harmóniai menetek, megszokott minták nélkül. Kubik elképzelhetőnek tartja, hogy a blues távoli elődje egy ilyen dallamtípus volt. Annál is inkább, mivel a pentatóniának a bourdonnal való társítására a blues történetében is lehet példát találni.<sup>69</sup> A mi pedig a harmóniaváltásokat illeti, a blues fejlődése során legfeljebb egy váltásig jutott el, mely mely lefelé egy kvintet, — vagy felfelé egy kvartot — jelentett egy elsődleges és egy másodlagos tonális központ között.<sup>70</sup>

*A két tonális központú afrikai pentatónia.* Az amerikai zenei folklorista, Michael Theodore Coolen azt figyelte meg, hogy a pentatóniának a Szudáni-övezetben kettő: egy elsődleges és egy másodlagos tonális központja volt, melyek vagy egy

---

<sup>68</sup> Ernest Borneman. Id. LeRoi Jones, i.m. In: Peter I. Rose (ed.) *Americans from Africa: Slavery and its Aftermath*. Routledge, 2017, 93. old. L. még: P. van der Merwe: *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford University Press, USA, 1989. 119. old.

<sup>69</sup> Például Charley Patton, Robert Wilkins vagy Lead-belly.

<sup>70</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 210. old. — Éppen ezért a harmoniaváltás mindig arra utal, hogy valamikor legkevesebb két alaphang volt. — Az 50-es években jött divatba a popzenében, hogy a folytatást egy félhanggal magasabbra emelték.



egészhang, vagy egy tiszta kvart távolságban voltak egymástól; a második „szubdomináns ízzel” rendelkezett.<sup>71</sup>

Ez a jelenség a blues-ba is átöröklődött, de ahogy az afrikaiak, ők sem tulajdonítottak a hangzatoknak funkciós domináns vagy szubdomináns jelentést. Mindazonáltal a maguk ízlése szerinti tonalitás keretei között éltek a hangzatok eltolásának eszközével, melynek leggyakoribb mérete a nagyszekund volt. Az eljárást a gitár hangolása és a gitárjáték ujjazata egyaránt sugallta a játékosoknak.<sup>72</sup>

A blues-értelmezés hánykolódó hajóján Kubik néhány fogódzót kínál. Az *egyik*, hogy az énekszólam vagy egészen pentaton, vagy valamilyen tetra-, penta- vagy hexaton keret kiterjesztéséből ered, mely gyakran túlterjeszkedik az oktávnán, a *másik*, hogy a játékos a „kötelező” három akkordot, — különösen pedig a domináns szeptim formájú akkordot<sup>73</sup> — gyakran mellőzi. Az akkordot kevésbé használják a 12-ütemes blues-ban, ahol pedig igen, csak a 9. vagy a 10. ütemben. Ezzel együtt – hangsúlyozza Kubik — az 5. fok igen fontos hang, mivel — mint írja — „a domináns akkord helyett” áll. A *harmadik*, hogy minden blues egy központi tonalitás köré szerveződik, amelyhez a dallamok vissza-visszatérnek, legalábbis a harmadik sor végén.<sup>74</sup>

*Nyelvi előzmények.* Mind a beszéd, mind a zene a maga nyelvén szól hozzánk. Az ének a beszéd kiterjesztése, meghosszabbítása. Lehet tehát, hogy a rejtélyes bluehangok esetében egy sajátos „nyelvi” jelenséggel van dolgunk? Mindannyiunk közös tapasztalata, hogy egyes nyelveknek vannak beszédhangjai, ún. *fonémái*, amelyek más nyelvekben nincsenek meg,<sup>75</sup> és az is köztudott, hogy a zene nyelveiben is vannak — ha nem is fonémák, hanem — *tonémák*, melyek azokra jellemzőek, vagy más nyelvekben nincsenek meg. A nyelvek intonációs sémái általában több-kevesebb hatással vannak a beszéd-, illetve — a következő szinten — a zenei dallamok irányára és körvonalára.<sup>76</sup>

Lehet, hogy „feketének” a dó-alapú hangsor 3., 5. és 7. foka úgy, ahogyan ők intonálják, a megszokott módon, „helyesen” intonált hang, azaz *saját tonéma*, a mi számunkra azonban *idegen tonéma*, melyet hamisnak hallunk, ha pedig

<sup>71</sup> Michael T. Coolen: *The Fodet: A Senegambian Origin for the Blues?* In: (ed. J. Southern) *The Black Perspective in Music*, Vol. 10. No. 1. (1982) 77. old.

<sup>72</sup> Gerhard Kubik: *Jazz Transatlantic. Vol. I.: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture.* University Press of Mississippi, 2017.

<sup>73</sup> Olyankor írok „domináns szeptim formájú” és nem „dominánszeptim akkordot”, amikor a hangzatnak nincs dominánszeptim funkciója.

<sup>74</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 208. old.

<sup>75</sup> Ha például megpróbáljuk kiejteni az angol th [θ] hangot, vagy sz-et, vagy t-t ejtünk.

<sup>76</sup> Dejo Kehinde; Ilori Abegunde: *African music, arts & folklores: Nigerian examples.* Satellite, 2003, 10. old.

utánozni próbáljuk, kudarcot vallunk.<sup>77</sup> Ez a lehetőség már a 60-as években felmerült. Gonda János már 1979-ben megjegyezte: „A blues-os szeptimhangot (...) csak a temperált skálához szokott európai fül hallja hamisnak, egyébként közelebb áll a természetes felhangsor szeptimhangjához, mint bármelyik az európai hangsorok hetedik foka közül”.<sup>78</sup> Ha ez igaz, akkor lehet, hogy csak arról van szó, hogy a „feketék” zenéjének hangjai a természetes felhangrendszer harmonikus felhangjaiból, a művelt európaiak zenéjének hangjai pedig a 12-hangú temperált hangrendszer hangjaiból állnak. A kettő ugyan nem ellentétes, de hallhatóan nem is azonos egymással.

hang	dó	dó <sup>2</sup>	szó	mi	tá	ré	fi	lá	ti
rendszer	1	2	3	5	7	9	11	13	15
akusztikus skála (C)	0	1200	702	386	969	204	551	841	1088
temperált skála (C)	0	1200	700	400	1000	200	500-600	800	1100
különbség	0	0	+2	-14	-31	+4	+51 -49	+41	-12

hang	di	ma	bő 3	szűk 5	bő 5	nagy 6	kis 7	bő 7
rendszer	17	19	21	23	25	27	29	31
akusztikus skála (C)	104	298	471	628	773	906	1300	1145
temperált skála (C)	100	300	500	600	800	900	1000	1150
különbség	+4	-2	-29	+28	-27	+30	+30	-10

Mint Kubik tanulmányaiból kiderül, a harmonikus felhangok által meghatározott tonális rendszer az afrikai kultúrákban alapvetően háromféle módon jöhetett létre. Az *egyik* valamilyen hangszer vagy hangszerként használt tárgy — például vadászíj vagy trombita — használata lehetett; mindeképpen olyan eszköz, mellyel mikrotonalitásokat is képezni lehetett. A *másik* az énekes többszólamúság volt, amelynél óhatatlanul a legtisztább, az ún. püthagorászi hangközökre törekedtek. A *harmadik* az emberi beszéd — pontosabban a magánhangzóképzés — lehetett.

Hangképző szerveink összeségükben egy a mellünk és a fejünk üregeivel dolgozó sajtos „húros hangszer”, melynek húrjain a „többi” húros hangszerhez hasonlóan szólaltathatók meg a harmonikus felhangok.<sup>79</sup> Mint ismeretes, a zöngés

<sup>77</sup> Mint a magyar ö és ü hang az angoloknak.

<sup>78</sup> Gonda, i.m., 47. old.

<sup>79</sup> Hangképzőszerveink más közelítésben viszont egy fúvós hangszerhez hasonlatosak.

magánhangzók közötti különbség a szájnak mint üregrezonátornak az alakításától függ, melyben részt vesz a nyelv és az ajkak, aminek következtében mindegyikük külön hangspektrummal rendelkezik, melyet — ugyanazon hangmagasság mellett is — a jellemző hangszíneket biztosító harmonikusok szelektív felerősítése határoz meg. Ez a jelenség eltérő módon ugyan, de más kultúrákban is kimutatható,<sup>80</sup> és még jobban kiaknázható a többszólamú ének segítségével.<sup>81</sup> Mint Kubik írja:

„Afrikában nemcsak a többszólamú zenék, hanem az *uniszónó* ének is támaszkodhat olyan hangsor-mintákra, amelyeket egyetlen alaphang beszéd által generált harmonikusai hoztak létre. (...) Ha ezen hangrendszereket egyazon alaphang hozza létre, ezen harmonikusok a természetes felhangsor kényelmes középső szakaszára esnek. (...) Egy C hang egy blues-ban, melyet C-hangnemben jegyünk le, képviseli a harmonikusokból levezetett hangsor alapját.”<sup>82</sup>

A Nyugat- és Közép-Afrika Száhlí övezetéből származó észak-afrikai *gnawa* nép nyelvének dallama állítólag az aktuális alaphang kvintjére épül bizonytalan, „remegő” hangmagassággal, mégpedig a terc, a kvint, néha pedig a szeptim magasságában.<sup>83</sup> Alfons M. Dauer szerint „a nyugat-afrikai melodikus hármas különleges sajátosságában”, mely vagy az alaphang vagy az 5. fok felett jelenhet meg, a nyugat-afrikai tonális nyelvek — így a ghanai *twi* nyelv — beszéd-mintáiban lévő középhangok tükröződnek.<sup>84</sup>

A feketék illetően érzékenységét az is megnövelhette, hogy e hangoknak különös szemantikai jelentőségük is volt. Az afrikai nyelvek legnagyobb része ugyanis „hangnyelv” (ném. *Tonsprache*), ami azt jelenti, hogy a különböző magasságú szótagok — főként magánhangzók — eloszlása és minősége is jelentést hordoz. Egy kétszótagból álló szó akár négy különböző dolgot is jelenthet a magas- és mély magánhangzók kiválasztásának megfelelően.<sup>85</sup> (Egy kérdés maradt hátra: az afrikai nyelvek használata, majd a későbbiekben annak angolra cserélése vajon mennyiben zavarta meg vagy tette bizonytalanná az arra épülő akusztikus hangrendszert.)

---

<sup>80</sup> Így pl. az angol és az ír („hosszú hang”) népzeneben is. (V.ö. A. L. Lloyd: *Folk Song in England*, Lawrence & Wishart, London, 1967, 52-54. old.)

<sup>81</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 129.old.

<sup>82</sup> G. Kubik, i.m. 212. old.

<sup>83</sup> *Gnawa Music* címszó, Wikipedia, Internet. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Gnawa\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Gnawa_music)) Elgondolkoztató, hogy a *gnawa* lantot (arab *hajhuj*) szoros történeti szálak fűzik a nyugat-afrikai *halamhoz*, melyről kimutatták, hogy a bendzsó közvetlen leszármazottja.

<sup>84</sup> Alfons M. Dauer: *Grundlagen und Entwicklung des Jazz*. In: *Jazz Podium* 1955, V. 6.

<sup>85</sup> Az *asijá* szó például attól függően, hogy az első magánhangzó lent vagy fent van-e (a többi pedig fent vagy lent), azt is jelentheti, hogy „nem tudja”, vagy azt, hogy „tudja”. Erre épültek a dobnyelvek.

## A BLUES HARMÓNIAI EREDETE

*A blues skála eredete.* A blues skála a legegyszerűbb hangrendszerből, a pentatonból ered. Delridge La Veon Hunter szerint Afrikának a tengerentúli rabszolgakereskedelem által leginkább érintett területein a társadalmak 80%-a használta a pentatoniát, pontosabban a félhangnélküli, ún. anhemiton pentatoniát, annak is mind dúr-jellegű (*maggiore*), mind moll-jellegű (*minore*) változatait, melyek egész Nyugat- és Közép-Afrikában honosak voltak.<sup>86</sup>

Ez fontos körülmény; az afrikai pentatonia azonban fizikai és pszichofiziológiai tekintetben kétféle alapokon nyugodott. Mint ismeretes, a hangrendszerek alapvetően kétféle rendszer törvényeit követik: az akusztikus rezgéstől független törvényeit, és saját fülünk csigájának — az ún. Corti-féle szervnek — a biofizikai adottságait. Jóllehet, mindkét pentatónia-fajta alapja az akusztikus rezgéstől, az egyik típusú pentatonia elsősorban a természetes harmonikus felhangsorra, a második elsősorban az ún. Fibonacci-sorra támaszkodik.

Az *előbbi* típust nevezzük *akusztikus pentatóniának*, az *utóbbi* pedig *kvint-kvart pentatóniának*. Az *előbbi* esetében a zenélők a hangkészlet hangjait azoknak a mindenkori ún. *alaphanghoz* való viszonya — pontosabban az alaphang harmonikus felhangsorában elfoglalt helyük, még pontosabban elsőségük, rendszámuk — alapján jelöli ki.<sup>87</sup> Az *utóbbi* típus esetében a zenélő nem egyetlen alaphangra, hanem *a hangok egymáshoz viszonyított harmonikus felhangsori viszonyára* figyel, pontosabban arra, hogy a hangok a pszichofizikai szempontból „legelső” harmonikus alapján kerüljenek kiválasztásra. A „legelső” szót azért tettem idézőjelbe, mert nem pontos. Jóllehet a legkonzonánsabb hang az oktáv, éppen tökéletes konzonanciája miatt nem eléggé különböző hang. A legkonzonánsabb *jól megkülönböztethető* hang tehát a tisztakvint, majd — a felhangok sorában azt követően — a tisztakvart, és ezért ezt a fajta pentatonia hangjait az egymásra épülő kvintek vagy kvartok adják ki.<sup>88</sup>

A kétfajta pentatonia már azért is különféle minéműséget képvisel, mert az akusztikus pentatonia hangközének mérete a *ta* hang miatt — pontosabban a *ta* –

---

<sup>86</sup> Delridge La Veon Hunter: *The Blues Aesthetic*. In: (ed.) Mwalimu J. Shujaa, Kenya J. Shujaa: *The SAGE Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America*. SAGE Publications, 2015.

<sup>87</sup> Akusztikus skála: az alaphang és annak első 14 felhangjából adódik: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15:

rendszám	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
hang	dó <sub>1</sub>	dó <sub>2</sub>	szó <sub>2</sub>	dó <sub>3</sub>	mi <sub>3</sub>	szó <sub>3</sub>	tá <sub>3</sub>	dó <sub>4</sub>	ré <sub>4</sub>	mi <sub>4</sub>	fá <sub>4</sub>	szó <sub>4</sub>	lá <sub>4</sub>	tá <sub>4</sub>	ti <sub>4</sub>	dó <sub>5</sub>

Az ismétlődések kihagyásával: dó – ré – mi – fá – szó – lá – tá – dó.

<sup>88</sup> A kvintlánc: dó – szó – ré – lá – mi, a kvartlánc: mi – lá – ré – szó – dó.

*szo – mi – do* szegmens egymást követő tercei miatt — nem felel meg a Fibonacci-sor által előírt hangközöknek,<sup>89</sup> ugyanis a *tá – mi* hangköz 7, a *tá – dó* hangköz pedig 11 félhangot tartalmaz. Hasonlóképpen „lóg ki” a sorból a felső *ré* és alsó *dó* közötti távolság a maga 15 félhangjával. Az akusztikus pentatonia — hogy meg tudjon felelni a lineáris (dallami) követelményeknek is —, bizonyos mértékig a Fibonacci-törvényszerűségnek is eleget kell tennie, és eleget is tesz. Kubik szerint a *ta* hang intonációja biztosabb, a *mi* és a *ma* közötti hang intonációja viszont bizonytalanabb.<sup>90</sup>

### A pentatónia kitágítása.

#### 1. A kvint-kvart pentatónia kitágítása.

Az afrikai tonalitás eredetileg Alfons M. Dauer szerint is pentaton alapon állt, és szerinte ebből a korlátozottságból a nyugat-afrika partiak úgy „nőttek ki”, hogy a pentaton hangrendszerhez „próbálkozva, puhatolózva” két új hangot adtak hozzá annak két nagyobb kihagyásába illesztve „valahol” (*somewhere between*). Ily módon az alap, a kvart és a kvint kiegészült a szekunddal és a szexttel.<sup>91</sup>

Richard Watermann egyik nyugat-afrikai lejegyzése<sup>92</sup> egyrészt arról árulkodik, hogyan jöhet létre a *mi-ré-dó-lá-szó* motívum két kvaternó összesimulásából az előénekes és a kórus „szereposztásában”,<sup>93</sup> másrészt, hogyan lesz egy ilyen pentaton hangsorból hexaton hangsor — ebben az esetben mixolíd — a felső pentachordnak a *fá*-, és az alsónak a *ti*-hanggal való kiegészítésével:<sup>94</sup>

Felső pentachord	<b>fá</b>	mi	ré	dó	-	lá
Alsó pentachord			ré	dó	<b>ti</b>	lá szó
Mixolíd	szó	<b>fá</b>	mi	ré	dó	<b>ti</b> lá szó

<sup>89</sup> A *fibonacci* nevű számtani haladvány minden egyes tagja azonos a megelőző két tag összegével: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 stb. Az összefüggés a fül belső szerkezetével (pontosabban a csiga geometriájával) van összefüggésben.

<sup>90</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 213. old. — Megjegyzendő, hogy Kubik kétféleképp is jelöli a két blue-hangot: a felsőt egyértelműen *tá*-nak, a másikat a *mi* és a *ma* hang „köztinek” mondja. (Persze nem a szolmizációs szótagokkal fejezi ki magát.)

<sup>91</sup> G. Kubik, i.m. 122. old. — A. Dauer nyilvánvalóan a *lá*-pentatonra gondolt. A „jövevény” a *ti* és a *fá*.

<sup>92</sup> Id. Alfons M. Dauer: *Der Jazz*. Erich Röth-Verlag, Kassel, 1958.

<sup>93</sup>

Felső tetraton	mi	ré	dó	lá
Alsó tetraton		ré	dó	lá szó
Szó-pentaton	mi	ré	dó	lá szó

<sup>94</sup> Gonda J. i.m., 23-24. old.

Valójában kétféleképp lehetett a szűkebb, egyszerűbb formákból a tágasabb, bonyolultabb formákhoz jutni. Az *egyik* az egyszerűbb hangsorokból építkező motívumok, dallamok egyazon szólamban, de különböző fokokon egymás után való megszólaltatása volt. Az egymás után felhangzó motívumok és hangrendszerek az emlékezetben egy nagyobb hangrendszerre álltak össze. (Ez jellemzi például a magyar „kvintváltó” dalokat.) A másik „eljárás” az afrikaiak sajátos többszólamúságából adódott, melyben a motívumok (a *riff*-ek) ismételtetése megoszlott a szólamok között. (Ezt nevezték a nyugati többszólamúságban „utánzásnak”, *imitációnak*.)

G. Kubik megfigyelése szerint a la-pentatónból — hasonlóan a magyar régistílusú népdalokhoz — önmaga „alsó reális kvintváltásából” is levezethető volt egy diatonikus afrikai hangsor.<sup>95</sup> A folyamatot nagyban elősegíthette a többszólamú dallamhasználatnak az a tulajdonsága, hogy az ismételtetett motívumokat nemcsak egyazon, hanem különböző szólamokban, különböző hangfokokon is ismételtették. Fontos körülmény, hogy — mivel a rendszer félhangnélküli (*anhemiton*)<sup>96</sup> — a *mi* hang csak a felső szólamot éneklő, a *fá* pedig csak az alsó szólamot éneklő dallamában lehet benne.<sup>97</sup>

Eredeti dallam	szó	mi	ré	dó	lá						
Alsó transzpozíció				szó	mi	ré	dó	lá			
Hexaton hangsorpár	szó	mi	ré	dó	lá	szó	<b>fá</b>	ré	dó	lá	szó

Az új hang a *fá*, mixolid hangsor utolsó előtti hangja: *szó – lá – ti – dó – ré – mi – fá – szó*. A jelen dallam még ereszkedő dallam ugyan, de Kubik szerint van egy olyan zárlata is, amely visszakanyarodik a szó-ra: *szó – mi – ré – dó — lá — (szó) — fá — szó*; és ott zár.

Gonda János a blues-skála 3. fokára (*ma*) a dallamszerkezetnek a szokásokon alapuló átformálódására hivatkozó spekulációval szolgál, amely szerint „a *dó*-ról kezdődő ötfokúságban gondolkodva a *ré – dó — lá* és a későbbi *dó – tá — szó* jellegzetes pentaton dallami fordulat<sup>98</sup> gyakori transzpozíciója (tehát: *fa – ma – dó*) vezetett a blues terchang megszilárdulásához”.<sup>99</sup> Ereszkedve:

Felső triton motívum	dó	tá	szó			
Alsó kvintváltó ismétlése				fá	ma	dó
Egyesített dallam	dó	tá	szó	<b>fá</b>	<b>ma</b>	dó

<sup>95</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 173. old.

<sup>96</sup> Más szóval: egy oktáv nem tartalmazhat ötnél több hangot.

<sup>97</sup> G. Kubik, i.m., 174. old.

<sup>98</sup> Az idézett „jellegzetes pentaton fordulat” dallamhang ugyan, de ereszkedő, és maga a hangsor is az lett, amikor a szó hangon megismételték (*ré – dó – lá – szó – fá – ré*).

<sup>99</sup> Tehát nem „elbizonytalanodásához”!



„Ha (...) az archaikus blues sűrűn szereplő negyedik fokára transzponáljuk az elsőfokú blues-hangsort, akkor az új hetedik fok megfelel az eredeti hangsor harmadik fokának.”<sup>100</sup>

Blues alapsor	dó	tá	szó	fá	<b>ma</b>	ré	dó
Tanszpozíció					dó	<b>tá</b>	szó fá

2. *Az akusztikus pentatonia kitágítása.* Afrika itt tárgyalt területein kétféle zenei gyakorlat volt életben. Az egyik csoportos karének volt, a másik, melynek talán kisebb volt a jelentősége, szóló előadás volt. Ennek megfelelően *egy-tonális-központú akusztikus pentaton* is létezett, Közép-Szudánban, mely egy bourdonhang felett bomlott ki,<sup>101</sup> és voltak korai blues-felvételek is, melyek még ezt a hagyományt folytatták.<sup>102</sup>

*Akusztikus pentatonia, 4-9 harmonikus.* Kubik a kongói makuáknál egy olyan *pentaton* hangsort talált, amely a harmonikus felhangsor 4-9. tagjából építkezik, és a hangkészlet összes hangja egy oktáván belül helyezkedik el: *tá-szó-mi-ré-dó-tá*.<sup>103</sup>

Hangok	tá	szó	mi	ré	dó	tá
Felhangok sorszám	7.	6.	5.	9.	8.	7.

*Akusztikus pentatonia, 4-9 (4-10) harmonikus.* Kubik a nyugat-afrikai szavannákon egy olyan akusztikus pentatóniát talált, amely az 1-9., néha a 10. részhangból állt.<sup>104</sup> A hangsor meglehetősen hűen adja vissza a blues hangulatát:

Harmonikusok sorszám	(10)	9	8	7	6	5	4
Hangok	mi	ré	dó	tá	szó	mi	dó
Méretük centben	1608	1404	1200	969	702	386	0

<sup>100</sup> Gonda J. itt hangsorszerű, szilárd hangról beszél, intonációs bizonytalanság nélkül. Az ábra hipotetikus értelmezés.

<sup>101</sup> Ilyent írt Kodály a *Háry János* daljáték előjátékában, C „orgonapont” felett.

<sup>102</sup> Ilyen Barbecue Bob, Charley Patton, Robert Wilkins stb.

<sup>103</sup> G. Kubik: *Theory of African Music ...*, 184-185. old. — Egy 5. és 7. fok nélküli líd hangsornak is felhogható (fá – ré – ti – lá – szó – fá).

<sup>104</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*. — A hangok „értelmezéséhez” nem volt szükséges az alaphangot megszólaltatni. 2-3 részhang elegendő az alaphang pótlására. („Virtuális” vagy „szubjektív alaphang-hallás”) Fogunk még találkozni vele a közép-tanzániai *wagók* zenéjében.

A „*blues skála*” mint *kultúraközi jelenség*. A blue-hangok kulturális örökségként való felfogása két előzetes megjegyzést kíván. Az *egyik*, hogy a befogadó és a jövevény-kultúra közötti elté

rések több fajtája is szerepet játszhatott az átöröklés folyamatában. A *másik*, hogy — mivel ez egy többé-kevésbé hosszú folyamat volt — a blue-hangok és a blues kialakulása nem egyszerűen az örökség megőrzésének, hanem valamiféle kulturális kölcsönhatásnak az eredménye a befogadó és a jövevény kultúra között.

### 1. *A hangrendszerek eltérése*

a) *A kvint-kvartalapú pentatonia és a tizenkétfokú temperált hangsor összeütközése*. Ernest Borneman írja: „Ma már úgy látszik, hogy az európai és a nyugat-afrikai zene közös forrása egy anhemiton pentatón rendszer volt.<sup>105</sup> Jóllehet a diatónikus hangsor őshonos változatai Afrikában fejlődtek ki és maradtak fenn, a modern nyugat-afrikaiak, akiknek az európai zene nem ismerős, elbizonytalanodnak, ha arra kéri őket, hogy temperált hangsorban énekeljenek. A pentatonia — különösen a moll-jellegű (*minore*) pentatonia — mind a dzsesszben, mind a blues-ban és a rock-ban igen népszerű volt.

b) *A pentatónia problematikus kibővítése*. Annabel M. Buchanan amerikai folklorista úgy gondolta, hogy „a pentaton *modus*-ok évszázadokon át fejlődtek. A térközök bizonytalanul, habozva belépő hangokkal, néha ingadozó hangmagassággal kezdtek fokozatosan kitöltődni, amíg a modern diatonikus hangsorunk ki nem alakult.”<sup>106</sup> Nagyon valószínű, annál is inkább, mert a továbblépés a magyar népdalkincsben is — nagy valószínűséggel — egy másfajta, nevezetesen az akusztikus skála belépésével indult meg.<sup>107</sup> A két rendszer hangolásának eltérései miatt előfordulhatott, hogy az újonnan felvett, beiktatott hangok csak nehezen (vagy sohasem) találták meg végleges helyüket az új hangrendszerben.

John Naily és Peter Driver írja: „Sok blues dallam használ pentaton hangsort blue-hangokkal. A skála úgy írható le, hogy alap, semleges terc, kvart, kvint és semleges szeptim. A semleges hangközök az ún. blue-hangok, valahol a moll és

---

<sup>105</sup> A „közös forrást” (*common source*) nem kell szó szerint érteni.

<sup>106</sup> Annabel Morris Buchanan: *Modal and Melodic Structure in Anglo-American Folk Music: A Neutral Mode*, 1940, 79. old.

<sup>107</sup> Folkloristáink a dudazenében vélik felismerni a folyamat katalizátorát. Ne feledjük, hogy az egyik végén zárt légoszlopok természetes felhangjai között már a 6. és 7. helyen megjelenik a hexachord 6. és 7. foka (a lá és a ti).

dúr hármas között, valamint a moll és dúr szeptim között”.<sup>108</sup> E felfogások szerint a blue-hangok eleve idegen hangokként jelentek meg a lényegében zárt szerkezetű pentaton hangsorokban, és — jóllehet megtanultak velük együtt élni — idegenségüket sohasem lehetett teljesen megszüntetni.

c) *Az egyenlőfokú hétfokúság és temperált tizenkétfokúság ütközése.* Kubik szerint az afrikai hangrendszerek egyenlőfokúak (*equidistanciálisak*) voltak, és a világnak ez a fajta zenei „látásmódja” később, a nyugateurópai diatonikus hangrendszer jelenlétében, kontextusában is hozzá tartozott az afroamerikaiak zenei „szemléletéhez”, „ízléséhez”.<sup>109</sup> Ennek a kettősségnek az egyik megjelenési formája a diatonikus rendszer bizonytalan kezelése. Az egyenlőfokú hétfokúságban (*equiheptatónia*) a hangok közötti távolság egységesen 171,4 cent, tehát a diatonikus kis- és nagyterc kettőssége az equiheptatón hallással nem hallható, mivel „ugyanazt a tonémát képviselik”. Megjegyzés: az afrikai skálák és dallamok jellemzően fentről lefelé haladnak.

Dúr hangsor	dó	ti	lá	szó	fá	mi	ré	dó
12-fokú kiegy. temperálás (C)	1200	1100	900	700	500	400	200	0
Moll hangsor	lá	szi	fá	mi	ré	dó	ti	lá
12-fokú kiegy. temperálás (C)	1200	1100	800	700	500	300	200	0
7-fokú kiegy. temperálás (C)	119,98	1028,4	857	635,6	514,2	342,8	1,71	0
Különbség dúr (C)	a tá-hoz képest:	+ 28,4				- 57,2		
Különbség moll (C)						+42,8		

Mint a táblázatból látható, addig, amíg a dúr-moll heptatónia 300 és 400 centes terce (az egyenlő lebegésű temperálás mellett) külön tonémát képvisel, addig az equiheptatón rendszerben ezeknek egyetlen tonéma, a 343-as „semleges terc” felel meg. Hallásunk hibahatárait figyelembe véve kb. 320 és 360 cent között halljuk.<sup>110</sup> Ahol tehát az európai diatonikus hangrendszereken nevelkedett ember dúr tercet vár, ott – esetleges korrekció nélkül – 57 centtel alacsonyabb hangot, ahol pedig moll tercet, ott 43 centtel magasabb hangot kap. Mivel a disszonancia-érzet 32-40 centtől érzékelhető, a különbség mindkét esetben jól hallható.<sup>111</sup>

<sup>108</sup> John Naily & Peter Driver: *Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar*, 1992, 64. old.

<sup>109</sup> Hasonló a helyzet magában Afrikában, a 20. század közepe óta.

<sup>110</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 120. old.

<sup>111</sup> A 8 cent alatti magasságkülönbség nem érzékelhető, 8-32 centig növekszik az érdesség, és a 32-40 centtől érzékelhető disszonancia-érzet. (Dominique Paret; Serge Sibony: *Musical*

Ugyanakkor Kubik arra is rámutat, hogy a 7. (*tá*) blues-hang esetében az annak megfelelő *equiheptaton* hang, a *ti*, éppenséggel 28,4 centtel magasabb, márpedig a blues-énekesek nemigen emelik a *tá* hangot felfelé, a *ti* irányába, hanem lefelé, a temperált magasság (1000 cent) alá.<sup>112</sup>

Az Alsó-Zambezi völgyben és Kelet-Angolában ugyancsak az *equiheptaton* hangrendszert használták, mely szerkezeti okokból nem ismeri a tercek dur vagy moll változatait, melyek mérete egységesen 342 cent.<sup>113</sup> A gyakorlatban azonban ez a neutrális terc a természetes nagyterc méretét (386 cent) közelíti meg; Evans szerint különösen a zárlatoknál. Ez vagy azt sugallja, hogy az eredetileg a harmonikus felhangokból álló egyszerű hangrendszer mintegy félúton van, vagy félúton maradt a tiszta hangolás és a temperált equidistanciális hangrendszer között.

Az *equiheptaton*ia közvetve és tudattalanul átmentődött az afroamerikaiak zenéjébe, aminek egyik jele a diatóniával való kacérkodás, a másik pedig a dúr- és moll hármások alternatív vagy egyidejű használata, ami „összecseng” az egyenlő hétfokúságnak a tercek iránt tanúsított „nagyvonalúságával”, ahol mindkettő egyazon tonémában ölt testet.<sup>114</sup>

Kubik ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a blue-hangoknak az *equiheptaton* hangsorokból való eredeztetésének, a blues pentatón eredetének és a „semleges tercnek” a feltételezése összeegyeztethetetlen.

## 2. A hangolási rendszerek eltérése

a) a) *A blues-osított pentatonia és a 12-hangú temperált hangrendszer.* Emlékszünk a Music Theory magyarázatára, amely szerint a blues skála valójában a pentatón skála blue-hanggal kibővített változata: *dó-lá-szó-mi-ma-ré-dó-lá* és annak párhuzamos változata: *lá-szó-mi-ma-ré-dó-lá*.

a) b) John Baily és Peter Driver szerint sok blues dallam blue-hangokkal rendelkező pentatón hangsort használ. Hangjaik az alap, a semleges terc, a kvart, a kvint és a semleges szeptim, a semleges hangközök pedig a blue-hangok.<sup>115</sup> Ez

---

*Techniques: Frequencies and Harmony*, John Wiley & Sons, London, New York, 2017, 88. old.) — A szerzők savartban adják meg az értékeket. (1 savart = 4 cent.)

<sup>112</sup> G. Kubik, i.m. 121. old.

<sup>113</sup> Egy hang mérete 171 cent.

<sup>114</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 198. old.

<sup>115</sup> John Baily & Peter Driver: *Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar*. In: *Ethnomusicology and Music Cognition*, VWB 34/3 (1992), 64. old.

ugyancsak a lá-pentaton hangsor (*lá-szó-mi-ré-dó-lá*), melynek 5. hangja tölti be a blues skála 7. (blue) hangjának szerepét.

Felhangsori hangolása lényegében csak az 1. fokon tér el a 12-hangú temperált hangolástól, mégpedig éppen a nagyterc irányában. Ebben az esetben a két hangolási rendszer ütközéséről nem, hanem a la-pentaton blues-zá való átértelmezéséről lehet beszélni.<sup>116</sup>

Hangok	lá	szó	mi	ré	dó	lá
Temperált hangolás	1200	1000	700	500	300	0
Felhangsori hangolás	1200	996	702	498	316	0
Különbség	0	- 4	+ 2	- 2	+ 16	0

b) *Az akusztikus és a tizenkétfokú temperált hangsor összeütközése.* Kamraan Z. Gill és Dale Purves szerint az emberiség által használt hangkészletek — biológiai adottságaink folytán — lényegében a harmonikus felhangsorból építkeztek.<sup>117</sup>

*Az akusztikus pentatónia és a 12-hangú temperált hangrendszer.* Afrikában többfelé használatosak olyan pentaton hangrendszerek, melyek hangkészlete egy alaphang természetes harmonikus felhangjaiból kerül ki.

*Akusztikus pentatonia (4-7. harmonikus).* Kubik 1964-ben talált egy olyan botciterát (*ngombi*),<sup>118</sup> melynek húrjait úgy hangolták, hogy a játékos balkeze a dó – mi – szó – tá dó-mixolid tetratont, jobbkeze pedig — annak folytatásaként — a tá – ré – mi – szó dó-mixolid húrokat kezelte. Az előbbi hangokat azonban egy oktávval lejjebb transzponálták, hogy az összes hang egy oktávában szerepelhessen. A végeredmény a *tá – szó – mi – ré – dó* anhemiton pentaton hangsor.<sup>119</sup> Fentről lefelé:

Balkéz hangjai	ta	szó	mi	dó		
Jobbkéz hangjai		szó	mi	ré	tá	
Együttjáték hangjai	tá	szó	mi	ré	dó	tá
Felhangok sorszáma	7	6	5	10	4	7

<sup>116</sup> Danuel Adam Steck: *Musical Temperament*. Oregon Center for Optics and Department of Physics, University of Oregon, 2017. 28-29. old.

<sup>117</sup> Kamraan Z. Gill és Dale Purves: *A Biological Rationale for Musical Scales*. In: Journal PLoS, One 4/12 (2009) <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2779864/>

<sup>118</sup> Mint G. Kubik írja, a közép-afrikaiak dallamaikban is csak olyan hangokat használnak, amelyek többszólamú zenéikben megvannak.

<sup>119</sup> G. Kubik: *Theory of African Music*, i.m. 185. old.

Egy másik típus? jellegzetessége a dallamnak az 5-ről a 7. harmonikusra való felugrása vagy — több szólam esetén — *bichordban* való együttállása. Ez a *mi – tá* szűkített kvint, mely egyben a kilenchangú (*nonaton*) blues-skála egyik jellegzetes hangköze.<sup>120</sup>

*Akusztikus pentaton, 1-9 (1-10. harmonikus)* Fentebb már volt szó a Kubik által leírt akusztikus (*mi*)-*ré-dó-ta-szó-mi-dó* akusztikus pentaton hangsorról. Egy interjúban ő is utalt rá, majd hozzáfűzte:

„Ha ezt a nyugat-afrikai szavannai skálát a C-hangról az F-hangra, azaz egy kvinttel lejjebb (vagy egy kvarttal feljebb) transzponáljuk, — folytatja Kubik —, a következő skálát kapjuk: fá – lá – dó – ma – fá – szó.” Ha a hangsort egy kvinttel lefelé (vagy egy kvarttal lefelé) transzponáljuk, a szó – fá – ma – dó – lá – fá hangsort kapjuk. (Az alaphangokat kövér betűkkel kiemeltem. A 12-hangú temperálásnál alacsonyabb rezgésszámú hangokat dőlt betűkkel jelöltem.) Mint mondja: „Ez okozza az alsó blue-hang fluktuálását. Lefelé.”<sup>121</sup>

„Tonikai” alapidallam, <b>női szólam</b>	ré	dó	<i>tá</i>	szó	<i>mi</i>	<b>dó</b>	szó
Felhangsor rendszáma	9	8	7	6	5	4	
Fokok mérete centekben	204	0	969	702	386	0	
12-fokú temperált hangsor centekben	200	0	1000	700	400	0	
„Szubdomináns” transzpozíció tonális hangjelöléssel	szó	fá	<i>ma</i>	dó	<i>lá</i>	<b>fá</b>	dó
<b>Férfi szólam</b>							
Fokok mérete centekben <b>fá-alappal</b>	204	0	969	702	386	0	
Fokok mérete centekben <b>dó-alappal</b>	702	0	267	0	884	498	
12-fokú temperált hangsor centekben	700	0	200	0	900	500	

Jól látható egyrészt a *tá* és a *ma* összetalálkozása,<sup>122</sup> másrészt a *mi*-*ma* kettősség felszínre bukkanása.<sup>123</sup> Ismét felhívom a figyelmet Kubik szóhasználatára, amely szerint a 969 centes blue-hangot Esz-hangnak nevezi. Itt még erőteljesebben jelentkezik azon felfogása, hogy a blue-hangokat objektív, természettudományosan meghatározott minőségeknek tartja (969 cent),

<sup>120</sup> Dó – ré – ri – mi – fá – fi – szó – lá – tá – dó. — Magam tanúja voltam, hogy egy a beszélni tanulás fázisában lévő magyar kisgyermek játékból hangközöket próbálgatott önmaga szórakoztatására. Az egyik hangköz a kisterc, a másik a bővített kavart volt. A két hangot azonnal és teljes határozottsággal, hangosan szólaltatta meg.

<sup>121</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 138. old.

<sup>122</sup> „A 386-os E hangnak a C alaphang, és az Esz hangnak az F alaphang feletti interferencia-mintája”.

<sup>123</sup> Erre vonatkozólag a kameruni tikaroknál még külön húrok alkalmazására is talált példát egy 10-húros hangszeren.



megengedve természetesen, hogy — mint érzékelés — egy másik hangrendszerből hallgatva különféle konnotációk tapadjanak hozzá.

És valóban: ha a kórusban a nők énekeltek egy három, egymás mellett lévő hangból álló, a kvart hangterjedelmét meg nem haladó, leszálló motívumot — például dá – tá – szó —, a férfiak — hangfekvésüknek megfelelően — alacsonyabban énekeltek azt, és ily módon került sor arra, hogy a motívumot egy kvinttel lejjebb ismételték meg: fá – ma – dó, a végén pedig do-szó „akkordban” megnyugodtak. Ha a férfiak kezdték az éneket, a kvarttal fentebbi ismétlés hasonló eredménnyel járt. A két motívum természetesen két önálló alaphanggal (do és fa) rendelkezett.<sup>124</sup>

A két séma végül is összeolvadt: fá – ma – dó – tá– szó. Az így létrejött skála két alaphanggal rendelkezett! Kubik egy másik skálát is bemutat:

Hangok	ré	dó	tá	szó	fá	ma	dó
Részhangok	9	0	7	6			
centben	204	0	969	702			
				9	0	7	6
				204	0	969	702

Női énekesek a dó alappal    Férfi énekesek fa-alappal

Az eljárás később — a blues narráció-mintájának megfelelően — sajátos módon átértelmeződött. Amikor az afroamerikai blues-zenész a blues-forma megismételt állítását akarta reflektorfénybe állítani, a kíséret hangnemét elmozdította oly módon, hogy a C, a 386-os E, a 702-es G és a 969-es B bourdon-központú és a részhangok által meghatározott blues-oszlopot transzponálta, mialatt a dal szövegéhez tartozó melodikus dallamot (*melodic ductus*) megtartotta. Természetesen nem azzal a szándékkal, hogy a tonikáról a szubdominánsra lépjen. A harmadik sor kíséretét egy hanggal, a 702-es G-vel oldotta meg, vagy pedig egy „dominánsakkordot” alkalmazott, melyet az énekszólam szintén figyelmen kívül hagyott, és megmaradt a maga blues-tonalitásában.<sup>125</sup>

John Coltrane *Blue Train* című számában<sup>126</sup> előbb a szó-tá-ré-tá-dó (1-4.ü.), majd — egy tisztakvinttel lejjebb — a dó-ma-szó-ma-fá dallamhangsort (4-6. ü.) halljuk tenor szaxofonon. Ha a két sort egymás alá transzponáljuk, a fenti egybeesést kapjuk. Összesített hangsora: tá-szó-fá-ma-ré-dó:<sup>127</sup>

<sup>124</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 219-220. old.

<sup>125</sup> G. Kubik: *Jazz Transatlantic.*, Volume I.

<sup>126</sup> John Coltrane: *Blue Train* (hard bop). In: *Blue Train* (LP), Blue Note, 1957. <https://www.youtube.com/watch?v=4C0AfOU86-8>

<sup>127</sup> Fentebb találkoztunk vele. Egyébként nem más, mint a jól ismert dór hangsor a 6. fok nélkül: ré-mi-fá-szó-lá-dó.

Dallamhangok B kezdettel	szó	tá	ré	tá	dó
Kíséret					Esz D <sup>7</sup>
Folytatás Esz kezdettel	Dó	ma	szó	ma	fá
Kíséret					Asz <sup>13</sup>

*Akusztikus hexatonia (5-11. harmonikus).* Mint fentebb láttuk, a wakisik (és más környező népek) olyan pentatóniát használtak, amely a természetes felhangsor 5-11. sz. tagját tartalmazta: *fi – mi – ré – dó – tá – szó – mi*. Egy oktávába rakván a hangokat, megkapjuk az egyik emblemikus blues-skálát: *dó – tá – szó – mi – ré – dó*.

*Akusztikus pentatonia (5-11. harmonikus).* Kubik írja, hogy a Nyasa tó északkeleti partján lakozó wakisik a környező népekhez hasonlóan pentatóniában zenéltek; Lupinguban pedig, a malimba nevű xilofonjukon az 5-11. sz. harmonikusokat használták: E – G – B – C – D – E – F+. A 11. részhang — mely az F és a Fis között van —, az észak-mozambiki ashirima-k mangwilo nevű xilofonjukon is hallható.<sup>128</sup> Egy oktávába rakván a hangokat, megkapjuk az egyik emblemikus blues-skálát: *dó – tá – szó – mi – ré – dó*:

Fokok	fisz	e	d	c	b	g	E
harmonikus	11	10	9	4	7	6	10, 5
felhangok rendszáma							
Fokok	fi	mi	ré	dó	tá	szó	Mi

*Hexatonra kiterjesztett akusztikus pentaton, 4-8 (9-10) harmonikus.* A közép-tanzániai wagogo-k egy alaphang harmonikus felhangjaiból állítottak elő dallamaikat.<sup>129</sup> Ennek módja az volt, hogy elhagyták az első három harmonikus

<sup>128</sup> Gerhard Kubik: *Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips*. In: African Music, Vol. 3, No. 4, 1965 39. old. — A tanzániai kisi nép a természetes harmonikus felhangsor 6 - 11. felhangját, az észak mozambique-iak pedig a 4-11. felhangot emelték be hangkészletükbe. (Gerhard Kubik & Donald Keith Robotham: *African Music: Musical Structure*. In: Encyclopaedia Britannica, 2018. Internet. <https://www.britannica.com/art/African-music/Multipart-singing>)

<sup>129</sup> Erre bizonyíték az általuk használt xilofon (ilimba, malimba, marimba) és a hajlított lant (*izeze*) hangolása, (176, 179. old.) továbbá az a körülmény, hogy a *msunyunho* nevű karének fiúénekesei jódlizva énekelték, más hangszeesek pedig „természetes” kürtön játszották. Ezenkívül alkalmazták az ún. felhangéneklést is alkalmazták (overtone singing). Kubik azt is ellenőrizte, hogy ez énekesek intonációja pontosan megfelelt a 4-9. felhang rezgésszámának. (179. old.)

felhangot,<sup>130</sup> miáltal a 4-8 — olykor a 9., sőt a 10. harmonikus felhanggal — könnyen énekelhető, „dallamos” dallamokhoz jutottak.<sup>131</sup> A hangsor lényegében a *ta – szo – mi – do* tetrachord kiegészítése: *mi – ré – dó – ta – szó – mi – dó*.<sup>132</sup>

Fokok	(mi)	ré	dó	(ti) <b>fiktív</b>	tá	szó	mi	dó
Harmonikus felhangok sorszáma	10	9	8	15	7	6	5	4
Hangközök az alaphangtól számítva	decima	nóna	oktáv	tiszta nagyszeptim	kisszeptim	tiszta kvint	tiszta nagyterc	0
Harmonikus felhangok mérete centben	1582	1404	1200	1088	969	702	386 <sup>133</sup>	0
12-fokú kiegyenlített temperálás centben	1600	1400	1200	1100	1000	700	400	0
Különbség centben	<b>- 18</b>	+ 4	0	<b>- 12</b>	<b>- 31</b>	+ 2	<b>- 14</b>	0

A fenti hangkészlettel létrejött zenének a zárata (alulról) a *dó – szó* harmónia, melyet a *mi – tá* hangzat előz meg.<sup>134</sup> Mindehhez hozzátehetjük, hogy az alsó mi hang 14, a felső mi hang pedig 18 centtel alacsonyabb az egyenletesen temperált hangsor megfelelő hangjainál.<sup>135</sup> A temperált skála megfelelő hangjánál 31 centtel alacsonyabb *tá* kiválóan hallható.

Ennek egyik változata volt az, amikor a 4-7 harmonikusokhoz alulról csatlakoztatták – a *tá* hang révén, egy oktávval lejjebb — a 7., 9., 5. és 6. részhangot, miáltal ugyancsak a fenti *dó – mi – szó – tá – ré* képlet jött létre.<sup>136</sup> Lentről fölfelé:

<sup>130</sup> Az első négy harmonikusból (oktáv, kvint, kvart) ugyanis nehéz dallamot alkotni. Éppen ezért nem ildomos egy oktávba vetíteni az összes hangot (dó – ré – mi – szó – tá).

<sup>131</sup> G. Kubik: *Jazz Transatlantic*, Volume I. 176. old.

<sup>132</sup> A hangrendszer azzal a megszorítással terjeszti ki a 9. felhangig a hangkészletet, hogy a 10. és a 9. harmonikus elsősorban melodikusan, többszólamú szerkezetben pedig a 10. a 8-kal (mi – dó), a 9. pedig csak a 7. felhanggal együtt (ré — tá) fordul elő. — A természetes hangközöket kürtökön fűjják, a fiúk pedig jódlizhatnak.

<sup>133</sup> G. Kubik véletlenül 386 centet írt. (179. old.)

<sup>134</sup> G. Kubik, i.m., 176. old.

<sup>135</sup> Kubik felhívja a figyelmet arra, hogy a *gogo* összhangzati rendszerben a 9. részhang nem helyezhető el a 4-8. részhang által képviselt oktávában, hanem annak nónája. Ez használatában is megnyilvánult: csak a 7. részhanggal együtt, egy hangzatban fordult elő. (Lendvai Ernő ugyancsak arra figyelmeztetett engem, hogy A. Webern elemzésénél nem szabad a hangokat egy oktávába vetíteni.)

<sup>136</sup> G. Kubik: *Theory of African Music...*, 185. old.

Felhangok	1. sor	4	5	6	7		
	2. sor				7	9	5 6
Relatív hangok	1. sor	dó	mi	szó	tá		
	2. sor				tá	ré	mi szó

Még egy adat: a ghánai folklorista-zeneszerző J. H. Kwabena Nketia szerint az énekelt *akan* heptaton hangsorok hangolása „meglehetősen közel áll a tiszta hangoláshoz”<sup>137</sup>

A teljes akusztikus skála<sup>138</sup> a felhangsor 4-11. harmonikusából áll: dó – mi – szó – tá – dó – ré – mi – fi (oktávba rendezve dó – ré – mi – fi – szó – lá – tá), melyben ráadásul a fi a fá és a szó között 551,32 centen, tehát majdnem középen áll a 12-fokú temperált fa (500) és fi (600 cent) között. Így nézve a *tá* egy harmad-, a *fi* pedig egy negyedhanggal alacsonyab blue-hang.

*Heptatonia.* Kubik írja, hogy a korai blues énekszólamát szerző afroamerikaiak a természetes felhangrendszerre épülő hangrendszert (*just intonation*) vitték magukkal Amerikába, amely összeütközésbe került az európai temperált hangrendszerrel, és a blue-hangok azokon a fokokon jelentek meg, — nevezetesen a *ma* és a *tá* hangokon —, amelyekben a sémák közötti eltérés különösen nagy és a fül számára különösen feltűnő volt.

*Akusztikus tetraton-heptaton (4-10. harmonikus).* A *gogo-hangsor.* Kubik arról tájékoztat, hogy a közép-tanzániai wagogo-k zenei „névjegye” az akusztikus skálából eredeztethető harmóniamenet, amely az alábbi táblázat. 3-5. számú harmóniájából áll. A mind énekes-, mind hangszeres zenéjükben, úton-útfélen hallható motívum ritkán azonban kiegészülhet az 2. sz. harmóniával is:<sup>139</sup>

	1.	2.	3.	4.	5.
Felső szólam	mi	ré	Dó	tá	szó
Alsó szólam	dó	tá	Szó	mi	dó
hangköz	nagyterc	nagyterc	tiszta kvart	szűkített kvint	tiszta kvint

<sup>137</sup> J. H. Kwabena Nketia: *African Music in Ghana*. Northwestern University Press, 1963., 153. old. Mint ismeretes, a „tiszta hangolás” (*just intonation*) a természetes egész számokkal kifejezhető frekvenciaarányokra, azaz egyetlen (vélelmezett) alaphang felhangsorára, azaz a harmónikus, tehát „tiszta” hangközökre épül.

<sup>138</sup> Lendvai Ernő névalkotása.

<sup>139</sup> G. Kubik: *Theory of African Music*, 176. old.

Kubik megjegyzi, hogy a felső mi hangot nemcsak melodikus, hanem harmonikus szerepben is hallotta, mégpedig egy lantszerű, ívelt hangszernek (*izeze*) az éneket kísérő szólamában, frázis-indító helyen. (L. 1. sz. hangzat).<sup>140</sup>

A fenti harmóniák a természetes felhangsor 4-8., ritkábban a 4-10. tagjából álló hangkészlet ún. „kihagyásos” technikájának alkalmazásával álltak elő.<sup>141</sup> A hangsor, — melyet lentől felfelé, a felhangok sorszámát követve mutatok be —, a blues-skála egyik legjellegzetesebb fokát, a ta-hangot is tartalmazza. Ráadásul (mint fentebb láttuk) ez a hangolás 31 centtel alacsonyabb a temperált hangolásnál, tehát „rajta van” a blue-hang is:<sup>142</sup>

Hangok	dó	mi	szó	tá	dó	(Ré	MI)
Harmonikus felhangok sorszáma	4.,	5.	6.	7.	8.	9.	10.

Ha a gogók később úgy „döntöttek”, hogy nem ragaszkodnak mereven az akusztikus rendszerhez, máris készen állt a blues-akála: dó – ré – mi – szó – tá – dó.

*Egy másik akusztikus afrikai hangsort (8-16. harmonikus) is ismertet Kubik (lentől felfelé):*<sup>143</sup>

Sorszám a felhangsoron	8.	9.	10.	11.	12.	13.	15.	16.
	dó	ré	mi	fi	szó	Ló	ti	dó
Hangközök mérete az alaptól centben	0	204	386	590	702	906	1088	1200
C-dúr skála	do	ré	mi	fá	szó	Lá	ti	dó
Temperált hangközök mérete centben	0	200	400	500	700	900	1100	1200
Különbség centben		+ 4	- 14	+	+ 2	+ 6	-12	
				90				

Mivel a 8 centes eltérés már érzékelhető, a *mi* hang esetében a -14 centes, a *ti* esetében pedig a -12 centes különbség bizonyos fokú „érdességet” jelent. A

<sup>140</sup> G. Kubik: i.m. 178. old.

<sup>141</sup> A „kihagyásos technika” (*skipping process*) lényege, hogy a zenészek a skálahangok minden második tagjából (a közbülső hangok kihagyásával) képeznek harmóniákat. (Percival R. Kirby felfedezése, 1930.)

<sup>142</sup> Az alaphang és a 2-4. sorszámú felhangok azért maradtak ki, mert belőlük csak oktáv-, kvint- és kvartugrásokkal lehetne képezni dallamot. A kifejlett európai melodika viszont, melyben a fúvós hangszeresek igen nagy szerepet játszottak, éppen ezért még az énekszólamokban is meglehetősen magy teret engedett a kvint- és kvartugrásoknak.

<sup>143</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 226. old.

legnagyobb eltérés (90 cent) a *fá* – *fi* hangok között van, ahol majdnem eléri a temperált félhang (100 cent) különbséget. A jelenséget egyúttal a blues-skála fizikai-pszichoakusztikus eredetének tekinthetjük.

A blues összetett dallamhang-készlete:

hangok	ré	dó	tá↓	szó	fá	mi↓	ma↓	dó	lá	szó	fá
értékei centben	204	0	969	702	498	386	267	0	884	702	498
						x	x				

Ha ezt összevetjük az európai diatonikus hangsorokkal, két jelentős eltérést tapasztalunk: a -131 cent nagyobb eltérést a felső szakaszon és a -14 cent és a -133 cent között fluktuáló eltérést az alsó szakaszon.

Kubik egy interjúban megjegyzi, hogy a 969-es B hang a magasabb blue-hang.<sup>144</sup> Ebből az következik, hogy szerinte a blues-szeptim senem az 1100 centes temperált nagyszeptimnek, senem az 1000 centes temperált kisszeptimnek, de még csak nem is a 969-es ta hangnak a „leszállított” változata, hanem maga a 969 centes harmonikus félhang. Mint írja:

„A mi és ma európai füllel való értékelésének támpontja, hogy azok legközelebbi európai értékei a 400 és 300 cent. „Az ember azt hihetné, hogy a 267 centes érték könnyebben azonosítható a ré hanggal, de ez audiopszichológiai okoknál fogva nem történhet meg, mivel az integrált modellben a ré mindenekelőtt a kilencedik részhangja a do-nak. Még ha egy oktávval transzponáljuk is lefelé, már «foglalt», mert a négy hang, a dó, a fá, a szó és a ré hang, egyike azon hangoknak, amelyek megegyezésükkel kapcsolják össze az európai és a blues skálát. Cent-értékeik is összeegyeztethetők.

Azt is meg kell érteni, hogy a 386-os és 267-es mi hangmagasság egy keretet alkot. Szélső értékek. A blue-hang többféle frekvenciával fluktuál a két határérték közötti területen. Ez megfelel annak a hallgatói benyomásnak, hogy a blue-hang valahol 300 és 370 cent között van. Van a blues-ban a «moll hármas» alatt is blue-hang, de csak ritkán. Az, hogy a 267 cent-érték csak 63 cent távolságban van a oktávnyira transzponált re-től (204 centre), szintén hozzájárulhatott ahhoz, hogy az énekesek legalábbis a tonikai akkord felett elkerülik a küszöböt.”<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Now B-flat-969 is the higher blue note. Banning Eyre: *Africa and The Blues: An Interview with Gerhard Kubik*. In: *Afropop Worldwide*, 2007. ápr. 19.

<sup>145</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 225. old. (A szolmizációs jelek itt is tőleem származnak.)



A blues és a dúr cent-értékeinek összehasonlítása:

Hangok	Dó	ti	tá	lá	szó	Fá	mi	Ma	ré	dó
Blues centekben	0		969	884	702	498	386	267	204	0
Dúr centekben	0	1100	1000	900	700	500	400		200	0
különbség	0	- 131		- 16	+ 2	- 2	- 14	- 133	+ 4	0

Összefoglalva: a blues-énekesek tehát az akusztikus pentaton-hangsort és annak alsó kvint-transzpozícióját használják úgy, hogy elsődleges tonális központnak a do-, másodlagos alapnak pedig a fá hangot tekintik. Mint Kubik írja: „Közép-Nyugat Szudán kutin, tika és más népei őseinek tonális univerzumát az Egyesült Államok déli részén a tonikai-szubdomináns pár ellentétes viszonyában értelmezték újra.”<sup>146</sup>

Ez ütközik össze az európai diatonikus harmonikus szemlélettel, különösen a blues-hangok már említett két pontján. Nagy problémát jelent még a „domináns” hangzat elhelyezése, értelmezése is a blues-ban. Nemcsak azért, mert a blues nem képezi szerves részét az európai funkciós dúr-moll rendszernek, hanem azért sem, mert blues alkotói és közönsége a szubdomináns akkordot az elsődleges tonális központ eltolásaként értelmezi.<sup>147</sup> Mint Kubik írja:

„A dominánsakkord (...) egyszerűen az alacsonyabb blue-hang (a blue-hármas), melyet egy kvinttel transzponáltak felfelé. Amíg az alsó blue-hang ingadozik az Esz és az E között vagy éppenséggel lecsúszik a mollhármasra, a magasabb blue-hang, amennyire tapasztaltam, gyakran leszállítja a B-t az 1000 cent értékű temperált hang alá.”<sup>148</sup>

Kubik szerint az európai fül számára a tá hang nem jelent különösebb problémát, mivel közel áll az 1000 centes ta-hanghoz. Ez nagy kérdés, hiszen az európai fül ott ti hangot vár. Erre utal egyébként ő is, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy amikor az európai vagy euroamerikai ember blues-t hall, voltaképp azzal az ősi afrikai, — pontosabban szubszaharai — érzéki koncepcióval szembeül, amely legfeljebb hét hangot tűrt el egy oktávéban. Mint írja:

„Az Új Világnak az afrikai származásúak révén tanúsított abbéli igyekezete, hogy újraértelmezzék (*reinterpretate*) az európai (*western*) diatonikus és kromatikus skálákat, arra hajlik, arra irányul (*tend to*), hogy helyreállítsák (*restate*) korábbi

---

<sup>146</sup> G. Kubik, i.m. 232. old.

<sup>147</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 226. old. — Ennek legprognásabb megjelenési formája a boogie-woogie basszusmenet mindent elárasztó jelenléte.

<sup>148</sup> G. Kubik, i.m. 121. old. — Az Olvasónak bizonyára feltűnt, hogy Kubik nem úgy feltételezi a blues hangsor létrejöttét, mint fentebb, hanem fordítva.

hazai, afrikai kultúrájuk pentaton, hexaton vagy heptaton sémáit.<sup>149</sup> Például amikor szembetalálkozott a tizenkét hangot magába foglaló temperált nyugati hangsorral, az új világbeli afrikaiak megerősítették a hangmagasságról alkotott afrikai tér-felfogásukat (*pitch area concept*), azaz az európai kromatikus hangsor két egymás melletti hangja — például ahogyan az a zongorán is van —, bármikor egy hangmagasság-térben fogják össze (*compound*), miáltal megőrzik az afrikából megörökölt pentaton, hexaton vagy heptaton sémáikat. Azon hangok, amelyeket ezen hangmagasság-terekben azonosnak tekintettek (*equated*) egymással, felcserélhetők egymással. (...) Az egyazon hangmagasság-zónában egyidejűleg megszólaltatott hangokat nem is tekintik «disszonánsnak».”<sup>150</sup>

Kubik feltételezése szerint a blues énekesek ezt az „összhangzattant” a field holler énekesektől vették át, és használták fel a blues összhangzatának megalkotásához oly módon, hogy a tonikai hangzattot az énekszólámhoz, a szubdomináns pedig a gitárszólámhoz alkalmazták. Ami pedig a dominánsseptim akkordot illeti, még hosszú ideig idegen volt ettől az ízléstől.<sup>151</sup>

Mindez egészen más megvilágításba helyezi a rock-zenét, mely a blues-t zenei-eszmei alapjának választotta, és amely ezért haladónak (progressive) és „forradalminak” nevezte és tartotta magát. Valójában egy több évszázados — évezredes — visszalépés volt, az emberi kultúra hajnalkorába. Ne tévesszen meg senkit sem se az, hogy az afrikai — vagy bármely más törzsi, népi kultúra értékes és hiteles kultúra volt, se az, hogy ezekből az euroatlanti kultúra legjelentősebb képviselői is merítettek. A rock-zenészek sem ízlésben, sem képzettségben nem voltak abban a helyzetben, hogy a blues-ból valami értékeset hozzanak létre.

*A megtalált dúr skála.* A bantuknál a száj-íj segítségével — tehát az akusztikus skála mentén — két egymástól egy egészhang távolságban — például fá és a szó — képeztek harmóniákat, nevezetesen a fá – lá – dó és szó – ti – ré dúr hármassokat, de előfordult, hogy az előbbit kibővítették a mi hanggal: fá – lá – dó – mi, ami az általunk jól ismert diatonikus dúrhanghoz vezette őket: dó – ré – mi – fá – szó – lá – ti – dó.<sup>152</sup> Észak-Kongóban (Bakotában, Bongili-ben stb.) a nyugati zene hatása nélkül használták ezt a dúr hangsort. A tiszta intonációra éhes

<sup>149</sup> Gonda is rámutat, hogy „az afroamerikai folklórban (az európai funkciós harmonizáció elterjedése után is) mindenütt a modális jellegű kis szeptim hanggal találkozunk, és csak ritkán a nagy szeptimmal, pedig a domináns funkciós vonzás egyik támasza éppen a nagyszeptimes vezetőhang.” (I.m., 47. old.) P. van der Merwe írja, hogy a blue szeptimhang a modális és a funkciós elvek összeütközésének eredője, ami egy „senem dúr, senem moll” hangsorhoz vezetett. (I.m. 119. old.)

<sup>150</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 228. old. — A new orleans-i dzsessz-blues-ból és a bebopból hoz példát.

<sup>151</sup> B. Eyre, i.m., uo.

<sup>152</sup> Az európai fejlődés bevette a körbe a dó – mi – szó hármast is.

énekesek viszont a 7. fok miatt zavarba kerültek, hiszen a ti hang csak a 15. a felhangsoron, és emiatt tisztaságban nem vetekedhet a 7. sorszámú ta hanggal, mely ráadásul a prím-harmonikusoknak is negyedik tagja:

Hang neve	dó	mi	szó	tá	fi	ló	di	ma
Frekvenciaarány	1/1	5/4	3/2	7/4	11/8	13/8	17/16	19/16
Felhang sorszáma	1	5	3	7	11	13	17	19
Hangmagasság centben	0	386	702	969	551	840	105	297

Az egyik felfogás szerint ebből az európai diatonikus hangsorból — végül is az európai diatoniából — nyerték ki a ma-t és a tá-t — ritkábban a sza-t — mint „eltéréseket” (*deviations*), „elhajlásokat” (*inflections*), végül is mint idegen” hangokat.<sup>153</sup>

Egy másik felfogás szerint a blues-skála a hétfokú dúr-hangnemnek a dél-kameruni, gaboni és egyenlítői guineai equiheptaton hangsorral való érintkezésének eredménye. Erich Moritz von Hornbostel „semleges terc” elmélete szerint — melyet mások is átvettek —, a két összeférhetetlen rendszer „együttélése” valósult meg, és Hugh Tracey szerint a blues-skála sem más, mint egy temperált heptaton skála.<sup>154</sup>

Hangok	dó	ré	Mi	fá	szó	lá	Ti	dó
equiheptaton centben	0	171	343	484	686	857	1029	1200
Blues-skála	0	200	300	600	700	900	1000	1200
Különbség	0	+29	-43	-116	-14	-43	+29	0
12-hangú temperált	0	200	400	500	700	900	1100	1200
blues skála/21-hangú temperált különbség	0	0	-100	+100	0	0	-100	0

Kubik elmagyarázza, hogy az elmélet nem állja meg a helyét először azért, mert a legmagasabb blue-hang nem állhat 1029 cent magasságban, mert inkább 1000 cent alatt van, másodszer azért, mert a dur-moll modalitás felismerhetetlenné tette volna a szerkezetet és a dallamokat.

A ma már klasszikusnak számító osztrák Erich Moritz von Hornbostel zenei néprajzos már 1913-ban elmagyarázta, hogy az afrikai equiheotatonia a maga 171,4 centes beosztásával az emberi fül számára nem követhető, és ezért a hangközök az előadásban 160 és 180 cent között fluktuálnak. Ugyanez érvényes

<sup>153</sup> Winthrop Sargeant, 1938, Ernest Borneman 1959, Gunther Schuller 1968, Robinson 1980,

<sup>154</sup> G. Kubik Hugh Tracey-re hivatkozik.

a 342,8 centes „semleges tercekre” is, melyek 320 és 360 cent között fordulnak elő.<sup>155</sup>

Az ilyen és ehhez hasonló tisztázatlanságok persze sem a blues- vagy a rockzenészeket, sem közönségüket nem nyugtalanították. Még az afrikai társadalmakban is békésen megfértek egymás mellett az ötfokú (pentatón), a hatfokú (hexaton) és a hétfokú (heptaton) dallamok, beleértve hangszereiket is, melyek ezek valamelyikére voltak hangolva,<sup>156</sup> és hasonló a helyzet mai sokszorosán multikulturális társadalmainkban is. Ez a feszültség „csak” annyiban nyilvánult meg, hogy a zenészek ösztönösen keresték a technikai megoldásokat, a közönség pedig — ha jó megoldások születtek — érdeklődését vásárlásával is megerősítette.

Persze a különböző hangrendszerek már Afrikában is összetalálkozhattak és súrlódhattak egymással. Így például — a „két dudás egy csárdában” mintájára — a Zaire, Zambia, Angola és Malawi területeit magába foglaló hatalmas területen az akusztikus hangsor és az egyenlő hétfokú (*equiheptaton*) hangrendszer ütközött össze egymással, aminek következtében egymás mellett „élt” a konszonáns nagyterc és a „semleges terc”.<sup>157</sup> A megfelelő ismeretek (Püthagorász, Aristoxenosz, Didümosz, Ptolemaiosz nélkül) együtt kellett élniük a problémával.<sup>158</sup>

### 3. A diatonikus hangsor ösztönös harmonikus korrekciója.

a) *A dúr- és a moll-terc bizonytalansága.* Gonda János már 1979-ben megjegyezte, hogy „A blues-os szeptimhangot (...) csak a temperált skálához szokott európai fül hallja hamisnak, egyébként közelebb áll a természetes felhangsor szeptimhangjához, mint bármelyik az európai hangsorok hetedik foka közül”.<sup>159</sup>

Gerhard Kubik az afrikai heptatonia kapcsán elmagyarázza, hogy Észak-Kongóban: Bongiliben, Bakotában stb. a száj-íj (*beny*) hangszernek<sup>160</sup> két

---

<sup>155</sup> Erich Moritz von Hornbostel: *Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge.* In: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 7, 1913, 1-20. old.

<sup>156</sup> G. Kubik: *Theory of African music*, volume I, 176 - 179. old.

<sup>157</sup> A kisterc ismeretlen ebben a kultúrában. Az ellentmondást még jobban kiéllezte a hangszerek eltérő hangolása.

<sup>158</sup> Gerhard Kubik: *Pattern Perception and Recognition in African Music.* International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, 9 (1973) 1-20. old.

<sup>159</sup> Gonda J., i.m., 47. old.

<sup>160</sup> A száj-íj egy íj-alakú monochord, melyet a játékosok szájüregükhöz erősítettek és ujjakkal változtatták a rezgő húrarányokat. Ugyanilyent használtak a tuvaiak (*igil*) és a mongolok is (*ikili*).

alaphangja volt: a *fá* és a *szó*, melyeken nemcsak a *fá – lá — dó* és a *szó — ti — ré* hangokat tudták előllítani, hanem a *fá – lá — dó* akkord tetejébe még a *mi* hangot is, ami a nyugati zenekultúra közbenjövete nélkül is eljutottatta őket a diatonikus *fá – lá — dó — mi* modalitáshoz.

A többszólamú énekekben a négerek arra törekedtek, hogy a kellemes nagytercet a hangköz-rendszer egészében fenntartsák, viszont a disszonáns nagyszeptim megakadályozta őket benne. A problémát úgy oldották meg, hogy az énekelt dallamokkal fokozatosan, lépésről-lépésre töltötték ki a kvint vagy a szext magasságáig a rendelkezésre álló „teret”, majd — hogy elkerüljék a moll-akkordokat, melyek a tercakkordok eltolásával óhatatlanul megjelentek, — például ahhoz a lépéshez, mely a „betolakodó” hetedik hang (a *mi*) által jött létre: *lá — dó — mi —*, az énekesek magtanulták, hogyan kell állandóan igazítani az intonáción. Ily módon semlegesítették — ha úgy tetszik, kiegyenlítették, „temperálták” — a kérdéses tetratont: *fá – lá — dó/di — mi*.<sup>161</sup>

A 14-16. századi énekes többszólamúságban is baj volt a dúr hangsor hetedik hangjával (*ti*). A ráépülő hármassal (*ti-ré-fá*) hangzása ugyanis nem volt kellemes, mivel nem tiszta-, hanem szűkített kvintet tartalmaz. A 14-16. század énekes többszólamúságában ezt úgy oldották meg, hogy a *ti* hangot minden moduszban a félhanggal alacsonyabb *tá* hanggal helyettesítették, miáltal a szűkített hármast egy dúr hármassal (*tá – ré – fá*) váltották fel.<sup>162</sup>

És mit látunk (hallunk) a blues-hangsorban? A *ti* helyett *tá*-t!<sup>163</sup> De már a Palestrina-stílusban is megjelent az a megoldás, hogy a VII. fokot V. fokra cserélték, miáltal a *ti* hang *alaphangból* az V. fokú hármashangzat *tercévé*, azaz vezetőhanggá vált. Később vált szabállyá, hogy — a funkció egyértelművé tétele miatt — a hármashangzatból szeptimhangzatot, *dominánsseptimet* csináltak. A *dominánsseptimet* egyébként a blues is ismeri, csak hogy nem arra használja, amire kitalálták, mert a kadenciában nem oldja fel, hanem a tonikán ismét egy „*dominánsseptimet*” játszik.

Bárdos arra is példát hoz,<sup>164</sup> hogy amikor az énekszólam a *ti*-ről *lá*-ra lépett, az énekesek az elvárt *dó*-folytatás elmaradása miatt *elbizonytalanodtak*, és a szerzők — ennek megelőzésére — moll-színezetet kölcsönöztek a dúr hármassal. Mint írja: „az énekesek *bizonytalanul, alacsonyan* intonálják az elintézetlen,

<sup>161</sup> G. Kubik: *Theory of African Music*, i.m. 192-193. old.

<sup>162</sup> Bárdos egy másik összefüggésben ezt írja: „A maggiore-akkordok lehetnek domináns, illetve mellékdomináns szerepűek, de ez nem lényeges tulajdonságuk, csak kezelésük egyik lehetősége.” (I.m., 34. old.)

<sup>163</sup> A *tá*-hangnak ezzel a magyarázatával sehol sem találkoztam.

<sup>164</sup> Orlando di Lasso (Mons, 1532 – München, 1594.): *Audite nova!*, 1573.

«levegőben lógó» vezetőhangot”.<sup>165</sup> Lehet, hogy a blues ebben a megismétlődő zenetörténeti pillanatban keletkezett.

A természetes moll hetedik foka a blues kialakulásának idején adottság volt. Tehát úgy is felfogható, hogy az európai funkciós zeneiség által „megfertőzött” blues-játékosok a természetes moll *szó-lá* kapcsolatát vitték át a dúr-jellegű hangsorokra, miáltal a plagális fordulat a blues un. *intermoduláris* fodulatává vált. Ugyanez a helyzet — mint láttuk — a la-pentaton skálával is.

Egy nyugati műveltségű kutató, Pecheuël-Loesche 1907-ben szerzett kongói (pontosabban loango-parti) élményeit így mesélte el:

„Ha jobban odafigyelünk, meghalljuk, hogy a különböző magasságokon megszólaló énekhangok általában párhuzamosan haladnak, és a fő szerepet a hangsorra jellemző hangokból képzett akkordok játsszák. (...) Mivel a darabok legtöbbször híján van a szigorú szerkesztésnek, az előadók nem tartják meg azokat emlékezetükben (...), rosszul lépnek be, keresgélnek a hangokat, ide-oda csúszkálnak, átmennek *tempo rubato*-ba, kihagyják a közbülső hangokat, melyeket le sem tudunk kottázni. (...) Mindez ingadozások, kellemes akkordmenetek és szörnyű disszonanciák keverékében végződik, olyanban, mint amilyent otthon a falusi kocsnában és a fonókban lehet hallani. Egyedül az énekeseknek ebből a fajta határozatlanságából fakad, hogy gyakran végig nem derül ki, hogy egy darab dúrban vagy mollban van-e. Úgy látszik, hogy ezek az emberek teljesen közömbösek a hangnemiség (*modality*) vonatkozásában. És ezért van, hogy az ember nem tudja biztosan, hogy a moll egy helytelenül értelmezett moll, vagy fordítva.”<sup>166</sup>

*A temperálás elkerülése.* Pecheuël-Loesche a 19. század elején a Loango Coast-on belehallgatott a *bafioti*-k nem-modális, hármashangzatokban felrakott heptaton zenéjébe:

„A figyelmesebb hallgató azt tapasztalja, hogy a különböző hangokon belépő énekhangok átlagban párhuzamosan haladnak, és azon akkordok játsszák a fő szerepet, amelyek a hangsor megfelelő hangjaiból állnak. (...) Mivel a darabok legnagyobb része híján van bármilyen szigorú szervezethez, az előadók nem őrzik meg azokat pontosan emlékezetükben. (...) Rosszul lépnek be, keresik a hangokat, ide-oda csúszkálnak, *tempo rubato*-t vesznek fel, és olyan közbülső hangokat érintenek, melyeket le sem lehet kottázni (...) Az egész ingadozások (*oscillations*), kellemes akkordmenetek és rettenetes disszonanciák (*discords*)

---

<sup>165</sup> Bárdos L., i.m., 31. old.

<sup>166</sup> Pecheuël-Loeschét (1907) idézi G. Kubik, i.m., 194. old.

vegyülékéhez vezet, mely hasonlatos ahhoz, amit az ember otthon hall a falusi kocsmákban és fonókban. Kifejezetten az énekeseknek ebből a határozatlanságából fakad, hogy gyakran végig kétséges, hogy dúrban vagy mollban van-e a darab. Úgy tűnik fel, hogy ezek az emberek nem képesek megállapítani, hogy egy moll rosszul értelmezett dúr, vagy fordítva. Ugyanaz a frázis órákon keresztül hol így hangzik, hol úgy, és — mint már említettem —, a hangsorok és a dallam-hangsúlyok tekintetében annyira széteső (*divergent*), hogy az ember valóban nem tudja, hogy jegyezze le.”<sup>167</sup>

Kubik Délkelet-Angolában egy *mbwela* beavatási szertartáson meghallgatta az ősi háromszólamú, heptaton *Chiyongoyongo* dalt, melyet egy fiúkórus szokott — olykor egy egész éjszakán át — énekelni.<sup>168</sup> A dal kar-része az alsó és felső szólam által énekelt párhuzamos tisztakvintekben kezdődik. Az alsó szólam lépésben jön fel ellenmozgásban, és a 4. ütemben egy *fa-la* dúrhármasban végződik. A diatonikus rendszerek logikája szerint a két dallamvonal egy a *ré-fá* mollhármasban végződne, a *mbwelák* stílusa azonban ezt — fentebb már láttuk miért — kizárja. A szólamok tehát egy semleges terciben kadenciáznak, mégpedig úgy, hogy a felső szólam valahol a 320 centes *fá* és a 390 centes *fi* között ingadozik. A valóságos helyzetet a helyi nyelvhasználat árulja el. Mint mondják, a szólamok „egyezségre jutnak” egymással (*kwivwasyana*).<sup>169</sup>

A *wbwelák* — istenük bocsássa meg nekik — többszólamú énekeikben mindenekelőtt a telt, tiszta hangzást tartották szem előtt, és a konzonancia fenntartása érdekében körömszakadtukig ragaszkodnak a konzonáns hangközök — az oktáv, a kvint, a kvart és a nagyterc — tisztaságához. A probléma azonban éppen ebből fakad. Amíg a kvartok és kvintek mérete a természetes felhangsorhoz áll közel (498 és 702 cent), addig a tercek a 340 cent körüli „semleges” és a 386-os „természetes” nagyterc között ingadoznak. (Ezek a 12-fokú temperált tercnél 14 centtel szűkebbek).<sup>170</sup> Az a körülmény, hogy egy-egy szólam csak a tisztakvint határáig hatolt el, és az, hogy semmilyen modalitáshoz nem kötötték magukat, csak enyhítette „a kör négyszögesítésének” összhangzattani problémáját, de nem oldotta meg.<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> G. Kubik: *Theory of African Music*, i.m., 194. old.

<sup>168</sup> A törzs másik hangsora a hexachord. Egyikük modalitása sem rögzített. Jóllehet a szólamok külön-külön legfeljebb egy kvint távolságra terjeszkednek, együttesen kihasználják az oktáv által lehetővé tett és engedélyezett hangterjedelmet. Ebben a tekintetben azonos fejlettségi szinten voltak a mi ősi kvintváltó pentaton dalainkkal, melyekben ez a fajta építkezés egy szólamban valósul meg.

<sup>169</sup> G. Kubik: *Theory of African Music*. I.m. 195. old.

<sup>170</sup> G. Kubik, i.m., 196. old.

<sup>171</sup> Erre a problémára találta ki Püthagorász a 6-5. században a mi és a fá, valamint a ti és a dó közötti félhangok 23,46 centtel való bővítését. Csakhogy a tercet ő sem tudta megoldani, mert a tiszta hangoknak az volt az ára, hogy a nagyterc 21,82 centtel szélesebb lett (407,82 cent), mint a felhangsori nagyterc (386 cent).

Valahol engedni kellett. Úgy is lehet fogalmazni, hogy addig, amíg az európaiak úgy döntöttek, hogy inkább mindegyik hangköz legyen egy kicsit hamis a csökkentett minőségű konszonancia *általános* érvényesülése érdekében, és létrehozták a 12-fokú egyenlőlebegésű temperálást, addig a wbelák inkább vállalták a tercek időnkénti összeomlását annak érdekében, hogy *az összes többi* hangzatuk (és a tercek jelentős része) konszonáns és ragyogó legyen. Az európai ízlés tekintetében a „kicsit hamis” kitétel ugyanolyan fontos, mint a wbelák esetében a felhangsori hangközök tisztasága, ugyanis a 31 centes eltérés tabu, melyet sehol, semmilyen körülmények között nem tűr meg.<sup>172</sup>

E ponton tehát kijelenthetjük, hogy az afrikai blue-terc részben kultúraközi probléma. A kétféle megoldás kétféle zárlatot, kétféle narratívát és kétféle filozófiát jelent. Az európai zene a disszonanciákon keresztül jut el végső céljához, a konszonanciához, és abban derül vagy magasztosul fel, a wbelák viszont — miután belenyugodtak a Halál gondolatába is — egy ragyogó Élet mellett döntöttek.

Még egyvalami: A vizsgálatok szerint a helyes intonáció tapasztalati úton való kikeresésének legjobb módja a hangnak más hangokkal való összehasonlítása a „lebegés” nevű hangtani jelenség segítségével.<sup>173</sup> Természetes, hogy ezt hosszabban kitartott hangokkal lehet elvégezni, mint ahogy hangolásnál így is szoktak eljárni. Ezt igazolta Kubik helyszíni megfigyelése is, melynek során az énekesek hosszabban „hangoltak” a „darab” utolsó hangján. De az is lehetséges, hogy a blue-hangok csúszással való megközelítése sem volt más, mint az „optimális” — nem az ideális! — hang kipuhatólása. Vagy az ideális hangnak egy glisszandóval való helyettesítése.

*A bantuk nagyterc-párhuzamai* ugyancsak elvezethetnek a nagyterc bizonytalanságához. Fentről lefelé:

Vezető énekszólam szó fá mi  
Kísérő énekszólam ma ra do

Mivel az „átlag-énekesek” elsődleges szempontja a szólam, a linearitás, semmilyen hiányérzetük nem keletkezik. Nem úgy a vezető-énekes, aki megérzi a problémát: a *dó-szó* kvintben *mi* és *ma* is van, ami viszont a „szótárban” nem szerepel, és ezért nem lép fel a *mi*-re, hanem leszállítja azt, vagy felemeli a *ma*-t,

---

<sup>172</sup> Valójában sehol sincs 16 centnél nagyobb eltérés.

<sup>173</sup> A lebegés (ang. *hovering*) két, kissé eltérő frekvenciájú hang interferenciájának következtében létrejövő 3. hang, melynek frekvenciája megegyezik a két hang frekvenciájának különbségével.



amivel jelzi, hogy a két hang *lényegében* ugyanaz a hang, és a kvint *valójában* öt hangból áll, és nem hatból.<sup>174</sup>

Ezek a példák azt is bizonyítják, hogy az afrikai bennszülöttek nemcsak ösztönösen jártak el, hanem „racionálisan” is. Ugyanannyira, mint a nyugateurópai műzene művelői, akiket meg szoktak róni „racionalizmusuk” miatt. Csak más következtetésre jutottak. Ez a fajta kezdeti *blue note* tehát nem valamiféle exotikus érzelmességéből fakadt, hanem abból, hogy meg akarták őrizni a valóságról önmagukban hordozott hangzó képet, amelyet helyesnek és igaznak gondoltak.

A Dominikai Köztársaság alapvetően modális — azon belül pedig elsősorban eol — hangnemű spanyol zenéjének „hangolása gyakran a «semleges tercet» is magában foglaló egyenlőtlen temperálásra támaszkodik” — írja Martha Ellen Davis. Ez a vallásos énekes hagyomány részben közvetlenül származik — az Afrikából elhurcolt rabszolgák révén —, a szub-szaharai hagyományból, — melyet énekük reszponzorális jellege is tanúsít —, részben pedig közvetett megerősítést kaphatott az évszázadokon át afrikai hatás alatt élő, majd Amerikába áttelepült spanyolokon keresztül.<sup>175</sup>

*Az egyenlőfokú heptatónia világa.* Más hírek jönnek az Alsó-Zambezi völgyből és Kelet-Angolából, ahol az egyenlőfokú (171 cent) heptaton hangrendszert használják. Ez az equiheptaton rendszer természetesen nem ismeri a tercek dur vagy moll változatait, mert lényegében minden terc semleges (342 cent).<sup>176</sup> A gyakorlatban azonban ez a neutrális terc a természetes nagyterc méretét (386 cent) közelíti meg. Mint Evans mondja: különösen a zárlatoknál. Ez vagy azt sugallja, hogy az eredetileg a harmonikus felhangokból álló egyszerű hangrendszer mintegy félúton maradt a tiszta hangolás és a temperált equidistanciális hangrendszer között, vagy ellenkezőleg, a temperáltból próbál kitörni a tiszta hangolás irányába. Az első esetben — esetleg a szólamok ellenpontoszó mozgása idején — a tiszta felhangokat közelítik a semleges hangokhoz, a második esetben — esetleg a zárlatok közelében — a semlegeseket javítják a tiszta felhangok irányába.

---

<sup>174</sup> G. Kubik: *Theory of African Music*, i.m., 199. old.

<sup>175</sup> Martha Ellen Davis: *Oral Musical Traditions of the Dominican Republic*. In: Maleny Kiss (ed.): *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History* Reannounce F05, Vol. 2: *Performing the Caribbean Experience*, 193. old.

<sup>176</sup> Egy hang mérete 171 cent.

*Más kultúrák párhuzamai.* Az angol népdalmegújulás atyja, Cecil Sharp, már 1907-ben jelezte, hogy a semleges terc egyik fontos tulajdonsága az Appalachia-régió anglo-amerikai hagyományának.<sup>177</sup> Mint írta:

„Azt kell megérteni, hogy — szemben a két modern hangsorral — a népi hangsorban a terc nem rögzített hang. Az angol népénekes meglehetősen nagy mértékben változtatja ennek a hangnak az intonációját. Nagyterce sohasem olyan széles (éles, *sharp*), mint a temperált skála megfelelő hangja, melyhez a modern fül hozzászokott. Másfelől gyakran olyan lapos (*flat*), hogy alig lehet megkülönböztetni a kisterctől. Gyakran «semleges terc», azaz se nem dúr, se nem moll, mint a kakukk dalának két hangja közötti távolság a tavasz vége felé. Nyilvánvaló, hogy a népénekes — mivel nincs kialakult képzelete a skála terc-hangjának magasságáról — attól függően változtatgatja, hogy milyen jellegű a frázis, amelyben előfordul.”<sup>178</sup>

A. L. Lloyd megerősítette Sharp tapasztalatait,<sup>179</sup> Annabel Morris Buchanan pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy az angol-amerikai — különösen az Appalache hegységbeli — népzében a „semleges terc” és a „változó szeptim” állandóan hallható.<sup>180</sup> Sőt. Mint írta: „miután felfedeztem ugyanezt a semleges modust az indiánok tonális rendszerében, továbbá a bennszülött afrikai és afroamerikai népdalokban, arra a felismerésre jutottam, hogy kétségtelenül megvan más nemzetiségeknél (*nationalities*) is.”<sup>181</sup>

Vargyas Lajos írja *A magyarság népzeneje* című kézikönyvében:

„A dúr-terc (úgy) is szerepet játszik az ötfokúságban, mint a moll terccel váltakozó megoldása (vagyis a do-nak különböző magasságú intonációja), s ilyenkor törvényszerűen megjelenik a harmadik változat is, a semleges terc.<sup>182</sup> (...) Jellegzetes régi stílusú, dél-dunántúli dallamainknak mindennek van moll és dúr változata, s legtöbb változatukban semleges terc is hallható. Ez a stílus annyira él és hat, hogy ott a falusi cigányok még hegedűn is semleges tercet fognak”<sup>183</sup>

---

<sup>177</sup> Cecil Sharp: *English Folk Songs. Some Conclusions*. London, 1907. És: *English Folk Songs from the Southern Appalachians*. (Ed. Maud Karpeles), 1-2, London, New York, Toronto, 1952.

<sup>178</sup> Cecil Sharp: *English Folk Song: Some Conclusions*. Simpkin, 1907, 71. old.

<sup>179</sup> Albert Lancaster Loyd: *Folk Song in England*, Faber and Faber, London, 1967., 50. old.

<sup>180</sup> Annabel Morris Buchanan: *A Neutral Mode in Anglo-American folk Music*. In: *Suthern Folklore Quarterly*, 4 77-92. 1940, 81. old.

<sup>181</sup> A. M. Buchanan, i.m., 84. old.

<sup>182</sup> Példái: *Fújnak a föllegők* (Nemespátró, Somogy, 1962), *A babám kertjébe vagyom egy cédrusfa*. (Perkáta, Fejér megye, 1956) stb.

<sup>183</sup> Vargyas L., i.m., 61-62. old.

Ugyanilyen érdekes a folytatás is: „Ahol ez a váltakozás, illetve a semleges terc használata gyakori, ott a szeptima is ugyanígy váltakozik dúr-, semleges- és moll-szeptim között.”<sup>184</sup>

Ugyanolyan fontos, amit hozzáfűz: „Ez a hangnemi jelenség a Dunántúlra jellemző elsősorban, a régi, ötfokú dalokban; szórványosan azonban máshol is előfordul”.<sup>185</sup> Ez ugyanis arra utal, hogy a jelenség nem városi, pontosabban európai műzenei hatás. „Éppen a legrégiesebb hagyományú népesség körében él, ahol a dúr-zene hatása a lehető legkisebb, és éppen ötfokú dalokban, (és) más népek ének módjában szintén előfordul”.<sup>186</sup> Ennyi erővel egy magyarországi mulatóban játszó banda akaratos és nyegle tagjai is kitalálhatták volna a rockzenét, melynek pentaton dallamait azóta is hallgathatják és játszhatnak szerte a világon...

Bartók Béla a cseremiszeknél, a bihari románoknál és a szerb archaikus énekekben bukkant rá. A semleges tercre hangolt pánsípok a Kaukázusban is a ezt a tercet hagyományozták századokról századokra. Vargyas mindezekből, és Lloyd és Sharp kutatásainak fényében levonja a tanulságot: „Mindezek alapján általános emberi jelenségnek kell tartanunk, ami a hangnemi érzés fejlődésének sok népnél jelentkező sajátja.”<sup>187</sup>

*A harmadik blue-hang (tritonus).* A leszállított 5. fokra csak a 40-es években figyeltek fel a 20-as évek afroamerikai vaudeville-énekesek felvételei alapján.<sup>188</sup> *Afrika és a blues* című monográfiájában Kubik azt valószínűsíti, hogy a blues sajátos, lefelé tendáló jellege miatt száll ez a hang is lefelé; hozzátéve, hogy ugyanaz az énekes az 5. fokot alulról megközelítve nagy valószínűséggel tiszta kvartot énekelne.<sup>189</sup> Ez a feltételezés még nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a hang a blues — illetve a blue-hangok — divatjából modorosságként jelent meg.

Annál kevésbé, mert a leszállított 5. fok már a leszállított dúr tercbe „bele volt kódolva”. Könnyű belátni, hogy a dúr-jellegű blues-skála tercen megszólaló blue-hangja „ágyaz meg” a párhuzamos moll-jellegű skála 4. fokú blue-hangjának:

---

<sup>184</sup> Példák: *Üssön még, babám, a ménkű* (Dávod, Bács-bodrog, 1961), *A szigeti malom alatt* (Hobol, Somogy, 1959), *Rászállott a páva* (Szentlászló, Verőce, 1960), *Árokiparton kácsatozás* (Gombos, Bács-Bodrog, 1961)

<sup>185</sup> Vargyas L., i.m., 61. old.

<sup>186</sup> Vargyas L., i.m., 62. old.

<sup>187</sup> Vargyas L., i.m., 62. old.

<sup>188</sup> Például Ed Bell, John Lee Hooker, Bessie Smith.

<sup>189</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 235-236. old. — Mások szerint viszont a leggyakrabban ereszkedő frázisok kezdőhangjaként éltek vele.

terc  
dó lá szó mi **ma** ré dó  
lá szó mi **ma** ré dó lá  
kvint tritonusz

Még mindig kérdés azonban, hogyan került a leszállított hang a dúr-jellegű hangsorba. Talán így:

Mollos lá szó mi **ma** ré dó lá  
Dúros dó tá szó **sza** fá ma dó  
A G E **Esz** D E A  
kvint tritonusz

A hangot később a blues előtti field hollerekről készült hangfelvételeken is meghallották. Még később Kubik felfedezte, hogy a hang egyes afrikai — főleg mozambiki és közép-tanzániai — hangszerek hangolásában és hangkészletében is előfordult. Már itt érzékelhető két egymást kizáró megközelítés: vagy módosított hangról, vagy a tritonusról mint önálló, „szuverén” hangról van szó. Az utóbbi mellett szól, hogy Bessie Smith „beálló” hangként használta a sorkezdeteken.

Fent idézett munkája után nyolc évvel Kubik viszont úgy nyilatkozott, hogy a kérdéses hang kvinthangból való származtatása „félrevezető”.<sup>190</sup> Ezzel összhangban mutatott rá arra a közismert tényre, hogy a hang — amennyiben önálló hangról beszélünk — megközelíti a 11. rendszámú harmonikus felhangot:

Blues-skála hangjai	do	ta↓	szo	fi	fa	mi↓	do
Harmonikusok rendszáma	16	7	6	11		10	8
Akusztikus hangsor centben	0	969	702	<b>583</b>	498	386	0
Temperált skála centben	0	1000	700	600	<b>551</b>	500	400

Ebben az esetben egy 6-11. harmonikusokból álló skálával állunk szemben. Az ebben a rendszerben éneklő blues-zenészek elhagyták a 9. harmonikust — a *ré* hangot —, és visszakanyarodtak a pentatoniához.<sup>191</sup> Kubik szerint a hang a 12-hangú temperált hangsor 500 cent értékű *fa* tonémájával szemben álló 600-500 cent közötti (félhang értékű) tonéma, melynek középértéke feleúton a *fÁ* és *fi* között van; értéke 551 cent.<sup>192</sup>

Még határozottabb minőségi, – pontosabban *mineműségi* – eltérést hoznak létre azoknak a billentyűs, lemezes stb. hangszereknek a játékosai, amelyek nem lehet mikrohangokat intonálni, és akik éppen ezért a blue-not hajlításait a

<sup>190</sup> B. Eyre, i.m., uo.

<sup>191</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 243. old.

<sup>192</sup> A félhang-értékek alapján 498 és 583 cent között, 540 centen.

legközelebbi billentyűvel, lemezzel stb. próbálják érzékeltetni.<sup>193</sup> Ily módon például azt a *ma*-hangot, amelyet a blues-énekes vagy -fúvós esetleg a kvint enyhe „lehajlításával” ért el, a zongorista nagyvonalúan a *tritonusszal* helyettesíti, ami már egy másik minéműség. Nyilvánvaló, hogy ennek lejegyzése csak egy másik hangjeggyel lehetséges.<sup>194</sup> Az ily módon megtalált hang azután már a „saját jogán” kért helyet a blues — később pedig a rock — hangkészletében és hangsoraiban.

Újabb feladat volt a hang összhangosítása. A zeneszerzők megpróbálták zeneileg interpretálni például úgy, hogy egy dúrosított moll akkord vagy egy szűkített akkord részeként értelmezték a dal különböző kontextusaiban.<sup>195</sup> Mivel az elgondolás szerint a tonalitás változatlan volt, a harmóniasort dominánsseptimmel folytatták, melyet „szabályosan” a tonikába oldottak fel.<sup>196</sup>

### *Intonációs jelenség vagy hangsor?*

a) N. Alan Clark, Thomas Heflin, Jeffrey Kluball és Elizabeth Kramer szerint „a blue-hangok olyan hangmagasságok (*itches*), amelyeket néha hozzáadnak a blues-skálákhoz és -művekhez. A legfontosabb blue-hang az A-hangnemben (*key of A*) az Esz.” Szerintük a blues-skála prototípusa egy moll-pentaton hangsor *leszállított* 5. fokkal. (Pontosan ezt láthatjuk a fentebbi táblázatban, amely egy moll- és dūr-pentaton hangsort mutat be „egy képben”.)

A „leszállítás” szót komolyan kell venni, mert a szerzők külön kitérnek arra, hogy ún. módosított hangról van szó: „A blue-hangok bizonyos értelemben példák a módosított hangokra (*accidentals*). A módosított hangok olyan hangok, amelyek nincsenek benne a kodifikált hangsorban.<sup>197</sup> Ebből kiviláglik, hogy a tudós szerzők szerint a blues-skála nem más, mint a leszállított 5. fokú moll pentaton hangsor. De mivel a leszállított 5. fok — mint blue-hang — alkalmi jelenség, a

---

<sup>193</sup> Van der Merwe még tovább megy: „A hang mélyítése elérheti a teljes félhang mértékét, mint ahogy természetesen, a billentyűs hangszereknél is ez a helyzet.” (I.m., u.o.)

<sup>194</sup> Fennált (és fennáll most is) a lehetőség arra, hogy a kottában pontosan adjuk vissza a bizonytalan intonációt. Ez azonban a gyakorlati muzsikálásra nemigen alkalmas.

<sup>195</sup> Pl. Ben Harney a *Cake Walk in the Sky*-ban dūr II. foknak értelmezte, melyet D7-I követett. (<https://www.youtube.com/watch?v=YkAHn1xl12k>) Jelly Roll Morton a Buddy Bolden's Blues-ban I. fokú szűkített akkordnak értelmezte, melyet ugyancsak egy D7-I követett. (<https://www.youtube.com/watch?v=BOcxJGC9FV8>)

<sup>196</sup> G. Kubik: *Jazz Transatlantic*, Volume I.

<sup>197</sup> N. Alan Clark, PhD Thomas Heflin, PhD Jeffrey Kluball, PhD Elizabeth Kramer, PhD: *Understanding Music: Past and Present*. Univ. Of North Georgia, Univ. Press, é. n. 18. old. (<https://ung.edu/university-press/books/understanding-music-past-and-present.php>) (A szerzők a-moll-ban megadott hangjait szolmizációs hangokra cseréltem.)

leszállított 5. fok a blues-dal lejegyzésében igen, a hangsorban azonban nem jelenik meg.<sup>198</sup>

Lényegében ezzel ért egyet J. Bradford Robinson és Barry Kernfeld, akik szerint a blue-hangok tetszés szerint intonált hangok, tehát a blues hangsor lejegyzése nem tükrözheti a blue-hangokat.<sup>199</sup> Steven Smith is amellett érvel, hogy „nagy hiba a blues-skálához hozzárendelni a blue-hangokat, hacsak nem változtatjuk meg a skála jelentését”.<sup>200</sup> A blue-hangok tehát csak az előadásban elhangzó, vagy a szerző által alkalmilag igénybe vett hangok lejegyzései. (Mellesleg ebből az is következik, hogy Kubiknak a felhangrendszer irányában lefolytatott kutatásai elméletileg megalapozatlanok voltak.)

b) Ezzel szemben David Evans azt állapítja meg, hogy — a szakemberek legtöbbször szerint — a blues-hangsor nem más, mint *az európai (western) dúr-skála „két fontos kivétellel”, egy rendkívüli 3. és 7. fokkal, melyek lehetnek egy dúr vagy egy moll hármass terchangjai, de elhelyezkedhetnek a kettő közt fele távolságban is.* Azt is kimondja, hogy ezek a tulajdonképpeni blue-hangok.<sup>201</sup> Ez a fogalmazás azt állítja, hogy *a blues-skála lényegében nem más, mint egy dúr-hangsor, melynek két hangját a műfaj/stílus előadói igen nagy szabadsággal intonálják:*<sup>202</sup>

Dúr hangsor	dó	ré	mi	fá	szó	lá	ti	dó
Blues akála			ma				tá	

Mindazonáltal ez a szabadság nem korlátlan, hanem három tekintetben szabályozott. Az *egyik* korlátozás az, hogy a két hang intonálását csak „lefelé”, a moll-változat irányában lehet megváltoztatni; a *másik*, hogy annak mértéke a negyedhangot (semleges terc) nem haladhatja meg, a *harmadik* pedig, hogy a módosítás kötelező.<sup>203</sup> A leírás azt engedi sejteni, hogy a blues-skála voltaképp nem más, mint a blues-ra jellemző sajátos intonációs szokások „lenyomata”. Más

---

<sup>198</sup> „Az Olvasó észreveheti, hogy a blues-skála legegyszerűbb formája (*the simplest form of the blues scale*) a pentaton vagy öthangú skála egyik fajtája” (I.m., uo.)

<sup>199</sup> J. Bradford Robinson; Barry Kernfeld: *Blue Note*. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, 2002<sup>2</sup>.

<sup>200</sup> Steven G. Smith: *Blues and Our Mind-Body Problem*. In: *Popular Music*, Vol. 11, No. 1. (Jan., 1992), 41-52. old.

<sup>201</sup> Kubik szerint a blue-hangok a blues-énekes hangkészletének részét képezi, mely csak egy másik rendszerből, az európai diatonikus hangsorból válik hallhatóvá. (*Africa and the Blues*, 123. old.) — Gonda János is azt mondja, hogy a blue-hangok nem „átfutó”, hanem „megszilárduló áthidaló” hangok. (I.m., 47. old.)

<sup>202</sup> A tanárok úgy is szoktak fogalmazni, hogy „a dúr skála leszállított 3. és 7. fokkal”.

<sup>203</sup> Ebben a tekintetben Evans még Fahey azon állításának sem hajlandó hitelt adni, amely szerint Patton és Johnson sohasem énekelt blue-hangot. (I.m., 323. old.)

szóval: *a blues-skála a dúr-hangsorból jött létre a hangsor két hangjának tömeges és huzamos, sajátos intonációja — a blue-hangok — révén.*<sup>204</sup>

Később azt írja, hogy a „semleges” hang nem egy meghatározott hang, hanem a dúr és a moll közötti szabad terület, melyen a terc és a szeptim bárhol elhelyezkedhetik.<sup>205</sup> Megjegyzem, ezt az elméletet érdekes módon a 3. és 7. foknak tartja fenn, jóllehet más fokokon is tud blue-hangokról. De most nem ez az érdekes, hanem az, hogy a blues-skála sohasem a dúr-hangsor. A dúr hangnem csak referencia. Hogy hangzik tehát a blues-skála szabálya? Úgy, hogy *az eszmei alap a dúr-hangnem, melyben mindig kell lennie legalább egy blue-hangnak; a többi — a szokások által engedélyezett — blue-hang „tetszés szerint”, ad libitum jelenik meg benne, pontosan meg nem határozott hangmagassággal.*

Evans úgy folytatja, hogy „a terc és a szeptim területeinek (*area*) alsó része hajlamos vezetőhangként (*leading tone*) szolgálni az alsó tonikához, illetve a kvinthez, a felső része pedig a felső kvinthez és a felső tonikához.”<sup>206</sup> A megállapítás — a „vezetőhang” fogalmából következően — csak a 7. fok esetében értelmezhető.<sup>207</sup>

Egyáltalán: a blues skála eredeti melodikus alapjaitól eltávolodott a hangok eredeti dallami funkciója a többszólamúság értelmében, miáltal egy oktávába elhelyezett hangsor jött létre, majd a blues-ban egyre erősebb lett a dúr és a tonális-funkciós összhangzás szerepe, ereje, ami a dzsesszben végképp kiteljesedett.

A blues névjegye a kisterces nagyszeptim: do-ma-szo-ta. Ezért mondják, hogy a blues egy „kihegyezett” dúr skála.<sup>208</sup> Ehhez a hatáshoz azonban kell a dúr hangsor, továbbá a dominánsseptim akkord élményszerű elsajátítása. (A lá-dó-mi-szó ugyanezekből a hangokból áll, de mollos környezetben nincs benne a fanyar hangzás érzete.) És ezért szokták a blue-hang mellett az érintetlen tercet is megszólaltatni. Dan Hearle még továbbmegy: „Mivel egyazon akkordban meg szokott dúr és moll hármas előfordulni, /C-dúrban/ az Esz valójában Disz, az

---

<sup>204</sup> A bizonytalanságot jelzi, hogy Aarre Joutsenvirta és Jari Perkiömäki szerint a moll pentatonia (lá pentaton) a blues skála alapja. (Sibelius Academy, 2010.)

<sup>205</sup> Azon fogalmazása, hogy „a blues-énekesek gyakran a 3. vagy 7. fokon ingadoznak (*waver*) nem látszik szerencsésnek, mert azt sejteti, hogy a pontos (mihez képest pontos?) hangmagasság alá és fölé mennek.

<sup>206</sup> D. Evans: *Big Road Blues*, 24. old.

<sup>207</sup> De ott is csak úgy, hogy a hang a ti hang fölé emelkedik (ahogyan egyébként a 12-fokú temperált hangolási rendszerben ki is szokták „élezni” a vezetőhangot).

<sup>208</sup> Gonda is egy dúr-skálán mutatja be.

akkord felemelt nónája! Úgyhogy a harmónia alterációjának halljuk. Ugyanez érvényes a Fisz-re is, mely az akkord felemelt 11.-e.”<sup>209</sup>

Újabb problémát vet fel, hogy a témával foglalkozó szerzők arról írnak ugyan, hogy a blues-énekesek legfeljebb egy negyedhanggal *viszik le* (a blue-skála alapját képező) dúr hangsor 2., 3., 5., 6. vagy 7. hangját, az ily módon létrejött hangról viszont hol *blue-hangként*, hol *leszállított ré, mi, fa, szo* vagy *ti* fokként beszélnek. Különösen szembeszökő ez a kottairásban, ahol sohasem a dúrhangsor fokainak a szimbólumaival és — a folklór-lejegyzésekben egyébként megszokott — nyílakkal jelölik az intonációs eltérést, hanem a *leszállítás* és a *felemelés* kodifikált jeleivel, miáltal ezekből rendre Desz, Esz, Gesz, Asz vagy B hangok lesznek. Teszik ezt annak ellenére, hogy — bevallottan — legfeljebb egy negyedhangos eltérésről beszélnek.

Kubik szerint a blues-skála ta-hangja nem más, mint „a magasabb úgynevezett blue-hang”, ami viszont azt jelenti, hogy ez a hang kétszeresen „blue”, mivel a maga 969 centes méretével nemcsak a dúr hangnem 1000 centes ta-jánál alacsonyabb (31 centtel), hanem az 1100 centes ti-jénél is — hiszen a helyett áll —, és így az eltérés 131 cent! És valóban: Afrika és a blues című könyvében ekkora lehetséges különbséget ír le, a ti, és még nagyobb, 133 centes különbséget jelez a dúr 400 centes mi-je és a blues lehetséges 267 centes ma-ja esetében is.<sup>210</sup>

c) Még zavarbaejtőbbek azon beszámolók, amelyek blue-hangról tudnak (vagy hallanak) a dúr-jellegű hangsor 2. és „moll” 3. foka, továbbá a nagyszext és a „moll” szeptim között.<sup>211</sup> Hiszen ezek a „moll-hangok” nincsenek benne a blues alapját adó dúr-skálában, hanem maguk is *leszállított* blue-hangok, melyeket az előadók — állítólag — tovább visznek le a 2. (a *ré*) és az 5. fok (a *szo*) közelébe. Ha az eltérés egy negyedhang,<sup>212</sup> a halmozott eltérés egy háromnegyed-hang lesz, miáltal a *mi*-ből majdnem *ré*, a *lá*-ból — egy negyedhang híján — majdnem *szo* lesz.

Ugyanilyen ez a nézet merül fel — talán csak a megfogalmazásból adódóan — Gondánál is, aki azt írta, hogy „a blues hangsora — ha eltekintünk a két sajátságosan intonált blue note-tól — azonos a modális zene dór modulusával,” majd közölte a dór-blues skála kottáját. A kotta egy C-alapú hangsort ábrázol,

---

<sup>209</sup> Dan Haerle: *The Blues Progression and the Blues Scale*. [https://en.w.ikpedia.org/wiki/Blues\\_scale](https://en.w.ikpedia.org/wiki/Blues_scale)

<sup>210</sup> G. Kubik: *Africa and the Blues*, 228. old.

<sup>211</sup> D. Evans: *Big Road Blues*, 24. old. ) Ezzel kapcsolatban Marshall Stearns *The Story of Jazz* (New York, 1958., 197-198.) könyvére hivatkozik. Ezt van der Merwe (i.m., 119. old.) és G. Kubik is megerősíti. (I.m., 125. old.)

<sup>212</sup> Legalább ennyinek kell lennie, hogy hallható legyen.



melynek két leszállított hangja — a 3. Esz és a 7. B — felett kis keresztek jelzik a blue-hangok helyét. Az illusztráció azt a látszatot kelti, mintha a blues-előadók a jelzett hangokat további negyedhanggal szokták volna „blúzosítani”.<sup>213</sup>

## A BLUES HANGSOROK

*Előzetes megjegyzések.* Mint David Evans is megállapítja, „nem egyetlen «blues skála» van, hanem „sok”.<sup>214</sup> Alapvetően kétféle blues skálát tartanak számon: a dalokban és az improvizációkban előforduló skálákat. Az előbbieket a forma határozottsága és rövidege némiképp behatárolja, az utóbbiakat sem a forma, sem az idő nem korlátozza.

Jóllehet a blues-skálák nagy része — mint láttuk — történetileg kétalaphangos (*bitonális*) skálák, ami küllemükben is tükröződik, jelenkori használóik nem így, hanem *monotonális* rendszerként fogják fel őket, és ezért vélik bennük felfedezni a modális hangsorokat, sőt a dúr- és moll hangnemeket. Evans szerint „a legtöbb elméletíró úgy gondolja, hogy a «blues skála» olyan, mint az európai (*western*) diatonikus dúr skála két fontos különbséggel, melyek a harmadik és a hetedik fokon jelentkeznek.”<sup>215</sup> Gunther Schuller dzsessz-elméletíró vagy Bruce Benward és Marilyn Saker zenetudósok szerint a blues skála nem más, mint a dúr skála kromatikus változata leszállított terccel és szeptimmal, melyek az afrikai skálák hatását képviselik a műfajon.<sup>216</sup>

Ezzel áll kapcsolatban, hogy a gitároktatók és elméletírók olykor ugyanazon skálát hol dúr-, hol moll-jellegűnek mutatják be. Ennek alapja valószínűleg az, hogy hajlamosak minden blues skálát a dútból származtatni. A blue-hangok 50 cent körüli mérete viszont „megtiltja” a skálák felcserélését. A *lá-dó* hangköz még a 12-fokú temperált skála mellett sem több 300 centnél, míg a *dó-ma* hangköz (a pütagorászi hangközrendben) — akár 358 cent is lehet. Hasonló a helyzet a *lá-szó* és a *dó-tá* hangközzel.

---

<sup>213</sup> Fent idézett mondatában Gonda állította, hogy a dór hangsorral azonos blues skála létrejöttében semmilyen szerepe nem volt a blue-hangoknak, tehát semmiféle hangleszállításnak. A „blúzosítás” tehát ennek a skálának két hangját érinti. Azzal viszont, hogy illusztrációként egy leszállított tercú és szeptimájú dúr hangsort közölt, Gonda azt sugallta, hogy a blues skála a dúr terc és szeptima leszállítása révén jött létre. Ebben az esetben viszont csak a 3. és 7. fok *további* leszállítására lehet gondolni. (Gonda J., i.m., 47. old.)

<sup>214</sup> D. Evans, i.m. uo.

<sup>215</sup> D. Evans, i.m. 24. old.

<sup>216</sup> Gunther Schuller: *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (Oxford University Press, New York, 1968, 46–52. old. ÉS Bruce Benward és Marilyn Saker: *Music in Theory and Practice*. The McGraw-Hill Companies, Inc., New York, 2009<sup>8</sup>, 43. old.

Láthattuk, hogy a gaga-skála voltaképp egy két-tonikás hangrendszer volt. Ha tehát a blues darabokat archaikusan akarnánk intonálni, a skálák *ma* és *tá* felett és alatti hangközeit külön — pontosabban egy *dó* és egy *szó* alapú — rendszerben kellene intonálni. Abban az esetben viszont, ha elfogadjuk az egyközpontú — azaz dúr-moll — szemléletet, a blue-hangokat és hangközeiket „attól kezdve” *egyrészt* e hangnemek határozzák meg, *másrészt* a hangnemek között felcserélhetők lesznek. A dolog azonban még egyik irányban sem dőlt el, mert a funkciós és modális, sőt premodális elv még mindig harcban áll egymással. A hangnem-érzékelésnek ez a bizonytalansága nyilvánul meg abban, hogy a szakértők ragaszkodnak ahhoz, hogy még a határozottan pentaton vagy moll-jellegű blues skálát — az ikonikus blues skálát — is többszörösen alterált dúr-hangnemenként jellemezzék és ábrázolják. A mollos *lá – szó – mi – ré – dó – lá* pentaton lejegyzése: *dó – ma – fá – szó – tá – dó*, mivel a dúrból származatják a blues-t, a pentatóniát pedig a blues-ból. --

Ennek a helyzetnek egyik eklatáns példája a *la – ti – do – ré – mi – fa – szo – la* skála, mely „ránézésre” az előjegyzés nélküli eol = természetes moll. De ha így írjuk le: C – D – Esz – F – G – A – B – C (*do – ré – ma – fá – szó – lá – tá – dó*), rögtön kiderül, hogy egy blues-skálával állunk szemben. Scott Davies és Mal Webb moll skálának mondja a blues-skálát, csak hogy Davies *lá – dó – ré – ri – mi – szó – lá – nak*, Webb pedig *dó – ma – fá – fi – szó – tá – dó – nak* írja.

Hasonló bizonytalanság észlelhető a blue-hangok jelzésében. Ugyanazon hangokat ugyanis hol az alacsonyabb hang emelésével, hol a magasabb hang leszállításával jelölik, máskor pedig mindkettőt egyenrangú változatként tüntetik fel. Greenblatt felfelé és lefelé haladtukban is bemutatja a hangsorokat, felfelé felfelé, lefelé pedig lefelé módosító jelekkel, azt sugallva ezzel, hogy vezetőhangokról van szó.

## A BLUES SKÁLÁI (A skálák lefelé haladnak!)

### I. TÍPUS: MA

**A) altípus:** Dan Greenblatt szerint *két blues alapskála* van. Mindkettő *hexaton*, és mindkettőben egy-egy blue-hang van.<sup>217</sup> Mindkettő *anhemiton pentaton* eredetű. A két pentaton egymás modulusza (*do-* és *la* pentaton). A dúr- és a moll-jellegű blues skála „párhuzamos” viszonyban vannak egymással. A blue-hang a „dúros” változatban az alsó tercre, a „mollos” változatban pedig a kvinre kerül:

---

<sup>217</sup> Dan Greenblatt: *The Blues Scales - C Version*. O'Reilly Media, Inc., 2011.

1) dúros blues skála: (pentaton) dó-lá-szó-**mi** — ré-dó<sup>218</sup>  
→ (blues) dó-lá-szó-mi-**ma**-ré-dó

2) mollos blues skála: (pentaton) lá-szó-**mi** — ré-dó-lá  
→ (blues) lá-szó-mi-**ma**-ré-dó-lá.<sup>219</sup>

Használatos még a pentaton hangsor szo-moduszából átalakított hexaton is:

3) (pentaton) szó-**mi** — ré-dó-lá-szó  
→ (blues) szó-mi-**ma**-ré-dó-lá-szó

\* \* \* \* \*

**B) altípus:** Jamey Aebersold, Arnold Bruce, Kim Ferguson és Mark Harrison a következő blues hexaton skálát nevezi „hagyományos blues-skálának”:<sup>220</sup>

1) (mollos pentaton) lá-szó-**mi** — ré-dó-lá  
→ (mollos hexaton) lá-szó-mi-**ma**-ré-dó-lá

Az alsó és felső lá és a ma között tritonusz van.

2) párhuzamos „dúr” változata a „dúr pentaton blues skála”. „Boldog blues skálának”, „dixieland blues skálának” és „*New Orleans party scale*-nek” is nevezik:<sup>221</sup>

(dúr-pentaton) dó-lá-szó-**mi** — ré-dó  
→ (blues) dó-lá-szó-mi-**ma**-ré-dó

Mint látható, a mollos skála tritonuszának a dúros skála leszállított terce „vetett ágyat”.

---

<sup>218</sup> Gong-skálának is nevezik.

<sup>219</sup> Greenblatt így írja felfelé a skálát: lá-dó-re-ri-mi-szó-lá. Lefelé pedig: lá-szó-mi-ma-ré-dó-lá. — Le szokták dúrban is jegyezni: dó-tá-szó-sza-fá-ma-dó. (Rob Silver: *Gitaronomicon*, Internet. (Már nem érhető el.) A *Jazz Scale* portál ugyanezt úgy kommentálja, hogy „a különbség csak az enharmonikus betűzésből származik”. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_scale](https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_scale)) A billentyűs hangszereken persze mindegy. De pl. az énekben korántsem mindegy, hogy a ré hajlik felfelé, vagy a mi lefelé.

<sup>220</sup> Jamey Aebersold: *Jazz Handbook. 50 Years of Jazz Education*. J. Aebersold Jazz, New Albany, 2017<sup>4</sup>, 12. old. ÉS Mark Harrison: *Blues Piano*. Hal Leonard Keyboard Style Series, 2003. 8. old. ÉS Jim Ferguson: *All Blues Scale for Jazz Guitar: Solos, Grooves & Patterns*, 2000. 6. old. ÉS Greenblatt, i.m. uo.

<sup>221</sup> *Keyboard*, Vol. 28, issue 7-12, GPI Publications, 2002, 116. old.

3) Mondják, hogy a *lá-szó-ma-ré-dó* hangsor John Coltrane „pentaton hangsora” volt, pedig ez nem pentaton, hanem a fenti blues skála változata. (Lejjebb még találkozunk vele).

4) Richard Smallwood ír az ion = természetes moll azon változatáról, amelynek kvinthangján blue-hang van. A *lá* és a *ma* között tritonusz hangrávolság van. Lehetséges, hogy pentaton eredetű. Mindkét változatot használják:

a) (lá-pentaton) *lá-szó – mi - ré-dó-lá*  
→ (blues) *lá-szó-fá-ma — dó-lá*

A szűkkvintes eolt a művelt európai zene is használta:<sup>222</sup>

b) (eol) *lá-szó-fá-mi — ré-dó-ti-lá*  
→ (blues) *lá-szó-fá – ma-ré-dó-ti-lá*

Scott Davies szerint a helyes alak:

c) *lá-szó-fá-mi-ma-ré-dó-ti-lá*<sup>223</sup>

\* \* \* \* \*

## II. TÍPUS: MA, TÁ.

**A) altípus:** Ebben a heptaton hangsorban még jól érzékelhető a *ma* és a *tá* hang kétrendszerű előtörténete. A skálahangok kiegészítései viszont arra utalnak, hogy a tritonokat a középkori diatonikus eol hangsor, illetve a melodikus moll részeiként kell értelmeznünk. Akkor azonban, amikor az eol = melodikus moll a dúr kontextusába kerül, kiderül, hogy az egyik legfontosabb blues-skálával állunk szemben.<sup>224</sup>

(ősi politonalitás) *lá-szó — mi / ré-dó – lá*  
→ (eol) *lá-szó-fá - mi — ré-dó-ti-lá*  
→ (dó-blues) *dó-tá-lá-szó-fá — ma-ré-dó*

\* \* \* \* \*

<sup>222</sup> Így pl. Kodály a *Jézus és a kufárok* (1934) c. karművében.

<sup>223</sup> Szerinte ez a moll blues skála, a dúr blues sláka pedig ez: *dó-tá-lá-szó-sza-fa-mi-ma-ré-dó*. (L. később.)

<sup>224</sup> Újra el lehet mondani, hogy a *ré-dó* és *dó-tá*, valamint a *fá-mi* és *ma-ré* hangközöket „jó lelkiismerettel” nem lehet ugyanúgy intonálni. Viszont elmondható az is, hogy billentyűs stb. hangszeren „jó lelkiismerettel” azonosnak vehetők.

**B) altípus:** Ebben a heptaton skálában is jól érzékelhető a *ma* és a *tá* hang kétrendszerű előtörténete. A kiegészített skálahangok viszont egyértelművé teszik középkorias modális orientációjukat:

1. (ösi politonális) dó — *tá*-lá-szó / fá — *ma*-ré-dó  
→ (dór) ré-dó-ti — lá-szó -fá-mi — ré  
→ (blues) dó — **tá**-lá-szó -fá — **ma**-ré-dó

2. Ennek változata, a dór-mixolíd blues skála, a Wikipedia *Jazz Scale* szerint a nevezett skálák ötvözete:<sup>225</sup>

(mixolíd) szó-fá-mi-ré-dó-ti — lá-szó  
(dór) ré-dó-ti — lá-szó-fá-mi — ré  
→ (blues) dó-ti-**tá**-lá-szó-fá-mi-**ma**-ré-dó

Írják mollban is: lá-**lo**-szó-**sza**-mi-ré-**ra**-dó-ti-lá. (A Wikipedia – helyesen – felhívja a figyelmet arra, hogy az alapjában véve dór hangsort a nem elfogadott módon is elő lehet adni úgy, hogy a skála 3. és 7. fokához nem egy félhangot, hanem egy negyedhangot teszünk.<sup>226</sup>)

\* \* \* \* \*

III. TÍPUS: **TÁ, MA, RA**. Felhívják a figyelmet arra is, hogy a skála 2. fokán is alkalmazható blue-hang:

3. dó-ti-**tá**-lá-szó-fá-mi-**ma**-ré-**ra**-dó

\* \* \* \* \*

IV. TÍPUS: **SZA**. A *mixolíd bebop skála*<sup>227</sup> voltaképp a mixolíd 7. hangjának blues-osításával keletkezett. A három félhanglépés (szó-sza-fá-mi) nagyon kromatikus hatást kelt:<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> L. még: Benward & Saker: *Music in Theory and Practice*, Vol. I, 2003<sup>7</sup>. 39. old. — A *ti-tá* és a *mi-ma* hangokat kötőjelekkel kötik össze.

<sup>226</sup> *Blues Scale*, Wikipedia, uo. — Az eligazítás konkrét módja azonban igen félrevezető. A példa ugyanis a blue-hangokat egyrészt nem a dór, hanem az eol (természetes moll) hangsoron mutatja be, másrészt a blue-hangokat nem lefelé, hanem felfelé irányuló módosításokként mutatja be: lá-ti-di-ré-mi-fi-szi-lá, ami a hangsort pikardiai dallamos mollá teszi. Az eset jól példázza az amerikai zeneelmélet botorkáló jellegét.

<sup>227</sup> A másik a dór *bebop* skála.

<sup>228</sup> *Jazz Scale*, i.m. uo.

(mixolid) **szó** — fá-mi-ré-dó-ti-lá-szó  
→ (blues) szó-**sza**-fá-mi-ré-dó-ti-lá-szó.

\* \* \* \* \*

V. TÍPUS: **MA, SZA**. A dúr-moll jellegű *vudu blues hexaton skála* már az 5. fokon is használ blue-hangot, ami azt jelenti, hogy a skála egy bővített kvartot is magába foglal (*dó-sza*):

1. dó-lá-szó-**sza**-fá-**ma**-dó

2. A *Music Theory Academy* bemutat egy mollos és bő másodos (*lá-sza*) heptaton blues skálát, mely felületes pillantásra hasonlóságot mutat a bőkvartos (*sza-ma*) dór hangsorral. Egyben megállapítható, hogy az arabos hangzású hangsor nem más, mint a *vudu* skála párhuzamos moll változata (vagy fordíva):

(la alapú dór)                      lá-szó- fi — mi — ré- dó-ti-lá  
(bő másodos lá alapú blues) lá-szó-**sza** — **ma**-ré-dó-ti-lá<sup>229</sup>  
→ (*voodoo blues*)              dó — lá-szó-**sza**-fa — **ma** — dó

\* \* \* \* \*

VI. TÍPUS: **MA, TÁ, SZA**. Ez a *hexaton hangsor* a *blues skála*, melyet a dzsessz és a rock-zene is előszeretettel használ.<sup>230</sup> Dan Haerle szerint „A blues skálát azért hívják így, mert tartalmazza azon hangokat, amelyeket «blue» hangoknak nevezünk, a hangsor leszállított tercét, kvintjét és szeptimáját.”<sup>231</sup> A három blue-hangot és egy tritonust (*dó-sza*) tartalmazó skála voltaképp a blues emblémájának mondható dó-**ta-sza-ma**-dó hangkészlet köré épült:

(dúr-skála) dó- **ti** — lá-**szó** — fá-**mi** — ré-dó  
→ (blues skála) dó — **tá** — szó-**sza**-fá — **ma** – dó

A hangsor – felületes pillantásra – a fentebb már tárgyalt hangsor dúr hangnemre vetítése:

*lá-szó-mi-ma-ré -dó -lá*  
dó-**tá**-szó-**sza**-fá-**ma**-dó

<sup>229</sup> <https://www.musictheoryacademy.com/understanding-music/the-blues-scales/>

<sup>230</sup> Emlékszünk: az *Oxford Illustrated* és G. Kubik is ezeket a hangokat jelölte meg blue-hangokként. Ritkábban használatosként az előbbi a ma, az utóbbi a fi hangot jelölte meg. (*Africa and the Blues*, 123. old.)

<sup>231</sup> Dan Haerle: *The Blues Progression and the Blues Scale*. In: *Blues Scale*, i.m. uo..

Csakhogy a hangok intonálása alkalmával a *lá-szó* hangköz korántsem azonos a *dó-tá* hangközzel, és ezért az egyébként moll-jellegű skálát a *Basic Music Theory* kifejezetten dúr hangsorból kéri előállítani.<sup>232</sup>

Ezzel vág össze Greenblatt véleménye, aki szerint a dó-pentatonból: **dó-lá-szó-mi-ré-dó** származik.<sup>233</sup> Ezt a skálát önálló blues-skálaként tartják számon, és *B.V.King Blues skálának* is nevezik:<sup>234</sup>

2. **lá-szó-mi** — ré-dó-lá  
→ **lá-szó-mi-ma-ré-dó-lá**<sup>235</sup> (A tritonustól ne feledkezzünk meg.)

3. A skála dó-alapú moll (azonos nevű) változata a dó-pentaton derivátuma:<sup>236</sup>

(dó-pentaton) **dó-lá-szó-mi** — -ré-dó  
→ **dó-lá-szó-mi-ma-ré-dó**

A fentebb bemutatott **dó-tá-szó-sza-fá-ma-dó** hexaton skála egyik heptaton skálára kitágított változata főleg a country és a bluegrass heptaton hangsora. A *szó* hang kiejtése miatt egy közel-keleties bővített másod (*ló-sza*) színezi a hangsort:

4. a) **dó-tá** – **szó-sza-fá-ma** – dó  
→ **dó-tá-lá** — **sza-fá-ma-ré-dó**<sup>237</sup>

Ha kiterjesztjük egy moll heptatonná, megkapjuk a *Blues rock'n'roll skálát*:

b) **dó-tá-lá-szó-sza-fá-mi-ma-ré-dó**<sup>238</sup>

---

<sup>232</sup> *Basic Music Theory*. In: Internet. (<https://www.basicmusictheory.com/>)

<sup>233</sup> Dan Greenblatt: *The Blues Scales - C Version*, 2011. – „Mongol skála”-nak is nevezik.

<sup>234</sup> V.ö. Bluestonleiter címszó, Wikipedia. (<https://de.wikipedia.org/wiki/Bluestonleiter>)

<sup>235</sup> Lehet, hogy ezért mondják egyesek, hogy a ma a legfontosabb blue-hang.

<sup>236</sup> Greenblatt ezt a két blues skálát tartja a legfontosabbnak.

<sup>237</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Talk%3ABlues\\_scale](https://en.wikipedia.org/wiki/Talk%3ABlues_scale). — Egyébként azonos vele az arab *hedjaz* skála. (Cesar Fornes Berlanga: *Rock & Roll para Muñones*, Internet. (<https://www.rockandrollparamunones.com/teoria-guitarra>) – Hasonlít hozzá az etiopiai heptaton hangsor (*kiñit*): **dó-tá-ló-sza-fá-ma-ré-dó**. (Delridge La Veon Hunter: *The Blues Aesthetic*. In: (Ed. Mwalimu J. Shujaa, Kenya J. Shujaa) *The SAGE Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America*. SAGE Publications, 2015.)

<sup>238</sup> L. pl. Scott Davies. Érdekes írásmódja szerint **dó-ré-ri-mi-fá-fi-szó-lá-li-dó**. Ethan Hein professzor szerint **dó-ti-tá-lá-szó-sza-fá-mi-ma-ré-dó**. — Hasonló a román és az ukrán skála: **dó-tá-lá-szó-sza-ma-ré-dó**. Hasonló hozzá az indiai *maqam nahawand* skála: **dó-ti-tá-lo-szo-fá-ma-ré-dó**.

Eredete:

(dó-pentaton) dó — lá — sza — mi — ré-dó   ÉS  
(mixolid)    dó-tá-lá — sza-fá-mi — ré-dó  
              → dó-**tá**-lá-szó-**sza**-fá-mi-**ma**-ré-dó<sup>239</sup>

Felmerülhet még az *akusztikus skála* is mint előzmény:

              dó-**tá**-lá-szó-**sza** - mi — ré-dó  
(blues) dó-**tá**-lá-szó-**sza**-fá-mi-**ma**-ré-dó

5. A fentebbi heptaton hangsor *nonatonna* tovább bővített változata:

              dó-**tá**-lá — **sza**-fá — **ma**-ré-dó  
→ dó-**tá**-lá-szó-**sza**-fá-mi-**ma**-ré-dó

\* \* \* \* \*

VII. TÍPUS: **LO**. A „dúr bebop skála” lehet, hogy az ion = dúr hangsorból keletkezett a 6. hang blues-osításával.<sup>240</sup>

(ion = dúr) dó-ti-**lá** – szó-fá-mi-ré-dó  
(blues) → dó-ti-lá-**lo**-szó-fá-mi-ré-dó

\* \* \* \* \*

VIII. TÍPUS: **MA, TÁ, DA**. Egy nonaton dúr változat a *da* bevonásával:

1. dó — ti-tá — szó-fá-mi — ré-dó  
    dó-**da** – **tá**-lá-szó-fá-mi-**ma**-ré-dó

\* \* \* \* \*

IX. TÍPUS: **SZA, LO, RA**. Ennek moll változata:

2. b) lá-**lo**-szó-**sza**-mi-ré-**ra**-dó-ti-lá (dór modus)<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Matt L. <https://music.stackexchange.com/questions/30486/blues-scale-notes-major-6th>

<sup>240</sup> *Jazz Scale*, i.m. uo.

<sup>241</sup> *Basic Music Theory*, i. m.uo. – Emlékszünk: a ló hangról van der Merwe is ír. (*Origins of the Popular Style...*, 127. old.)



Ebből megszülethet két nagyon kromatikus DODETON változat: <sup>242</sup>

\* \* \* \* \*

X. TÍPUS: **MA, LO, RA**. Moll dodekaton hangsor a 4., 5. és 7. fokon bluehanggal:

lá-**lo**-szó-fá-mi-**ma**-ré-**ra**-dó-ti-lá.

Ez a hangsor is összevethető az akusztikus slákával:

(akusztikus) lá – szó-sza – mi-**ma** — ra — ti-lá  
→ blues) lá-**lo**-szó — fá-mi-**ma**-ré-**ra**-dó-ti-lá

és a *pikardiai eol* skálával, mely maga is semleges tercú hangsor (*ré-ra*):

(pikardiai eol) lá - szó-fá-mi — ré-**ra** — ti-lá  
(blues) lá-**lo**-szó-fa-mi-**ma**-ré-**ra**-dó-ti-lá

\* \* \* \* \*

Ebből létrehozhatják a **sza** hozzáadásával:

XI. TÍPUS: **MA, SZA, RA, LO**. a moll dodekaton blues hangsort bluehangokkal a 4., 5., 7. és 1. fokon:

lá-**lo**-szó-**sza**-mi-**ma**-ré-**ra**-dó-ti-lá.

### CSAK A LEKEREKÍTÉS KEDVÉÉRT

A Sun lemezkiadó igazgatója, Samuel Philips, abbeli igyekezetében, hogy a fehéreket is megnyerje az afroamerikai közönséget lázba hozó stílusnak (és ezzel vevőkörét megsokszorozza), egy fehér amerikaival, Elvis Presley-vel kezdett blues-t énekelteni (*That's all right*, 1954).<sup>243</sup> A sikert fokozta Chuck Berry *Maybellene* dala (1955)<sup>244</sup>, melyet sebes tempója miatt is az első rock 'n' roll dalnak tekintenek. A 60-as években már blues-fesztiválokat rendeztek az Egyesült Államok egész területén. A Columbia kiadó 1936-ban elkészített felvételei 1961-

---

<sup>242</sup> *Blues Scale*, i. m.uo.

<sup>243</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3kMOo44Wc8o>

<sup>244</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QjrQWU2EcsA>

ben eljutottak Angliába is (lásd *King of the Delta Blues Singers*),<sup>245</sup> ami már meghatározó hatást gyakorolt a későbbi nagy rock-előadókra (Eric Clapton, Rolling Stones, Led Zeppelin stb.). 1964 és 1967 között – amerikai útjuk során (*British invasion*) – éppen az angliai pop és rock együttesek ébresztették rá az amerikaiakat arra az értékre, amelyet saját blues-hagyományaik képviseltek, – ami azonnal kiváltotta a műfaj revivalját szülőhazájában is. (A jelenség „titka” abban rejlett, hogy ez a blues már nem volt azonos az általuk is jól ismert hagyományos blues-zal.) A műfaj az 1970-es években a country-zenével ötvöződött, miáltal létrejött az *outlaw country* (Johnny Cash, Hank Williams stb.), majd – a rock-zenével való egyesülésével – a *southern rock* (Lynyrd Skynyrd, Allman Brothers stb.). Az Egyesült Államok Kongresszusa 2003-ban az évet „a blues évének” nyilvánította, emléket állítva ezzel W. Ch. Handy-nek, aki egy évszázaddal korábban, elsőként mutatta be a műfajt az amerikai nagyközönségnek és a nagyvilágnak.

---

<sup>245</sup> *King of the Delta Blues Singers*. válogatásalbum Robert Johnson 1936 – 1937 között készített felvételeiből (1936-1937). Columbia, 1961. 1982-ben beiktatták a *Blues Hall of Fame*-be, a műfaj halhatatlan lemezei közé.  
([https://hu.wikipedia.org/wiki/King\\_of\\_the\\_Delta\\_Blues\\_Singers](https://hu.wikipedia.org/wiki/King_of_the_Delta_Blues_Singers))