

Dur in mol ter lidijski jazz

Povzetek

V članku je zapisana analiza vzporednic med glasbenimi izraznimi sredstvi in temeljnimi elementi človekovega bivanja, oboje je mogoče razdeliti na dionizično in apolinično področje. Polje ritmično-melodičnih glasbenih vsebin ustreza človekovemu telesnemu in čustvenemu področju oziroma dionizičnim principom, harmonija v glasbi pa je tesno povezana s človekovim razumom oziroma apoliničnim principom. Med obema področjema se nahaja razcep – z vidika glasbenih vsebin, pa tudi z vidika ločenega glasbenega razvoja različnih svetovnih kultur. Zahodna glasbena kultura je v zadnjih stoletjih doživela izjemen razvoj, podlago za to pa je predstavljala uvedba enakorazmerne uglasitve (glasbene temperacije). Nove harmonske možnosti so omogočile razvoj razumskega pristopa h glasbi, ta smer pa je (vsaj v novi klasični glasbi 20. stoletja) v veliki meri opustila oziroma vsaj omejila nadaljnji razvoj glasbene občutljivosti na področju človekovega čustvenega življenja. Jazzovska glasba je nastala v Ameriki ob stiku zahodnoevropske glasbene tradicije s pentatonično glasbeno kulturo in ritmičnimi vzorci iz Afrike. V njej najdemo, v skladu z napovedmi Fibonaccijevega zaporedja, naravno nadaljevanje pentatonike v osemtonski lestvici, zgrajeni iz alikvotnih tonov, iz katere lahko izpeljemo poleg durove lestvice tudi lidijsko lestvico z nizko sedmo stopnjo oziroma melodični mol. Ta lestvica pomeni v jazzovski praksi zvočno podlago še za mnoge druge jazzovske moduse. Uporaba melodičnega mola vzpostavi akustični okvir za jazzovsko improvizacijo, ki lahko pomembno spodbuja razvoj glasbene in splošne ustvarjalnosti v okviru sodobne vzgoje in izobraževanja.

Ključne besede: glasba, dionizično in apolinično, glasbene lestvice, jazz, ustvarjalnost, glasbeno izobraževanje

Abstract

In the article is presented an analysis of the parallels between musical means of expression and fundamental elements of human existence; both can be divided into the Dionysian and Apollonian aspects. The field of rhythmic-melodic musical contents corresponds to the human physical and emotional field or to the Dionysian principle; harmony in music is closely associated with human reason or the Apollonian principle. Between both areas there is a split in terms of musical content, but also in terms of the separate musical development of different cultures of the world. Western musical culture has in recent centuries undergone a remarkable development; the basis for this was an introduction of equal temperament (music temperament). New harmonic possibilities allowed the development of a rational approach to music, but this approach (at least in the new classical music of the 20th century) has been largely abandoned, or at least limited the further development of musical sensibility on the field of human emotional life. Jazz music evolved in America when the Western musical tradition came into contact with the pentatonic musical tradition and rhythmic patterns of Africa. In it we can find, in accordance with forecasts from the Fibonacci sequence, a natural continuation of the pentatonic in octatonic scales built from overtones, from which we can derive in a Major scale as well as a Lydian scale with low-level seventh degree or melodic minor. In jazz practice, this scale is the soundtrack for many other jazz modes. Usage of melodic minor established an acoustic framework for jazz improvisation, which can significantly promote the development of music and general creativity in the framework of modern education.

Key words: music, Dionysian and apollonian, music scales, jazz, creativity, musical education

Uvod

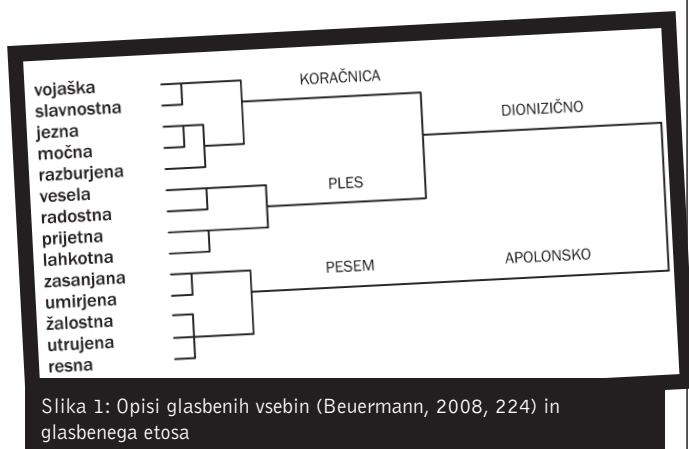
V zadnji prenovi učnih načrtov glasbenih šol je bil leta 2010 v predmetnik umeščen tudi jazzovski orkester. Iz poročila o posodabljanju učnega načrta (Beuermann idr., 2013, 11) vidimo, da je v šolskem letu 2011/12 delovalo osem jazzovskih orkestrov, v šolskem letu 2012/13 pa le še štirje. Tudi število članov se je zmanjšalo s 146 na 74. Iz začetne vneme in navdušenja je jazzovska glasba očitno izgubila nekaj svojega prvotnega zagona.

V članku ne bomo raziskovali teh ali onih razlogov za tako izkazane jazzovske trende, ampak bomo klasično in jazzovsko glasbo postavili v medsebojni odnos in iz obeh oblikovali enotno, prepletajočo se podobo. Razmisleka se bomo lotili na samem začetku: pregledali bomo razlike v značaju glasbe, jih primerjali s pomembnimi elementi človekovega bivanja ter jih vseskozi soočali z nekaterimi naravnimi zakonitostmi glasbene akustike. Iz vsega bomo, z »malo sreče junaške«, ugotovili obris celote, v kateri se nahajajo in se stikajo jazzovska in klasična glasba ter seveda tudi druge glasbene zvrsti, ter vsaki pripisali njen življenjski prostor in določili njihova medsebojna razmerja.

Sedaj stopimo, da bi ugotovili celoto, daleč, zelo daleč nazaj ...

O sestavinah človekovega življenja, glasbe in narave, ki nas obdaja

Človeka opredeljujejo njegove telesne, čustvene ter miselne razsežnosti in tudi glasbo je vedno mogoče razdeliti na tri dele; to lahko storimo celo na več načinov. Govorimo o ritmu, melodiji in harmoniji, s to delitvijo pa se povezuje tudi trojnost glasbenega etosa¹ oziroma glasbenega značaja, ki obsega koračnico, ples in pesem (Kabalevski, 1988, 21–23).



1 Êthos (gr. ἦθος) je starogrška beseda za značaj, duševno stanje, razpoloženje, duševno dispozicijo; lahko pomeni tudi način življenja. /.../ Aristotel pravi, da umetnosti (μιμητικαὶ τέχναι, mimētikai téhnai), kot so ples, glasba, gledališče, vizualne umetnosti, oponašajo vse êthose (ἦθη). (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Ethos>; pridobljeno 12. 3. 2013)

Iz medsebojnega povezovanja in ujemanja treh trojic elementov lahko zgradimo veliko sliko, v kateri bomo ugotovili oblike ciljev današnjega razmišljanja o jazzovski glasbi. Na njej se:

- koračnica z ritmom postavlja ob bok predvsem človekovi telesni razsežnosti,
- ples povezuje z melodijo, v kateri se najbolj izražajo človekova čustva, in pesem vpenja v harmonijske strukture ter se melodično povezuje s človekovim miselnim svetom.

Ne moremo mimo dejstva, da se čustva, kot je mogoče videti na sliki 1, brez težav pojavijo tudi na področju pesmi in koračnice. Glasba je nosilec kar najbolj celostnih sporočil in tudi ritem ter melodija sta umeščena v pesem, prav tako kot je harmonija (vsaj latentna),² prisotna tudi v koračnici in plesu. Velja pa tudi: ne moremo spremeniti ritma melodije, ne da bi se spremenila tudi sama melodija, toda isti melodiji lahko spremenimo njeno harmonijsko podobo. Tesnejša medsebojna povezanost koračnice in plesa v primerjavi s pesmijo (dobro je vidna iz povezav na sliki 1) že nakazuje področje razcepa v strukturi in tudi v razvoju glasbe; prav temu se bomo kasneje posvetili kar najbolj natančno.

Velja torej, da je klasična glasba trdno umeščena v pesemsko, torej apolinično³ področje človekovega bivanja, ki v orkestrski igri na glasbenih šolah lahko najde svoj temeljni izraz v godalnih in simfoničnih orkestrih. Pihalni orkestri izhajajo iz dionizične⁴ koračnice, jazzovski orkester pa je umeščen v dionizično plesno področje; jazz nasploh je v današnjih konceptih glasbenega izobraževanja namenjen predvsem razvijanju in podpori ustvarjalnosti – tisti v glasbi in hkrati tudi splošni ustvarjalnosti. Seveda je mogoče prestopiti pravkar opisane meje: tudi simfonični orkester se lahko, npr. na novoletnem koncertu, izraža v plesni glasbi in čisto na koncu ureže še kakšno koračnico Radetzkega,⁵ drznejši pihalni orkester pa se nemara poda tudi na simfonično področje.

V uvodu se dotaknimo le še pomembne akustične lastnosti zvoka; z vsakim tonom namreč potujejo in ga spremljajo tudi njegovi alikvotni toni. Njihova medsebojna razmerja nihajev so vedno in nespremenljivo enaka, le njihove posamezne jakosti v naših ušesih določajo to ali ono barvo zvoka. V članku se bomo omejili zgolj na tonske višine alikvotnih tonov v razmerju do osnovnega tona, a prav ta njihova značilnost nam bo odlično pomagala pri utemeljitvi našega kasnejšega razmišljanja.

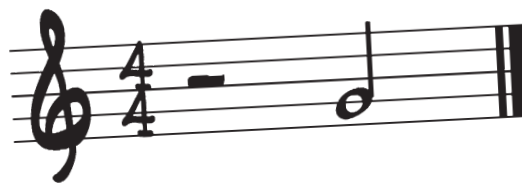
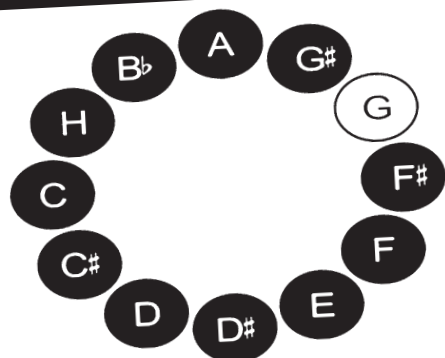
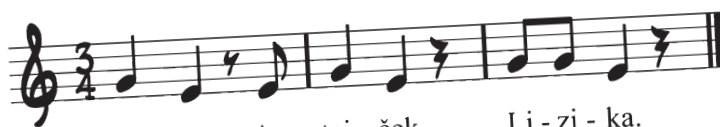
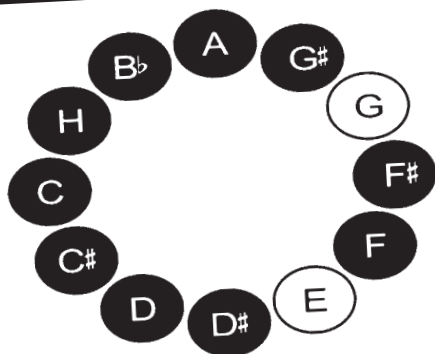
Pazljiva bralka in bralec se lahko v tem trenutku za hip odhane: pregledali smo že domala vse elemente, ki jih bomo

2 Melodija v sebi skriva tudi latentno harmonijo (ali pa več harmonijskih možnosti), s katero jo lahko podpremo. (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Melodija>; pridobljeno 25. 3. 2013)

3 Apolon (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Apolon>; pridobljeno 20. 3. 2013).

4 Dioniz (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Dioniz>; pridobljeno 20. 3. 2013).

5 Josef Radetzky (http://sl.wikipedia.org/wiki/Josef_Radetzky; pridobljeno 20. 3. 2013).

Slika 2: Ton g¹

Sa - mo, An - tej - ček, Li - zi - ka.

Slika 3: Klicna terca

potrebovali na naši poti. Toda vsaka pot se začne s prvim korakom in sedaj moramo za trenutek pozabiti na vse skupaj ter se kot nepopisan list podati na potovanje. V nadaljevanju si bomo namreč ogledali razvojne korake pri oblikovanju današnje glasbene podobe. Prav tukaj bomo našli že omenjeni razcep, pozabljeno razpotje, na katerem smo v zahodni glasbi pred stoletji izbrali eno izmed drznejših usmeritev. Toda glasba se je tudi na drugih področjih, po drugih stezah, razvijala s sebi lastnimi zakonitostmi in prispela do točke ponovnega srečanja svetovnih kultur.

Povabljeni ste na potovanje. In ... pojdimo.

Otrokova srečanja z razvojem glasbe

Ne smemo pozabiti, da je večino naših spoznanj treba, prej ali slej ponuditi v razmislek in nadaljnjo uporabo učencem – tudi vsakdo med nami je bil nekoč otrok in se je moral še veliko naučiti. Glasbene razvojne korake bomo označevali s številkami, skladnimi s količino do takrat spoznanih in uporabljenih sestavnih delov glasbe. Njihovo zaporedje, bomo ugotavljali, bo iz začetnih nejasnih oblik sčasoma prikazalo uporabni vzorec, katerega bomo lahko koristno uporabili pri iskanju prej omenjene točke razcepa oziroma nato še pri opisu drugih poti do današnje glasbe.

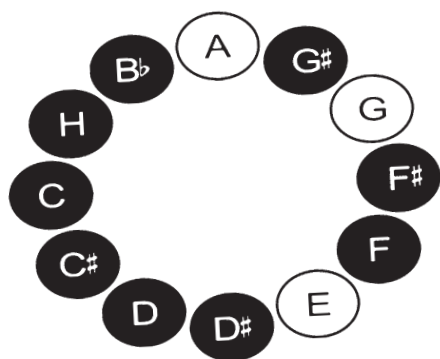
- 0 Najprej nič. Le tišina (in vemo, da pavza predstavlja zvenen-čo tišino).⁶ Pričakovanje. Otrok.
- 1 Zvočni splet. Iz tišine se v polju otrokove zaznave pojavi množica šumov, zvokov brez pomena in glasbe.⁷ Smeh in jok.
- 1 Prvi ton. V nekem trenutku se iz menjavanja tišine, zvokov brez pomena in glasbe pojavi v območju pozornosti otroka prvi ton. En sam ton. Zavestno slišan ali celo zapét ton. V trenutku, ko je vsa glasba ponazorjena s tem enim in edinim tonom, v katerega so položena vsa čustva (in ljubezen do mame), ostaja vse drugo še v polju neizraženih možnosti. Za našo nadaljnjo rabo se dogovorimo, da je ta ton postavljen na g.¹

Domenimo se tudi, da bomo tonske vrste zapisovali v krogu dvanajstih poltonov (kot je to na primer običajno pri prikazu kvintnega kroga tonaliteta), kajti nekatere stvari se na ta način vidijo precej jasneje. S tem zapisom se je mogoče celo izogniti nekaterim nesporazumom: tona c¹ in c², na primer v c-durovi lestvici, sta navadno zapisana na začetku in na koncu,⁸ pa sta pravzaprav isti ton. Tonov je sedem, v zapisu pa imamo osem

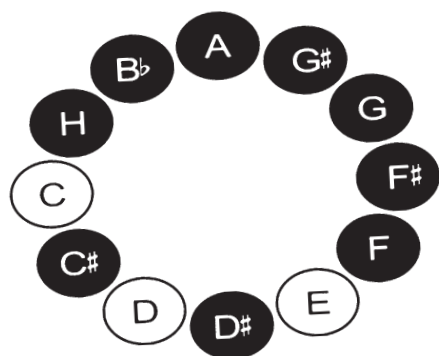
6 Vsa glasba se začne v tišini, v trenutku pričakovanja glasbenega razodetja /.../ in v vprašanju, kaj se bo sedaj zgodilo. (<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2003/jul/27/features.review107>; pridobljeno 12. 3. 2013)

7 Tretji glasbeni aksiom: Načrtno organizirani zvoki postanejo glasba, če jih nekdo tudi sliši (lahko tudi v mislih). (Beuermann, 2008, 242)

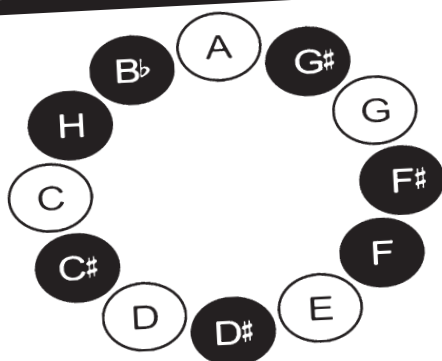
8 No, koristno je vedeti, kako velik je korak iz sedmega v osmi (prvi) ton.



Lin-da se pa jo - ka.



Slika 4: Dve zbadljivki



Slika 5: Pentatonična melodija po belih tipkah

not, kar včasih ustvarja zmedo. Uporabljeni deli tonskih vrst pa so vendar predstavljeni – za še nazornejši prikaz in jasnejši glasbeni pogled – poleg krožnega prikaza tudi v notah.

2 Poleg prvega tona se nekaj kasneje pojavi še eden. Med sabo sta si pri otrocih rada oddaljena ravno za »klikno terco«. Nastane prva, kratka melodija. Zato sedaj številka dve na začetku odstavka označuje dva elementa, dva tona, melodijo iz dveh not, dva mejnika v zvočnem prostoru. Tudi gibanje postaja urejeno, kajti še od prej imamo v mislih tudi tišino, v kateri odmevajo toni. Ko se nekaj ponovi, smo že v ritmu.

3 Številka tri. Sedaj se zvočni prostor razširi na tri tone. Prejšnja dva in še eden zraven. Morda tudi trije, čisto na novo. Lahko višje ali nekaj nižje, odvisno od pevskega obsega

otroka. Na primer: otroški zbadljivki na sliki 4: prva uporablja besedilo, drugo pa po navadi kar zažvižgamo; tu je ritem že prav poskočen. Spodnji trije toni nas spominjajo na pesmici Kuža Pazi in Račka Plavačka.⁹ Ste ju kdaj prepevali?

5 Če sestavimo do sedaj uporabljene tone, že lahko uživamo v podobi in zvoku pentatonike.

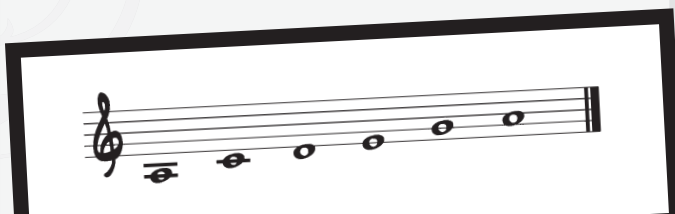
Sedaj zapišimo nekatera dejstva, ki nam bodo dobro služila pri nadaljnjem razmišljanju.

- Koraki v pentatoniki so neenakomerni. Na nekaterih mestih je razdalja med posameznimi toni pentatonike dva pol-

⁹ Janez Bitenc (http://sl.wikipedia.org/wiki/Janez_Bitenc; pridobljeno: 25. 3. 2013)

tona, včasih pa tri. Glasbena praksa kaže, da se pentatonika v okvir ene oktave nikoli ne umešča enakomerno oziroma simetrično (v nadaljevanju enakorazmerno).

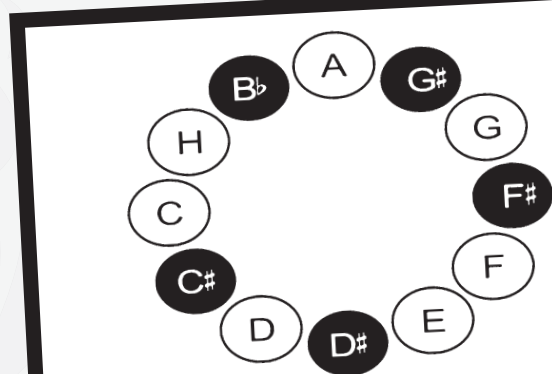
- V skladbah se lahko pojavijo vsi lestvični toni, lahko pa tudi manj.
- Mogoče so razne kombinacije lestvičnega gradiva: na sliki 5 je pentatonična lestvica seveda uporabljena samo v melodiji, tonsko gradivo spremljave pa časovno presega pentatonično obdobje v razvoju glasbe, a se kljub temu dobro ujame z melodijo.
- Pentatonična lestvica je lahko postavljena na različnih začetnih tonih, na sliki 6 je predstavljena molova pentatonika.



Slika 6: Molova pentatonika¹⁰

Vidimo torej, da se že na papirju, in seveda še toliko bolj v resničnem življenju, stvari ne izidejo vedno čisto gladko. Kasneje bomo pokazali še na mnogotere kompromise, ki jih je treba skleniti, da je lahko glasba, ki jo slišimo na koncertih oziroma iz radia ali televizije, tako blago zvoneča in nasploh milozvočna.

Durova lestvica



- 7 Ni več treba storiti prav dosti, pomislimo sedaj. Če na hitro dodamo še dve vmesni stopnji, prav tam kjer je največ prostora, dobimo vsem dobro znano C-durovo lestvico. Prvo, ki se jo učijo učenci. Vemo, da jo na klavirju zaigramo samo po belih tipkah.

Toda durova lestvica seveda ni bila sestavljena po tako preprosti poti, kot smo jo pravkar prehodili, kajti v pravo smer smo to pot korakali že s podobo cilja v mislih. V nadaljevanju si bomo

¹⁰ Molova pentatonika (<http://en.wikipedia.org/wiki/Blues>; pridobljeno 2. 4. 2013).

ogledali nekatere bolj ali manj težke odločitve pri iskanju poti in stranpoti.

In še: ali ste opazili, da se v preostalih črnih tipkah ponovno pojavi pentatonika? Ojoj, le kaj se tu pravzaprav dogaja, se povprašajmo ... in berimo naprej.

Grški in srednjeveški modusi

Posamezni elementi današnje durove lestvice so bili v uporabi že v stari Grčiji, toda Michels (2002, str. 177) nas opozori: »Grškega tonskega sistema ne določa *navpično* harmonsko mišljenje, ampak *melodično* vodoravno.« V tistih časih so bila pomembna predvsem različna zaporedja štirih tonov, ki so določala tetrakorde lestvic: zaporedje cel ton, cel ton, polton (1-1-½) je bilo značilno za dorski modus iz istoimenske grške pokrajine; zaporedje cel ton, polton, cel ton (1-½-1) je bilo frigijskega porekla in zaporedje polton, cel ton, cel ton (½-1-1) je izhajalo iz lidijske pokrajine ter tamkajšnjih sporočil glasbenega etosa.¹¹ Michels (ibid.) omenja še zaporedji 1½-½-½ in 2-¼-¼, ki pa so ju Grki dojemali le kot tonsko barvanje in je služilo subjektivnemu izrazu glasbenikov; čisto na koncu članka bomo prav s tem osebnim vidikom glasbene prakse sklenili naše razmišljanje in ga pripeljali do srečnega konca.

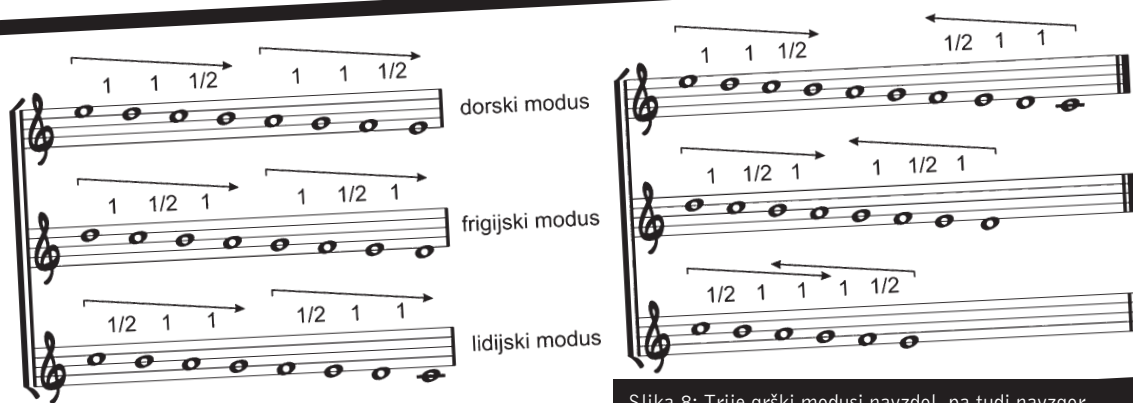
Vidimo, da nam lahko dve smeri grške melodije v današnjem lestvičnem smislu dajeta prav nenavadno drugačne rezultate:



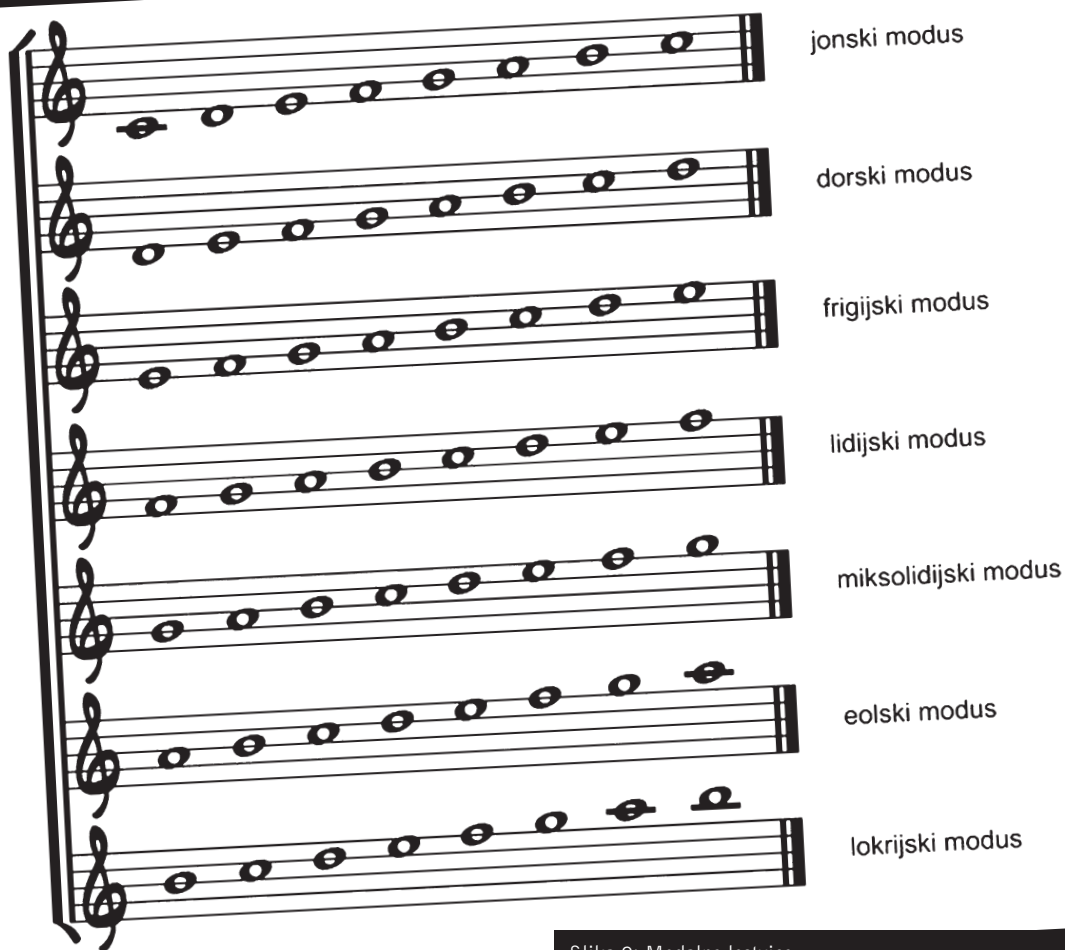
Slika 7: Durova lestvica po belih tipkah – C-dur

kajti če so pomembni predvsem melodični koraki, so lahko meje istih modusov postavljene tudi na različnih tonih.

¹¹ Še danes raziskovalci glasbene zgodovine ne vedo povsem natančno, ali so stari Grki sploh poznali in uporabljali večglasje. Na tej ali oni grški vazi je sicer mogoče videti glasbenike, ki imajo različno postavljene prste: to bi seveda lahko bil namig o obstoju večglasnih napevov. Za nas pa je pomembno, da se je grška glasba izražala predvsem z melodijo in je bila kar najtesneje povezana s čustvi in sporočili glasbenega etosa. Zanimiva je zgodba – legenda – o etičnem naboju različnih glasbenih lestvic, ki jo je zapisal Boetius v šestem stoletju: »Pijan mladenič je izgubil um in razsodnost ob poslušanju nekega frigijskega napeva; na vso srečo ga je norosti ozdravil Pitagora, ki je ob pravem času veleigrati dorsko glasbo v zadostnih količinah.« (Andreis, 1966, 29)



Slika 8: Trije grški modusi navzdol, pa tudi navzgor



Slika 9: Modalne lestvice



Slika 10: Čembalo in klavir: dve različni glasbeni razvojni obdobji, izraženi v podobi klaviature – barva tipk razdeli klaviaturo na durovo lestvico in pentatoniko.

Zgodnje oblike večglasja in razvoj glasbe nasploh pa so zahtevali bolj natančno ureditev in Michels (ibid., 91) zapiše: »Srednji vek je opredelil osem oktavnih oblik po grškem vzoru, t. i. cerkvenih tonovskih načinov (modusov), ki so dobili nazive¹² po grških tonovskih načinih.« Še danes lahko vsako od (sedemtonskih) lestvic, prikazanih na sliki 9, najdemo na osmih belih tipkah klavirja. Prva, četrta in peta imajo na začetnem tonu postavljen durov trizvok, druga, tretja in šesta pa molovega, in ta očitna razdelitev je postajala vedno bolj pomembna tudi za nadaljnji razvoj dur-molovske teorije zahodne glasbe; že sedaj povejmo, da iz teh lestvic obilno črpa tudi sodobni modalni jazz.

Razcep

Nadaljujmo s kratko zgodbo. Jules Verne (1970, 202) v svoji knjigi 20.000 milj pod morjem pravi: »Kapitanovi prsti so spet prebiral orgelske tipke in opazil sem, da pritiska samo črne; to je dajalo njegovi melodiji pristno škotski navdih.«

Roman o podmornici kapitana Nema je bil zapisan konec 19. stoletja, pred tem, od začetka izdelovanja glasbil s tipkami, pa je bila podoba klaviature še najbolj podobna levi polovici slike 10.

Nekje v ozadju razmišljanja čembalistov ali organistov se je v določenem trenutku glasbenega razvoja pojavil prav poseben nemir: natanko tista pentatonika, ki jo prepoznamo v otroških pesmicah, prav tista, ki je znana v melodijah angleških staroselcev (iz nevarnih področjih angleškega višavja za Hadrijanovim zidom,¹³ in seveda tista, ki jo imajo za svojo daljna kitajska ljudstva ter nevarna afriška plemena, se skriva (glej, glej) prav v tipkah bele barve. Nam, edinim pravim potomcem helenske modrosti in razgledanosti, pa preostanejo črne tipke in od prve do zadnje jih je treba uporabiti že pri najbolj osnovni, C-durovi lestvici, tako umetelno zgrajeni v racionalnem duhu po velikih in slavnih grških zgledih.

No, zadevo pa je nujno treba spremeniti, si takrat nemara porečejo pomembni glasbeniki, in tudi pri izdelovalcih glasbil (ki so kasneje opremili Nautilus, podmornico kapitana Nema) je prevladalo spoznanje, da ni najbolje, če se tehnično tako zapleten in nasploh mojstrsko izdelano glasbilo, kot je na primer klavir, ponaša s kulturno napačno barvo tipk. Končajmo naš izlet v zgodbo o prerivanju med našimi in vašimi: ni trajalo dolgo in lovci na slone in slonovino za oblaganje belih tipk so prejeli nova naročila,¹⁴ klavir pa je dobil svojo današnjo podobo.

¹² Pri tem lahko opazimo tudi nekatere nerodnosti, nesporazume ali morda napake, ki so se vtihotapile v nova poimenovanja (Michels, ibid., 91).

¹³ Hadrijanov zid (http://en.wikipedia.org/wiki/Hadrian's_Wall; pridobljeno 12. 3. 2013).

¹⁴ Seveda, ker le finančniki poznajo pravo zgodovino narodov, je mogoče obenem zaslutiti, da se je cena slonovine za oblaganje belih tipk prav takrat nenadoma pomembno znižala in pravzaprav s tem ustvarila podlago za vse omenjene odločitve – morda posredno celo nekaj pripomogla k skorajšnji prevladi enakorazmerne uglastitve, o kateri spregovorimo v nadaljevanju.

12 Dvanajst poltonov in enakorazmerna (temperirana) uglastitev

Paul Hindemith (1983, 39–40) zapiše takole:

»Naše tonsko zaporedje bo moralo, drugače kot lestvice orientalnih narodov ali lestvice evropskega srednjega veka, biti hkrati uporabno za dva namena. Poleg melodične uporabe bo moralo namreč omogočati dobro umestitev v sozvočja. Lestvice, ki so ustvarjene predvsem za oblikovanje melodij, se ne bodo zlahka uklonile harmonskim zahtevam. Če pa mora lestvica služiti dveh gospodarjema, potem morajo biti njeni postopi in notranji intervali tako odmerjeni, da so sozvočja za uho kar najbolj čista (to je v normalni obliki, ki nam jo narava postavlja za vzor v nižjih območjih alikvotnih tonov).«

Glasbila s tipkami so, zaradi tehnično dostopne večglasne igre, prevzela kar najbolj pomembno vlogo pri nadaljnjem harmonskem razvoju glasbe, toda za to je bilo najprej treba preurediti medsebojna razmerja njihovih tonskih višin. Če seštejemo število (različnih) po novem belih in preostalih pentatoničnih črnih tipk, pridemo do številke 12 oziroma do števila poltonov v okviru ene oktave. Že Pitagora ni uspel z uglaševanjem po zaporedju dvanajstih čistih kvint, ker njihov seštevek tonskih razdalj preseže obseg sedmih oktav, in šele Andreas Werckmeister¹⁵ je sklenil krog tonskega sistema z enakorazmerno uglastitvijo. Marija Vencelj (2003, 325) pravi, da enakorazmerna uglastitev razprši napako, zato so v posamezni tonaliteti (durovi ali molovi lestvici) napake v velikosti posameznih intervalov bolj ali manj enakomerno porazdeljene in nobena tonaliteta ni na boljšem kot ostale.«

Že prej pa je ista avtorica zapisala (1988, 69–70): »Z matematičnega vidika je presenetljivo še nekaj. Denimo, da želimo poiskati tako število n , da bi bila v enakorazmerni skali z n toni v eni oktavi čista kvinta čim bolj aproksimirana.¹⁶ /.../ Če postavimo, da ima ton c^1 frekvenco 261,63 Hz, bi morala biti frekvenca tona g^1 natanko 392,44 Hz ($261,63 \cdot 3/2$).« In res: pri nekaterih delitvah oktave se eden izmed notranjih tonov resnično približuje kvinti¹⁷ oziroma tonu g^1 , takšne so predvsem delitve na 5 in 12 delov (pa tudi nekatere višje, a manj praktične delitve). Matematični pregled najboljših približkov je zapisan v tabeli 1.

Dvanajsterna delitev oktave, v tabeli 1 označena z nekaj temnejšo barvo, se že prav srečno ujema z naravnim nihajnim številom kvinte. Razlika v drugi oktavi znaša manj kot en nihaj na sekundo, kar pa ne pomeni, da smo premostili vse težave. »Še najbolj moti slaba velika terca, pomemben interval, apro-

¹⁵ Temperirana uglastitev. Andreas Werckmeister (http://en.wikipedia.org/wiki/Werckmeister_temperament; pridobljeno 13. 3. 2013).

¹⁶ Kvinta seveda zato, ker so pri njej vsakršna odstopanja od slušno pričakovanega števila nihajev zelo slišna. Oktava je čista zaradi samega izhodišča o podvojenem številu nihajev, pri tercah pa celo sorazmerno velike spremembe v številu nihajev ohranijo subjektivni vtis tega intervala.

¹⁷ Seveda je kvinta zaporedni ton številka pet samo v nam običajnih sedemtonskih lestvicah.

Število enakorazmernih tonov v lestvici; v prvi vrstici, na primer, je lestvica sestavljena samo iz oktave, četrta, označena vrstica pa predstavlja dvanajsttotsko lestvico.	Število intervalov od osnovnega tona, ki oblikujejo približek "kvinte".	Nihaji tako izračunane "kvinte".	Razlika nihajev do naravne čiste kvinte.	Absolutna razlika nihajev do naravne čiste kvinte v drugi oktavi.
1	1	523,26	131	261,63
2	1	370,00	-22,44	44,96
5	3	396,56	5,12	10,24
12	7	392,00	-0,44	0,88
41	24	392,55	0,11	0,22
53	31	392,43	-0,01	0,02
306	179	392,445 ¹⁸	0,005	0,01

Tabela 1 | Različne enakorazmerne lestvice in število nihajev "kvinte"

ksimiran v prvi oktavi le z natančnostjo 2,5 Hz,«¹⁹ pravi Marija Vencelj (ibid., 70).

Praktični razlogi govorijo v prid dvanajstim tonom v okviru ene oktave: to pomeni, da imajo glasbila s tipkami v tem obsegu lahko prav tolikšno število tipk – natanko tako se je oblikovala tudi glasbena praksa. In res: naslednje število 41 lestvičnih tonov se, kot vidimo v tabeli 1, s svojo »kvinto« sicer še mnogo bolj približa naravni čisti kvinti. Toda le predstavljajte si klavir z enainštiridesetimi tipkami v eni oktavi ... Oba nadaljnja koraka sta seveda zapisana samo kot računska zanimivost; pri zadnjem bi utegnil imeti klavir skoraj sedemindvajset tisoč tipk.

Opozoriti velja še na peterno enakorazmerno razdelitev, ki po samem številu korakov kaže na pentatoniko. Toda matematika je tukaj neusmiljena: ne samo, da je enakorazmerna »kvinta« še nesprejemljivo razglašena, še huje je, da velikih in malih terc sploh ni, kajti nam običajni lestvični toni padejo »kar nekam vmes«. Prav zato so v vseh svetovnih pentatonikah razdalje med posameznimi toni različne – raje se čim bolj natančno naslanjajo na naravno intonacijo nižjih alikvotnih tonov.

Sedaj vemo, da so v naši enakorazmerni lestvici razmerja med toni določena na podlagi dvanajstega korena iz 2, ki je iracionalno, nadrazumsko število. Šele z njim daje matematično enakomerno urejeno spreminjanje tonskih višin podlago tudi za najbolj zapletene harmonske prehode in povezave. Mejniki v enakorazmerni glasbi pomeni Bachova zbirka Dobro uglaseni klavir; za njo pa poti nazaj od enakorazmernega tonskega sistema ni bilo več, le kvinte na glasbilih s tipkami niso bile nikoli več povsem čiste in tudi na nadrazumske terce smo se – hočeš nočeš – že kar lepo navadili.

¹⁸ Zaradi zaokroževanja na dve decimali je pri zadnji razdelitvi razlika vidna šele na tretjem mestu od decimalne vejice

¹⁹ Pet četrtn od 261,63 Hz je 327,04 Hz, enakorazmerna terca pa ima frekvenco 329,63 Hz, kar celo za trikrat presega nenatančnost enakorazmernih kvint: to razliko petih in več nihajev na sekundo v drugi in tretji oktavi še kako dobro čutijo trobentači jazzovskega orkestra na svojih ustnicah

Sedaj še enkrat natančno povzemimo razmisleke tega trenutka glasbene zgodovine, kajti prav tukaj se nahaja razcep, razpotje, na katerem se evropska glasbena kultura začne pomembno ločevati od glasbene teorije in prakse ostalega sveta. Kajti:

- v zavesti in ušesih glasbenikov ter poslušalcev so bile že davno oblikovane in utrjene sedemtonske lestvice v okviru dvanajstih poltonov v oktavi;
- orgle, čembali in klavirji so zagotavljali tehnične pogoje za izvajanje vedno bolj zapletenih večglasnih skladb in
- enakorazmerna uglasitev po novem omogoča svobodno prehajanje – moduliranje – med različnimi tonalitetami: zaradi malih, komaj slišnih kompromisov v čistosti kvint ter človekovemu ušesu še sprejemljivih slišnih toleranc pri tercah odpira poti nadaljnjim harmonskim raziskovanjem in s pomočjo razumskega pristopa v glasbi kaže poti naprej.

Sedaj zapuščamo obdobje, ko sta bila pomembna samo ritem in melodija (oziroma telo in čustva): v ospredje prihaja obdobje razvoja harmonije – v prebujenem racionalizmu zahodnega sveta si glasba torej oblikuje svoj razumski izraz.

...oooOOOooo...

Sedaj smo uspeli že dodobra razgrniti te ali one meglice pred našimi očmi, ki so nam še do nedavnega skrivale tako pomembno točko razcepa v evropski glasbi. Ob natančnem raziskovanju prav tega trenutka glasbene zgodovine pa si sedaj razjasnimo še pomen skrivnostnega zaporedja, ki smo ga zapisovali v prejšnjih korakih: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 7, 12 ...

0, 1, 1, 2, 3, 5, 7, 12?

Hm!

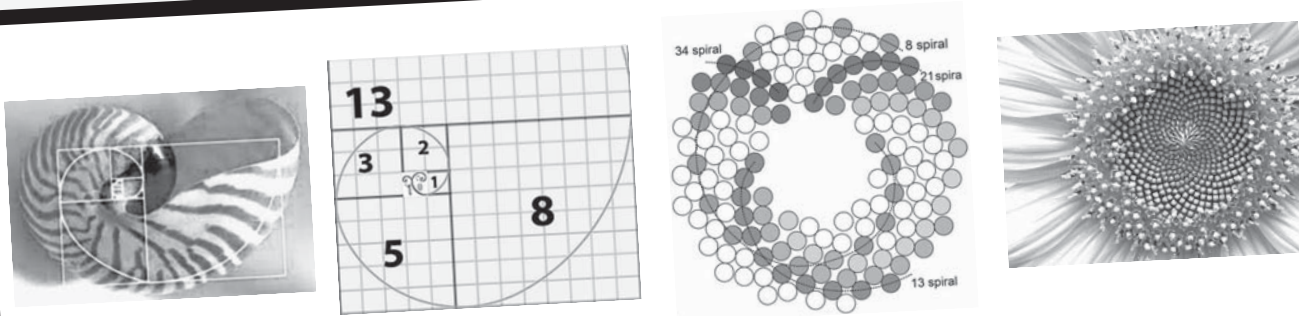
Fibonaccijevo zaporedje in zlati rez

V naravi poteka razvoj mnogih stvari po pravilih zlatega reza. Razmerja med števili 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 ... predstavljajo pravilo, po katerem na primer narašča število listov ali cvetov pri rastlinah in nekatere živali rastejo povsem v skladu z razmerji zlatega reza. Če slikar sledi navodilom zlatega reza, bo slika že na prvi pogled umerjena, usklajena in uravnotežena. Postopek je preprost: najprej seštejemo prvi dve števili in nato dobljeni rezultat spet seštejemo z zadnjim predhodnim številom in tako naprej v neskončnost. Na sliki 11 si oglejmo podobi iz živalskega in rastlinskega sveta: lupino polža nautilusa (v spomin na podmornico kapitana Nema, seveda) in cvet kamilice.²⁰

V naših življenjih mnoge stvari kažejo na 7. Še Hindemith (1983, 52–53) pravi:

»V starih časih so številke in številčni odnosi imeli za ljudi veliko večji pomen kot danes, ko smo zaradi cenikov, statistik in obračunov pozabili na prvotni skrivnostni smisel števil. Znana je bila skrivnost števila 7, in tisti, ki bi jo obvladal, bi lahko postal vladar ali grobar sveta.«

Človeštvo seveda ne more prezreti vpliva naravnih pojavov ali zakonitosti na njegovo življenje: od pradavnine se na nebu vidi sedem premičnih nebesnih teles, Luna porabi štirikrat po sedem dni, da obkroži Zemljo, imamo sedem vrstic v sistemu kemijskih elementov, da ne omenjamo ljudskega števila sedem, Sneguljčice in sedmih palčkov in ne nazadnje: vrojeni smo v



Slika 11: Nautilus in kamilica ter dve podobi zlatega reza

Pri analizi zgradbe cveta kamilice lahko opazimo naravno vzporednico glasbeni teoriji: vidimo, kako je mogoče iz celotnega gradiva izbirati različno dolge verige glasbenih postopov oziroma lestvic.

Fibonaccijska števila se po številu 5 v svojem zaporedju izrazijo v številu 8, ki se nadaljuje s številom 13; naše zaporedje v glasbi pa se je uravnotežilo in obstalo na 7 in 12. Na vprašanje Zakaj je tako? poskušamo odgovoriti v nadaljevanju.

Glasbeni razcep na sedmem mestu Fibonaccijevega zaporedja: število sedem namesto števila osem

Po naravnem redu stvari – zlatem rezu – bi torej lahko pričakovali, da se bodo po pentatoniki pojavile osemtonske lestvice (no, ne nazadnje tudi, da bo različnih tonov v lestvici 13). Oglejmo si, kaj o vsej stvari pravi zahodna glasbena praksa, pa obenem tudi, kaj pravi mati narava.

sedemtonsko strukturo glasbenih lestvic (Beuermann, 2011, 49–52), ki nas spremlja že vsaj poldrugo tisočletje in o matematičnih podlagah razmerja 7 in 12 smo pravkar povedali nekaj zelo tehtnih stvari.

Tudi v drugih glasbenih kulturah je nadaljevanje idealnega zaporedja nekoliko izkrivljeno: namesto pričakovane številke 21 imajo v Indiji v okviru oktave 22 različnih stopenj – šrutijev²¹ – in izmed njih običajno izberejo natanko sedem različnih tonov ter z njimi zgradijo to ali ono glasbeno lestvico za ta ali oni namen.

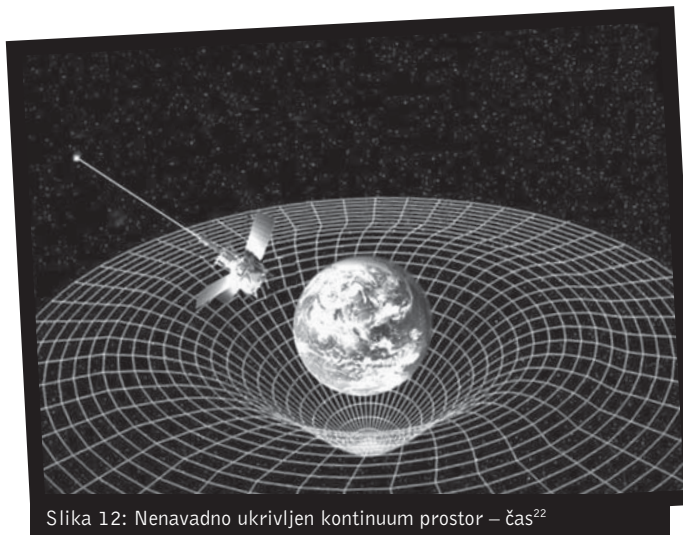
Vse kaže, da je naravno Fibonaccijevo zaporedje na glasbenem področju malo pomečkano. V prostoru in času neraven del vesolja pač ... Tākole imamo.

Glasba in alikvotni toni

Sprijaznimo se, da med telesom in duhom, zemljo in nebom, med vsakdanjim življenjem in miselnimi ideali in zato tudi med glasbo, ki se povezuje z zemeljskim poreklom našega telesa in čustev, ter ono drugo glasbo, ki se dotika duhovnih spo-

²⁰ Kamilica (http://sl.wikipedia.org/wiki/Slika:Helianthus_whorl.jpg; pridobljeno 13. 3. 2013; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Fibonacci_numbers.jpg; pridobljeno: 13. 3. 2013).
Nautilus (<https://eipi.wikispaces.com/file/view/NAUTILUS.jpg/190548184/280x350/NAUTILUS.jpg>; pridobljeno 13. 3. 2013; http://mu6.com/catalan_numbers_growth.html; pridobljeno 13. 3. 2013).

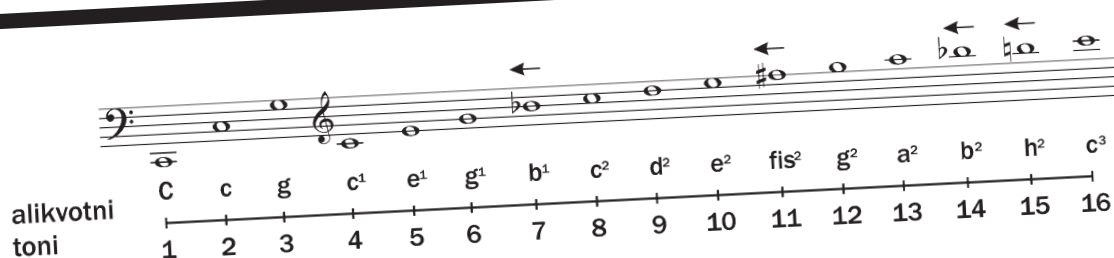
²¹ Šruti ([http://en.wikipedia.org/wiki/Shruti_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Shruti_(music)); pridobljeno 20. 3. 2013).



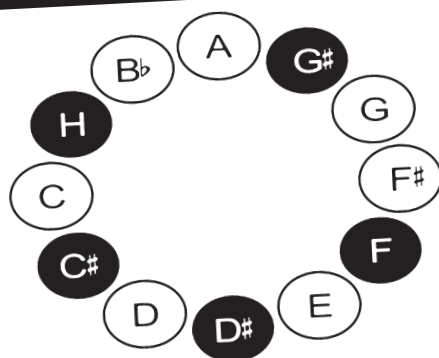
Slika 12: Nenavadno ukrivljen kontinuum prostor – čas²²

glasbe po pentatoniki prav osemtonska lestvica, povzeta po nizu alikvotnih tonov od 8 do 16, toda za vsakršne harmonske potrebe spretno prirejena sodobni enakorazmerni uglasitvi. Iz naše točke razcepa torej zasledujemo tisto pot, ki se posveča predvsem človekovi čustveni ali celo gibalni plati – glasbeno rečeno melodiji in v njej vsebovanemu ritmu. Ko nam sedaj blagozvočna harmonija (le za trenutek, brez strahu, seveda, le za trenutek!) ne postavlja več omejitev, je glasba lahko veliko bolj sproščena v medsebojnih razmerjih nihajev posameznih tonov v lestvici.²³

V iskanju drugih poti iz točke našega razcepa, v kateri še vedno trmasto vztrajamo, se zdaj vrnimo v glasbo pred Bachovim



Slika 13: Alikvotni toni (Michels, ibid., 88)



Slika 14: Prvih trinajst alikvotnih tonov oblikuje lidijsko lestvico z nizko sedmo stopnjo – in hkrati tudi melodično molovo lestvico na tonu g1.

ročil, ne moremo najti neposrednih in do kraja določenih povezav. Račun se nikoli ne izide brez ostanka. Kar velja za prvo področje, je nemogoče natančno izraziti v drugem in obratno; prav tako kot se zaporedja čistih kvint v melodiji ali harmoniji, ki jih godalni kvartet izvaja brez težav, ne morejo brez ostanka uglasiti s klavirsko spremljavo.

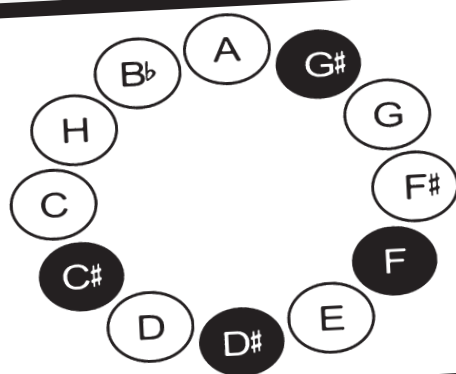
Da ne bo nesporazumov: seveda ne bomo pozabili ali zanikali našega pridobljenega znanja, kaj šele naše skrbno izgrajene kulture; ne nazadnje igramo na dragocena glasbila, namenjena kar najboljšemu prilagajanju enakorazmerni intonaciji. Zato za nadaljnjo rabo privzemimo le, da je naravni korak v razvoju

Dobro uglasenim klavirjem in se pazljivo seznanimo še z enim zapisom Paula Hindemitha (ibid., 41), ki pravi:

»Med 8. in 16. alikvotnim tonom najdemo tvorbo, podobno lestvici, ki ima oktavo in kvinto, manjka pa ji kvarta. /.../ To zaporedje tonov je vsekakor bilo uporabno v praktični glasbi (igranje na trobila do Bachovega obdobja), toda nikoli v glasbeni teoriji.«

²² Ukrivljenost časa in prostora (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/GPB_circling_earth.jpg; pridobljeno 19. 3. 2013).

²³ Tukaj velja omeniti tudi maqam, sistem melodičnih lestvic v pretežno melodični tradicionalni glasbi v arabskem svetu (http://en.wikipedia.org/wiki/Arabic_maqam; pridobljeno 12. 3. 2013; in <http://www.maqamworld.com/maqamat.html>; pridobljeno 22. 3. 2013). Gre za glasbo, ki po zgledu naravnega zvena sedmega alikvotnega tona in pozabljenih grških četrttonskih tetrakordov uporablja četrt- in tričetrttonske postope. Zahodnemu ušesu, navajenemu na čiste (ali vsaj enakorazmerne) kvinte in s klaviaturo usklajeni 7. alikvotni ton, zveni njihova glasba precej razglašeno – toda le, če je postavljena v enakorazmerni harmonski okvir. Pa ni: tekstura te glasbe se seveda omejuje na enoglasje in tako oblikovano melodijo sprejme uho pod zaznamkom tonskega barvanja. Se še spomnite Grkov?



Slika 15: Osemtonska alikvotna lestvica, zgrajena na nizu alikvotnih tonov od 8 do 16

Hindemith je zadnji del svoje misli zapisal pred obdobjem jaza; mi pa vsekakor lahko v zaporedje alikvotnih tonov drzno vnesemo nekaj teoretskega razmisleka, pri tem naj nam za izhodišče služi veliki C na klavirju.

Lidijska lestvica z nizko sedmo stopnjo – melodični mol

Pojdimo kar po vrsti in uporabimo prvih trinajst alikvotnih tonov. Pri tem opustimo tiste, ki se podvajajo, in preostale (če je to potrebno) premestimo po oktavah. Prikaže se nam podoba sedemtonske lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo. Dobljeno tonsko zaporedje, predstavljeno na sliki 14, lahko z nekaj spretnosti začnemo izvajati na noti g^1 in v tej lestvici takoj zaslišimo vsem dobro znani melodični mol.

Osemtonska alikvotna lestvica

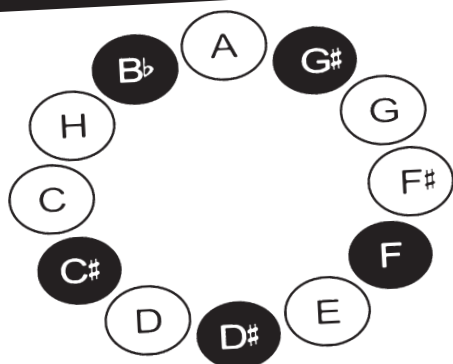
Po Hindemithovem nasvetu sedaj na enak način uredimo še alikvotne tone od 8 do 16. Le še en nov ton je med njimi, ki pa – združen s prejšnjimi – vzpostavi osemtonsko lestvično zaporedje; vidimo ga na sliki 15.

Morda nas bo presenetilo spoznanje, da lahko z osemtonskim alikvotnim gradivom oblikujemo (najmanj) dve pomembni sedemtonski lestvici. Eno, namreč melodični mol, smo že zgradili z alikvotnimi toni do številke 13, druga pa je nam vsem znana durova lestvica.

Lidijska lestvica – dur

Če sedaj lestvično zaporedje naših tonov oblikujemo z izbranim 15. (in izpuščenim 14., da se izognemo prečju) alikvotnim tonom, se srečamo z lidijsko lestvico, dobro znano že iz preteklih stoletij. Če začnemo to lestvico igrati na tonu g^1 , v naših ušesih zazveni kar najbolj običajna durova lestvica in iz nje lahko izpeljemo tudi vse cerkvene moduse.

Vsekakor je nadvse pomembno (in Fibonacci bi se ob tem široko nasmehnil), da se ravno s tonskim gradivom osemtonske lestvice različne poti glasbenega razvoja ponovno spet srečajo in krog se ponovno sklene. Spomnimo se: prvič se je kvintni krog staknil na razumski način, z uporabo enakorazmernih poltonov v okviru oktave, sedaj, drugič, pa z uporabo zaporedja alikvotnih tonov, ki urejuje praktična in teoretska razmerja med molom in durom. Po naravni poti smo torej tudi iz zaporedja



Slika 16: Alikvotni ton št. 15. Lidijska lestvica – in hkrati durova lestvica na tonu g^1

aliquotnih tonov uspeli oblikovati molovo in durovo lestvico, ki sta sicer že stoletja trdno umeščeni v glasbeno prakso.

Vsekakor je zanimivo, da lahko v naravnem zaporedju že prvih petih aliquotnih tonov prepoznamo durov trizvok, če pa na isto zaporedje gledamo na lestvični način in dodajamo aliquotne tone enega za drugim, se iz tonskega gradiva najprej pojavi melodična molova lestvica v svoji lidijski obliki, dur sledi kasneje.

Nemara ni naključje, da violinski ključ v notnem črtovju v skladu z davnimi tradicijami oklepa prav noto g. Temeljni harmonski značaj C-dura – ki edini ne potrebuje predznakov, torej popravkov v svojem položaju na črtovju – je opredeljen s toničnim trizvokom, ki izhaja iz prvih petih aliquotnih tonov tona C. Višji aliquoti istega tona C pa imajo svoj mol-durovski lestvično-melodični tonalni center postavljen prav na tonu g. Skrivnostna povezava notnega črtovja in ključa g določa razmerje med toniko in dominantno in povezuje v svoji podobi naravno in razumsko zgradbo glasbe. Skrivnostno, res skrivnostno, porečemo na kratko in se zarotniško spogledamo.

Modusi lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo oziroma melodične molove lestvice

Melodični mol, ohranjen v isti obliki tudi v smeri navzdol, je kar najbolj pomembno zvočno gradivo za jazzovsko glasbo, zato sedaj za hip opustimo vse drugo in se posvetimo prav tej lestvici.

Najbrž nas ne more presenetiti, da lahko tudi v melodičnem molu opredelimo sedem modusov, kajti tudi jazz se je navzel sistematičnih navad evropske glasbe. Na sliki 17 je vsakemu lidijskem modusu pripisan akord ali več akordov, s katerimi se še posebno uspešno povezuje; našo pozornost pa naj vsaj za hip pritegnejo tudi durove harmonske podlage vsaj treh modusov.

Dovolj bo nabranega gradiva, sedaj se vrnimo v jazzovsko prakso na slovenskih glasbenih šolah in zapišimo tudi kratek predlog za nadaljnje delo.

Diagram showing seven musical staves with notes and chord symbols for various modes of the Lydian scale starting on G. The modes are:

- mol-dur modus: G-Δ ali C-+7
- lidijski zvečani modus: B^bΔ+⁵
- lidijski dominantni modus: C7+11
- peti modus, melodični g-mol: G-Δ/D, Asus^b9/D, B^bΔ+⁵/D, C7+11/D, E-7^b5/D, F[♯]7alt/D
- zmanjšano mali / lokrijski z #2: E-7^b5
- alterirani / zmanjšani celotonski: F[♯]7alt
- (b⁹, +⁹, +11/b⁵, b13/+⁵)

Slika 16: Aliquotni ton št. 15. Lidijska lestvica – in hkrati durova lestvica na tonu g1

Predlog učiteljem glasbe, ki učence poučujejo (ali bi želeli poučevati) jazzovsko glasbo

Glasba nasploh in še posebno klasična glasba pomeni kraljevsko sredstvo za vzgojo mladih in njena sporočila nam pomagajo pri raziskovanju celostne podobe življenja ter razmerij med apoliničnimi in dionizičnimi principi bivanja. Jazzovska glasba ima pri tem še posebno izpostavljen položaj, kajti njeni koristni učinki so širši od plesa, miline in zabave. V jazzu se učenci usposablajo še za glasbeno komunikacijo s sproti improvizirano glasbo in pri tem je lidijska lestvica z nizko sedmo stopnjo

ciji lahko zmotiš največ za pol tona, kajti če se zmotiš za cel ton, se to ne sliši več kot napaka. Kot nalašč za začetek, za prve poskuse v glasbenem izmišljanju, za oblikovanje varnega zvočnega okolja, za spodbujanje splošne ustvarjalnosti, ki v današnjih glasbenih izobraževalnih sistemih postaja glavna naloga jazzovske glasbe.

Od besed h glasbi: v uporabo je mogoče predlagati prav preprosto harmonsko spremljavo tehnične vaje v melodičnem molu, prav takšne, pri kateri (skoraj) vse zveni z vsem.



Slika 18: Primer tehnične vaje v melodični molovi lestvici s preprosto klavirsko spremljavo

naravno melodično izhodišče ter varen harmonski okvir za uspešno oblikovanje reakcij na vzgibe iz glasbenega okolja. Ob tem je prva ideja dobra in druga prepozna.

Učenci naj torej poleg durovih skrbno vadijo tudi melodične molove lestvice – seveda enake v smereh navzgor in navzdol²⁴ (in pri tem lahko uporabljajo vse preizkušene tehnike s področja vadbe durovih lestvic). Opazili bodo, da lahko zgolj ena nota ustvari kar neverjetno veliko spremembo etosa²⁵ igrane glasbe. Velja, da se ravno toni lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo prav brez izjeme prilegajo vsakršni harmoniji, sestavljeni iz njenih not, oziroma kot pravi Mark Levine (1989, 73): »... (skoraj) vse v melodičnem molu se dobro poveže s čimer koli v tem molu.«²⁶ Velja tudi izrek, da se v jazzovski improvizaci-

Blues²⁷

Naj za konec, za zadnjo češnjo na torti, z uporabo lidijskega melodičnega mola pokažemo še na melodične (torej alikvotne) vire za oblikovanje bluesovske lestvice, da, prav tiste, ki se tako dobro ujame s harmonsko podlago bluesovskega dvanajsterca. Vemo, da so v tej lestvici nekateri toni znižani (»blue notes«) in da v njej vse zveni tako dobro in nasploh jazzovsko.

Bluesovski glasbenik (ki igra seveda na evropsko enakorazmerno uglašeno kitaro ali klavir) pri harmoniji C-dura uporablja v melodiji tone melodičnega mola na g (seveda običajno ne izbere prav vseh naenkrat), ko pa zamenja harmonijo in igra harmonijo F-dura (kajti v bluesu je navada uporabljati plagalne harmonske povezave),²⁸ uporabi v melodiji tone melodičnega mola na c. Če obe lestvici združimo v enem notnem črtovju, lahko brez težav ugledamo, kje nastajajo prečja med toni, ki se

²⁴ Ob tem želi avtor zapisati tudi svojo izkušnjo. Ko je ob priložnosti sodeloval v plesnem orkestru RTV, se je pred snemanjem ogreval z durovimi lestvicami, gor in dol ... Petar Ugrin mu je, povsem resno, svetoval: »Ne igray tega, ker se boš zadr...!« Dobro bi bilo takrat vedeti kaj več o lidijski lestvici z nizko sedmo stopnjo. Samo ena nota, pa takšna razlika.

²⁵ Pazljive bralke in bralci so seveda ugotovili, da smo se ponovno vrnili k velikim grškim razmislekom.

²⁶ V durovi lestvici pa na primer četrta stopnja pomeni noto, ki se jo je treba izogibati (»avoid note«); v C-durovi harmoniji se torej ne smemo ustavljati na tonu f, celo občasni prehodi na tem tonu nam bodo prav na hitro ogrozili trdo prigranato

jazzovsko čast in slavo. Seveda, porečemo – oboroženi z današnjimi razmisleki, saj tona f ne najdemo v zaporedju alikvotnih tonov osnovnega tona c.

²⁷ Blues (<http://en.wikipedia.org/wiki/Blues>; pridobljeno 22. 3. 2013).

²⁸ Saj veste: bele tipke, črne tipke ... Dominanta, subdominanta ... Bela dominanta, črna dominanta ...



Slika 19: Področja otožnosti v bluesovski lestvici²⁹



Slika 20: Lidijski blues 2013 (začetek, harmonije in izziv)

v pentatonični praksi zlijejo v tipične »otožne note« bluesovske lestvice. In ne pozabimo, nekateri izmed teh tonov so po sami naravi stvari nekaj nižji kot na klaviaturi (označeni so s puščicami kot na sliki 13). Vsi jazzovski glasbeniki lahko takšne tudi zaigrajo ali zapojejo, le pri glasbilih s tipkami se je oblikovala navada igrati kar oba tona hkrati.

Na sliki 20 so zapisani prvi štirje takti skladbe, ki jo imenujmo Lidijski blues 2013 ter prazni prostori za vaše nadaljevanje, vpi-

sane so le še običajne harmonije bluesovskega dvanajsterca.³⁰

Spoštovane bralke in bralci, če boste – sami ali s svojimi učenci – uspešno nadaljevali začeto skladbo ali si morda izmislili kakšno čisto na novo, vas vabimo, da jo pošljete na naslov dimitrij.beuermann@zrss.si. V podporo uspešni jazzovski praksi na glasbenih šolah bomo poskrbeli za izmenjavo jazzovskih glasbenih gradiv.

²⁹ Bluesovska lestvica (http://en.wikipedia.org/wiki/Blues_scale; pridobljeno 19. 3. 2013).

³⁰ Bluesovski dvanajsterec (http://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues; pridobljeno 22. 3. 2013).

Povzetek

Na koncu se poti ponovno združijo in spet se srečajo stari znanci. Oporo tej modrosti vsekakor predstavlja »mistični« ali Prometejev akord³¹ Aleksandra Skrjabina, ki je skladatelju pomenil harmonsko in melodično podlago za nekatera njegova pozna dela. V njem so uporabljene skoraj vse note iz lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo (brez težav pa bi v istem duhu na g³ dodali še zadnji manjkajoči ton); toda na pravkar omenjeni spletni strani lahko vidimo, da isti glasbeni material uporablja tudi klavirska skladba Duka Ellingtona Refleksije v D.



Slika 21: Mistični ali Prometejev akord

Glasba je mnogokrat lahko prvi most v razumevanju med ljudmi in med narodi.³² V srečanjih zahodne klasične in afriško-ameriške jazzovske glasbe so se stari modalni lestvični modusi že davno povezali z dualizmom dura in mola in pentatonika se je na melodični strani razširila z alikvotnim melodičnim gradivom. Nadaljnje drznosti v raziskovanju glasbe – komponistov in izvajalcev³³ ter nekaj kasneje tudi učiteljev – pa bo zahtevala vzpostavitev osebnih idealov zvočnega barvanja oziroma spretno uporabo in splet enakorazmernega tonskega gradiva ter tonskih višin naravno uglasene glasbe. V današnji glasbi prihaja čas za srečanja z nekdanjimi znanci, kajti pri raziskovanju novega smo že odšli daleč, včasih smo celo zapustili rodni kraj in domovino, toda nedvomno bomo – tudi s pomočjo daljnih spodbud – našli pot nazaj in pri tem ne nazadnje – z »malo sreče junaške« – tudi pot do samega sebe.

Viri in literatura

1. Andreis, J. (1966). *Historija muzike*. Školska knjiga.
2. Beuermann, D. (2008). *Prepoznavanje implicitnih glasbenih vrednot kot sredstvo za razvoj osnovnošolske glasbene ustvarjalnosti*. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za psihologijo.
3. Beuermann, D. (2011). *Celostna šola: proces sedmih izzivov*. Debora.
4. Beuermann, D. idr. (2013). *Končno poročilo o spremljavi posodobljenega programa glasba na glasbenih šolah*. Zavod RS za šolstvo.
5. Hindemith, P. (1983). *Tehnika tonskega sloga*. Univerzitetne umetnosti u Beogradu. Beograd.
6. Kabalevski, D. B. (1988). *Music and Education: Composer Writes About Musical Education*. UNESCO.
7. Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Sher Music Co. CA.
8. Michels, U. (2002). *Glasbeni atlas*. DZS.
9. Vencelj, M. (1988). Glasbena lestvica – 2. del. *Presek. List za mlade matematike, fizike, astronome in računalnikarje*, letnik 16, št. 2. Elektronska verzija: <http://www.presek.si/16/928-Vencelj.pdf>; dostop 26. 3. 2013.
10. Vencelj, M. (2003). Glasba in matematika – 2. del, temperirana uglasitev in prijemi pri kitari. *Presek. List za mlade matematike, fizike, astronome in računalnikarje*, letnik 30, št. 6. Elektronska verzija: <http://www.presek.si/16/928-Vencelj.pdf>; dostop 25. 3. 2013.
11. Verne, J. (1970). *Dvajset tisoč milj pod morjem*. Mladinska knjiga Ljubljana, str. 202.

³¹ Mistični ali Prometejev akord (http://en.wikipedia.org/wiki/Mystic_chord; pridobljeno 19. 3. 2013).

³² Tko pjeva, zlo ne misli (http://hr.wikiquote.org/wiki/Tko_pjeva_zlo_ne_misli; pridobljeno 29. 3. 2013).

³³ Ob tem velja poudariti, da so jazzovski glasbeniki hkrati komponisti in izvajalci.