

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

„CSAK TISZTA FORRÁSBÓL.”
BARTÓK BÉLA ZENÉJÉNEK TOVÁBB ÉLÉSE
A JAZZBEN

PÁRNICZKY ANDRÁS

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022.

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
1. Bartók Béla jazzhez fűződő kapcsolata	1
2. Bartók hatásának megjelenési formái a jazz történetében	6
2.1. Benny Goodman együttműködése Bartókkal, a swing korszak	6
2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz	11
2.3. A cool korszak és a third stream irányzat	20
2.4. A hard bop korszak és a free jazz	29
2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus	37
2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete	50
2.7. Az európai jazz	84
2.8. A magyar jazz	106
3. Analógiák Bartók kompozícióiban és a jazz zenében	157
3.1. Lendvai tengelytonalitás elmélete és a tengelyrendszer a jazzben	157
3.2. A „bartóki” akusztikus skála és a melodikus moll skála IV. foka a jazzben	161
3.3. A polimodális kromatika megjelenése a jazz improvizációban	164
3.4. A Bartókra jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikája	169
3.5. Az improvizáció szerepe Bartók zenéjében és a jazzben	173
4. Bartók átdolgozások és általa ihletett művek elemzései	179
4.1. Richard Twardzik: „Bouncin’ with Bartok”	179
4.2. Lee Konitz: <i>Peacemeal</i> „Thumb Under”	189
4.3. Russ Lossing: <i>Change of Time</i> „Boating (#125)”	201
4.4. Lemon Juice: <i>Peasant Songs</i> „Hungarian Peasant Song No. 12”	213
4.5. Binder Trió: Béla Bartók <i>For Children</i> „Ha tudnám szeretőm – IV 32.”	221
4.6. Gryllus Samu: <i>Bartók 135</i> „Conduction meets Soundpainting”	232
4.7. Joe Diorio: <i>Peaceful Journey</i> „Blues for Béla”	250
Függelék: Speciális szakkifejezések és rövidítések	262
Összegzés	268
Bibliográfia	270
Hivatkozott lemezek jegyzéke	283

Köszönetnyilvánítás

Végtelen hálával tartozom témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak. Köszönöm, hogy visszajelzésein, megjegyzésein keresztül megosztotta velem tudását. Helyreigazításai, kérdései – amikkel felhívta a figyelmem bizonyos hiányosságokra – jelentős mértékben hozzájárultak az értekezésem minőségéhez. Ám nem csupán ezért tartozom neki köszönettel, hanem azért az empátiáért, segítőkészségért és precizitásért, amellyel munkámat követte. Köszönettel tartozom programvezetőmnek, Binder Károlynak, aki az első pillanattól támogatta a DLA-képzés elvégzésének gondolatát, valamint a munka során is támogatásában részesített. Nélkülözhetetlen segítséget nyújtott Dalos Anna a Zeneakadémia Doktori Iskolájában tartott kurzusai során és számos ezen felül adott tanácsával, amelyeknek köszönhetően tudott e disszertáció végleges formájában megvalósulni.

Köszönöm nagynénémnek Hamburger Klárának, aki nem csupán egész életművével inspirált, de számíthattam rá konkrét kérdések kapcsán is. A tőle kapott könyvek, amelyek közül egyet Tallián Tibor dedikált, különlegessé és személyessé tették számomra a kutatást.

Külön köszönet illeti azokat a szakértőket és szakírókat, akikhez fordulhattam egyes részkérdések kapcsán, így Boda Lászlót (a B.K.L. Kiadó), Haiman Ágnes, Havas Ádámot, Máté J. Györgyöt, Pallai Pétert, Turi Gábort, valamint Szabó Ferenc Jánost a lemezjegyzék elkészítéséhez nyújtott iránymutatásért, Sárkány Ibolyát a nyelvi lektorálásért, Molnár Ildikót a LibreOffice használatához nélkülözhetetlen tanácsaiért és Kiss Gergelyt a nyomdai előkészítésért.

Számos zenész kolléga nyújtott segítséget a kutatás során, így Ajtai Péter, Ávéd János, Bágyi Balázs (Magyar Jazz Szövetség), Csuha-Barna Tibor, Fonay Tibor, Friedrich Károly, Gonda János, Palotai Csaba, Pozsár Máté, Zétényi András, valamint azok a disszertációban szereplő jazz zenészek, akik válaszaikkal hozzájárultak a kutatás pontosságához.

Hálás köszönettel tartozom testvéremnek Párniczky Klárának a támogatásáért és mert hitt a munkám értelmében. Végezetül, de nem utolsósorban köszönöm a sok segítséget és türelmet feleségemnek Jankó Noéminek, a szüleinek Jankó Katalinnak és Jankó Bélának.

Párniczky András

Budapest, 2022. március 14.

Bevezetés

Bartók zenéjének az improvizativitásra tett hatása még nincsen átfogóan feldolgozva, s egyhamar nem is lehet. [...] Holott a zene eme legősibb és biztos legörökebb gyakorlata ma újra és soha nem látott intenzitással hódít, és hatalmas vehemenciával issza, olvasztja magába a jelen, a közel- és a régmúlt ma is eleven és rokonítható hagyományait. Ezért nem véletlen, hogy az érintkezés, ami Bartók zenéje és az improvizativitás, mint attitűd és gyakorlat között az elmúlt évtizedekben történt, a jazz-zene, s a jazz hatása alapján kibomlott improvizatív zene környezetében volt a legnagyobb hatású. Egyes alkotók esetében meghatározó. Kimondható, hogy Bartók zenéje és szelleme – Amerikától Japánig – a jelenkori muzsika eme köreiben is megkerülhetetlenné vált. A zenei improvizáció: nyelv, amely egyben az emberi létezés legmélyebb rétegei és legmagasabb dimenziói közvetlen megszólalása, s így (akár a bartóki zene) konfesszionális művészet, ami a dolog lényegét tekintve már önmagában rokonságot mutat. Ezt annak idején jól érezte Bartók maga is. A bartóki ritmusvilág pedig, bizonyos hangközök szinte kinyilatkoztató, megrendítő elemi ereje, s az a megtörhetetlen jó makacsság, ami a bartóki zene talán legmélyebb üzenete, mindezek nem voltak nélkülözhetőek a mai zenei műfajok egyikében sem, ahol és akinek a személyesség és egyetemesség még jelent valamit.

Szabados György 1995-ben írt tanulmányában két,¹ a disszertációm szempontjából kulcsfontosságú tényre hívja fel a figyelmet. Egyfelől arra, hogy Bartók életműve mára komoly hatást gyakorolt az improvizatív zenékre, másrészt, hogy ennek a hatalmas anyagnak a feldolgozása még várat magára. A témaválasztásom során kettős cél vezetett, egyrészt a felismerés, miszerint a jazz-kutatás nem tart lépést a jazz zenészek alkotói tevékenységével, és ezért tovább már nem halogatható feladatnak éreztem Bartók Béla a jazz zenére gyakorolt hatásának máig egyértelműen hiányzó bemutatását. Másrészt, hogy tudományos igényű megfigyeléseket tegyek az új utakról, amelyeket az „érintkezés” teremtett – ahogy ezzel kapcsolatban Szabados fogalmaz – Bartók zenei világa és a jazz formanyelve között. Előadóként és zeneszerzőként, magam is merítetek inspirációt abból a nagyszabású zenei örökségből, amit Bartók hátrahagyott.

Értekezésemben az improvizatív zenei műfajokon belül a jazz területére összpontosítva mutatom be azokat a hatásokat, „átvételeket” – ahogy Bartók írja le azon idegen elemek bekerülését a népzenebe –, amelyek aztán az új közegben való megjelenésük következtében átalakulva szervesedni tudnak.² Már a disszertáció tervezéskor feltételeztem, hogy a jazz történetében számos említendő példát – átdolgozást, bartóki ihletésű önálló

1 Szabados György: „A rögtönzés mint attitűd.” *Új Magyarország* 5/226 (1995. szeptember 26): 8.

2 Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai 5. A magyar népdal*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1991).

kompozíciót és olyan nyilatkozatot fogok találni, amelyben egy zenész Bartókot zeneszerzőként vagy más értelemben modellként említi. Azonban a kutatás első fázisában, a források és hanganyagok rendszerezése során vált nyilvánvalóvá, hogy valójában mekkora is a feldolgozandó anyag. Elsődleges és másodlagos forrásként kezeltem a publikált és kiadatlan írásokat, a folyóiratokban vagy az interneten megjelent újságcikkeket, önéletrajzi könyveket, nyilatkozatokat, visszaemlékezéseket, amennyiben azok hitelesnek voltak tekinthetőek. Ekként vizsgáltam a kiadott és kiadatlan disszertációkat, valamint szakdolgozatokat is. Azok a kiadott zenei publikációk (lemezalbumok, CD-k, DVD-k), valamint olyan eddig meg nem jelent hangzóanyagok (jellemzően koncert felvételek), amelyek vagy az interneten vagy egy gyűjteményben fellelhetőek szintén fontos forrásként szolgáltak. Ezenfelül a lemezalbumokhoz tartozó műelemzéseket, kottákat, szerzői kéziratokat, tankönyveket, valamint természetesen a szakirodalom releváns kötetét is felhasználtam a kutatás során. Minden esetben, amikor ez lehetséges volt, kiegészítettem és pontosítottam a forrásokban szereplő adatokat személyes vagy e-mail interjúk segítségével. E disszertáció hossza is tükrözi, hogy elsőként vállalkoztam ennek a nagyszámú kutatási anyagnak az átfogó feldolgozására.

A jazz-kutatásban a klasszikus zenei hatások vizsgálatának egy adott korszakra vonatkozóan mind magyar, mind nemzetközi viszonylatban, magától értetődően van előzménye, különös tekintettel az úgynevezett third stream irányzatra. E jazz stílus művelői egyértelműen a klasszikus zene stílárís eszközeihez fordultak a jazz műfaji kereteinek tágítását célozva.³ Arra is számos példát találunk, hogy a jazz-kutató egyes alkotók életművére fókuszálva mutatja ki a klasszikus zenei hatást. Erre jó példa David Schiff, a Reed College professzorának könyve,⁴ amelyben az amerikai zongorista, zenekarvezető Duke Ellington művészetében mutat rá a klasszikus zenéből – többek között Bartóktól – eredeztethető szerkezeti és stílárís elemekre. Továbbá vizsgálja Ellington műveiben az inspirációt, amelyet klasszikus zeneszerzők darabjaiból merített. Mindennek ellenére az elmúlt évtizedek során csupán néhány írás született akár hazai, akár nemzetközi kitekintésben, amelyek az ilyen hatásokat Bartókra vonatkoztatva tanulmányozzák a jazz területén.

3 Lásd bővebben: 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

4 David Schiff: *The Ellington Century*. (Los Angeles: University of California Press, 2012).

Elsőként Simon Géza Gábor jazz-kutató volt az,⁵ aki 1999-ben „Liszt Ferenc, Bartók Béla és a jazz” címmel közölt tanulmányt.⁶ Ebben kísérletet tett a címben szereplő két magyar zeneszerző jazzre gyakorolt hatásának kimutatására. Emellett mindenképpen megemlítendő az a lemezjegyzék, amelyben összegyűjtötte a bartóki vonatkozással bíró, addig megjelent jazz lemezalbumok adatait.⁷ Simon munkái olyan látásmódot tükröznek, amellyel szembefordult a jazz szakma, sőt sok esetben még a jazz-kutatás is, ahogy erre Gonda János jazztörténeti könyvében rámutatott.⁸ Számos vitát váltott ki az említett jazz történeti könyve is amiért, abban a jazz magyarországi kezdeteit az 1900-as évek elejére tette. Ez ellentétben áll az általánosan elfogadott nézettel, miszerint a második világháború előtt a magyar jazzről, mint önálló előadói stílusról nem lehet beszélni.⁹ Tendenciózusan összemossa a jazzes elemeket is tartalmazó tánc- és szalonzenét a jazzel. Szakmai körökben akkora elutasításba ütközött a *Magyar jazztörténet* című kötet, hogy megjelenését követően a Magyar Jazzszövetség állásfoglalást adott ki, amely szerint az „szakmai és stílári szempontról erősen kifogásolható”.¹⁰ Szintén hibák mutatkoznak Simon jazzdiszkográfiájában, amiért olyan, nem a jazz területén alkotó zenészeket is szerepeltet benne, mint Polo de Haas zongorista vagy John Harle szaxofonos, lemez producer. Minden kritikai észrevétel ellenére maga a tény, hogy egyértelműen tudományos alaposságra törekedve, elsőként kutatta ezt a területet feltétlenül elismerésre méltó.

Ezt követően, 2006-ban publikálta Máté J. György jazz szakíró, a Gramofon hasábjain – az elsősorban ismeretterjesztő jelleggel megírt – „Ihlető népzene fehéren és feketén.” című cikkét.¹¹ Máté írásának első felében Bartók jazz zenéhez fűződő kapcsolatát elemzi, amíg a cikk második fele már kifejezetten arra a hatásra koncentrál, amit a zeneszerző munkássága fejtett ki a jazz műfajában. Ezt a tematikát viszi tovább, fejti ki némileg nagyobb terjedelemben a kérdést magyar és nemzetközi összefüggésben egyaránt vizsgálva „A tiszta forrás (Bartók és a jazz)” című tanulmányában.¹² Máté a bevezetőben felhívja a figyelmet arra, hogy Bartókot „nem csupán a zenében alkotott maradandó életműve, de megalkudni nem

5 A Magyar Jazzkutatói Társaság és a Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány alapítója.

6 Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*. Budapest: Jazzkutatói Társaság, 1999). 235–239.

7 Simon Géza Gábor: *Magyar jazzdiszkográfia 1905–2000*. (Budapest: Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2005). 70–75.

8 Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004). 474.

9 Lásd bővebben: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

10 Jávorszky Béla Szilárd: „Vitatott magyar jazztörténet.” *Népszabadság* (1999. december 7.)

11 Máté J. György: „Ihlető népzene fehéren és feketén.” *Gramofon Klasszikus és Jazz* XI/4 (2006–2007. tél): 6–10.

12 Máté J. György: *A rögtönzés művészete*. (Budapest: Kijarat kiadó, 2014). 11–17.

kívánó példaértékű személyisége folytán” is számos hazai és külföldi jazz muzsikust tekint modellnek. Természetszerűleg az írásai jellege és terjedelme sem adott lehetőséget ennek a kutatási területnek az alapos tárgyalására, ám feltétlen pozitívumuk, hogy amerikai, európai és magyar jazz zenészeket is említene a téma szemszögéből.

Több magyar jazz zongorista is szinte egy időben tartott (élő zenei és hangfelvételekről elhangzó illusztrációkkal kiegészített) előadást Bartóknak a jazz zenére gyakorolt hatásáról. Elsőként Gonda János a 2006. május 26-27-én Budapesten rendezett I. Európai Regionális Zenepedagógiai Konferencián, *Bartók hatása a XX. sz. jazzmuzsikájára* címmel, amelyről felvétel is készült. Ennek hanganyaga (Gonda hagyatékának részeként) kazettán megtalálható a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményében, ám jelenleg még nem kutatható az anyag, így előadásának tartalmáról nincsenek ismereteink. Ugyan ennek az évnek októberében és decemberében Márkus Tibor „Bartók és a jazz” címmel adott elő két alkalommal, amely előadásokhoz írt jegyzeteit megosztotta velem.¹³ Binder Károly szintén e kérdéskört vizsgálva tartott Borbély Mihály társaságában „Bartók és Kodály zenei univerzumának megjelenése a kortárs improvizációban” címmel egy tíz állomásos előadás-sorozatot középiskolákban.¹⁴ Mind Márkus, mind Binder a személyes impresszióin, tapasztalatain, előadói gyakorlatán keresztül láttatta ennek a témának számos vetületét, bemutatva, hogy miként tudnak hatni a Bartókra jellemző stílus elemek a jazz kompozíciókra és a hozzájuk kapcsolódó rögtönzésekre.

A nemzetközi jazz-kutatás még adós azzal, hogy Bartók Béla zenei világának megjelenését a jazz zene területén bemutassa. Általában véve ez a terület ismeretlennek mondható, ám Krystoffer Dreps 2009-ben írt *Béla Bartók im Jazz – zur Bedeutung des Komponisten im Schaffen von Richie Beirach und Woody Shaw* (Bartók Béla a jazzben – a zeneszerző jelentősége Richie Beirach és Woody Shaw alkotó tevékenységében) című, német nyelvű szakdolgozatában részlegesen ugyan, de erre vállalkozott.¹⁵ A diplomamunka, az alcímben világosan megfogalmazott módon két zenészre koncentrálva, Richie Beirach és Woody Shaw alkotásain keresztül vizsgálja a bartóki hatás megjelenését. Dreps előszavában rávilágít, hogy a két általa vizsgált művész esetében nagyban eltérő a kutatható források száma és minősége. Amíg Woody Shaw trombitás, zenekarvezetővel kapcsolatban csupán

13 Lásd bővebben: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

14 Mindkét előadás részleteivel kapcsolatban és tartalmát illetően lásd bővebben: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

15 Krystoffer Dreps: *Béla Bartók im Jazz. Zur Bedeutung des Komponisten im Schaffen von Richie Beirach und Woody Shaw*. (MA diplomamunka, Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 2009).

néhány elsődleges forrás – interjú és a honlapján található információ – áll rendelkezésre, addig Richie Beirach zongorista, zeneszerző interjút adott Dreps számára célzottan a kutatott témát érintő kérdésekre válaszolva, és a Bartók vonatkozású kottáit is rendelkezésre bocsátotta. Dreps dolgozatában még egy szűkítést eszközölt, három Bartók műre, illetve műcsoportra korlátozta a figyelmét, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című kompozícióra, a Bartók által pedagógia céllal alkotott *Mikrokozmosz* füzetek darabjaira, valamint a *Vonósnégyesekre*, amelyek hatását kereste az említett két muzsikusz műveiben.

Azt is egyértelművé teszi írásában, hogy számára a kutatási téma szempontjából legrelevánsabbnak ítélt Bartók analízisek azok, amelyeket Lendvai Ernő a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* kapcsán publikált.¹⁶ Ennek természetes következményeként a tengelytonalitás-elméletet kiindulópontként kezeli, de Lendvai elemzései mellett más Bartók analíziseket is használt a szakdolgozat megírásakor.¹⁷ Dreps döntése a kutatási terület jól definiált szűkítésére, valamint a kiválasztott Bartók művekben felelhető analógiák meghatározására vonatkozóan, feltétlen helyeslendő, tekintettel egy szakdolgozat nyújtotta keretekre. Néhány hiányosságot leszámítva dolgozata jó kiindulási pont, ami csupán annyiban szorul feltétlen kiegészítésre, amennyiben az azóta eltelt több mint tíz évben, a mai napig aktív Beirach további Bartók vonatkozással bíró műveket alkotott. Ugyanakkor figyelembe véve, hogy Dreps csupán két zenész életművében vizsgálta Bartók hatását, célszerű lett volna legalább egy-egy darab esetében összehasonlító elemzést végezni, amely az időben bekövetkező esetleges változásokra, fejlődésre tud rámutatni, valamint a Beirach-hal készített interjúban rá kellett volna kérdezni, hogy Lendvai írásain kívül ismer-e más Bartók analitikákat.¹⁸

Egészen más szempontból vizsgálta a kérdést Niranj Jay Dasika ausztrál trombitász, zeneszerző tézisében, amelynek címe *Applications of Béla Bartók's techniques of pitch organisation to jazz improvisation*.¹⁹ Kutatásának alapját – Bartók saját-, Elliott Antokoletz, Kárpáti János és Lendvai Ernő írásai alapján – négy általa megkülönböztetett dallamképzési technika az „elhangolás”, a „kromatikus tömörítést és diatonikus tágítás”, a „polimodális

16 Lendvai Ernő: *Bartók's style – as reflected in Sonata for two Pianos and Percussion and Music for Strings, Percussion and Celesta*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1999).

17 Traimer Roswitha, Veress Sándor és Benjamin Suchoff megállapításaira is sokban támaszkodik.

18 Én ezt megtettem, lásd bővebben: 2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus című fejezetben.

19 Niranj Jay Dasika: *Applications of Béla Bartók's techniques of pitch organisation to jazz improvisation*. MA Diplomamunka, Edith Cowan University, Western Australian Academy of Performing Arts, 2021.

kromatika” és az „tükörszimmetria” adja.²⁰ Dasika nem tanulmányozza ezen stílusjegyek megjelenését más jazz zenészek műveiben, ehelyett – a témavezetője által koordináltan²¹ – egy éven keresztül fejlesztett ki, sajátított el és dokumentált (dolgozatának megírása mellett felvételek készítésével) gyakorlati improvizációs módszereket,²² amelyeknek a fent nevezett négy dallam fejlesztési technika képezte alapját. Projektjének célja improvizációs gyakorlatának bővítése, valamint új zenék létrehozása volt a bartóki inspiráció megjelenítésével. Izgalmas munkájának szűk határt szab, hogy az általa a jazz improvizációban felhasznált skáláknak csupán a dallami vetületével foglalkozik, azokat nem helyezi harmóniai kontextusba. Ennek megfelelően az általa rögzített – a tézishez szorosan tartozó – 14 improvizáció mindegyike úgynevezett „álló-harmóniára”, azaz egy akkordhoz rendelve történt. Ámbár a jazzben számos kompozíció létezik, amelynek improvizációja mentes az akkordváltásoktól, vagy modulációktól, azonban ez, mint improvizációs módszer mindenképpen a felhasználhatóságát korlátozza.

Disszertációm módszertani tekintetben és célkitűzésében több tekintetben is különbözik a felsorolt korábbi hasonló vállalkozásoktól. Elsősorban abban, hogy törekedtem a teljesség igényével feldolgozni ezt a magyar és nemzetközi zenetörténet szempontjából jelentős, mégis ez idáig nagyrészt feltáratlan területet. Megkülönböztettem azokat az önálló kompozíciókat, amelyekre Bartók zenéje hatással volt (kimutatva, hogy tartalmaznak-e átvételt valamely konkrét zeneműből), a műveiből készült átdolgozásokat, valamint azt, hogy egy előadó rögtönzéseiben (egyes esetekben pedig tendenciózusan) felfedezhető-e a Bartókot jellemző stiláris elemek hatása. Ezenfelül rendszereztem minden egyes, a magyar zeneszerzővel kapcsolatos nyilatkozatot, amely jazz zenész részéről elhangzott. Kísérletet tettem arra is, hogy a szóbeszédben élő, ritkábban újságcikkekben előforduló mítoszokat, legendákat tisztázzam, amelyek sok esetben alaptalanul hozzák összefüggésbe a jazz meghatározó zenészeit Bartók valamely művének ösztönző hatásával. Úgyszintén a lehető legrészletesebben próbáltam feltárni az érintett alkotók motivációját és – ha ilyen létezett – a módszert, amivel Bartók zenei világához közelítettek, továbbá ahol ez lehetséges, bemutatom miként találkoztak elsőként Bartók munkásságával.

20 „Mistuning”, „chromatic compression and diatonic extension”, „polymodal chromaticism” and „inversional symmetry”.

21 Tom O’Halloran asztrál jazz zongorista, zeneszerző.

22 Internetes elérhetőség: <https://nirandasika.bandcamp.com/album/assorted-drone-music-vol-3-2> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 02. 13.).

Értekezésem első fejezetében kronológia sorrendbe rendezve ismertetem azokat a korabeli interjúkból származó Bartók nyilatkozatokat, valamint a Bartók-kutatás részét képező tanulmányokat, amelyek a zeneszerző jazz zenéhez fűződő kapcsolatára és az ebben bekövetkezett változásokra vonatkoznak.

A történeti látásmódú második főfejezetben a jazz történet korszakait – szintén kronológiai sorrendben és területi megjelenésük szerint tematizálva – külön-külön alfejezetekben taglalom. Az egyes korszakok természete különböző módon teszi lehetővé az téma kutathatóságát. Az idő előrehaladtával növekszik mind a feldolgozandó anyag, mind a források mennyisége, amin felül számos alkalommal nyújtott segítséget a jazz szerkesztők alapossága, amellyel felhívják a figyelmet egy kiadvány bartóki vonatkozásaira. Eltérés tapasztalható az egyes stíluskorszakok között a bartóki hatás lehetséges megjelenéseit illetően is, akár az adott korszak jellemző stílárius jegyei miatt, akár az eltérő hangszerelési és technikai lehetőségek következtében, amely különbözőségeket törekedtem bemutatni. Azon alkotóknál, akik Bartókhoz fordultak inspirációért, nem ritka, hogy más klasszikus zeneszerzők hatása is jelentkezik, erre is minden esetben felhívtam a figyelmet. A bartóki hatások feldolgozása nem csak a stílusirányzatok és az általuk természetszerűleg meghatározott hangzásbeli és hangszerelési paradigmák, de a jazz zenészek habitusa, ízlése és felkészültsége szerint is megkülönböztethető. Ezek az eltérések nagyjából három kategóriába sorolhatóak. Az első kategóriába azok a feldolgozások tartoznak, amelyekben a téma erősen kötődik Bartókhoz (akár átdolgozás, akár önálló kompozíció esetében), de a témát követő improvizációk a jazz megszokott – a korszakot jellemző – formanyelvét tükrözik.²³ A második kategóriát azok az átdolgozások képviselik, amelyekben a Bartók szellemiségét, stílusjegyeit hordozó témához erősen kötődő rögtönzés, vagy rögtönzések tartoznak. Ez legkönnyebben azokban a felvételekben érhető tetten, ahol a bartóki ihletésű témát jellemző dallami-ritmikai egység együttesen tud az improvizációban is megjeleníteni.²⁴ A harmadik, legritkább eset az, amikor egy jazz előadó alaposan megismeri és elsajátítja – akár csak Bartók a paraszttzenét – a Bartókra jellemző kompozitórius megoldásokat. Ebben az esetben az egész életművet át tudja hatni egyfajta irányítóként a zeneszerző zenei világa.²⁵ Személyes tapasztalatom szerint Bartók zenéje annyira komplex, hogy bizonyos esetekben több évre van szükség egy-egy

23 Lásd példának okáért: 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetben.

24 Lásd többek között: Vukán György/Szakcsi Lakatos Béla: *Klasszikus és Jazz*. 2006. (MTVA archívum).

25 Ilyen jazz zenész példának okáért a román fűvőshangszereken játszó Nicolas Simion, vagy az Amerikában élő magyar zongorista, zeneszerző Szabó Dániel.

kompozíciós megoldásának teljes körű megértésére és az ebből fakadó improvizációs lehetőségek kidolgozásra.

Külön szakaszban, a harmadik főfejezetben részletezem azon analógiákat, amelyek a Bartókot jellemző stílusjegyek és a jazz formanyelve között fellelhetőek, és amelyek segítségével könnyebben tudnak az átvételek megjelenni új közegükben. Ezeket a zenei párhuzamokat alfejezetekre bontva tárgyalom, sorra véve a dallami, harmóniai és szerkezeti-,²⁶ valamint ritmikai analógiákat,²⁷ külön is kitérve az improvizáció kérdéskörére.²⁸

Rendkívül fontosnak tartottam transzkripciók készítését olyan zeneművekből, amelyek egyértelmű bartóki vonatkozással bírnak, valamint ezek alapos analízisét. Értekezésem negyedik fejezete ennek megfelelően elméleti jellegű, amelyben arra törekedtem, hogy az általam elemzésre kiválasztott felvételek a történeti fejezetekkel szoros összefüggésben, azokat kiegészítve jelenjenek meg. Az elemzésekben szereplő és az illusztrációként felhasznált kották többnyire az én transzkripcióim, amely kottapéldák ettől eltérőek, ott minden esetben jelzem ezt. Ahol nem jelöltem külön, ott a disszertációban szereplő idegen nyelvű idézetek fordításait is minden esetben magam készítettem.

Disszertációm fontos részét képezi a „Hivatkozott lemezek jegyzéke”, amelyben a diszkológia tudományos szempontjainak megfelelően, forrásként közlöm az értekezésben szereplő kiadványok és még nem publikált felvételek adatait. A jazz átdolgozások és a Bartók ihlette darabok mellett referenciaként a kutatás során mindvégig hallgattam Bartók műveit eredeti formájukban is. A felvételek közül, amelyek nem szerepelnek a disszertáció fejezeteiben, de jelentőséggel bírtak az értekezés szempontjából mindenképp említendő a *Concerto zenekarra* és a *Táncszvit* a Budapesti Fesztiválzenekar előadásában,²⁹ valamint az az album, ahol Bartók maga szólaltatja meg zongoraműveit.³⁰

A függelékben szereplő „Speciális szakkifejezések és rövidítések” című összeállítás célja, hogy disszertációm hasznos anyagot nyújtson, minden e téma iránt érdeklődő ember számára. Próbáltam ezért egy egységes és áttekinthető jelölés-rendszert kialakítani. Egyes zenei terminusok és notációk a klasszikus és a jazz zeneelméletben eltérőek, annak ellenére,

26 Lásd: 3.1. Lendvai tengelytonalitás elmélete és a tengelyrendszer a jazzben, 3.2. A „bartóki” akusztikus skála és a melodikus moll skála IV. foka a jazzben, valamint 3.3. A polimodális kromatika megjelenése a jazz improvizációban című fejezetekben.

27 Lásd: 3.4. A Bartókra jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikája című fejezetben.

28 Lásd: 3.5. Az improvizáció szerepe Bartók zenéjében és a jazzben fejezetben.

29 Bartók Béla: *Concerto for Orchestra, Dance Suite*. Előadja a Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel Fischer Iván. (Hungaroton, HCD 31167, 1990).

30 Bartók Béla: *Spielt Béla Bartók*. (Publicdom, 1996).

hogy a jazz írásmódja számos klasszikus zenei jelölést vett át, és azzal együtt is, hogy az angolszász kultúrából származó megnevezések is általánosan elterjedté váltak mára a klasszikus zenei szaknyelvben. Megpróbáltam rendszerezni az általam használt terminológia és notáció azon elemeit, ahol kisebb-nagyobb mértékben eltér a két zeneelméleti hagyomány.

Nem tettem említést azokról a művekről, amelyek a könnyűzene, a népzene, vagy a nem jazz zenészek által előadott improvizatív zene területén születtek. Így nem szerepeltetem többek között az Emerson Lake and Palmer angol rock zenekar széles körben ismert Bartók átdolgozását, a Panta Rhei magyar progresszív rock formáció *Bartók* című kiadatlan albumát, Szokolay Dongó Balázs *Privát népzene* című lemezét, ahogy az Ittész Gergely vezette Talizmán együttes Bartók vonatkozású darabjait sem. Csak azokat említem meg e helyütt, amelyek művek hiánya sokaknak lehet szembeötlő. Ezenfelül a tárgyalt művek esetében nem tiszttem megítélni az elkészült alkotások színvonalát. Ettől minden esetben tartózkodtam is, de megpróbáltam a jelentőségüknek, esetleges hatásuknak és nem a terjedelmüknek megfelelő súllyal szerepeltetni minden művet. Úgyszintén nem tárgyaltam Bartók zongora előadásmódjának lehetséges inspirációs hatását a jazz zongoristák játékára. Ez egy olyan speciális terület, amelyre – tekintve hogy nem vagyok zongorista – nincs megfelelő rálátásom, valamint az erre vonatkozó szakirodalom hiányában nem érezném megalapozottnak a véleményalkotást. Remélhetőleg a jövőben lesz olyan zongorista, aki megfelelő alaposággal tárja majd fel ezt a témát. A disszertáció terjedelmi korlátai nem tették lehetővé, hogy számba vegyem milyen Bartókot jellemző zenei megoldások nyithatnának a jövőben még új utakat a jazz kompozíció és improvizáció számára.

E disszertáció a jazz egyik legalapvetőbb tulajdonságának köszönhetően születhetett meg, a nyitottságnak, amellyel képes volt több mint százéves története során integrálni különböző zenei műfajokat a klasszikus zenétől a népzeneig keresztül a rockig. Fontosnak tartom leszögezni, hogy az elv, miszerint egy nép zenei hagyományát, egy konkrét zeneművet, egy zeneszerző adott korszakát vagy teljes pályáját lehet „tisztá forrásnak”, azaz inspirációnak tekinteni nagyon is Bartókhoz illő gondolat. Mindezt mi sem bizonyítja jobban, mint Vikárius László könyve, amelyben Bartók teljes szerzői életművére vonatkozóan vizsgálja azon hatásokat, amelyek befolyásolták Bartók stílusát,³¹ illetve azokat a pályatársakat, akikre a zeneszerző modellként tekintett. Mindeközben arra is választ kapunk, hogy Bartók maga miként válhatott az őt követő zenész-generációk számára mind a mai napig

31 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor, 1999).

modell értékűvé. Bartók művei „tisztá forrásként” várják a jazz zenészeket, akik kellő tisztelettel és kreativitással szeretnék bennünk megmerítkezni.

1. Bartók Béla jazz zenéhez fűződő kapcsolata

Kutatásom tematikája kapcsán felmerülhet a kérdés, vajon Bartók szerette-e a jazzt? Retkes Attila – Jürgen Hunkemöller¹ kutatásaira és a téma magyar nyelvű dokumentációjára támaszkodva – írt ebben a tárgykörben egy részletes tanulmányt.² Retkes tételesen felsorolja azokat az alkalmakat, ahol Bartók bizonyíthatóan találkozott a jazz műfajjal elsősorban, de nem kizárólagosan amerikai tartózkodásai során. E tanulmányban hat dokumentum – egy tanítványi visszaemlékezés, három Magyarországon és két Amerikában adott interjú – szerepel, Bartók jazz zenéhez és kortársaihoz fűződő viszonyáról, akik ebben a műfajban alkottak. 1924-ben Berlinben Bartók a kor egyik legismertebb (fehér) jazz nagyzenekar vezetőjét Paul Whitmant és angol „hasonmását” Jack Hyltont is hallotta orkesztrájával élőben játszani. Ezzel és későbbi amerikai tapasztalataival kapcsolatban Bartók a következőket nyilatkozta:

Hallottam Whiteman és Hylton együttesét is, de mindig többre tartottam az amerikai néger jazz- zenéjét. [...] Nagyobb lehetőségem nyílt jó jazz-zenét eredetiben is hallgatni, amikor amerikai látogatásomkor elvittek jazzt hallani Chicago egyik elővárosába. És New Yorkban is elvittek olyan rendezvényekre, ahol módom volt a jazz élvezésére.³

A második eset 1925-ben Székely Júliával Bartók akkori tanítványával történt, amit később dokumentált volt tanáráról írt könyvében.⁴ Székely egy közismert jazz darabot gyakorolt zongorán, amit a terembe belépő Bartók egy kézlegyintéssel leállított. Néhány héttel később találkoztak Sam Wooding Chocolate Kiddies nevű zenekarának budapesti fellépésén a Renaissance moziban (a mai Thália Színház), ahol Bartók szűkszavúan megjegyezte, hogy ők tudják játszani ezt a műfajt. A következő dokumentum 1926-ból származik, amikor a *Kassai Naplónak* adott interjút Bartók:⁵

A jazz nagyon érdekes zene. Ritmusa, kompozíciója, mint minden népi zenének, nagyon érdekes, viszont engem nagyon zavar banális harmonizálása, a hangszerek furcsasága. [...] Nem hiszem, hogy nagyobb hatása lenne a modern zenére, mint a múlt században a cigány muzsikának Brahmsra és Lisztre.

1 Jürgen Hunkemöller: „Bartók Urteil über den Jazz.“ *Die Musikforschung* XXXVIII (1985): 27–36.

2 Retkes Attila: *Bartók Béla és a jazz*. In: Papp Márta (szerk.) *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest, Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996). 134–147.

3 Wilhelm András (összeáll.): „Miként írt Bartók zeneművet Benny Goodmannek?” In: Uő.: *Beszélgetések Bartókkal: interjúk, nyilatkozatok, 1911–1945*. (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000). 193.

4 Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. (Budapest, Kozmosz Könyvek, 1978). 173.

5 A napilap 1926. április 23-i számában „m.ö.” aláírással jelent meg.

1927-28-a amerikai tartózkodása során Bartók többek között eljutott Chicagóba, a jazz akkori „fővárosába” is, ahol meghallgatott egy jazz koncertet. Ezzel az élménnyel kapcsolatban három alkalommal is nyilatkozott, ezek közül időrendben az első nem szerepel Retkes tanulmányában.⁶ A Rózsahegy László által készített interjúból kiderül, hogy Bartókot amerikai újságírók is kérdezték a jazz zenei élményeivel és a műfajhoz való viszonyával kapcsolatban. Bartók a magyar cigányzenével állította párhuzamba a jazzt, amennyiben mindkettő „népies eredetű” a műzenék és a zeneszerzők által negatívan befolyásolt műfaj, úgy látta a jazz – hasonlóan a magyar cigányzenéhez – eltávolodik folklór gyökerétől, ami a műfaj minőségi romlásához vezet. Három nappal később Kósa Lajos a *Délibáb* újságírójának kérdésére válaszolva annyit állapított meg, hogy hallott élőben afroamerikaiakat játszani, de – gyaníthatóan Bartók meglepetésére – ők is kottából játszottak.⁷ Szintén az amerikai útjának tapasztalataival kapcsolatban kérdezte az *Ellenzék* című lap újságírója Gyalui Ilona. Ebben az esetben is az egyik érintett téma a jazzről való vélekedése volt. Az előző két interjúhoz képest nem mondott érdemben újat, kivéve az azóta sokat idézett mondatot: „Nekünk nincs szükségünk jazzra, van gyönyörű népzene, felesleges, hogy a jazz karjaiba vessük magunkat.”⁸ Ez alkalommal azonban azt is hozzátette, hogy a zenészek improvizáltak is, amit kifejezetten jónak talált. Ezen élmények hatására Bartók, amikor még ennek az évnek decemberében egy lemezjátszót vásárolt a hozzá megvett négy lemezből kettő esetében jazz albumokat választott.⁹

1932-ben Vámos Magdának adott interjút a *Nouvelle Revue de Hongrie* számára (teljes terjedelmében angolul jelent meg a *New Hungarian Quarterly*-ben),¹⁰ ahol sok más kérdés mellett a jazz is szóba került. Bartók ismét kiemelte a jazz ritmikai sokszínűségét és ismételten szegényesnek nevezte harmóniavilágát. A riporternő kérdésre válaszolva megállapította, nem valószínű, hogy a mindössze néhány évtizede létező jazz komoly hatást gyakorolna a magyar parasztzenére, habár azt nem tartotta kizártnak, hogy a jazz bizonyos elemei beépülhetnek majd színesítve a népzene. Végezetül ebben a tárgykörben 1941 januárjában a pittsburghi útja során adott interjút Bartók a *Sun-Telegraph* munkatársa J. Fred

6 Rózsahegy László: „Bartók Béla tízhetes amerikai turné után Budapestre érkezett.” *Magyar Hírlap*. (1928. március 11.): 11.

7 Kósa Lajos: „Sokan félreértettek – Bartók Béla amerikai útjáról.” *Délibáb*. (1928. március 14.).

8 Gyalui Ilona: „Mit mond Bartók amerikai útjáról és a mai amerikai zeneéletről.” *Ellenzék*. 49/74 (1928. március 26): 13.

9 Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981). 459.

10 Vámos Magda: „A 1932 Interview with Bartók” *New Hungarian Quarterly* XIV/50. (1973): 141.

Lissfelt számára¹¹, ahol elmondta, hogy a swing zenét az amerikai kultúra jelentékeny részének, és egyben érdekesnek találja. Hozzátette, hogy swing lemezeket is gyűjt. Ez a kijelentés lehetett persze udvarias gesztus az amerikai újságíró – és a közönség – felé, de ugyanennyire elképzelhető, hogy a Benny Goodmannel¹² való munka és a következő hónapra, februárra tervezett közös turné árnyalta addigra véleményét a jazz zenével kapcsolatban.¹³ Az, hogy a közös munka kapcsán kapott swing felvételeket bizonyosan tudható Goodman alábbi nyilatkozatából:¹⁴

Talán érdemes megjegyezni, hogy a mű megírásához Bartók ihletet merített régi jazz- trióm több lemezének meghallgatásából, amelyeken Teddy Wilson, Gene Krupa és jómagam játszottunk.

Az viszont sajnos nincs dokumentálva, hogy Bartók ezekkel a konkrét lemezekkel kapcsolatban milyen véleményt formált, ahogy az sem, hogy a Kontrasztok komponálása során Bartók valóban támaszkodott volna Goodman számára elküldött albumaira. Az minden kétséget kizáróan kijelenthető viszont, hogy ismerte a klarinétos zenéjét és képességeit hangszerén.¹⁵

Retkes az általa idézett szövegek alapján tanulmányában arra a konklúzióra jut, hogy Bartók a jazzt alapvetően afroamerikai népzenei eredetű, a műzenék által legfeljebb csak silányított zenének tartotta, így a magyar és a környező nemzetek népzenejének alapos ismerőjeként nem érezte szükségesnek, hogy mélyebben is megismerje azt (szemben olyan zeneszerző kortársakkal, mint Stravinsky vagy Milhaud). Kapcsolata a jazzel valóban mindvégig felületes maradt, bár az jól látszik, hogy az évek során inkább nyitottá vált a műfaj irányába, minthogy elfordult volna tőle. Az, hogy Bartók tapasztalatai révén közeledett valamelyest a műfajhoz egy jazz zenészt jó érzéssel tölthet el, de korántsem teszi Bartók véleményét relevánssá, abban a tekintetben, hogy a bartóki stílusjegyek termékenyen, modellként hathatnak-e az improvizatív zenék képviselőire. Az általam kutató anyag túlnyomó része olyan alkotásokra vonatkozik, amelyek Bartók halála utána születtek.

11 Lissfelt, J. Fred: „Bartók elárulja, hogy kedveli a swinget. A zeneszerző-zongorista jazz-lemezeket gyűjt.” *Pittsburgh Sun-Telegraph* (1941. január 23.). In: Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945.* Budapest: Zeneműkiadó, 1988. 178.

12 A Benny Goodmannel való közös munkáról és az együtt rögzített *Kontrasztokról* külön fejezetben lesz szó a későbbiekben

13 Végül csupán egy bostoni közös koncert valósult meg.

14 Benny Goodman: „Kontrasztok”, *Listen*, 1940. november 4. Idézi: Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988). 174.

15 Lampert Vera: „Bartók: Kontrasztok, Benny Goodman és a szabad előadásmód.” *Magyar Zene* LIII/1 (2015. március). 63.

Megállapításokat a jazz zenéhez fűződő kapcsolatára nézve csak az általa ismert alkotók vonatkozásában lehet tenni, azokra semmiképp, akik az ő munkásságából a későbbiekben inspirálódtak. Csupán az a néhány bebop zenész képez kivételt, akikkel Bartók egy időben élt New Yorkban,¹⁶ ám az szinte biztosra vehető, hogy a rengeteg munkát vállaló és betegségével küzdő zeneszerző ezeket az akkoriban elsősorban Harlem klubjaiban és a manhattani 52. utca szórakozóhelyein fellépő fiatal zenészeket nem ismerhette. Hozzá kell tenni, hogy habár a bebop korszak forradalmi újításokat hozott a jazz szempontjából, erősen a kadenciális lépésekre épülő kompozíciós törekvései kevésbé vágtak egybe Bartók újító szellemiségével, mint az azt követő cool vagy modális jazz korszakok zenéje.

A fentieket is figyelembe véve két fontos egybeesésre mégis szeretnék rávilágítani, ami Bartók Béla zenéje és a jazz műfaj között véleményem szerint rokonságot mutat. Lendvai Ernő a következő szavakkal kezdi a *Bartók és Kodály harmóniavilága* című könyvét:¹⁷

Bartók és Kodály harmóniavilágában három látszólag ellentétes stílus-elem
olvad össze:

I/ a nyugati klasszikus zene funkció-rendje

II/ a keleti népzene pentatonikus gondolkodása

III/ és a 12-hangú zene atonális, ún. distancia törekvései.

A tradicionális jazz New Orleansban és környékén az ott élő rabszolgák leszármazottai és a kreolok sajátos kulturális megnyilvánulásaként, mint afroamerikai népzene született meg. Létrejöttéhez többek között az európai zenékre (francia és olasz operák, valamint operettek, ír népzene, a nyugati klasszikus zenei kultúrából táplálkozó amerikai egyházi zenék) jellemző funkciós rend kellett, hogy találkozzon a rabszolgák kulturális hagyományával, így az afrikai népzene pentaton dallamaival állapítja meg Gonda János.¹⁸ Mindehhez a jazz eszköztárában társul a kromatikus hangok használata, mint a 12-hangú zene distancia törekvése. A kromatika megjelenése Márkus Tibor szerint a műfaj kezdetével esik egybe, ami azóta általánosan elterjedt, sőt a jazz meggyőződése szerint alapjában kromatikus zene.¹⁹ Így tehát – egyéb más zenei hatások mellett – a jazz a következőket biztosan tartalmazza:

I. a nyugati klasszikus zene funkció-rendje és harmóniai,

16 Lásd bővebben: 2.2. Bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

17 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996). 7.

18 Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2004). 30–32.

19 Márkus Tibor: *A jazz elmélete II*. (Szombathely, Savaria University Press, 2014). 86.

1. BARTÓK BÉLA JAZZ ZENÉHEZ FÜZŐDŐ KAPCSOLATA

II. a nyugat-afrikai népzeneekre jellemző pentatonikus gondolkodás és ritmus központúság, valamint III. a 12-hangú zene atonális, ún. distancia törekvései.²⁰

²⁰ Lásd bővebben: 3. Analógiák Bartók kompozícióiban és a jazz zenében című fejezetben.

2. Bartók hatásának megjelenési formái a jazz történetében

2.1. Benny Goodman együttműködése Bartókkal, a swing korszak

A kutatás szempontjából igen lényeges Benny Goodman személye és Bartók 1938-ban komponált *Kontrasztok* című műve, hiszen ez volt az egyetlen alkalom, amikor Bartók darabot írt egy jazz zenésznek, valamint a közös munkából felvétel is készült (1940).¹ Még akkor is fontos a Goodmannel való találkozás és az általa, Szigeti Józsefen keresztül megrendelt mű,² ha tudjuk, hogy a *Kontrasztok* egyáltalán nem tartalmaz improvizációt.³ Az elkészült mű ugyanúgy megkomponált, mint Bartók más darabjai.

Goodman nem csupán Bartóktól, de a későbbiekben Aaron Copland-tól (1947), Leonard Bernsteintől (1949) és Morton Gouldtól (1955) is rendelt darabokat, hogy a jazz mellett klasszikus repertoárját bővítse. A swing korszak lezártaival, Goodman az 1940-es évek közepe után egyre inkább szeretett volna új zenei irányok felé nyitni. Érdeklődését már korábban, 1935-ben felkeltette a klasszikus zene, amikor barátja, a zenei producer John Hammond rábeszélésére előadta Mozart *Klarinétkvintettjét* egy családi rendezvényen.⁴ A nyitáshoz a klasszikus zene felé jó alapot biztosítottak azok leckék, amelyeket fiatal korában vett tanárától, Franz Schoepp klarinétostól. Meglepő módon a „swing királyára” – ahogy Amerika szerte 1937-től egyre gyakrabban nevezte a sajtó – a Bartókkal való találkozás nem hatott termékenyen. Ennek oka egyértelműen Goodman személyiségében és zenei ízlésében keresendő. Annak ellenére, hogy irigylésre méltó bátorsággal, ő volt a világon az első, aki afroamerikai zenéssel lépett fel nyilvános koncerten, sohasem volt újíító alkat. Mégis azon kevesek közé tartozik, aki – e hiányosságnak ellenére – a jazz meghatározó egyéniségei közé tudott kerülni.⁵ Kiemelkedő klarinétjátéka, többek között perfekcionizmusának volt köszönhető. Ez segítette hozzá ahhoz, hogy a csúcsra jusson az amerikai populáris zene területén, de a későbbiekben korlátozta is őt a zenei fejlődésben.

1 A művet 1940 májusában vette lemezre a Columbia kiadó.

2 A felkérést egyértelműen Szigeti szorgalmazta, de a hivatalos megrendelő Goodman volt.

3 Fontos megemlíteni, hogy az első tételben szereplő klarinét cadenza bár improvizációt idéz, de hasonlóan a mű többi részéhez minden hangjában megkomponált. Így valódi jellege nem improvizatív. Bartók a cadenzát három verzióban készítette el, amik közül Goodman az elsőt másolta le és használta a lemezfelvétel során. A másik kettő variációként publikált változat marad csupán.

4 Lampert Vera: „Bartók: Kontrasztok, Benny Goodman és a szabad előadásmód”. *Magyar Zene* LIII/1 (2015. március). 52.

5 Colin Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. Ford.: Simon Géza Gábor. (Budapest: Kossuth Kiadó, 1993). 168–170.

A klasszikus zenei felvételek hatására kezdett különböző fúvókákkal is kísérletezni, hogy a klarinét hangzása a jazz és a klasszikus zenei felvételein ne térjen el túlságosan. Szintén ennek a folyamatnak a következtében – az egyébként kitűnő improvizációs készséggel rendelkező Goodman – egyre kevesebbet rögtönzött, sőt zenekarának tagjait is korlátozta ebben. Egy angliai turné során előfordult, hogy a Benny Goodman Orchestra kizárólag angol stúdiózenészekből állt. A zenekarvezetőt leszámítva igazi jazzmuzsikus nem is lépett fel.⁶ Mindez természetesen azt eredményezte, hogy a bartóki hatás, az a zenei világ, ami a *Kontrasztok* előadása és a Bartókkal közös próbák során kitárult számára, zenéjében nem tudott érvényesülni. De nem is törekedett arra, hogy a jazz előadásmódját – akár ebbe az irányba – tágítsa. Meglepő módon még a *Kontrasztok* után lemezre vett klasszikus művek recenziói is pont a túlzott kottahűséget és a rugalmatlanságot rótták föl Goodmannek -derül ki, Lampert Vera elemző tanulmányából.⁷ Goodman a *Kontrasztokat* sem tűzte később túl gyakran műsorra. Ebben minden bizonnyal közrejátszott az is, hogy a lemezfelvételt követő, egyetlen közös bostoni koncert Bartók és Szigeti társaságában nem sikerült túl jól. A kritika is fagyosan fogadta.⁸

Ha a swing koronázatlan királyára nem is hatott termékenyen a Bartókkal való közös munka, mivel nem változtatott vagy fejlesztett improvizációs stílusán, a *Kontrasztok* minden bizonnyal fontos szerepet játszott abban, hogy Bartók – Goodman hatalmas népszerűségének hatására – olyanokhoz is eljusson, akik nem, vagy elsősorban nem klasszikus zenét hallgattak. Így a jazz zenészekhez is.

Szemben a későbbi, a koncertet illető negatív kritikákkal, a mű 1939-es ősbemutatója a Carnegie Hallban olyan sajtóvisszhangot kapott – írta Szigeti beszámolójában Bartóknak –,⁹ amit klasszikus szerző vagy előadó nem remélhetett abban az időben New Yorkban.¹⁰ De még az ősbemutató sikerét is túlszárnyalta az a pozitív kritikai fogadtatás, ami a mű máig nagyra értékelt Bartók, Goodman és Szigeti által felvett verzióját fogadta.¹¹ A számos dicsérő cikk és a tény, hogy Bartók 1940 végén New Yorkban telepedett le, hozzájárultak ahhoz, hogy a városban élő jazz zenészek körében hamarosan ismerté váljon neve. Ennek hatására a későbbiekben egyes jazz zenészek konkrétan is foglalkozni kezdtek zenei munkásságával.

6 Michael Jakobs: *Fejezetek a jazz történetéből. All That Jazz.* Ford.: Simon Géza Gábor. (Budapest: Gemini Kiadó és a Rózsavölgyi és Társa, 1999). 113.

7 Lampert: „Bartók: Kontrasztok, Benny Goodman és a szabad előadásmód.” I.m. 55.

8 Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988). 98–100.

9 Ezen az alkalmon Petri Endre zongorázott, nem Bartók.

10 Szigeti levélbeszámolója Bartók számára, 1939. február 8.

11 Lampert: „Bartók: Kontrasztok, Benny Goodman és a szabad előadásmód.” I.m. 55.

A swing korszak, amely átmeneti időszaknak tekinthető zenei értelemben a tradicionális és a modern jazz között, szorosan kötődött a tánczenéhez, valamint az ezt a stílust jellemző nagyzenekari hangzáshoz.¹² A jazz műfaj azáltal, hogy a kis zenekari formációkat felváltották a big bandek, sok tekintetben közeledett a klasszikus zenéhez, ami hosszabb távon lehetővé tette, hogy a komponált zenék egyre nagyobb mértékben fejtsék ki inspirációs hatásukat. Az úgynevezett „head arrangement”¹³ az előre megkomponált és kottában rögzített szólamok, valamint a megírt hangszerelések váltották fel, ennek következtében a zenészekkel szemben egyre inkább általános elvárássá vált, hogy jól olvassanak kottát. Ez az időszak ugyan nem kedvezett az önkifejezésnek, a táncteremekben kevésbé érvényesültek a művészi törekvések, mégis akadtak olyan alkotók, akik a swing nyújtotta kereteken belül is jelentős darabokat tudtak létrehozni.

E tendenciák ellenére sem ismert számomra olyan kézzelfogható bizonyíték, ami alátámasztaná, hogy Bartók 1945-ben bekövetkezett halála előtt, művei hatással lettek volna bármely a jazz területén alkotó zenészekre. Mégsem lehet említés nélkül hagyni David Schiff, a Reed College professzorának monográfiáját, amely Duke Ellington pályafutását és alkotóművészetét mutatja be.¹⁴ Könyvében több mint hatvan alkalommal említi meg Bartók Béla nevét. Ellington ennek a korszaknak minden tekintetben az egyik legjelentősebb jazz zenésze volt. Hatása az utókorra nagyobb, mint Goodmané, ezért is fontos megvizsgálni Schiff állításait. A bartóki életmű elsősorban analógiák tekintetében jelenik meg. Konkrét Bartók ihlette alkotások és Ellington által tett nyilatkozatok híján ez, máshogy nem is lenne lehetséges. A magyar zeneszerző munkássága leginkább, de nem kizárólag, a hosszabb lélegzetvételű Ellington művek kapcsán merül fel. Ellington első ilyen, nagy formátumú kompozíciója a „*Black Brown and Beige*” című háromrészes szvit volt, amit 1943 után még számos olyan nagyobb lélegzetvételű tematikus mű – például szvitok és operák – követett, ami sem akkor, sem azóta nem jellemzi a jazz műfaját.¹⁵

Schiff elsőként a „Cotton Tail”¹⁶ című Ellington kompozíciót elemző fejezetében hivatkozik Bartókra, ahol az általa ismertetett analógia ritmikai jellegű.¹⁷ Röviden összefoglalva, Schiff az általa „kubista ritmusnak” nevezett, Ellingtonnál (is) megtalálható

12 Gonda János: *Jazzvilág*. (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2004). 72–73.

13 A próbák során szóban, de nem írott formában rögzített szólamok, hangszerelési megoldások.

14 David Schiff: *The Ellington Century*. (Los Angeles: University of California Press, 2012).

15 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 90.

16 Elsőként 1940. május 4-én rögzítette a Duke Ellington Orchestra.

17 Schiff: *The Ellington Century*. I.m. 75–78.

hangsúlyeltolásokat és szinkópált ritmusképleteket vizsgálja elsősorban, de nem csupán a „Cotton Tail” kapcsán. Ezeket, a 4/4-ben előforduló legegyszerűbb megjelenési formájuk alapján a 3+3+2 nyolcados beosztásból vezeti le.¹⁸ Ennek, a sajátos aszimmetrikus ritmikának a folyományaként hivatkozik Bartók V. *vonósnégyesére*, mint olyan példára, ahol a zeneszerző a 2-es és a 3-as felosztású nyolcadok rendkívül komplex variabilitását használja. Schiff ritmikai aspektusból vizsgálja Bartók művét. Külön hangsúlyt fektet a III. tétel Scherzo tételében található „Alla Bulgarese” előadási jelzésre, ahol a zeneszerző így hangsúlyozza ki az aszimmetrikus ritmikák népzenei eredetét. Példaként emeli ki azokat a *Mikrokozmosz* darabokat, amik az úgynevezett bolgár ritmusokon alapulnak, mind a IV. mind a VI. füzetből. Ezekben a darabokban szintén hasonló ritmusok, a nyolcadok 2-es és 3-as felosztásának különböző kombinációi fordulnak elő. Schiff a népzeneben kimutatva azt az egyezést, ami folytán Ellington és Bartók hasonló ritmusképleteket felhasználva komponál, rámutat arra, hogy a népzenei gyökerek – természetesen nem azonos népzenei hagyományok – egyértelműen fontosak voltak mind Bartók, mind Ellington számára. Véleményem szerint, a Schiff által bemutatott, valóban meglévő zenei közösséget leszámítva a ritmikai párhuzamok Bartók és Ellington példaképp említett darabjai között, csupán nagyon áttételesen igazolhatóak.

A jazzt a kezdetektől fogva áthatja a szinkópált ritmizálás, mint az afrikai és afroamerikai népzene poliritmikájának természetes velejárója. Ez semmiképp sem nevezhető Ellington egyedi zenei jegyének, így a konklúzió valójában bármely a swing korszakban – vagy azt követően – alkotó hiteles jazz zenész esetében levonható lenne.¹⁹ Éppen emiatt tartom Schiff megállapításait figyelemre méltónak, hiszen az általa – Ellington munkásságát elemezve – kimutatott analógiák a jazz előadókra általánosan is vonatkoztathatóak. Schiff nem állítja, hogy Ellington ritmikai megoldásait Bartók inspirálta, ám párhuzamot von azzal kettejük között, hogy az említett ritmikákat tartalmazó Bartók darabokat, hasonlóan Ellington *Far East Suite* című művéhez, a világzene előképeinek tekinti.²⁰

Ellington harmonizálási megoldásai tekintetében Schiff ismét a Bartók-kutatás számára evidenciának tekintett népzenei elemekből való inspirálódást nevezi meg közös

18 Schiff ezt a 4/4-ben lévő páratlan beosztás a lábjegyzetben Bartóknál román zenei hatásként szerepelteti. Emellett fontos megemlíteni, hogy ez a ritmikai képlet a klezmer zenében (bolgár hatásra) széles körben „bolgár ritmusként” ismert, számos darab épül erre az alapléktetésre, sőt hasonló jelenség figyelhető meg Bartók arab gyűjtéseinek egynémelyikében is.

19 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 20.

20 „[...] they could more sympathetically be heard (as many of Bartók’s works can be heard) as anticipations of world music parallel to the global outreach of Ellington’s *Far East Suite*.”

kompozíciós törekvésként. Ebben a fejezetben,²¹ többek között a tonalitás szerepét vizsgálja. Helyesen állapítja meg, hogy Bartók zenéjében – a *Kossuth-szimfónia*, a *II. vonósnégyes*, az *Improvizáció magyar parasztdalokra* című művei alapján – mindig megtalálható a tonális centrum. A Bartók kompozíciókban oly gyakran meglévő feszültség, azok a hangok, amik a tonalitás érzettel összefeszülnek sem értelmezhetők atonálisként – állapítja meg Schiff. Érdekes, hogy az ugyanitt tárgyalt hexachordok, valamint a modalitás jelensége kapcsán egyáltalán nem említi Bartók nevét, miközben oldalakon át elemzi műveit. Sajnálatos, hogy miközben számos megállapítást tesz Bartók és más klasszikus zeneszerzők (Chopin, Debussy, Ravel, Terry Riley, Schönberg, Sosztakovics) módszereire nézve mindezt nem hozza párhuzamba Ellington életművével. Így nem derül ki, hogy pontosan milyen analógiákat vél felfedezni a harmonizálásra vonatkozóan.

Schiff még egy szempontból, a formák kapcsán tárgyalja a bartóki életművet. Formai tekintetben Ellington valóban egyedülálló utat járt be a jazz műfajban, tudatosan tágítva azt a keretrendszert, amit az improvizáció által meghatározott formák nyújtottak. E helyen egy konkrét hasonlóságra hívja fel elemzésében a figyelmet Ellington *Black Brown and Beige* című műve kapcsán.²²

[...] A teljes forma Bartókra emlékeztet, szimmetrikus, de időtartamában rövidítve:

Recitativo (két stanza,²³ c-mollból f-mollba modulál)

Webster²⁴ szólója

Carnegie blues

Webster szólója

Recitativo (Db-dúrból c-mollba modulál)²⁵

Bartóknál valóban előfordul a szimmetrikus formai felépítés. Ez jellemzi például az V. *vonósnégyest*,²⁶ ezenkívül a zenekari és a szólóhangszerek váltakozó megszólalása is jól megfigyelhető a *II.* és a *III. zongoraversenyben*,²⁷ ám ezeknek a jelenségeknek egyike sem

21 Schiff: *The Ellington Century*. I.m. 120–152.

22 Schiff: *The Ellington Century*. I.m. 227.

23 Hat jambikus sorból álló versszak.

24 Ben Webster szaxofonos Ellington zenekarának oszlopos tagja volt. Ellington gyakran nem a hangszerek nevét írta ki a kotta elé, hanem annak a zenésznek a nevét, aki a zenekarában a szólamot játszotta.

25 „The overall form resembles a Bartókian arch, symmetrical but foreshortened:

Recitative (two stanzas, each moving from c minor f minor)

Webster solo

Carnegie blues

Webster solo

Recitative (moving from Db to c minor)”

26 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. *Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 76.

27 Kárpáti János: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*, (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003). 225.

olyan, ami kizárólag Bartóknál fordulna elő. Tény, hogy a kritikusok az 1940-es évektől egyre inkább zeneszerzőként is méltatták Ellingtont, aki a hosszabb művei megírása miatt változtatott korábbi munkamódszerén, és ehhez minden bizonnyal a klasszikus zeneszerzőket tekintette modellnek. Ennek ellenére ebben ez esetben sem tételezhető fel közvetlen bartóki hatás Ellington kompozitórikus gondolkodására, így formaépítkezésére sem.

Mindenre tekintettel figyelemre méltónak tartom Schiff megállapításait. Az, hogy már a swing korszak egyik jelentős alkotójának esetében kimutatható a zenei közösség Bartókkal, előre vetíti annak a lehetőségét, hogy az Ellingtont követő generációkban a magyar zeneszerző életműve termékenyen hasson jazz zenészekre. A konkrét összefüggések, amiket Schiff igyekszik kimutatni, bár nem igazán állják meg helyüket Ellingtonnal összefüggésben, jól mutatják, hogy Bartókot – sok más jazzel foglalkozó analitikushoz hasonlóan – követhető, sőt követendő zenei újítóként tartja számon.

2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz

Az 1945-öt követő tíz évben két meghatározó jazz irányzat élt egymás mellett az akkor már a műfaj központjának számító New Yorkban, és ennek hatására az Egyesült Államokban. Egyrészt a swing korszakot jellemző big bandek, a jazz nagyzenekarok próbáltak a háború okozta megszorítások között is működni és megújulni, másrészt egy fiatalokból álló nagyon progresszíven gondolkodó csoport ekkor indította el – a swing-et sok szempontból elutasító – forradalmi „bebop” mozgalmat. Rendkívül érdekes, hogy már közvetlenül a Bartók Béla 1945. szeptember 26-án bekövetkezett halála utáni időszakban tetten érhető hatása a jazzben. Igaz csupán néhány zenész esetében dokumentálható, hogy Bartók hatást gyakorolt munkásságukra, ám ezek a személyek kulcs fontosságúak az említett stílusirányzatok szempontjából.

Az egyik közülük Stan Kenton zongorista, aki az 1940-es évekre vált ismerté, mint zenekarvezető. 1946-ban kezdte szervezni és évekig formálta azt a nagyzenekart, aminek számos neve volt ezt követően. 1947-ben Progressive Jazz Orchestra néven léptek fel. Ettől kezdve az általuk játszott zenére egységesen „progresszív jazz”-ként hivatkozott Kenton, innen kapta ez az irányzat a progresszív jazz elnevezést. Elsősorban az eddigre ellaposodott szimfonikus jazz megújítását tűzte ki célul Kenton, miközben a swing és a modern klasszikus zene között próbált kapcsolatot teremteni – Gonda János jazztörténeti könyvében.²⁸ Kenton

²⁸ Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 98–99.

kísérletei elsősorban a jazz nagyzenekari hangzás kibővítését és a swingben kialakult szerkezeti formák komplexebbé tételét célozták. Az ehhez szükséges inspirációt olyan zeneszerzők munkáiból merítette, mint Stravinsky, Debussy, Rachmaninov és nem utolsósorban Bartók, akire Charles Dalmores, akkori zeneszerzés tanára hívta fel figyelmét.²⁹ A magyar zeneszerző iránti figyelme akkor mélyült el, amikor zenekarának első számú hangszerelője az a Pietro „Pete” Rugolo lett, aki Darius Milhaud tanítványa volt a Mills College MA képzésén, sőt magától Bartóktól is vett néhány órát a főiskola nyári kurzusán – állítja esszéjében Terry Vosbein.³⁰ Az, hogy Kenton érdeklődése Bartók iránt Rugolo hatására elmélyült biztosra vehető, ám az, hogy Rugolo a Mills College kurzusán tanult volna a magyar zeneszerzőtől kizárt. Bartók csupán egy koncertet tartott az oaklandi intézményben, 1941. február 26-án.³¹ Az viszont elképzelhető, hogy ezen volt jelen Rugolo, vagy részt vett a Bartók által 1940 és 1943 között, Amerikában tartott előadások valamelyikén. Az olasz bevándorlócsaládból származó, európai gyökerei és tanulmányai folytán sok szálon a klasszikus zenéhez kötődő Rugolo nem csupán lelkesedett Bartók munkásságáért, de tanulmányainak köszönhetően rendelkezett azzal a tudással, hogy integrálja azt a jazz hangszerelésébe.³² Így a közös munka során – Máté J. György véleménye szerint, különösen a formaépítkezés szempontjából³³ – gyakran tekintettek Bartókra modellként. Egyértelműen megerősíti a Bartóktól kapott inspiráció tényét Barry Ulanov *Metronom* című szaklapban megjelent cikke,³⁴ amelyben Kenton a *Concerto for Orchestra* című albumán hallható vonósokra vonatkozó szerkesztői dicséretre reflektálva elmondta „[...] a vonós szekció használatával kapcsolatos ötleteim Bartók ihlette”.³⁵ A közös munka további eredményeként, az 1950-es évek elején egy sor olyan művet komponált Kenton és hangszerelt Rugolo, mint a „Mirage”, a „Conflict” vagy a „New Concept”, amik szinte erősebben gyökereznek már a modern komponisták, így Bartók zenei világában, mint a jazzben. Szintén erős bartóki hatást mutat, elsősorban a vonóshangszerek kezelése szempontjából, a Kenton megrendelésére Bob Graettinger zeneszerző által komponált „House of Strings” című darab.³⁶ A jazz történetében

29 Michael Sparke: *Stan Kenton. This is an Orchestra!* (Denton: University of North Texas Press. 2010). 3.

30 Terry Vosbein: „Progressive Jazz.” Internetes elérhetőség: http://allthingskenton.com/table_of_contents/adventures/progressive-jazz/progressive-jazz-essay/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 04. 30.).

31 Tallián: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945.* I.m. 58.

32 Sparke: *Stan Kenton.* I.m. 48.

33 Máté J. György: *A rögtönzés művészete.* (Budapest: Kijarat kiadó, 2014). 15.

34 Barry Ulanov: „Stan Kenton to Barry Ulanov”. *Metronome* (1953. december).

35 Stan Kenton: *Adventures In Time, A Concerto For Orchestra.* (Capitol Records, T-1844, 1962).

36 Gonda: *Jazzvilág.* I.m. 99.

ez az alkotó páros fordult elsőként inspirációért Bartókhoz, az ő zenéjét tanulmányozva próbáltak választ keresni azokra a zenei kérdésekre, amik az általuk játszott stílusirányzatban belül felmerültek. Természetesen ekkor még nem készítették Bartók egyetlen művéből sem feldolgozást, de Bartók Béla hatása a progresszív jazzre – más kortárs klasszikus szerzők is ösztönzőleg hatottak rájuk – egyértelműen dokumentálható.

Amellett, hogy ez volt az első alkalom, hogy bartóki hatásra születtek jazz kompozíciók, még egy fontos aspektusa volt Kenton és Rugolo ilyen irányú érdeklődésének. Zenekaruk tagja volt (1952-től megszakításokkal két évig) az a Lee Konitz, aki elsőként rögzítette a jazz történetében Bartók darabok átdolgozásait.³⁷ Ugyan nem csak Stan Kenton és Pete Rugolo hatására kezdett Bartók iránt érdeklődni, de a zenekarban eltöltött időszak biztosan megerősítette abban, hogy a magyar zeneszerző munkássága iránt érdemes figyelmet tanúsítani.

George Handy munkássága egyformán kapcsolódik a progresszív jazzhez nagyzenekari zeneszerző-hangszerelőként, valamint az 1950-es években zongoristaként a bebop stílushoz.³⁸ A Juilliard Schoolban és a New York University-n folytatott zongora és zeneszerző tanulmányai-, majd ezt követően Aaron Copland amerikai zeneszerzőtől vett magánórái során ébredt fel érdeklődése Bartók és Stravinsky iránt, fogalmaz ezzel kapcsolatban világosan Barry Ulanov jazz szakíró.³⁹ Ulanov a „There’s No You” és az „Out of This World” című Handy darabokban látja a legfeltűnőbbben megjelenni a két zeneszerző hatását. Hozzá hasonlóan vélekedik Benjamin Bierman, aki disszertációja témájaként Handy életművét választotta.⁴⁰ Bierman szerint a középiskola elvégzése után az addig szerteágazó zenei ízlésű Handy egyre inkább Stravinsky, Ravel és Bartók darabjaira fókuszálva hallgatott zenét.⁴¹ Ezeket a vélekedéseket támasztja alá, Leonard Feather lemezkritikája,⁴² amelyben kiemeli, hogy Handy összetett hangszerelései számos Bartókot és Stravinsky-t idéző jegyet mutatnak, miközben a felvételek összképe stílusosan megmarad a jazz keretrendszerén belül, és a három a felvételen szereplő szólista sincs korlátozva rögtönzéseiben. A kritikában elemzett felvételek 1955. július 6-a és 13-a között készültek és annak ellenére, hogy

37 Lásd: 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetben.

38 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 187.

39 Ulanov: *A History of Jazz in America*. (New York: The Viking Press, 1955). 309–310.

40 Benjamin Bierman: *The Music of George Handy*. PhD disszertáció, The City University of New York, 2006.

41 Bierman: *The Music of George Handy*. I.m. 22.

42 Feather, Leonard: „George Handy: Birdland, NYC”. *Down Beat* (1955. szeptember 7.): 37.

beszámoló készült róluk a későbbiekben sem jelentek meg, így Feather állításai sajnos nem ellenőrizhetőek. Handy, ezeken felül kifejezetten Bartók vonatkozású művet nem készített.

Bartók hatása a progresszív jazz területén alkotókra lényeges tény, de nem olyan meglepő, mint az, hogy a bebop központi, talán legmeghatározóbb alakja, az alt szaxofonos Charles Christopher Parker, Jr. ismertebb nevén Charlie Parker érdeklődését is felkeltette a komponista. Amíg Kenton és Rugolo a klasszikus zenei háttérű szimfonikus jazz megújítására tettek kísérletet, addig a kansasi születésű, afroamerikai Parker egyáltalán nem kapott klasszikus zenei képzést – formális zenei képzést is alig – és nem rendelkezett európai gyökerű kulturális háttérrel.⁴³ Fontos leszögezni, hogy alig van olyan jazz zenész, akivel kapcsolatban annyi legenda és anekdota született volna, mint a lázadó és gyakran önpusztító életet élő Charlie Parker. Ezért a vele kapcsolatos információkat fenntartással kell kezelni és csak a bizonyíthatóan dokumentum értékű cikkekre, valamint a saját interjúkban tett nyilatkozataira szabad támaszkodni a kutatás során. Ezzel együtt kijelenthető, hogy Charlie Parker az egyik legnagyobb hatású jazz zenész volt. Minden őt követő jazz generációra – így korunk e műfajban alkotó zenészeire is – befolyással van munkássága, ezért az ő művészetében esetlegesen megjelenő bartóki hatások mindenképpen figyelemre méltóak.

Arra nézve, hogy Parker mikor került kapcsolatba a klasszikus zenével, így Bartók műveivel, egy a *Down Beat* magazin számára Nat Hentoff által 1953-ban készített interjú ad útmutatást:⁴⁴

Hét vagy nyolc évvel ezelőtt kezdetem el (klasszikus zenét) hallgatni. Először Stravinsky *Tűzmadár szvitjét* hallottam. Hogy az utca nyelvén mondjam: rákattantam. Azt hiszem Bartók lett a kedvencem. Nagyon bírom az összes modern zeneszerzőt.

Bartók Béla szóba került abban a rádióinterjúban is, amit John Townsend Fitch még ebben az évben készített Parkerrel. A beszélgetés során a magyar zeneszerzővel kapcsolatos ismereteiről is szó esett, valamint fontos kijelentést tett a bebop stílus létrejöttében szerepet játszó esetleges bartóki hatására vonatkozóan:⁴⁵

Charlie Parker: Azt olvastam róla, hogy Magyarországon született. Amerikai emigrációban halt meg a General Hospital-ban [sic!],⁴⁶ New Yorkban, 1945-

43 Woideck, Carl: *Charlie Parker*. Ford: Polyák Júlia. (Budapest: Carthophilus Könyvkiadó, 2007). 17–27.

44 Nat Hentoff: „Counterpoint”. *Down Beat* (1953. január 28.): 15.

45 John McLellan: „Rádióinterjú Charlie Parkerrel”. Lejegyezte: Carl Woideck. Boston's WHDH Radio, 1953. június 13. Internetes elérhetőség: <http://www.plosin.com/milesahead/BirdInterviews.aspx> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. május 10.).

46 Valójában a West Side Hospital-ban.

ben. Akkoriban én épp csak ismerkedtem a modern, kortárs és más klasszikusokkal, balszerencsémre meghalt, mielőtt találkozhattam volna vele. Ami engem illet, szerintem a valaha élt egyik legkiválóbb és legtökéletesebb zenész.

John McLellan: Hát, nagyon érdekes, amit mond, hogy 1945-ben hallotta őt...

Parker: Igen.

McLellan: Mert ez felvet egy kérdést, amit feltennék Önnek, [...] Zenetörténetünk egy pontján, 1945 előtt ön és még néhányan egyre elégedetlenebbé váltak, azokkal a sablonos formákkal, amelyeknél a zene megrekedt, ezért elég erőszakosan változtattak a ritmuson, a dallamon és a harmóniákon. [...] Nos, hogy gondolja, azon változtatások közül, amelyekért önök a felelősek, mennyi alapul a saját ötleteikkel folytatott spontán kísérletezésen, és mennyi a klasszikus elődeik, például Bartók ötleteinek felhasználásán?

Parker: Nos, száz százaléig spontán volt. Százszázalékosan. Semmit sem adtak vagy akár ihlettek régebbi zeneszerzők, a kifejezőmódunk egyetlen apró elemét sem.⁴⁷

Valóban, 1945-re már Parker és az őt körülvevő jazz zenészek kidolgozták azokat az akkor forradalmian új zenei törekvéseket, amik a bebopot jellemezték, így ez a nyilatkozat minden bizonnyal hitelt érdemlő.⁴⁸ Azt, hogy Parker nem csupán elvi érdeklődést tanúsított Bartók iránt, de eddigre valóban ismerte műveit bizonyítja, hogy a fenti interjú során McLellan úgy vezette be a zeneszerzőt a beszélgetés témái közé, hogy lejátszott Parkernek egy részletet a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című kompozíciójából, amit felcsendülése után Parker azonnal Bartók egyik zeneműveként azonosított be, bár a címét nem tudta megmondani.

Parker nem csupán nagyra tartotta Bartók munkásságát, de konkrét tervei is voltak, amelyek elsősorban kortárs zenei tanulmányokat, valamint – tekintve, hogy ekkora ismert

47 „Parker: I’ve read that he was Hungarian born. He died an American exile in a General Hospital in New York, in 1945. At that time, I was just becoming introduced to modern classics, contemporary and otherwise, you know, and to my misfortune, he was deceased before I had the pleasure to meet the man. As far as I’m concerned, he is beyond a doubt one of the most finished and accomplished musicians that ever lived.

McLellan: Oh, now you made a very interesting point then when you said that you heard him in 1945...

Parker: Yeah.

McLellan: Because this brings up a question that I’d like to ask you, [...] At a certain point in our musical history, prior to 1945 as a matter of fact, you and a group of others evidently became dissatisfied with the stereotyped form into which music had settled, so you altered the rhythm, the melody and the harmony, rather violently, as a matter of fact. Now, how much of this change that you were responsible for do you feel was spontaneous experimentation with your own ideas, and how much was the adaptation of the ideas of your classical predecessors, for example as in Bartók?

Parker: Oh, well, it was 100% spontaneous, 100%. Nor a bit of the idiom of the music which travels today known as progressive music was adapted or even inspired by the older composers or predecessors.”

48 Woideck: *Charlie Parker*, I.m.117–146.

zenész volt – gyaníthatóan a tanultakból táplálkozó művek elkészítését is jelentette volna. Erre enged következtetni a következő interjú részlet Gunther Schullerrel, aki a Third Stream (a jazz és a klasszikus zene szintéziséen alapuló irányzat)⁴⁹ megalapítójaként vonult be a jazz történetbe.⁵⁰

Jól ismertem Charlie Parkert és gyakran beszéltem is vele. Nem sokkal az előtt, hogy meghalt, szeretett volna tanulni tőlem, mert nagyon unta a blues és más sematikus harmóniasorok játékát. Élete ezen szakaszában semmit sem szeretett volna jobban, mint Bartók zenéjéről tanulni, valamint Stravinsky-ról és Schönbergről. [...] a modern komponisták nyitottak a gondolkodásmódján és a játékán is.⁵¹

Nincsenek pontos információink arról, hogy milyen komponálásra vonatkozó tervei voltak. Amellett, hogy szeretett volna zeneszerzést tanulni a komplexebb formák létrehozása érdekében, egy vagy több klasszikus zeneszerzőt is fel akart kérni, hogy számára komponáljanak – derül ki Carl Woideck életrajzi könyvéből –, mert érdeklődött a klasszikus zenei darabok jazz improvizációval való kombinációja iránt.⁵² Mivel ez Bartók halála után történt, ezért rá egészen biztosan nem gondolhatott Parker ebben a tekintetben. Sajnálatos módon még az 1954-ben Stan Kentonnal és zenekarával közösen elkészített albumra – Bartók iránti tanúsított közös érdeklődésük ellenére – sem került fel olyan kompozíció, ami bartóki hatást mutatna. Súlyosbodó betegsége, az állapotát tovább rontó drogfüggőség, valamint az, hogy lemezproducere Norman Granz nem támogatta ez irányú törekvéseit, megakadályozták abban, hogy végül Bartók zenéjével kapcsolatos terveit valóra váltsa. Ám azt, hogy milyen mértékben tisztelte Bartók munkásságát jól mutatja, hogy a kétévesen elhunyt lányának temetésére tőle választott a ceremóniához zenét.⁵³

Parker még Stan Kenton személyében sem találkozott Bartók iránt annyira elkötelezett jazz zenésszel, mint amilyen a tragikusan fiatalon, huszonnégy évesen elhunyt zongorista

49 Lásd: 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

50 Hamilton, Andy: *Lee Konitz – Conversations on the Improviser's Art* (Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 2007). 33.

51 „I knew Charlie Parker very well and talk with him often. He wanted to study with me for a while, not long before he died, and he was so sick and tried to playing the blues, and the same changes. At the end of his life he wanted nothing more than to study Bartók's music, and Stravinsky and Schoenberg. [...] and this modern composers, and that opened up his mind and his playing.”

52 Woideck: *Charlie Parker*. I.m. 228.

53 Brian Priestley: *Chasin' the Bird. The Life and Legacy of Charlie Parker*. (Oxford: Oxford University Press Inc., 2006). 100. Azt, hogy pontosan melyik Bartók művet választotta Parker nem lehet tudni, de annyi bizonyos, hogy egy zongorista élőben játszotta az egyik művét.

Richard „Dick” Twardzik volt. A *Bouncin’ with Bartok* című életrajzi könyv tanúsága szerint,⁵⁴ maga Twardzik lepődött meg a legjobban, amikor 1952-ben a Charlie Parkerrel való közös munka során kiderült, hogy osztoznak Bartók iránti érdeklődésükben. Twardzikot habár korai halála megakadályozta abban, hogy a jazz műfajt meghatározó zenészek sorába kerüljön, mégis elköteleződése Bartók iránt mindenképpen arra predesztinálja, hogy kiterjedjen rá a figyelem. Különösen, mivel minden bizonnyal ő volt az első jazz szerző, aki Bartók ihlette zeneművet komponált. Akkor is jelentős ez a tény, ha figyelembe vesszük, hogy az elkészült darab nem tartalmaz improvizációt, és így közelebb áll a ragtime zenéhez, mint korának jazz felfogásához. Twardzik 1947-ben, tizenhat évesen költözött a massachusettsi Danvers-be, ahol a következő két évben elkezdte kialakítani saját zenei nyelvének alapjait. Ennek a folyamatnak a részeként dokumentáltan tanult a *Mikrokozmosz* IV. füzetéből.⁵⁵ Bartók kompozíciói olyan nagy hatást gyakoroltak rá, hogy élete első kompozíciójának a „Bouncin’ with Bartok” címet adta.⁵⁶ A darab megírásának pontos időpontja nem ismert, de az tudható, hogy 1947 és 1949 között dolgozott a 74 ütemes, 2/4-es ütemmutatóval ellátott művön. Twardzik kompozíciójának formátuma hasonlóan a *Mikrokozmosz*- és a *Gyermekeknek* füzetek darabjaihoz,⁵⁷ kétszólamú zongora partitúra. A mű számos alkalommal emlékeztet Bartók rövid zongorára írt darabjaira, annak ellenére, hogy változtatás nélküli részleteket nem vett át Bartóktól.⁵⁸

Az említett *Mikrokozmosz* IV. füzet mellett egészen biztosan hatott Twardzokra Bartók *A csodálatos mandarin* szvitje, amelynek Serly Tibor vezényletével felvett előadása egy Twardzik kézjeggyével ellátott bakelit lemezen került elő a hagyatékból.⁵⁹ A Charlie Parker-rel való találkozás és közös munka 1952-től Twardzik figyelmét újra Bartókra irányította, hiszen mindketten nagy tisztelői voltak a magyar zeneszerző munkásságának. Sajnálatos módon konkrét zenei anyag nem született a közös érdeklődésből, annak ellenére sem, hogy egészen Parker 1955-ben bekövetkezett haláláig együtt dolgoztak.⁶⁰ A szüleivel folytatott

54 Jack Chambers: *Bouncin’ with Bartok. The Incomplete Works of Richard Twardzik*. (Toronto: The Mercury Press, Inc. 2008). 100.

55 Chambers: *Bouncin’ with Bartok*. I.m. 45–60.

56 A „bouncing” jazz zenei fogalom ekkor – a swing korszakban más jelentéssel bírt, mára pedig elavult, nincs használatban – a gyors, egymás után ismétlődő (leggyakrabban a 4/4-et kétfelé osztó) kíséretet jelezte. A bebop korszakban több ismert darab címében szerepelt, ilyen például Charlie Parker „Billie’s Bounce”-a vagy a „Bouncing with Bud” című Bud Powell szerzemény.

57 Nincs arra nézve információ, hogy a *Gyermekeknek* két füzetét valóban ismerte Twardzik, de darabjának egyes részei erre utalnak.

58 Lásd: a darab részletes elemzése a 4.1. Richard Twardzik: „Bouncin’ with Bartok” című fejezetben.

59 Bartók/Tibor Serly: *Suite from the Miraculous Mandarin*. (Bartók Records, PB 107, 1951).

60 Chambers: *Bouncin’ with Bartok*. I.m. 100–112.

levelezéséből tudható, hogy Twardzik 1953-ban, az egyhetes albuquerque-i tartózkodása során is Bartókot hallgatott, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* egy beazonosítatlan felvételét: „Bartók Béla *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című lemezét (az egyetlen klasszikus album itt) hallgatom. Ez egy csodálatos nap.”⁶¹

Annak ellenére, hogy már szárnypróbálgatásai során meghatározó volt számára a bartóki inspiráció, Twardzik rövid, de annál sikeresebb pályafutása során nem készített Bartók feldolgozást vagy olyan felvételt, amin érzékelhető lenne a számára oly kedves zeneszerző hatása. A zenei eszközöket tekintve Serge Chaloff bariton szaxofonos *The Fable of Mable* című albumának elkészítésekor került legközelebb példaképéhez.⁶² A címadó darabot, ami egyértelműen programzeneként azonosítható, Twardzik komponálta. A bő négy perc hosszú darab három jól elkülöníthető részből épül fel: A „New Orleans”-i tétel, a „Classical” és egy rövid befejezés, a „Not Too Sad an Ending”. Elsősorban nem a hangzás idézi Bartókot, hiszen a „klasszikusnak” nevezett rész egy kifejezetten gyors, bebop hangvételi tétel, hanem a szándék, hogy *A csodálatos mandarinhoz* hasonlóan Twardzik is a mozgásművészet, konkrétan a pantomim kísérezenejeként képzelte el a darabot.⁶³ Nem ismeretes olyan tény, ami azt támasztaná alá, hogy korai halála akadályozta volna meg egy ennél konkrétabban Bartók munkásságára épülő mű megírásában.

Herbert „Herbie” Nichols szintén azok közé tartozik, akik már az 1950-es évek közepén, a bebop korszakban nagy fokú nyitottságot mutattak kortárs klasszikus zeneszerzők, így Bartók iránt. Annyira, hogy érdeklődése egy „Bartok” című kompozícióban öltött testet.⁶⁴ A darab először harminchat évvel Nichols halála után 1999-ben jelent meg Frank Kimbrough amerikai zongorista és Ben Allison nagybőgős feldolgozásában, addig szinte teljesen ismeretlen volt a nagyközönség előtt.⁶⁵ Nichols Bartók iránti tudásszomját, sőt azt, hogy már az 1950-es években perspektívát látott jazz zenészként a bartóki életmű alapos megismerésében az alábbi nyilatkozat igazolja, ami trió albumának hátsó borítóján olvasható:⁶⁶

Többször hallgattam Bartók megragadóan merengő *I. hegedű-zongora szonáta*, valamint *II. hegedűverseny* című műveit. [...] Olykor nevetnem

61 Chambers: *Bouncin' with Bartok*. I.m. 165.

62 Serge Chaloff: *The Fable Of Mabel*. (Storyville, LP 317, 1954).

63 *A csodálatos mandarint* (op.19) is egy némajátékhoz írta Bartók.

64 A darab keletkezésének ideje nem ismert.

65 The Herbie Nichols Project: *Dr. Cyclops' Dream*. (Soul Note, 121333-2, 1999).

66 Herbie Nichols Trio: *Herbie Nichols Trio*. (Blue Note, BLP 1519, 1956).

kell, amikor arra gondolok, hogy a jövőbeli jazz zenészek mit lesznek képesek majd megvalósítani.⁶⁷

Más esetben arra hívta fel a figyelmet, hogy mennyire rokonnak tartja Bartók zenei megoldásait a jazz eszközszeréhez.⁶⁸

Gondoljon csak bele mit lehet kezdeni Hindemith összetett kontrapunktikus hangzásával, [...] és zenei eszközeinek hatalmas tárházával, amelyeket Bartók szeretett véletlenszerűen használni, ez teszi sokszínű stílusát a jazzhez rendkívül közelállóvá.⁶⁹

Még egy, nem csupán a bebop, de a jazz történet szempontjából fontos zongorista-zeneszerző pályája kapcsán kell szólni Bartók szerepéről. Thelonious Monk, ahogy életrajzírója Robin D.G. Kelley fogalmaz, a swing érában szívta magába a jazz zenét, ám tanulmányai során a klasszikus zene állt a központban, többek között maga Bartók.⁷⁰

Ellington, Basie és Jimmie Lunceford fekete tánczenekarait hallgatva nőtt fel, de a New England Conservatory hallgatójaként Schoenberg, Webern, Berg, Bartók és Stravinsky műveit tanulmányozta.⁷¹

A *New York Times* esszéírója, August Kleinzahler egyenesen arra a következtetésre jut, hogy Monk szólószingora előadási egyformán társíthatóak Bartók munkásságához és az úgynevezett „Harlem stride” 1920-as évekbeli szólószingora jazz stílushoz.⁷²

Thelonious Monk munkássága zeneszerzőként és előadóként éppoly jól megfér Bartók népzene ihlette szólószingora darabjaival, mint az olyan jazzóriások között, mint James P. Johnson, Teddy Wilson vagy Duke Ellington, hogy csupán a legnyilvánvalóbb hatásokat említsük. Bár az nem tudható pontosan mennyit hallgatott Bartókot.⁷³

67 „I listen repeatedly to Bartók’s delightfully brooding Sonata for Violin and Piano, No. 1, also the Concerto for Violin and Orchestra. Sometimes I burst into laughter when I think of what the future jazzists will be able to accomplish.”

68 Nichols, Herbie: „*Herbie Nichols says.*” *Metronome* (1956. február).

69 „Think of what can be done with the sounds of the multiple counterpoint of Hindemith, [...] and the melting of the vast musical devices which Bartók loved to use at random and which makes his kaleidoscopic style come closest to jazz.”

70 Robin D.G. Kelley: *Thelonious Monk. The Life and Times of an American Original.* (New York: First Vintage Book Edition, 2009). 792.

71 „He grew up listening to the black dance bands of Ellington, Basie, and Jimmie Lunceford, but, as a student at the New England Conservatory, he studied the works of Schoenberg, Webern, Berg, Bartók, and Stravinsky.”

72 August Kleinzahler: „Monk’s Mood” *The New York Times* (2009. október 18.): 10.

73 „Thelonious Monk’s body of work, as composer and player sits as comfortably beside Bartók’s Hungarian folk-influenced compositions for solo piano as it does beside the music of jazz giants like James P. Johnson, Teddy Wilson and Duke Ellington, some of the more obvious influences on Monk. It’s unclear how much of Bartók he listened to.”

Thelonious Monk a darabjaiban megteremtett zenei világgal jelentősen túllépett korának jazz hangzásvilágán. Gonda János “szétfeszíthetetlen monki rendszer”-ként aposztrofálja mindezt és úgy mutatja be, mint a harmóniák szekund- és szeptimsúrlódásos felrakásából és ezen akkordoknak a dallamhoz való viszonyából kialakuló jellegzetes disszonáns megszólalását,⁷⁴ amiből Monk azonnal felismerhető. A bebop korszak másik meghatározó zeneszerzőjéhez Parkerhez hasonlóan Monk sem készített Bartók műből átdolgozást, vagy írt olyan darabot, amiben a magyar zeneszerző hatása egyértelműen kimutatható lenne, mégis egyetértve Kleinzahlerrel rokonság érezhető a két zeneszerző között. Bár Monk sohasem hivatkozott a politonális kromatikára (valószínűleg magát a fogalmat sem ismerte), mint zenéje jellemző alkotóelemére, az általa létrehozott hangzás mégis hasonló érzetet kelt, mint Bartóknál a két- vagy több tonalitásból származó diatonikus dallamok együttes megjelenéséből adódó kromatika.

Charlie Parker, az öntörvényű zseni kivételével a jazz zenészek körében elsőként – erre példa Stan Kenton, George Handy, Richard „Dick” Twardzik, Herbie Nichols és Thelonious Monk személye – a zongoristákra hatott termékenyen Bartók életműve. Jól megfigyelhető, ahogy hatására annak hogy a klasszikus zenei tanulmányok szerves részévé válnak Bartók zongora darabjai – elsősorban a tanítási céllal megírt darabokra értendő ebben az esetben – úgy ennek következtében ezek a Bartók művek számos jazz zongoristához is eljutnak. Ám, még az eddig felsorolt példák ellenére is el kell fogadnunk Parker előbbieken idézett álláspontját, miszerint a bebop valóban annak az alkotói körnek a művészeti forradalma volt, akiknek ikonikus vezér alakja maga Parker volt. Ebben az időszakban még biztosan nem jelentkezett általános érdeklődés Bartók iránt a jazz zenészek körében, bár hatása már ekkor egyértelműen tetten érhető. Az is látszik, hogy a vele foglalkozó zenészek számára egyértelmű volt azon analógiák megléte is, amik lehetővé teszik kompozícióinak megjelenését improvizatív közegben.

2.3. A cool korszak és a third stream irányzat

Az 1950-es évek végének, az 1960-as évek elejének meghatározó jazz irányzata az úgynevezett „cool” volt, amely elsősorban az Egyesült Államok keleti partján terjedt a zenészek körében. A nyugati parton ezzel párhuzamosan – a cool jazz alfajaként – kialakult az úgynevezett „West Coast” jazz. A kutatás szempontjából ezeket nem indokolt önállóan

⁷⁴ Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 121.

kezelni, így a továbbiakban egységesen cool irányzatként fogok mindkettőre hivatkozni, összhangban Gonda János jazztörténeti könyvének ide vonatkozó fejezetével.⁷⁵ Ahogy Tallián Tibor fogalmaz Bartók Béla 125. születésnapja alkalmából készített írásában, a magyar komponista ismertsége és elismertsége nemzetközi szinten pont ebben az időszakban bontakozott ki.⁷⁶ Ennek következtében természetesen nem csupán a nagyközönség, de a jazz zenészek körében is jelentősen nőtt Bartók népszerűsége, ami jól kimutatható az alapján, ahogy a cool és a third stream irányzatokban az eddigiekhez képest hangsúlyosabban fedezhető fel hatása. Nem csupán Bartók ismertsége nőtt ebben az időszakban, de a jazzmuzikusok klasszikus zenei ismeretei is nagymértékben bővültek. A második világháborút követően jelenik meg az a jazz generáció, amelyben számos, a kompozíciós zenében is járatos és magasan iskolázott zenei képzettséggel rendelkező zenész akad már – mutat rá Gonda János a jazz műfajról írt könyvében.⁷⁷ Ahogy az eddigi példákban, úgy ebben a korszakban is gyakran fordul elő, hogy Bartók zenei hatása nem önmagában, hanem olyan kortársaival karöltve jelenik meg, mint Stravinsky vagy Schönberg. Nem meglepő, tekintve hogy általános jelenségként beszélhetünk a klasszikus és a huszadik századi komolyzene zene iránti érdeklődés erősödéséről a jazz zenészek körében, sőt a third stream irányzat képviselői kifejezetten az ezen zenei világok szintézisére való törekvést tűzték ki célul. Mindezzel együtt, ahogy ezt Richard „Dick” Twardzik esetében is láthattuk,⁷⁸ a jazztörténetben lesznek még olyan muzikusok, akiket kifejezetten Bartók munkássága inspirál majd, nem általánosságban annak a korszaknak a klasszikus zenéje, amelyben Bartók élt és alkotott.

A cool jazz több meghatározó zenésze mutatott nagyfokú érdeklődést Bartók zenéje iránt. Egyik közülük az a Dave Brubeck, aki Darius Milhaud tanítványaként a kaliforniai Mills College-ban ismerkedett meg Bartók munkásságával.⁷⁹ Azt, hogy tanulmányai termékenyítőek voltak a későbbiekben Brubeck rögtönzésire, valamint hogy Milhaud és (hatására)⁸⁰ Bartók zeneisége szervesen be tudott épülni játékába a zenésztárs, Paul Desmond alt szaxofonos szavaiból világosan látszik:⁸¹

75 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 109–112.

76 Tallián Tibor: „Bartók 125.” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 3. o.

77 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 113.

78 Lásd: 2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

79 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 115.

80 Lásd Gioia, Ted: „Dave Brubeck interjú.” Lejegyezte: Barry Kernfeld. (2007. augusztus 6–7. Archives Center, National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington): 79.

81 Nat Hentoff: „Altoist Paul Desmond Is Vital Factor in Success of Dave Brubeck Quartet”. *Down Beat* (1952. április 18.): 13.

Amikor Dave jól játszik, mind érzelmileg, mind szellemileg megindító dolog őt hallgatni. Teljesen szabadon előadott rögtönzés, amelyben megtalálható a zene összes olyan tulajdonsága, amit szeretek – a jazz elevensége és energiája, Bartók és Milhaud harmóniai sokrétősége, Bach formavilága (és méltósága), valamint esetenként Rachmaninov lírai romanticizmusa.⁸²

Pernye András a jazzről szóló könyvében egyértelműen kijelenti, hogy Brubeckre „saját bevallása szerint” legnagyobb befolyással a *Mikrokozmosz* füzetekben szereplő darabok voltak.⁸³ Nem sikerült megtalálnom a forrást, amire hivatkozva Pernye ezt a következtetést levonja, így hitelt érdemlőbbnek gondolom ezzel kapcsolatban Brubeck alábbi nyilatkozatát, amelyben – hasonlóan számos más interjúhoz – Bartókot név szerint említi, mint zenei példaképet, ám arról nem esik szó, hogy a komponista mely művei és milyen módon hatottak Brubeckre:⁸⁴

Milyen zeneszerzők inspirálták?
Ó, Darius Milhaud természetesen. Stravinsky, Bartók, Bach, Mozart.⁸⁵

Szintúgy igen szűkszavúan nyilatkozott a Smithsonian Intézet számára készített kilencven oldalas portréinterjúban is, amikor a magyar zeneszerző került szóba:⁸⁶

Aztán szerettem Gershwint és Bartókot, különösen Stravinskyt.⁸⁷

Noha Pernye,⁸⁸ Brubeck „Blue Rondo a la Turk”⁸⁹ című páratlan ütemstruktúrájú darabjának kapcsán, azt a következtetést vonja le, hogy Bartók „közvetítésével” ismerte meg Brubeck az aszimmetrikus ritmusképleteket,⁹⁰ azzal a ritmikai megoldással kapcsolatban (1. kottapélda),

82 „When Dave is playing his best it’s a profoundly moving thing to experience, emotionally and intellectually. It’s completely free, live improvisation, in which you can find all the qualities about music I love – the vigor and force of simple jazz, the harmonic complexities of Bartok and Milhaud, the form (and much of the dignity) of Bach and, at times, the lyrical romanticism of Rachmaninoff.”

83 Pernye András: *A jazz*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1964). 308.

84 Les Tompkins: „Dave Brubeck Today.” *Crescendo* (1952. december): 22.

85 „What particular composers have given you inspiration? Oh, Darius Milhaud of course. Stravinsky, Bartok, Bach, Mozart.”

86 Ted Gioia: „Dave Brubeck interjú.” I.m. 23.

87 „Then I loved Gershwin and Bartok, Stravinsky especially.”

88 Fel nem tüntetett forrásra hivatkozva.

89 A darab Brubeck 1959-ben megjelent *Time Out* (Columbia, CS 8192, 1959.) című lemezén szerepel. Ez a kiadvány később nemzetközi ismertséget hozott Brubeck számára, köszönhetően elsősorban annak, hogy az első olyan tematikus album volt a jazz történetében, ahol páratlan metrumú és aszimmetrikus ritmusú darabok képezték a repertoár nagy részét.

90 Pernye András: *A jazz*. I.m. 308.

ami az említett darabban hallható,⁹¹ Brubeck a következőképpen fogalmaz az album kísérfüzetében:⁹²

„Ezt (a darabot) egy eurázsiai turnénk során történt eset ihlette, de később írtam. Az isztambuli rádióstúdió felé tartva, ahol működött egy nagyzenekar, hallottam ezt a ritmust, amelyet utcazenészek játszottak. Amikor beértem a stúdióba, megkérdeztem az egyik srácot, aki tudott angolul: „Mi ez a ritmus? Egy-két, egy-két, egy-két, egy-két-há...” Erre az egész rádió zenekar belekezdett ebbe a ritmusba, improvizálni kezdtek 9/8-ban, el sem hinnéd! Más dallamot adtam hozzá, de a törököknél egyébként neve is van ennek a ritmikai megoldásnak,⁹³ ahogy nálunk a bluesnak.⁹⁴

Blue Rondo A La Turk

Dave Brubeck

Lively



1. kottapélda, „Blue Rondo a la Turk”, 1-2. ütem. © Derry Music Company, 1960

Ezenfelül az alábbi interjú részletben Brubeck a páratlan ritmikájú kompozíciók repertoárban való megjelenésének kapcsán egyértelműen az afrikai zenében megtalálható poliritmikát nevezi meg inspirációs forrásként.⁹⁵

Amikor először kezdtem használni poliritmusokat összezavarta azokat, akiknek ezeket a ritmusokat le kellett játszaniuk, mivel senki sem számított

91 A darab 9/8-ban íródott, ami megfelel a 3/4-es ritmikai előjegyzésnek, ez utóbbi igen elterjedt a jazz zenében. Különlegességét ütemstruktúrája adja, ami a jazzben megszokottól eltérő módon nem a nyolcadok 3+3+3-as, hanem 2+2+2+3-as beosztását mutatja.

92 Brubeck, Dave műelemzése a lemezalbum kísérfüzetéből. In: Brubeck, Dave: *Time Signatures. A Career Retrospective*. (Columbia, COL 495201 2, 1992).

93 Ez a karsilama ritmus, ami az Ottomán eredetű „aksak” (sánta) ritmikai rendszer részeként 9/8-ban a matematikailag lehetséges négy közül az egyik beosztása a nyolcadoknak (a 2-es és 3-as beosztású nyolcadok között a 3 nyolcad helye változik). A karsilama ritmus Bulgáriában is ismert, daichovo horo-ként.

94 „This was inspired by an incident during our Eurasia tour, but I wrote it later. On my way to an Istanbul radio studio where they had an orchestra, I heard this rhythm played by street musicians. So when I got to the station, I said to the one guy who could speak English, »What is this rhythm? One-two, one-two, one-two, one two- three...« And the whole radio orchestra broke into this rhythm, started improvising in 9/8 like you wouldn't believe! I put a different melody to it, but the Turks actually have a name for that rhythm, like we have a name for the blues.

95 Ilse Storb: „An interview with Dave Brubeck.” In: Alfons M. Dauer (szerk.) *Jazzforschung*. (Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, 1984). 143–160.

rájuk, mert általában kötött 4/4-ben voltunk. Tehát a többi zenész nem tudta, mit csinálók, ezért megpróbáltam elmagyarázni nekik, hogy az afrikai zenében vannak poliritmusok.⁹⁶

Pernye ritmikával kapcsolatos kijelentése, pontatlansága ellenére mégis fontos mert rámutat, hogy milyen zenei közösség áll fenn Bartók és Brubeck között. Egyértelmű kapcsolódási pont kettejük között az aszimmetrikus ritmusok népzeneből való átvétele. Ahogy az is, hogy Bartók nem csupán zenéjével, de zeneszerzői attitűdjével is modellt jelentett Brubeck számára, amennyiben jazz zenészként fontosnak tekintette – szintén Milhaud hatására⁹⁷ – a nemzeti sajátosságok (esetében az amerikai) megjelenítését darabjaiban, derül ki az alábbi nyilatkozatából:⁹⁸

Minden amerikai zeneszerző kompozícióiban szerepel jazz valahol, ahogy Bartók munkáiban is megjelenik a magyar népzene.⁹⁹

A Brubeck Quartet mellett a korszak másik meghatározó formációja a Modern Jazz Quartet – általánosan elterjedt rövidítése MJQ – volt, ami Brubeck együtteséhez hasonlóan 1951-ben alakult meg. A John Aaron Lewis zongorista, zeneszerző és Milt Jackson vibrafonos vezette kvartett munkássága a klasszicista jazz, azaz a third stream irányzat betetőzésének tekinthető.¹⁰⁰ Lewis azelőtt kezdett klasszikus zenét tanulni, mielőtt Kenny Clark¹⁰¹ hatására megismerkedett volna a jazzel.¹⁰² Későbbi kompozícióiban a jazz és blues hatások mellett a tanulmányai alatt megszerzett széles körű klasszikus zenei ismeretekre is támaszkodott.¹⁰³

Az ő zenéje, ahogy mondta. „keveréke a bluesnak, Bachnak, Bartóknak és a baptista spirituális daloknak.”¹⁰⁴

96 „When I first started using polyrhythms, no one had played those rhythms, and people got very confused as no one expected it, because usually there was a strict 4/4. So the other musicians didn't know what I was doing, and yet I tried to explain to them that in African music there are polyrhythms.”

97 Gioia: „Dave Brubeck interjú.” I.m. 79.

98 Storb: „An interview with Dave Brubeck.” I.m. 155.

99 „Every American composer has Jazz in his compositions somewhere, just as Bartók has Hungarian folk music in his work.”

100 Lásd többek között Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 117.

101 Clark később, az együttes megalakulásától 1955-ig az MJQ volt.

102 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 258.

103 John S. Wilson: „The Sidemen Are Moving Way Out Yonder.” *High Fidelity Magazine* 7/6 (1957. június): 77.

104 „His music he says, »a mixture of equal love for Blues, Bach, Bartók, and Baptist shouting.«”

Mindezek a hatások szervesen jelentek meg az általa komponált és az MJQ által megszólaltatott darabokban, mutat rá a third stream irányzat megalapítója, Gunther Schuller cikkében:¹⁰⁵

Zenéjének csodája az, hogy a munkájára gyakorolt különféle hatások – legyenek ezek Bach fúgái remekművei, Bartók népi színezetű zenéi, Stravinsky *Agonjának* világosan meghatározott textúrái, vagy a mélyen átérzett blues érzet, amely áthatja zenéje egészét – ezek mind teljesen homogén személyes idiómává szintetizálódtak.¹⁰⁶

Mi több, Schuller arra is felhívja a figyelmet, hogy Lewis – hasonlóan a third stream irányzat más képviselőjéhez – nagymértékű érdeklődést mutatott a modern klasszikus zeneszerzők iránt (beleértve Bartókot) –, ami ebben az időszakban még egyáltalán nem volt széleskörűen megszokott a jazz zenészek körében:¹⁰⁷

John mindig próbálkozott. Nagyon szerette a modern zenét, beleértve Schönbergert, Stravinskyt és Bartókot és a hozzájuk hasonlókat, ezzel a jazzmuzikusok között megelőzve korát.¹⁰⁸

Zeneszerzőként – állítja Gonda – minden bizonnyal ő került legközelebb a klasszikus komponistákhoz, amennyiben szakított mind a jazzben eddigre általánosan elterjedt téma-improvizációk-téma formai sémával, mind a leggyakrabban használt (12 vagy 32 ütemes) periódusokkal.¹⁰⁹ Brubeckhez hasonlóan Lewis esetében sem állapítható meg pontosan mely Bartók művek gyakorolták rá a legnagyobb hatást, mivel ő sem komponált Bartók ihlette művet, nem dolgozott át darabot a zeneszerző műveiből. Mégis, Pernye a „Sketch” című Lewis darab kapcsán,¹¹⁰ megállapítja, hogy az „Érezhetően Bartók *Az éjszaka zenéje* című zongoradarabjának hatását mutatja.”¹¹¹ A kérdéses felvételen a témát egy hegedű kvartett játssza,¹¹² így Pernye állítását, amennyiben a *Az éjszaka zenéje* című darabra, mint Bartók 4.

105 Gunter A. Schuller: „John Lewis on the Modern Jazz Beachhead.” *High Fidelity Magazine* 10/10 (1960. október): 56.

106 „The wonder of his music is that the various influences upon his work— whether they be the fugal masterpieces of Bach, the folk-tinged music of Bartók, the clearly defined textures of Stravinsky's „Agon”, or the deeply felt blues atmosphere that permeates all his music—these have all become synthesized into a thoroughly homogeneous personal idiom.”

107 Ethan Iverson: „Interview with Gunther Schuller.” Internetes elérhetőség: <https://ethaniverson.com/interview-with-gunther-schuller-part-1/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 03.).

108 „John always kept trying. He loved so much modern music, including Schoenberg and Stravinsky and Bartók and all of that, which many jazz musicians really didn't understand yet.”

109 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 119.

110 Modern Jazz Quartet: *Third stream Music*. (Atlantic, SD-1345, 1966).

111 Pernye: *A jazz*. I.m. 306.

112 Rövid bevezető után az MJQ tagjai kiállnak és a téma elsőként a vonósok által bemutatva jelenik meg, a jazz kvartett tagjai erre csatlakoznak majd rá.

kvartett III. tételének a rokonára utal, abszolút el lehet fogadni. Mindazonáltal konkrét idézet Bartóktól (így a vonósnégyeseiből) nem hallható a darabban.

Bizonyos zenészek jelentősége túlmutat egy adott jazztörténeti perióduson. Az amerikai gitáros Jim Hall nem csupán a cool korszak, de azt követően egészen 2013-ban bekövetkezett haláláig, a jazz zene egyik meghatározó személyisége volt. Kiemelkedő művészeti tevékenységét a legrangosabb szakmai díjakkal, 1998-ban a dán Jazzpar, majd 2004-ben America's Jazz Master Fellowship by National Endowment for the Arts odaítélésével ismerték el. A modern jazzgitározás kulcsfigurájaként számontartott Hall kétséget kizáróan minden őt követő, a műfajban alkotó gitárosra mind a mai napig hatást gyakorol.¹¹³ Pályáján a bartóki modell az előző példáknál konkrétabban mutatható ki, amennyiben Hall a Cleveland Institute of Musicban folytatott tanulmányai befejezéseként megkomponálta az „1953 Thesis” című tizenhét perces darabját.¹¹⁴ Ezt harmincöt év elteltével, 1988-ban egy átírt, kilenc percesre rövidített változatban rögzítette, ami később lemezalbumon is megjelent.¹¹⁵ Hall így fogalmazott a kompozícióval kapcsolatban:¹¹⁶

Történetesen, amit nemrég írtam a Baltimore-i Szimfonikus Zenekar számára bizonyos szempontból nem olyan avantgárd, mint amit a tanulmányaim alatt írtam több, mint 50 éve. Ez a (régebbi) darab a Bartók iránti szeretetem tükrözi.¹¹⁷

Valószínűsíthető, hogy Hall írta az első Bartók inspirálta zenekari művet a jazz történetében. A darab számos zenei megoldása mutatja Bartók értő ismeretét. Az egymás után kétszer elhangzó téma – elsőként egy vonós kvartett,¹¹⁸ majd a jazz zenekar szólaltatja meg – erősen hordozza a bartóki univerzum jegyeit, miközben konkrét zenei idézet nem hangzik el benne. A kíséret a cool korszakra már széles körben elterjedt modális harmonizációt használja,¹¹⁹ és szervesen illeszkedik mind a témához, mind az azt követő kollektív improvizációhoz, ami a gitár és a zongora a párbeszédére épül. Az ezután következő részben ismét a visszatérnek a vonósok, hogy egy megírt átvezetéssel készítsék elő a gitár kíséret nélküli szólóját, amit újra a vonósok megjelenése követ, hogy aztán egy zenekari tuttival záródjék a darab. Az egyes

113 Bill Milkowski: „Undercurrent.” *Jazz Times Magazine* (2005.december): 56.

114 Milkowski: „Undercurrent.” I.m. 57–58.

115 Jim Hall: *Live at Town Hall, Vol. 1.* (Jazz Heritage, 922980Y, 1991).

116 Milkowski: „Undercurrent.” I.m. 58.

117 „Actually, the thing I just wrote for the Baltimore Symphony is in a way not as avant-garde as the thing I wrote in school more than 50 years ago. That (older) piece really reflects my love of Bartók.”

118 A Classical Heritage Ensemble.

119 Lásd Pozsár Máté: *Jazz elmélet.* (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 136.

hangszer-szekciók ilyen kezelésére is egyértelműen a klasszikus zenei hagyományból táplálkozik, még ha nem is köthető feltétlenül Bartók munkásságához. Áruklódó ezzel kapcsolatban a lemezalbum kísérőfüzete, amelynek tanúsága szerint valójában nem is egy jazz darabról, sokkal inkább egy mű tételéről érdemes beszélni.¹²⁰

A koncert karaktere megváltozott a vonósnégyes megjelenésével. Az első három kompozíció címe akár „1953” az alapján, amikor íródtak, akár „Thesis”¹²¹ ami a megírásának okára utal.¹²²

A darab tíz évvel az átírat elkészültét követően ismét szerepelt egy koncert lemezen, ezúttal „Thesis” címmel.¹²³

Hall nem csupán ismerte, de értette is Bartókot, derül ki a gitáros Patrick Spurling szakíró kérdésére adott válaszából:¹²⁴

Chip Stern: Mi vonzza önt Szergej Rachmaninovban és Bartók Bélában?
Jim Hall: Bartók Béla inkább volt a kedvencem, mint Rachmaninov. Néhány dolog elég nyilvánvaló, mint például a zenekari műveiben használt dallamok, de érdeklődése a népzene iránt is része ennek.¹²⁵

Az, hogy Hall nem csupán példa értékűnek tartotta Bartókot, de hatását sikerült magában szintetizálnia azokkal a jazz zenéből érkező impulzusokkal, amik meghatározóak voltak számára, kiderül az alábbi riport részletéből¹²⁶

Képessé váltam arra, hogy ne csupán Charlie Parkerként, John Coltrane-ként, Charlie Christianként vagy Bartókként értelmezsem a zenét, hanem úgy lássam, mint egységes művészeti formát.¹²⁷

Minden bizonnyal jól ismerte Bartók Béla pályáját, műveit értő módon látta és ezen felül modellként is tekintett a magyar zeneszerzőre, mindezt az alábbi interjúrészlet bizonyítja:¹²⁸

120 Jeff Levenson: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Jim Hall: *Live at Town Hall, Vol. 1*. New Jersey: Jazz Heritage, 922980Y, 1991. 3–5.

121 Jim Hall diplomamunkájának része volt, mint iskolai feladat.

122 „The concert changed character with the appearance of a string quartet. The first of the three compositions is entitled either „1953”, for the year it was composed, or „Thesis” for the fact that this was the reason it was written.”

123 Jim Hall: *Jazzpar Quartet + 4*. Közreműködik a Zapolski String Quartet. (Storyville, STCD 4230, 1998).

124 Patrick Spurling: „In Conversation with Jim Hall.” Lejegyezte: Jos L. Knaepen. Jazz.com 2008. szeptember 12. Internetes elérhetőség: <https://web.archive.org/web/20080924120838/http://www.jazz.com/features-and-interviews/2008/9/12/in-conversation-with-jim-hall> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 01. 29.).

125 „Patrick Spurling: What attracts you to Sergei Rachmaninoff and Bela Bartok?

Jim Hall: Bela Bartok was my hero more than Rachmaninoff. Some things are pretty obvious, like the melodies he uses in his orchestral pieces, but his interest in folk music is part of it.”

126 Chip Stern: „The Emperor of Cool. Jim Hall.” *Jazz Times Magazine* (1999. augusztus.): 36.

127 „I was able to see music not just as Charlie Parker or John Coltrane or Charlie Christian or Bartok, but as an art form.”

128 Stern: „The Emperor of Cool. Jim Hall.” I.m. 39.

Tehát ez, ami elsősorban érdekel, hogy azt tegyem, amit mindenki csinál helyesen a pillanatért és a zenéért. Hasonlóan ahhoz, ahogy Bartók tette a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* című művében.¹²⁹ Azt hiszem így kezdődik (felveszi a gitárját és elkezd játszani megfelelő részt). Úgy kezdődik, mint egy négy- vagy ötszólamú fuga, majd megfordul,¹³⁰ hogy nem sokkal később kiegészülve az eredeti dallammal szinte kört alkotva egy uniszónóban érjenek össze, és így ér véget – ez a tökéletes formaalkotás. Megrészgülök ha a partitúrával a kezemben hallgatom, mert bár nem értem filozófiai értelemben, de a formai felépítését tekintve lenyűgöző.¹³¹

Jim Hall nem csupán zenei értelemben, de attitűdjében is a modern jazz zenész archetípusa volt. Olyan hangszeres-zeneszerző, aki bár mindig is a jazz területén maradvá alkot, de nyitott más műfajú zenékre, amiket nem csak befogadóként, de elemző módon is megismert. Ennek a tudásnak birtokában képessé vált a jazz nyújtotta keretrendszer tágítani. Ezért Bartók iránti komoly érdeklődését különösen is fontosnak ítélem.

Végezetül, mindenképp említést kell tenni Lennie Tristano zongoristáról, aki nem is elsősorban zenészként – bár jelentős pályát tudhatott magáénak, többek között nevéhez kötődik az első „free jazz” felvétel elkészítése – de tanárként nagy hatást gyakorolt a cool egész generációjára.¹³² Olyan zenészek tanultak tőle, mint Warne Marsh, Billy Bauer, Sal Mosca és nem utolsósorban az a Lee Konitz, aki elsőként publikált jazz átdolgozásokat Bartók műveiből 1970-ben.¹³³ Tristano egy kanyarójárvány idején született, amely betegség következtében tizenegy éves korára teljesen elvesztette látását. Ennek ellenére iskolai keretek között, a chicagói American Conservatory-ban tanult, ahol 1943-ban fejezte be klasszikus zenei tanulmányait. Sajnálatos módon Tristano egyetlen alkalommal sem nyilatkozott arról, hogy Bartók műveivel milyen módon és mértékben került kapcsolatba, így azokra a másodlagos forrásokra kell hagyatkozni, ahol – mint az alábbi idézetben – szakírók vélekednek a bartóki életmű megjelenéséről művészetében: „Lennie Tristano vagy Cecil Taylor meghatározó jelentőségű életműve se lett volna létrehozható Bartók inspiráló hatása

129 Vélhetőleg az I. tételre az úgynevezett „piramis fúgára” gondol Hall, nem a teljes műre.

130 A téma.

131 „So that’s more what I’m interested in-making what everyone does right for the moment and for the music. The same way that Bartók did on the Music for Strings, Percussion and Celeste. I think it’s the very opening of that (picks up his guitar and plays the part). It starts as a fugue, with four or five parts, and then it goes to a retrograde, and pretty soon the retrograde and the original wind up in a unison and it ends like that-it’s just perfect architecture. Boy, I can just get torn up looking at the score and listening to that because I don’t know what that means philosophically, but it’s just gorgeous architecture.”

132 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 415.

133 Lee Konitz: *Peacemeal*. (Milestone, MSP 9025, 1970).

nélkül – írja Máté J. György.¹³⁴ Hasonlóképp vélekedik minderről az All About Jazz internetes portál szakújságírója Peter Madsen is, kiegészítve azzal, hogy munkásságába szervesen épült be a klasszikus zeneszerzők, így Bartók hatása:¹³⁵

Az úgynevezett „európai klasszikus” zenével kapcsolatos tanulmányai során megismert elgondolásokat beépítette koncepciójába. Tristano mélyen tisztelte az olyan szerzők zenéjét, mint Bach, Bartók és Hindemith.¹³⁶

Hasonlóképp vélekedik erről Gonda János, amikor Tristanóval kapcsolatban ezt írja: „Stílusán Bartók és több más 20. századi komponista hatása érződik.”¹³⁷ A Tristano zenéjében tetten érhető bartóki befolyásról maga Konitz is nyilatkozott, a következőképp bemutatva a volt tanárt és zenésztársat.¹³⁸

Lennie Tristano megismerhető Roy Eldridge, Lester Young, Charlie Parker, Art Tatum, Earl Hines és Nat Cole személyén keresztül, de legalább annyira Paul Hindemith, Bartók és Bach művészetének tükrében.¹³⁹

Lee Konitz személye és az említett három Bartók átdolgozás olyan kiemelt jelentőséggel bír, hogy az Elemzések című főfejezetben részletesen foglalkozom majd életművével és a felvételekkel.¹⁴⁰ Az, hogy az 1950-es évek végétől több, a jazz műfajt meghatározó zenész érdeklődési körébe kerül be Bartók munkássága, megteremti annak a lehetőséget, hogy az ezt követő évtizedekben szélesebb körben is hatást gyakoroljon e műfaj alkotóira.

2.4. A hard bop korszak és a free jazz

A jazz stíluskorszakai során megfigyelhető, hogy zenészek gyakran tudatosan is szembehelyezkednek az őket megelőző generáció elképzeléseivel.¹⁴¹ Különösképp igaz ez a hard bop és az azt közvetlenül, az 1960-as évek végén követő free jazz stílusirányzatok esetében. Mindkét irányzatban túlnyomó többségben afroamerikai zenészek alkottak, akik felvállaltan le szerették volna választani az általuk „Black Music-ként” aposztrofált zenét, a

134 Máté J. György: *A rögtönzés művészete*. (Budapest: Kijarat kiadó, 2014). 15.

135 Peter Madsen: *Lennie Tristano*. Internetes elérhetőség: <https://www.allaboutjazz.com/lennie-tristano-lennie-tristano-by-peter-madsen.php> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 10. 07.).

136 „He added concepts he learned while studying so-called European classical music. Tristano highly respected the music of composers like Bach, Bartok and Hindemith.”

137 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 200.

138 Whitney Balliett: *American Musicians II*. (New York: Oxford University Press, 1996). 483-484.

139 „You can trace Lennie Tristano and Charlie Parker and Art Tatum and Earl Hines and Nat Cole and also through Paul Hindemith and Bartók and Bach.”

140 Lásd bővebben: 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetben.

141 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 120.

jazz – véleményük szerint – korrupt és diszkriminatív intézményeiről és szervezeteiről.¹⁴² Nem meglepő, ha ebben a zenei közegben Bartók hatása az eddig megfigyeltékhez képest kevésbé érhető tetten. Mégis a korszakot meghatározó jazz művészek között találjuk meg azokat, akik azzal együtt, hogy azonosultak az említett törekvésekkel, felismerték Bartók Béla jelentőségét és inspirálódtak munkásságából.

A hard bop, de talán a teljes jazztörténet egyik legnagyobb hatású zenekara a John Coltrane Quartet volt, ahol a zenekarvezető, szaxofonos-zeneszerző Coltrane mellett McCoy Tyner zongorista is meghatározó szerepet töltött be.¹⁴³ Coltrane-nal kapcsolatban számos legenda ismert arról, hogy Bartók zenéjéből, azon belül is az általa használt harmóniakból nyert inspirációt. Bár ez a szóbeszéd írásban is többször megerősítést nyert, sajnálatos módon nem áll rendelkezésre olyan forrás, amely az alábbi állítást minden kétséget kizárólag igazolná.¹⁴⁴

Coltrane állítólag tenor szaxofonon játszott együtt Bartók zenekari koncertjének felvételével. Lenyűgözte Bartók kvart-harmóniáinak használata, amelyet McCoy Tyner-rel saját improvizációs nyelvük részeként fejlesztettek ki.¹⁴⁵

Tyner, bal-kéz kvart akkordjai hatalmas előrelépést jelentettek a jazz zenében megszüntetve a terc-építkezés kizárólagosságát a funkciós harmóniavilág megszűnésének előzményeül szolgáltak – vélekedik ezzel kapcsolatban Gonda János.¹⁴⁶ Ilyen értelemben ez az együttes valóban fontos hidat képez a hard bop és a free jazz stílusok között, amennyiben utóbbit a funkciós rend és a harmóniasorok teljes elvetése jellemzi. Tyner a philadelphiai Granoff School of Music-ban folytatott komolyzenei tanulmányokat,¹⁴⁷ amely képzés biztosította számára, hogy nyitott és érdeklődő legyen a klasszikus zeneszerzők irányában. Coltrane-hez hasonlóan Tyner esetében sincs olyan forrás, amely minden kétséget kizáróan alátámasztaná, hogy Bartók hatására kezdett ezekkel az akkord-felrakásokkal kísérletezni. Különösen ha

¹⁴² Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 128.

¹⁴³ 1960 és 1965 között működött a kvartett változó felállással, ám a zongorista mindvégig Tyner volt.

¹⁴⁴ Sandke, Randall: *Where the Light and the Dark Folks Meet*. (Lanham: Scarecrow Press, 2010). 89.

¹⁴⁵ „Coltrane reportedly played tenor along with a recording of Bartók’s Concerto for Orchestra. He was fascinated with Bartók’s use of quartal harmony, which he and McCoy Tyner developed along with their own improvisational language.”

¹⁴⁶ Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 135.

¹⁴⁷ Sandke: *Where the Light and the Dark Folks Meet*. I.m. 88.

figyelembe vesszük, hogy más zeneszerzők – többek között Anton Webern, Arnold Schönberg és Paul Hindemith – is használtak kvart struktúrákat bizonyos darabjaikban.¹⁴⁸

A hard bop korszakhoz köthetőek Woody Shaw pályájának is legfontosabb állomásai, ám bár később, az 1970-es és 1980-as években is aktívan trombitált még. Shaw, Bartók iránt mutatott érdeklődése az egyik meghatározó témája a disszertációm bevezetőjében említett német zenész, Krystoffer Dreps diplomamunkájának.¹⁴⁹ Szakdolgozatának második főfejezetében Shaw életművében kutatja a bartóki attribútumokat.¹⁵⁰ Egyetértve Dreps állításával, valóban mindössze két forrás említi Shaw nevét Bartókkal összefüggésben: egyfelől Larry Young *Unity* című albumának ismertetője,¹⁵¹ másrészt Shaw hivatalos honlapja. Ez utóbbinak tartalmával kapcsolatban Dreps-re kell hagyatkoznunk, mivel a honlap mára már nem érhető el az interneten.¹⁵² A kevés létező forrás következtében azokra a felvételekre koncentrálok Dreps, ahol kimutathatónak látja Bartók hatását.¹⁵³ Az anyagot két csoportra osztja, három alfejezetben Woody Shaw kompozícióit („Beyond all Limits”, a „Woody I: On the New Ark” és a „Woody II: Other Paths”) elemzi a bartóki hatás tükrében, majd két alfejezetben Shaw hangszeres szólóit a „Woody II: Other Paths” és a „Bemsha Swing”¹⁵⁴ című darabokban. Összegzésként megállapítja, hogy a bartóki modell csupán áttételesen mutatható ki Shaw – Dreps által elemzett – felvételeiben, annál is inkább, hiszen átdolgozást soha sem készített. Ismét csak igazat adva Dreps megállapításainak, Shawnál legfelismerhetőbben ez a hatás a pentaton hangsorok polimodális alkalmazásában,¹⁵⁵ valamint azoknak a szerkezeteknek a használatában mutatkozik meg, ahol a dallam határozza meg az ismétlődéseket, ezzel formailag eltérve a jazzben megszokottól.¹⁵⁶ Annak ellenére, hogy ezekben a zenei megoldásokban kimutatható rokonság Bartókkal nehezen igazolható – Shaw ezzel kapcsolatos nyilatkozatainak hiányában –, hogy nem csupán analógiákról kell-e beszélnünk a két zeneszerzői attitűdben. Tüzetesen meghallgatva a fent említett felvételeket,

148 Lásd: Anton Webern *Four Pieces for Violin és Piano, Op. 7* és Arnold Schönberg *Kammersymphonie Nr. 1 E-Dur Op. 9*, valamint Paul Hindemith *6 chansons*.

149 Krystoffer Dreps: *Béla Bartók im Jazz. Zur Bedeutung des Komponisten im Schaffen von Richie Beirach und Woody Shaw*. (MA diplomamunka, Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 2009).

150 Számozását tekintve a harmadik, mert a bevezető is számozással lett ellátva.

151 Nat Hentoff: „[Műelemzés az album lemezbörítóján].” In: Larry Young: *Unity*. New York: Blue Note, BST 84221, 1966.

152 <http://www.woodyshaw.com/biography.htm>

153 Woody Shaw: *The Complete Columbia Albums Collection*. (Columbia, 88697918902, 2011).

154 Thelonious Monk szerzeménye.

155 Erre hallgató példa a „Beyond all Limits” című kompozícióban.

156 A 12 tagú big bandre komponált darabok többféle szerkezeti részből állnak, mint a jazzben általánosan megszokott, ám ez nagyzenekarra íródott kompozíciók esetén nem kirívó ennek a műfajnak a keretein belül sem.

semmi olyan szembetűnő jegy nem jelenik meg bennük, ami megkülönböztetné őket a hard bopban megszokott zenei eszközöktől. Ezzel együtt biztosan állítható, hogy Shaw érdeklődést mutatott a 20. századi magyar zeneszerzők irányába. Ennek egyértelmű bizonyítéka a már említett Larry Young albumra, a *Unity*-re komponált „Zoltan” című kompozíciója,¹⁵⁷ amely egy idézettel indul Kodály Zoltán *Háry János* daljátékából.¹⁵⁸ A tény, hogy Shaw ismerhette Kodály műveit –a *Háry Jánost* egészen bizonyosan – tovább bonyolítja annak megítélését, hogy a pentaton skálák használatát darabjaiban, ennek köszönhetően vagy Bartók hatására figyelhetjük-e meg. Azonban, ahogy erre maga Bartók is rámutat Harvard-előadásai során, Kodály az ötfokúságot jellemzően nem polimodális környezetben használta,¹⁵⁹ így ez mindenképpen azt a feltételezést erősíti, hogy mindkét magyar zeneszerző hatással volt Shaw munkásságára.

A hard bop és a free jazz közötti átmenet meghatározó, nem csupán korszakos jelentőségű nagybőgős-zenekarvezetője volt Charles Mingus. Igen szerteágazó ízlésű zenész volt, akire nagy hatást gyakorolt a gospel és a blues stílus, Duke Ellington, de olyan klasszikus zeneszerzők is, mint Claude Debussy vagy Maurice Ravel. Az is biztosan tudható, hogy ismert Bartók műveket. „Most hallgatom Bartók *vonósnégyeseit*” áll a Bellevue Kórházból küldött közleményében.¹⁶⁰ Azt, hogy ismeretei nem csupán egy Bartók műre korlátozódtak alátámasztja az alábbi, kollégájával, George „Red” Callender bőgőssel kapcsolatban tett nyilatkozata:¹⁶¹

Nagyon meglepő volt valakit bőgőzés közben hallani úgy használni a vonót, ahogy Menuhin vagy Heifetz játszik – üveghangokat megszólaltatva, mint például Bartók *hegedűversenyében*.¹⁶²

Fontos adalék történeti szempontból, hogy egy olyan jazz szerző és hangszeres zenész, mint Mingus – akinek érdeklődésének központjában korántsem a magyar zeneszerző munkássága állt – esetében is megfigyelhető, hogy kiterjedt érdeklődése Bartók iránt. Ez azt bizonyítja, hogy az 1960-as évek végére egy művelt és széles látókörű jazz zenésznél már természetes,

157 Hentoff: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Larry Young: *Unity*. I.m.

158 IV. kaland: „A császári udvar bevonulása”.

159 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*. I.m. 173.

160 „I’ve just been listening to Bartok quartets”. Idézi: Mingus, Charles – Nel King (szerk.): *Beneath the Underdog. His Word as Composed by Mingus*. (New York, NY: First Vintage Book Edition, 1991). 578.

161 Mingus – Nel (szerk.): *Beneath the Underdog. His Word as Composed by Mingus*. I.m. 141.

162 „I was so surprised to hear anybody doing that with a bass – using the bow like in the things Menuhin and Heifetz play – up high in the harmonic positions, like, you know, Bartok’s violin concerto.”

hogy ismeri Bartók Béla munkásságát, bár olyan mű, amely magán hordozná ennek az ismeretanyagnak a nyomát, Mingus esetében sem született.

A free jazz műfaj alkotói közül sokan szimpatizáltak az afroamerikai polgárjogi mozgalmakkal. Néhányan még az olyan szélsőséges csoportokkal is kapcsolatba kerültek, mint a „Black Power” vagy a „Black Panther” – minderről Gonda János részletesen is beszámol jazztörténeti könyvében.¹⁶³ Ennek megfelelően az amerikai szabad zene a legkevésbé sem tekinthető olyan közegnek, amiben egy európai klasszikus zeneszerző jelentős hatást fejthetne ki. Kivételt képez Cecil Taylor zongorista, a free jazz egyik kiemelkedő alkotójának életműve. Taylor – többek között – a New York School of Music-ban tanult klasszikus zenét, majd négy éven keresztül a New England Conservatory-ban folytatta tanulmányait. Itt ismerkedett meg a modernebb klasszikus zenei irányzatokkal – derül ki Whitney Balliett önéletrajzi írásából.¹⁶⁴ Az intézményesített kereteken kívül is sokat tanult azoktól a jazz zenészekről, akik ezekben az években népszerűek voltak Bostonban, így a szintén Bartók műveiből inspirációt merítő Richard „Dick” Twardziktól.¹⁶⁵ Taylor nem csupán általánosságban mutatott érdeklődést Bartók munkássága iránt, hanem kifejezetten a magyar zeneszerző népzenehez való viszonyából inspirálódott.¹⁶⁶

Taylor szélesebb körű hatásokra támaszkodott beleértve az olyan kortárs klasszikus zeneszerzőket, mint Stravinsky és Bartók – utóbbi kompozícióiban a magyar népzene feldolgozását Taylor a jazz-hagyományhoz fűződő saját viszonyának megfelelőjeként értékelte, ízlése a jazz területén igen sokszínű volt, messze meghaladva a korai éveit jellemző bop figurákat.¹⁶⁷

Mindezt megerősíti rövid nyilatkozata, amit erre a kérdésre nézve tett:¹⁶⁸ „Bartók megmutatta mit lehet kezdeni a népzenei anyagokkal.”¹⁶⁹ Az alábbi idézet arra is rámutat, hogy amellett, hogy a bartóki modellt követte az afroamerikai népzene, így a tradicionális jazz feldolgozásának vonatkozásában, a modern klasszikus irányzatokon belül is az atonális és

163 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 138.

164 Whitney Balliett: *American Musicians II*. (New York: Oxford University Press, 1996). 517–518.

165 Lásd: 2.3. A bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

166 Ted Gioia: *The History of Jazz*. (New York: Oxford University Press, 1997). 346–347.

167 „Taylor drew on a wider range of influences, including contemporary classical composers such as Stravinsky and Bartók — the latter’s use of Hungarian folk music in his compositions was seen by Taylor as a counterpart to his own relationship to the jazz tradition and his tastes in jazz were notably expansive, ranging far beyond the reigning bop figures of his formative years.”

168 Alfred Bennett Spellman: *Four Lives In The Bebop Business*. (New York: Pantheon Books, 1966). 61.

169 „Bartók showed me what you can do with folk material.”

szeriális zenei törekvésekkel szemben előnyben részesítette a Bartók által képviselt művészi értékeket:¹⁷⁰

Az „atonális” és szeriális zenei technikákkal kapcsolatban mutatott hasonlóságok ellenére, úgy látszik Taylor az olyan neoklasszicista zenéket kedvelte jobban, mint amilyen Stravinsky-é vagy Bartóké, szemben a szerialista Boulezzel és Cage-dzsel (akiket különösen nem szeretett).¹⁷¹

Buell Neidlinger csellós és nagybőgős meglátásai,¹⁷² aki az 1950-es és 1960-as években gyakran dolgozott együtt Taylорral, nagyban segítenek megérteni Cecil Taylor a bartóki- és általánosságban is a korszak modern műzenei inspirációkhoz fűződő kapcsolatát.¹⁷³

Őn az úgynevezett klasszikus zeneszerzőkre történő bizonyos utalásokkal kapcsolatban kérte a véleményem, amikor a kritikusok Cecil munkáiról vitatkoztak. Nem vagyok igazán biztos abban, hogy Cecil részéről ez tudatos vagy önkéntelen átvétel-e. Nehéz biztosan megmondani, mégis meggyőződésem, hogy ez nem tudatos feldolgozás: nem ült le például Stravinsky partitúrákkal és készített belőlük parafrázisokat vagy vett ki bizonyos ütemeket Bartók zenéjéből, hogy átdolgozza azokat, illetve a bennük található effektusokat használja például áthangszerelve egy jazz együttesre, bár erre bizonyosan képes lenne. Biztos vagyok benne, hogy nem ez történt; ahogy abban is, hogy ez részéről öntudatlan volt, és teljes.

Valóban, hasonlóan ennek az időszaknak más jelentős jazz zenészeihez, Taylor sem írt Bartók ihlette kompozíciót, valamint nem is dolgozta át a zeneszerző semelyik darabját vagy annak részleteit. Mégsem telt el ez az időszak úgy, hogy legalább egy jazz zenész, jelesül „Narada” Burton Greene ne hozott volna létre alkotásokat Bartók nyomán.

A chicagói születésű zongorista Greene jazz tevékenysége egyértelműen a free stílushoz köthető, miközben más zenei műfajban, a klezmerben is járatos volt.¹⁷⁴ Jóllehet pályája elején valóban szervesen kötődött a chicagói free színtérhez, mégis Bartókkal összefüggésbe hozható első darabja, amely később, azt követően született, hogy 1969-ben

¹⁷⁰ Spellman: *Four Lives In The Bebop Business*. I.m. 61.

¹⁷¹ „Despite perceived similarities to atonal and serial techniques, Taylor seemed to prefer the music of neoclassicists like Stravinsky and Bartók to serialists like Boulez and Cage (whom he especially disliked).”

¹⁷² Ezt követően, 1971-ben a Los Angeles-i Kamarazenekar szólamvezető bőgőse.

¹⁷³ „You asked me about certain references to so-called classical composers when critics have discussed Cecil’s work. I’m not too sure whether this is a conscious derivation on Cecil’s part or just an unconscious one. It’s very hard to say, but I am convinced that there’s been an unconscious absorption: that he hasn’t sat down with, for instance, scores of Stravinsky and made paraphrases of them or taken certain bars out of Bartók’s music and paraphrased them, or used the effects that were in those bars, orchestrated them differently for jazz grouping and used them, though he is certainly capable of doing this. I’m sure this is not what happened; I’m sure his absorption has been unconscious, and total.”

¹⁷⁴ Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Burton_Greene (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 28.).

átköltözött egy időre Európába.¹⁷⁵ Európai zenészekből álló zenekarával még ebben az évben megjelentetett egy albumot, amelyre „From Out of Bartók”¹⁷⁶ címmel került fel saját kompozíciója. A darabbal kapcsolatban Greene a következőket írta a lemez kísérőfüzetében:¹⁷⁷

„From out of Bartók” az azonos nevű zenekari nyitányból származó téma...¹⁷⁸ Ez egy tisztelgés a nagyszerű zeneszerző előtt, gazdag és élénk zenei gondolkodásáért és az összes elképzelhető tonális módusban való jártasságáért.¹⁷⁹

Azonban nem ez Greene egyetlen Bartók ihlette darabja. Európai tartózkodásának lenyomataként jelentetett meg egy lemezt, amelyen két saját darabja mellett egy népzene és egy Bartók mű átdolgozása is szerepel.¹⁸⁰ Az albumról és a rajta található Bartók parafrázisról az alábbi interjúrészletben beszélt részletesen:¹⁸¹

Dan Warburton: *A European Heritage* [Circle RK 16, 1978] című albumán a Circle számára Bartók zenéjét is rögzítette.

Burton Green: Mindig is lenyűgözött Bartók zenéje. Amikor először hallottam *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művet, le kellett húzódnom az autómmal az útról. A New York-i lakásomban volt egy kép Van Gogh *Csillagos éje*, és egy angyal függött a mennyezetről, amikor felraktam a lemezt, az angyal előre-hátra ringatózni kezdett. Ez volt minden, amire szükségem volt, órákig önkívületben voltam. Olyan volt, mintha LSD-t szednék. Még mindig megvan az a lemezem, amelyen Rafael Kubelik vezényel, tele karcolásokkal meg minden. Mindenesetre a Circle munkatársának, Rudolf Kreissnek tetszett az ötlet, hogy néhány régebbi európai zene új formát öltjön. Lassan olvasok (kottát), de belejöttem Bartók Béla *Román népi táncok* sorozatán keresztül, amit úgy dolgoztam át, hogy hosszú szabad improvizációs kadenzákat tartalmazzanak, amelyek a csodálatos román „cigány folklór” skálákon alapszanak. [...] 1980-ban zenét írtam a hosszú ideje Amszterdamban élő Jenn ben Yakov New York-i színházi rendező *Nagalm* (Visszhangzás) című darabjához. Volt néhány színészi jelenetem is a darabban. Ies Jacobs hegedűssel és festőművésszel ugyanolyan „Bartókos” cigány skálában improvizáltunk. Három hónapig,

175 Burton Greene Ensemble: *Aquariana*. (BYG Records, 529.308, 1969).

176 A cím Bartók, zongorára komponált *Szabadban* szvitjére utalhat, amelynek angol elnevezése *Out of Doors*.

177 Burton Green: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Burton Green Ensemble: *Aquariana*. (BYG Records, 529.308, 1969).

178 Az albumon szereplő mű előzményéről, aminek címe ugyancsak Bartókra utalt, semmi közelebbit nem lehet meg tudni. Nincs nyoma Greene életművében.

179 „»From out of Bartók« thèmes provenant de ma grand ouvert orchestrale portant le même nom... C’est un hommage à ce grand compositeur, à sa richesse et à son intensité de pensée musicale, son expérience dans toutes les gammes tonales imaginables.”

180 Narada Burton Greene: *European Heritage*. (Circle Records, RK 121178/18, 1978).

181 Dan Warburton: „Burton Green Interview.” (2003. december) Internetes elérhetőség: <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/greene.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. október 31.).

hetente öt-hat este turnéztunk ezzel a darabbal – minden bizonnyal ez volt a valaha volt leghosszabb állandó koncertem! – és rájöttem, hogy ezt az utat kell járnom. Úgy éreztem, itt az ideje, hogy visszafizessek valamelyest az őseimnek. Az olyan emberek, mint Randy Weston¹⁸² is is ezt csinálták, és a '60-as években Afrikába költöztek. Én is hasonlóképpen tettem (visszatértem a gyökereimhez). 1993-ban visszamentem Romániába, egészen az ország északi részén fekvő kis faluig, ahonnan a nagyszüleim származtak.¹⁸³

A Bartókkal kapcsolatos munkáinak csúcspontja és egyben az utolsó ilyen vonatkozású kompozíciója, a tizenegy évvel később lemezalbumon megjelentetett „Night Music For A Summer Afternoon... For Bela Bartok” címet viselő tizenhat perc hosszúságú darabja.¹⁸⁴ A cím egyértelmű utalás a már idézett *Szabadban* című Bartók mű második füzetében szereplő „Éjszaka zenéje” tételére. Ebben az esetben azonban még egyértelműbb az analógia Bartók szóló zongorára- és Greene szintén szóló szintetizátorra komponált művei között, miközben az elektronikus hangzás következtében itt kezelte a legszabadabban a bartóki behatást. Az albumon található két másik darabja közül az egyik szintén egy zeneszerzőnek, Charles Ivesnek ajánlott zenemű.

Bartók Béla szellemisége – noha ilyen csekély számú, mindösszesen egy előadóhoz köthető darab esetén ennek a mértékét megítélni igen szubjektív – a hard bop és a free jazz időszakában is feltétlenül észlelhető.

182 Randolph Edward „Randy” Weston amerikai jazz zongorista, zeneszerző.

183 „Dan Warburton: On your album *European Heritage* [Circle RK 16, 1978] on Circle, you also recorded music by Bartók.

Burton Green: I was always fascinated by Bartók's music. The first time I heard *Music for Strings, Percussion and Celesta*, I had to pull my car off the road. In my pad in New York I had a picture of Van Gogh's *Starry Night* and an angel suspended from the ceiling and I used to put that record on and the angel started rocking back and forth. That was all I needed, I'd be out for hours. It was like being on LSD. I've still got that record of it with Rafael Kubelik conducting, scratches and all. Anyway the guy at Circle, Rudolf Kreiss, liked the idea of some older European music in a new form. I'm a slow reader but I got down with the *Romanian Folk Dances* of Bela Bartok which I arranged to include long cadenzas of open improvisational sections based in those wonderful Romanian gypsy folklore scales. [...] In 1980 I did some music in the play *Nagalm (Reverberations)* by New York theater director Jenn ben Yakov, who's lived in Amsterdam a long time. I also had some acting bits in the play. With the violinist and painter Ies Jacobs we were improvising on the same sort of Bartókian gypsy scales. We were on tour five or six nights a week with that play for three months – it was certainly the longest steady gig I ever had! – and I realised that was the way I had to go. I felt it was time to pay back my ancestors. Guys like Randy Weston put his money where his mouth was and moved to Africa in the 60s. This was my way of dealing with it. In 1993 I went back to Romania, right up to the little village in the north of the country where my grandparents came from.”

184 Narada Burton Green: *Solo Orchestra in Real Time*. (Nimbus West Records, NS504C, 1989).

2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus

Az utolsó egységes jegyeket hordozó jazz stíluskorszak a jazzrock, az 1960-as évek végének és az 1970-es éveknek meghatározója volt. Ebben az időszakban a jazz zenészeket a rock műfaj népszerűségén túl az új, elsősorban elektronikus hangszerek hangzása és az ebben rejlő lehetőségek foglalkoztatták. Bartók hatása a jazzrock korszakban alig kimutatható, de e kevés példa ellenére a jazzrock korszak sem telhetett el úgy, hogy legalább néhány meghatározó zenésze ne inspirálódott volna a bartóki univerzumból. Charles Lloyd volt az egyik első jazz szaxofonos, aki a rock zene elemeit átemelte ebbe a műfajba.¹⁸⁵ Lloyd már a gimnáziumi éve alatt találkozott Bartók munkásságával Booker Little trombitásnak köszönhetően,¹⁸⁶ amire Lloyd a következőképp emlékezett vissza egy vele készült interjúban:¹⁸⁷ „Azt hiszem Bartók vonósnégyeseit a középiskolában kezdtem el hallgatni kedves barátommal Booker Little-lel.”¹⁸⁸ Mindezt alátámasztja Rick Mitchellnek adott nyilatkozata, amelyben kiemeli, hogy elsősorban azt a módszert méltányolta, ahogy a magyar zeneszerző a népzenei eszközöket átvette és saját műveiben megjelenítette.¹⁸⁹ „Középiskolás koromban fedeztem fel Bartókot. Közösséget érzek azzal az eljárással, ahogy átalakította a népi dallamokat.”¹⁹⁰ Lloyd tovább mélyítette Bartókkal kapcsolatos ismereteit a University of Southern California falai között folytatott klasszikus zenei tanulmányai során, ahol tanára az a Halsey Stevens zeneszerző volt, aki az első és azóta többször újra kiadott teljes életrajzot és az életmű bemutatását tartalmazó Bartók-monográfiát írta.¹⁹¹ Mindezzel együtt a szaxofonos-zeneszerző sem ebben az időszakban, sem azóta nem írt Bartókkal összefüggésbe hozható darabot vagy készített feldolgozást.

Don Sebesky harsonás, hangszerelő is fiatalon már a Manhattan School of Music-ban folytatott tanulmányai során találkozott a klasszikus zenével.¹⁹² Sebesky egyik legismertebb

185 Bob Blumenthal: *Jazz. An Introduction to the History and Legends Behind America's Music*. (London: HarperCollins Publisher, 2007). 144.

186 Nem találtam olyan forrást, ami alátámasztaná, hogy Little pályafutását befolyásolta volna fiatalkori érdeklődése Bartók iránt.

187 Josephine Reed: „Charles Lloyd, NEA Jazz Master.” 2015. április 2. Internetes elérhetőség: <https://www.arts.gov/stories/podcast/charles-lloyd#transcript> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 09.).

188 „I think I started listening to Bartók string quartets in high school with my dear friend Booker Little.”

189 Rick Mitchell: *Jazz in the New Millennium: Live and Well*. (Houston: Dharma Moon Press, 2014). 84.

190 „I discovered Bartók when I was in high school. I related to the way he took folk melodies and transformed them.”

191 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Halsey_Stevens (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 09.).

192 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Sebesky (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 14.).

munkája az a jazz – kis és nagyzenekari – hangszerelés tankönyv, ami többek között a LFZE Jazz Tanszékén is tananyag.¹⁹³ Bartók neve háromszor is említésre kerül a tankönyvben. A „Bartók pizzicato” leírása mellett,¹⁹⁴ felhívja a figyelmet a vonósnégyesek megismerésének és elemző tanulmányozásának fontosságára,¹⁹⁵ valamint egy konkrét kottapélda alapján a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művet nevezi meg, mint az egyik legfontosabb referenciát a szimfonikus zenekarra való hangszerelésben.¹⁹⁶ Mindezek a példák feltételezik Bartók műveinek alapos ismeretét, ám ezen túlmenően az elsősorban hangszerelőként nevet szerzett Sebesky több szerzeménye is alátámasztja, hogy Bartókhoz inspirációs forrásként fordult. Az elektromos hangszerek megjelenése a jazzben – ahogy erre a korszak rock zenéjében több példát is találunk –¹⁹⁷ lehetővé tette, hogy Bartók zenéje ettől kezdve az eredeti, minden esetben akusztikus hangszerekre írt darabokhoz képest gyökeresen más hangszíneken szólaljon meg. Az első ilyen a „Footprint of the Giant” című, hét és fél perces darab.¹⁹⁸ Az időtartamot azért fontos említeni, mert a third stream stílusban született kompozíciókhoz hasonlóan ez a darab is hosszan megkomponált zenekari részeket tartalmaz, amelyekben a jazz együttest kiegészíti egy tizenhárom tagú (9 hegedű, 2 brácsa és 2 cselló) vonósszenekar. A darab, ahogy ezt az alcím egyértelműsíti Bartóktól vett témáikra épül,¹⁹⁹ de nem ismerhető fel benne egyetlen konkrét kompozíció idézete sem. Az improvizációk hangzása ezzel szemben egyértelműen a jazz-rock korszakhoz köti a művet, sőt a felvételen szereplő Joe Beck elektromos gitár improvizációja még inkább mondható rock zenébe illőnek. Sebesky másik, háromtétéles szimfonikus zenekarra írt kompozíciója az egyik legnagyobb szabású Bartók ihlette jazz darab, állítja Simon Géza Gábor jazztörténeti könyvének Bartók és a jazz viszonyát vizsgáló fejezetében.²⁰⁰ A *Bird and Bela In Bb* darab alcíme,²⁰¹ *A Musical Account of An Imaginary Meeting Between Charlie „Bird” Parker and Béla Bartók In the Form of a Concerto for Jazz Quintet and Orchestra in Bb*, azaz „Zenés beszámoló egy képzeletbeli találkozóról Charlie „Bird” Parker és Bartók Béla között concerto formában egy

193 Don Sebesky: *The Contemporary Arranger*. (Sherman Oaks, California: Alfred Publishing Co., 1974).

194 Sebesky: *The Contemporary Arranger*. I.m. 111.

195 Sebesky: *The Contemporary Arranger*. I.m. 127.

196 Sebesky: *The Contemporary Arranger*. I.m. 154.

197 A Blood, Sweat and Tears „40.000 Headman” című Bartók parasztdal átdolgozása és az Emerson, Lake and Palmer trió *Allegro Barbaro* előadása nem a jazz, hanem a progresszív rock műfajába tartoznak.

198 Don Sebesky: *The Rape of El Morro*. (CTI Records, CTI 6061, 1975).

199 „Based on Themes of Béla Bartók.”

200 Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*. (Budapest: Jazzkutató Társaság, 1999). 239.

201 Don Sebesky: *Three Works for Jazz Soloist and Symphony Orchestra*. Előadja a Royal Philharmonic Orchestra, vezényel Harry Rabinowitz. (Gryphon, G-2-291, 1979).

jazz kvintettre és zenekarra Bb-ben” egyértelműsíti, hogy ez egy Bartók Béla és Charlie Parker ihlette versenymű, nem pedig Bartók egy vagy több darabjának feldolgozása. A hangzás a „Footprint of the Giant” darabhoz képest kevésbé nyilvánvalóan, de ebben az esetben is hordoz a jazzrock stílushoz kapcsolható jegyeket. Sajnálatos módon az életmű jelentősége ellenére rendkívül kevés forrás áll rendelkezésre Sebesky pályájára, zenei tevékenységére vonatkozóan. Bartók iránti érdeklődésével kapcsolatban leginkább a lemezalbum borítóján található, a szerző által írt alapos elemzéséből tájékozódhatunk.²⁰²

Tisztelem Bach, Handel, Brahms, Hindemith, Stravinsky, Barber és különösen Bartók Béla zenéjét. Biztos vagyok benne, hogy a magyar származásomnak²⁰³ köze van ehhez.²⁰⁴

A háromtételles concerto megírásának okáról a következőképp fogalmaz ugyan itt Sebesky:²⁰⁵

Bartók és Bird is huszadik századi zsenik voltak. Bird minden bizonnyal ismerte Bartók zenéjét.²⁰⁶ Hogy ez fordítva igaz-e az bizonytalan. Mindkét fennmaradt művészi hagyaték a jövő számtalan generációját fogja táplálni. Amit közösnek találtam bennük, az az attitűd, amellyel sikerül megtartani egyfajta egyensúlyt a zene intellektuális és érzelmi vonatkozásai között. [...] A koncertomban megpróbáltam ennek a két óriásnak a hatásait minél szervezettebben ötvözni.²⁰⁷

A *Bird and Bela In Bb* számos pontján viseli magán Bartók kéznyomát. Az első tétel alapmotívumai egy többször visszatérő kromatikus hexachord²⁰⁸ (C-B-G#-Bb-A)²⁰⁹, valamint egy emelkedő és ereszkedő motívumokban megjelenő másik, tiszta kvartokból felépülő hexachord (E-A-D-C-G-D).²¹⁰ A két hexachord, mintegy építő köveiként a darabnak számos alakban és transzpozícióban tér vissza. Bartóktól való átvétel a három tétel felépítése,

202 Don Sebesky: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Uő.: *Three Works for Jazz Soloist and Symphony Orchestra*. Hamburg: Gryphon, G–2–291, 1979.

203 Az amerikai születésű Sebesky magyar és lengyel felmenőkkel rendelkezik.

204 „I revere the music of Bach, Handel, Brahms, Hindemith, Stravinsky, Barber and especially Bela Bartok. My Hungarian ancestry has something to do with it I’m sure.”

205 Sebesky: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” I.h.

206 Lásd bővebben: 2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

207 „Both Bartok and Bird were twentieth century geniuses. Bird was certainly aware of Bartok’s music. Whether the reverse is true is uncertain. Both left artistic legacies which will nourish countless future generations.

What I found in common between them is an attitude which succeed in holding in a kind of balance tension, the intellectual and emotional aspect of music. [...] In my concerto I have tried to combine the influences of this two giants as organically as possible.”

208 A hexachordok használatával kapcsolatban Bartók eszközrendszerében lásd: 4.6. Gryllus Samu: *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting” című fejezetét.

209 A lemezborítón található műelemzésben ebben a sorrendben szerepelnek a kromatikus hangok.

210 A hangok sorrendje ebben az esetben is így van feltüntetve az elemzésben.

ahogy erre rá is mutat a szerző az elemzésében:²¹¹ „Egy ívet létrehozni az első és a harmadik tétel között olyan eszköz, amit Bartók is nagyra tartott.”²¹² A második, lassú tétel alapotívuma szintén egy hexachord, ami ebben az esetben is egy kromatikára épül, ám itt két csoportra bontva jelenik meg (D-E-Db Eb-C-D), ezenfelül visszatérnek a rondó formába foglalt toccata és fuga részben az első tétel kvart építkezésű motívumai is, derül ki szintén Sebesky elemzésből. Az utolsó tételben, a teljes zenekar belépésével jut el a darab Bb-dúr hangnembe, amivel utal mind Bartók, mind Bird nevére. A konkrét zenei eszközökön túl a teljes kompozíción érezni azt a törekvést, hogy a magyar zeneszerző szellemiségét és Parker munkásságát egységes zenei közegben mutassa meg, talán pótlendő ezzel Parker kimondott szándékát arra nézve, hogy Bartókkal valamiképp együtt dolgozzon.²¹³

Annak ellenére, hogy a jazz stíluskorszakai, így a jazz-rock is bizonyos időszakra – jellemzően nem több mint tíz éves időtartamra – határozták meg a műfajban alkotó zenészek műveit és a hozzájuk kapcsolódó improvizációkat, ezen jellemző tendenciák a korszakok lezárultával sem tűntek el. Bizonyos zenészek egész pályafutásuk során kitartanak a számukra ismertséget hozó stílus jellemző vonásai mellett, valamint a fiatalok sem feltétlenül a legújabb zenei irányzatok hatására kezdtek a jazzel foglalkozni – fogalmaz erről világosan Gonda János jazztörténeti könyvében.²¹⁴ Különösen is igaz ez a mainstream jazzre, amelyet pontosan az egységes zenei megszólalás hiányában szokás modern mainstream és straight ahead stílusként is kategorizálni. Az, hogy az eddig meghatározó jazz irányzatok képviselői együtt éltek és alkottak az 1970-es évek elején feltűnt fiatal zenész generációval, számtalan különböző hatás egyidejű megjelenését eredményezte. Ehhez társult az imént említett rock-zenei hatás, valamint a különböző népzenei megjelenése a jazz műfajában. Ez utóbbi magától értődő módon segíti Bartók modellként való megjelenését a jazz területén.

Van azonban egy a népzene megjelenésénél is fontosabb jelenség, ami meghatározóan hozzá járult ahhoz, hogy Bartók Béla neve és zenéje széles körben váljon ismerté a jazz zenészek körében ezekben az években. Az 1960-as évek közepére a világ számos pontján,²¹⁵ így Amerikában is már működött az intézményesített keretek között folyó jazz oktatás.²¹⁶ A szervezett oktatás velejárója, hogy Bartók pedagógiai célú zongora műveivel, a megannyi

211 Sebesky: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” I.h.

212 „Creating a kind of arch between the first and third movements, a structural device much admired by Bartók.”

213 Lásd: 2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

214 Gonda: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004). 147–148.

215 Példának okáért a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában 1965-ben alakult meg a jazztanszak.

analógiának köszönhetően, ami ezekben a darabjaiban (is) és a jazzben kimutatható,²¹⁷ megjelent a tananyagban. Így sok fiatal jazz zenész – kiváltképp zongorista – már tanulmányai során találkozott a magyar zeneszerző műveivel. Jól szemlélteti ezt a folyamatot a Miles Davis szextett tagjaként ismerté vált zongorista Bill Evans példája, aki az általa vezetett triók révén meghatározójává vált a mainstream korszaknak. Evans egyetemi tanulmányai során alapos ismereteket gyűjtött a klasszikus zene,²¹⁸ különösen a tizenkilencedik- és a huszadik század eleji zeneszerzők területén, megismerve Ravel, Debussy, Szkrjabin, Prokovjev és Rahmanyinov mellett Bartókot is, fogalmaz ezzel kapcsolatban egyértelműen Ted Gioia jazztörténész.²¹⁹ A tanulmányai idején ért behatások Evans-t egész pályája során elkísérték, a későbbiekben is lényeges maradt számára a klasszikus zene, így Bartók is – derül ki a vele 1965-ben készített interjúból.²²⁰

Jean-Louis Ginibre: Hallgat klasszikus zenét?

Bill Evans: Igen, és játszom is néhány darabot a saját örömömre.

J-L. G.: Ki a kedvenc zeneszerzője?

B. E.: Minden nagy mester: Bach, Brahms, Debussy, Beethoven, Bartók, Stravinsky.²²¹

Evans zongora-bőgő-dob trióiban hallható bensőséges, a három zenész együttesen kialakított kamara hangzására épülő játékát a szakirodalom a modern jazz zongorázás kiindulópontjának tekinti.²²² Nem tudható ebben mekkora szerepe volt Bartók hatásának, hiszen Evans sem komponált darabot, valamint nem dolgozta át a zeneszerző egyetlen művét sem. Esetében szinte bizonyos, hogy a bartóki inspirációt nem szabad elválasztani a többi klasszikus szerző által is kifejtett ösztönző behatástól.

216 Az első jazz-tanszéket Németországban a Frankfurti am Main-i Dr. Hoch'sches Konservatorium keretein belül Seiber Mátyás – Kodály-tanítvány volt, és erősen kapcsolódott Bartókhoz – hozta létre 1928-ban, mely 1935-ig működhetett. Ennek szerepéről Bartók és a jazz vonatkozásában lásd: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

217 Lásd: 3. Analógiák Bartók kompozícióiban és a jazz zenében című fejezetben.

218 1946-tól tanult zenét, a fuvolára, a zongorára és a zeneelméletre összpontosítva a Southeastern Louisiana University-n, majd ezt követően 1955-től folytatta tanulmányait a Mannes School of Music-ban, ahol zeneszerzőként diplomázott.

219 Gioia: *The History of Jazz*. (New York: Oxford University Press, 1997). 434.

220 Ginibre, Jean-Louis: „Time Remembered, interjú Bill Evans-szel.” Internetes elérhetőség: <https://jazzprofiles.blogspot.com/2008/03/bill-evans-time-remembered-interview-by.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 03.).

221 „Do you listen to classical music?

Yes, and I play some for my own pleasure.

Who is your favorite composer?

All the great masters: Bach, Brahms, Debussy, Beethoven, Bartok, Stravinsky.”

222 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 139.

Evanshez hasonlóan a korszak több meghatározó zongoristájára gyakorolt hatást Bartók, ám talán senkire sem olyan nagy mértékben, mint Chick Coreara. Armando Anthony “Chick” Corea már gyerekkorától részesült klasszikus zenei képzésben aminek eredményeképp felvételt nyert a Julliard Schoolba.²²³ Munkásságában kiemelt szerepet tölt be Bartók, akiben nem csupán inspirációs forrást talált, de ezen túlmenően modellként is tekintett, és tekint a mai napig a magyar zeneszerzőre. Ez az erős hatás elsőként az 1978-ban megjelentetett *Secret Agent* című lemezén érhető tetten, ahol Bartók *14 bagatelljéből* dolgozott fel egy darabot.²²⁴ A „Bagatelle #4” átdolgozása az első általam ismert olyan jazz mű, ahol Bartók egy darabja elektromos (zongora) hangzással szólal meg.²²⁵ Egy évvel később a *Mikrokozmosz* VI. füzetében szereplő „Ostinato” című Bartók darabot játszott lemezre Herbie Hancock társaságában.²²⁶ Ezt a művet később is megjelentette, ekkor Nicolas Economou ciprusi zeneszerző, zongorista közreműködésével.²²⁷ Nem sokkal a Hancock duó felvételt követően a *Three Quartets* című albumon²²⁸ található saját kompozíciói megírása előtt Bartók vonósnégyeseit tanulmányozta – hangsúlyozza Gonda János könyvének az 1980-as évekkel foglalkozó fejezetében.²²⁹ Corea a felvételeken kívül előadásai során is számos alkalommal tűzte műsorra Bartók műveit, személyesen is voltam olyan koncertjén, ahol a műsor első felében Bartók zongora darabjait játszotta szólóban, majd a zenekarával folytatódott az előadás egy nem Bartók vonatkozású repertoárral.²³⁰ Ezen felül koncertjein Bartók inspirálta improvizációkat is előad, ennek tanúbizonysága az 1997-ben Münchenben előadott duó koncertje Gary Burton vibrafonossal, ahol elhangzott egy három tételes „Medley”, amelynek első és záró kompozíciója két Bartók bagatell (a #6-os és a #2-es) volt, amíg az általuk közrefogott Corea szerzeményt ezen bagatellek inspirálták.²³¹ Ehhez hasonlóan a 2006. szeptember 8-án megtartott budapesti koncertjén,²³² ahol a Magyar

223 Egy hónapig a Columbia Egyetemen is tanult, de ez nem valószínű, hogy nagyban befolyásolta volna a zenei gondolkodását.

224 Chick Corea: *Secret Agent*. (Polydor, PD-1-6176, 1978).

225 Lee Konitz *Peacemeal* című lemezén található Bartók feldolgozások egyikében, a „Thumb Under” darabban Dick Katz elektromos zongorán játszik, ám ez nem határozza meg a teljes felvétel hangzását. Lásd bővebben: 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezet.

226 Corea/Hancock: *An Evening with Chick Corea and Herbie Hancock*. (Polydor, PD-2-6238 B, 1979).

227 Chick Corea/Nicolas Economou: *On Two Pianos*. Deutsche Grammophon, 410 637-1, 1983.

228 Chick Corea: *Three Quartets*. (Warner Bros. Records, BSK 3552, 1981).

229 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 179.

230 Bécsi tanulmányaim idején, 1991–1992-ben.

231 A koncert DVD formátumban megjelent: Chick Corea/Gary Burton: *Jazz. Live At The Munich Philharmonie*. (Arthaus, AHM 107083, 1997).

232 Internetes elérhetőség: https://www.telekom.hu/rolunk/sajtoszoba/sajtokozlemenyek/2006/szeptember_08 (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 04.).

Telekom Szimfonikus Zenekar szólistájaként lépett fel Corea játszott Bartók-ihlette improvizációkat is számol be róla Máté J. György jazz szakíró,²³³ az előadáson teljes repertoárja nem ismert, de az tudható, hogy *Este a székeleyknél* biztosan elhangzott.

Corea azonban nem csupán előadóművészi inspirációt talált Bartókban, de a *Children's Song. 20 Pieces for Keyboard* című pedagógiai céllal megírt kottafüzete alapján egyértelműen Bartók *Mikrokozmosz* füzetait tartotta példa értékűnek. A rövid darabok már első ránézésre is stilisztikai és szerkezeti hasonlóságokat mutatnak Bartók tanítási céllal írt zongora műveivel, mindazonáltal Corea csupán az utolsó öt darabot komponálta akusztikus zongorára, az első tizenöt kifejezetten a Fender Rhodes nevű, jellegzetes hangszínű elektromos billentyűs hangszerre íródott. A *Mikrokozmosz* füzetekhez hasonlóan a *Children's Song* darabjai is nehézségi sorrendben jelentek meg és hasonlóan a Bartók darabokhoz rövidségük ellenére erős atmoszférát teremtenek. További párhuzam a pentaton hangsorok, valamint az aszimmetrikus ritmusok tudatos használata. A bartóki-ihletés tényét maga Corea is egyértelműsíti honlapján található leírásban.²³⁴

Corea, aki Bartók Bélát nevezi meg legfontosabb befolyásoló tényezőként, pályafutása során rövid darabokat írt, amelyeket „Gyermekdaloknak” nevezett. Corea bizonyos szempontból lírai, ám ezzel együtt szerkezetileg tartalmas „Gyermekdalok” Bartók *Mikrokozmosz* sorozatának megfelelője.²³⁵

Keith Jarrett sok szempontból hasonlóan indult a zenészi pályán, mint Bill Evans és Corea, amennyiben ő is Miles Davis zenekarának tagjaként vált széles körben ismert jazz zenésszé.²³⁶ Hozzájuk hasonlóan Jarrett is kiskorában kezdett zongorázni és klasszikus zenét tanulni, majd a Berklee College of Music-ban folytatta tanulmányait. A fiatal korban szerzett benyomások, a klasszikus zene hatása szerves részévé vált zenei identitásának. Ámbár más jazz zenészek is belemerültek a klasszikus zene megismerésébe, kevesen tettek olyan erőfeszítéseket, mint Jarrett, aki Bartók, Barber és Stravinsky műveit pódiumon is előadta – írja könyvében Ted Gioia. Később a huszadik századi zeneszerzők mellett Mozart darabokat is játszott koncerten Jarrett, és olyan zeneszerzők műveit jelentette meg lemezen mint, Bach

233 Máté J. György: *A rögtönzés művészete*. (Budapest: Kijarat kiadó, 2014). 16.

234 Internetes elérhetőség: <https://chickcorea.com/discography/childrens-songs/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 04.).

235 „Corea, who cites Béla Bartók as a major influence, had, throughout his career, written brief miniatures he called *Children's Songs*. In some ways, Corea's lyrical but nevertheless rich in structure „Children's Songs” were his versions of Bartók's *Mikrokozmosz* series.”

236 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 226.

és Beethoven. Eltérő viszonyát az egyes klasszikus szerzőkhöz az alábbi, vele készült interjúból érthetjük meg:²³⁷

Art Lange: Gondolja, hogy azért játssza szívesen ezeket a darabokat a nyilvánosság előtt, mert annyira élesen elválnak a jazztől, Ön pedig így szeretne a másik irányba eljutni amilyen messzire ez csak lehetséges?

Keith Jarrett: Talán csak erősebb köteléket hozok létre, bizonyos értelemben minden olyan zenéhez, amelyet valamilyen szubjektív és objektív folyamatok révén fontosnak tartok a magam számára. Tehát a kérdés, miszerint Bachot vagy Beethovent a *különbözőség* miatt játszom-e – valójában pont fordítva igaz. Úgy érzem, hogy Bach és az, amit én magam teszek sokkal közelebb áll egymáshoz, mint Bartók van ahhoz, amit a szóló koncerteken csinálok. A zene hangzása a hallgató számára az, amitől másnak tűnik.²³⁸

Valóban, Jarrett szóló koncertjei sokrétűségük ellenére is minden bizonnyal könnyebben befogadhatóbbak, mint Bartók minden kompromisszumot elutasító mesterműveinek egy-némelyike. Ennek ellenére Jarrett számára különösen is fontos volt Bartók munkássága, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy Bartók műveinek koncerteken való előadása mellett 3. *zongoraversenyét* lemezen is megjelentette.²³⁹ Bartók darabjainak játékában, így a zongoraversenyekben egyrészt nehézségük miatt komoly kihívást látott (a 2. *zongoraversenyt* egyenesen a legnehezebbnek nevezte ebben a műtípusban),²⁴⁰ másfelől édesanyának származása érzelmileg is közel hozta őt a magyar zeneszerzőhöz.²⁴¹ A közös gyökerekkel kapcsolatban a következőképp fogalmazott Jarrett, az imént idézett interjúban: „Bartók és én barátok vagyunk, mert mindketten magyarok vagyunk, tudja?”²⁴² Az, hogy nem improvizált soha – azon koncertjein sem, ahol Bartóktól adott elő darabot – egyértelműen bartóki ihletéssel, Jarrett az alábbiakban megfogalmazott fenntartása miatt volt, amivel elutasította, hogy improvizációi mintegy „töltelékként” jelenjenek meg egy műsorban:

237 Art Lange: „The Keith Jarrett Interview.” Internetes elérhetőség: https://downbeat.com/microsites/ecm-jarrett/post_2-jarrett-interview.html (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 05.).

238 „Art Lange: Do you think you’d like to play those pieces in public because they’re so far divorced from jazz, so you’d personally want to go as far as you can in the other direction?”

Keith Jarrett: I’m just adding maybe a thicker rope, in a way, to all music that I consider, through certain subjective and objective processes, to be important to me. So the question about would I play Bach or Beethoven because of the *difference*—it’s really the opposite. I feel that Bach and what I do myself are much closer than Bartok is to what I do in the solo concerts. It’s the way the music sounds to the listener that makes it seem different.”

239 Keith Jarrett: *Barber/Bartók/Jarrett*. Előadja a New Japan Filharmonikus Zenekar, vezényel Kazuyoshi Akiyama. A felvétel dátuma: 1985. (ECM, 2445, 2015).

240 Lange: The Keith Jarrett Interview. I.h.

241 Jarrett anyja, Kuzma Irma magyarországi szlovén családból származott, a mai Mura-vidékről.

242 „Bartok and I are friends because we’re Hungarian, you know?”

Ha egy. zenekar azt kérdezné: Eljátszaná-e velünk ezt a concertót, majd improvizálna a koncert második felében? Nem. Úgy érzem, hogy ez a zeném a program kitöltésének eszközeként való felhasználása lenne.²⁴³

Ám mindez mégsem jelenti azt, hogy a magyar gyökerek és Bartók szellemisége ne köszönt volna vissza valamilyen formában koncertjein. Jarrett, miután agyvérzése következtében orvosai egyértelműsítették, hogy egészségi állapotában nem várható olyan mértékű javulás, hogy ismét zongorához ülhetne, bejelentette visszavonulását. Az ekkor vele készült interjúbán, utolsó budapesti fellépése és az ebből készült album kapcsán került mindez szóba:²⁴⁴

Saját alkotói energiáin túl, minden koncert feltétele is egyedülálló: a zongora jellemzői, a terem hangzása, a közönség hangulata, sőt még a város érzete is. Jarrett úr négyszer lépett fel Budapesten a 2016. évi koncertje előtt,²⁴⁵ a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben, és olyan rokonságot érzett, amelyet személyes tényezőknek tulajdonít; anyai nagymamája magyar volt, és már kicsi korától kezdve játszotta Bartók zenéjét. „Úgy éreztem, hogy kell legyen ok arra, hogy közel állok a kultúrához” – mondta. Bartók és más magyar zeneszerzők népzenei kötődése tovább mélyítette Jarrett urat egy komor minőség felé – „egyfajta egzisztenciális szomorúság, mondjuk mélység” – ami erőteljesen jelen van a koncert első felében.²⁴⁶

Richard Allan Beirach, művésznevén Richie Beirach zongorista – Corea és Jarrett kortársaként – Bartók munkásságához fűződő viszonyában sok hasonlóságot mutat pályatársaival. Beirach számos nyilatkozatában megerősítette, hogy Bartókot tekinti az életművére legnagyobb hatással bíró (nem csupán klasszikus) zeneszerzőnek, így vele kapcsolatban nincs hiány elsődleges forrásokban. Többek között Krystoffer Dreps már említett német nyelvű szakdolgozatban szereplő,²⁴⁷ általa készített interjú is alátámasztja,²⁴⁸ hogy Beirach kompozícióiban és improvizációiban tudatosan kezeli a bartóki elemek

243 „An orchestra says, »Would you do this concerto with us and would you improvise in the second half?« No. I feel that is using my music as a means of filling out the program.”

244 Nate Chinen: „Keith Jarrett Confronts a Future Without the Piano.” Internetes elérhetőség: <https://www.nytimes.com/2020/10/21/arts/music/keith-jarrett-piano.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 02. 10.).

245 Ekkor rögzítették azt a koncertet, ami később lemezalbumon is megjelent: Keith Jarrett: *Budapest Concert*. (ECM, 2700, 2020).

246 „Beyond his own creative resources, the conditions of every concert are unique: the characteristics of the piano, the sound in the hall, the mood of the audience, even the feel of a city. Mr. Jarrett had performed in Budapest four times before his 2016 concert at the Bela Bartok National Concert Hall, feeling an affinity he ascribes to personal factors: His maternal grandmother was Hungarian, and he played Bartok’s music from an early age. »I felt like I had some reason to be close to the culture,« he said. The embrace of folkloric music by Bartok and other Hungarian composers further nudged Mr. Jarrett toward a dark quality – »a kind of existential sadness, let’s say, a deepness« – powerfully present in the concert’s first half.”

247 Lásd: 2.4. A hard bop korszak és a free jazz című fejezetben.

átvételét. Az interjújában, két lényeges kijelentés hangzik el ezzel kapcsolatban: Egyfelől Beirach leszögezi, hogy az aranymetszést olyan formai elemnek tekinti, ami egy (előre meg nem szerkesztett és nem rögzített hosszúságú) improvizációban biztosan nem tud megvalósulni. Másrészt, Dreps kérdésére válaszolva elmondta, hogy nem csupán Lendvai, de az összes Bartókkal kapcsolatos analitikai könyvet – amik angol nyelven megjelentek – elolvasta:

Krystoffer Dreps: Olvasta Lendvai Ernő elemzéseit?

Richie Beirach: Természetesen, mindegyiket olvastam. Minden egyes könyvet, amit vele (Bartókkal) kapcsolatban írtak, olvastam.²⁴⁹

Sajnálatos módon Dreps nem kérdezett rá, hogy milyen egyéb Bartók elemzéseket ismert Beirach. Megkeresésemre a zongorista pontosította válaszát és felsorolta azokat az elemzéseket és életrajzi írásokat, amelyeket olvasott.²⁵⁰ Ezek közül csupán egynek a szerzője Lendvai. Beirach levelében külön hangsúlyozta, hogy ez volt számára a leghasznosabb az összes általa ismert mű közül.²⁵¹

A zongorista egy teljes albumot dedikált Bartóknak,²⁵² amelyen két kimondottan Bartók vonatkozású kompozíció található, az „Around Bartók Bagatelle #4” valamint az „Around Bartók’s World”.²⁵³ A magyar zeneszerző ihlette további művek az 1996-ban publikált „What are the Rules?”²⁵⁴ és a korábban, 1977-ben komponált, de elsőként ugyanezen az albumon megjelentett „Rectilinear”, valamint a Gregor Hübner hegedűssel közösen jegyzett *Duality – The First Ten Years* című album egyértelműen Bartók inspirálta darabjai.²⁵⁵ Dreps szakdolgozatában alaposan vizsgálja azt is, hogy Bartók hogyan hatott a zongorista improvizációira. Ehhez a „Pendulum”²⁵⁶ című Beirach, a „Nardis” című Miles Davis és az „In

248 Krystoffer Dreps: *Béla Bartók im Jazz. Zur Bedeutung des Komponisten im Schaffen von Richie Beirach und Woody Shaw*. (MA diplomamunka, Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 2009). 132–133.

249 „Krystoffer Dreps: Did you read Ernő Lendvai’s analysis? Richie Beirach: I read everything, of course. Every single book that was written about him I have read.”

250 Richie Beirach e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 01. 30.).

251 Lendvai Ernő: *Béla Bartók. An Analysis of his Music.*, Antokoletz, Elliott: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music.*, Wilson, Paul: *The Music of Béla Bartók.*, Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók.*, valamint Vinton, John: „Bartók on his Own Music.” című tanulmánya.

252 Beirach/Huebner/Mraz: *Round About Bartók*. (ACT, 9276-2, 2000).

253 A lemez Bartók mellett Scriabin és Kodály vonatkozású darabokat is tartalmaz.

254 Richie Beirach: *Trust*. (Evidence, ECD 22143-2, 1996).

255 A „Bagatellek” 1-től 6-ig amelyek már a cím választásukkal is Bartók idézik, valamint egy darab, amellyel Bartók és Stravinsky előtt tisztelegnek a „For Two Masters, For Bartók and Stravinsky”. Beirach, mint Bartók ihlette művet említi is ez utóbbi darabot a vele készült Dreps interjúban.

256 Sajnálatos módon sem az elemzésből, sem a lemezjegyzékből nem derül ki pontosan melyik felvételt vette Dreps elemzése alapjául, hiszen a „Pendulum” című darab több lemezen is hallható.

Memoriam Béla: Sonic Landscapes”²⁵⁷ Gregor Hübner kompozíciókban található szólókat vette alapul, amelyekben a kimutathatóan Bartókhoz köthető zenei megoldások mellett,²⁵⁸ külön is kiemeli azt a komponenst, amit Beirach „tűznek” nevez Bartók műveiben és lényegi kapcsolatnak gondol saját zenéje és a bartóki univerzum között. Dreps továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy bizonyos zenei megoldásokat nem Bartók hatása, hanem meglévő analógiák eredményeznek.²⁵⁹ Ám az analógiák megléte ellenére is nyilvánvaló, hogy a jazz zongorista-zeneszerző Richie Beirach munkásságában hatalmas szerepe van Bartók iránt érzett elkötelezettségének.

Annak ellenére, hogy elsősorban zongoristák fordultak Bartók darabjaihoz inspirációért ebben az időszakban, nem korlátozódott kizárólag rájuk ez a fajta érdeklődés. Dave Holland bőgősként és saját zenekarainak vezetőjeként az 1960-as évek vége óta a nemzetközi jazz színtér egyik meghatározó résztvevője.²⁶⁰ Annak ellenére, hogy Angliában született és tanulmányai befejeztével röviden csatlakozott a londoni jazz élethez, pályafutásának nagyobb része egyértelműen Amerikához kötődik. Bartók iránti érdeklődését elsőként Turi Gábor jazz szakíró dokumentálta az 1986-ban Hollanddal készült interjújában.²⁶¹ A leírás tanúsága szerint, amikor Turi belépett a beszélgetés helyszínéül szolgáló szállodai szobába Holland éppen Lendvai tengelytonalitás elméletét tanulmányozta. Sajnálatos, hogy ennek ellenére a Bartók munkássága iránti érdeklődésével kapcsolatban nem hangzott el információ az interjú során. Holland is azok közé a jazz zenészek közé tartozik – derül ki a vele készült Bob Blumenthal interjúból²⁶² –, aki már tanulmányai során megismerkedett a magyar zeneszerző műveivel:

Volt egy döntő pillanat 1966-ban, amikor elmentem egy Bartók műsort játszani. Három hét alatt minden Bartók zenekari darabot eljátszottunk, és válságban tértem haza, mert az élmény lehengerlő volt. Nem voltam biztos benne, hogy találok-e még olyan játszani való zenét, ami ennyire fontos de elhatároztam, hogy ha ezen a szinten nem is tudok alkotni, legalábbis az az én zeném lesz.²⁶³

257 Richie Beirach/Gregor Huebner: *Duality – The First Ten Years*. (Niveau Records, NRM 007, 2007).

258 Ezek a zenei eszközök a Fibonacci-számsor konstruktív felhasználása egyes kompozíciók szerkezeteknél, a felismerhető dallami és ritmikus motívumok, valamint a bitonalitás.

259 Dreps: *Béla Bartók im Jazz*. I.m. 58–77.

260 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. 214.

261 Turi Gábor: *A jazz ideje*. (Budapest: Osiris, 1999). 168.

262 Bob Blumenthal: „Dave Holland: Prime Time.” *Jazz Times Magazine* 76/9 (2005. december): 34–41.

263 „There was a crucial point in '66, when I went away to play an all-Bartok program. Over three weeks we played every Bartok orchestral piece, and I returned in crisis because the experience had been so fantastic. I wasn't sure I could find music to play that was as important, but decided that, while I might not be able to create on that level, at least it would be my music.”

Ezeken felül nem találtam forrást, amiből a Bartókhoz fűződő kapcsolata jobban kirajzolódna, ezért, amikor Dave Holland triójával Budapesten lépett fel egy rövid beszélgetés keretében további kérdéseket tettem fel neki.²⁶⁴

Párniczky András: 1986-ban Turi Gábor készített önnel interjút. Varsóban a szállodai szobában, ahol a beszélgetés apropóján találkoztak, ön pont a tengelytonalitás elméletét tanulmányozta Lendvai Ernő angolul megjelent könyvéből. Emlékszik esetleg minderre?

Dave Holland: Természetesen! Lendvaitól nem csupán egy, de két analízis kötetem is van. Életrajzi könyvem is van Bartók Béláról, de nem emlékszem sajnos pontosan az írójára, talán David a keresztnéve.²⁶⁵ Ezeket a könyveket a mai napig rendre újra olvasom. Ahogy én változok zeneileg, úgy mindig tudok meríteni belőlük, és természetesen abból, hogy hallgatom Bartók műveit. Két-három éve, amikor utoljára jártam Budapesten elmentem a Bartók Archívumba, ahol kéziratokat is megnézhettem. Láttam egy nagyon érdekes lejegyzést a népdalgyűjtéseiből, ahol az első változatban ütem mutató nélkül szerepelt egy népdal, majd egy saját maga által revideált lejegyzésben már páratlan ritmusban, a bolgár népzenenek megfelelően kottázta le Bartók.²⁶⁶ Az, ahogy Bartók hozzáállása megváltozott a gyűjtései során engem különösen is érdekel.

PA: Hogy találkozott először Bartók zenéjével?

DH: A Guildhall School of Music and Drama – ahol az 1960-as évek közepén tanulmányait folytatta – nyári kurzusán három hétig csak Bartókkal foglalkoztunk. Ez alatt az időszak alatt szinte az összes vonósokra írt műve szóba, illetve eljátszásra került.

PA: Melyik Bartók mű a kedvence?

DH: Az *V. vonósnégyes*.

PA: Mi fogta meg ebben és az ön által említett vonósművekben?

DH: Hasonlóan Stravinsky egyes kompozícióihoz és Schönberg korai műveihez az nyugoz le, ahogy tonális tud maradni Bartók, miközben a tonalitás adta határokat a lehető legszélesebbre feszíti. Ezt alapvetően a modális síkok ütköztetéséből adódó kromatikákkal éri el.

Ugyan az idézetek egyértelműen alátámasztják a magyar zeneszerző iránti elkötelezettségét, Holland sem dolgozott fel ez idáig Bartók darabot, vagy írt művet az ő hatására.

Jóllehet James Elbert “Jimmy” Raney gitáros már az 1950-es évek vége óta koncertezett és készített felvételeket különböző jazz stílusokban (cool, bebop, hardbop), mégis szélesebb körű ismertségre mainstream zenészként tett szert.²⁶⁷ Az ő Bartókhoz fűződő

264 A disszertáció szerzőjének interjúja Dave Holland-del. 2019. 10. 29. Digitális hangfájl.

265 Valószínűsíthetően ez David Cooper *Béla Bartók* című könyve lehet.

266 Erről a jelenségről 1938-ban Bartók is beszélt „Az úgynevezett bolgár ritmus” című előadásában. Lásd: Szabolcsi Bence (szerk.) – Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. (Budapest: Magyar Kórus, 1948). 40–44.

267 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 344.

kapcsolatáról Zachary Streeter, Jimmy Raney-ről írt diplomamunkájából tudhatunk meg számos információt,²⁶⁸ köszönhetően többek között annak, hogy a disszertáció részekét Streeter egy interjút készített Jon Raney-vel, aki – úgy is, mint jazz zenész – nagy hangsúlyt fektet édesapja hagyatékának ápolására. A beszélgetés során az „Homage to Bartok”²⁶⁹ című Jimmy Raney kompozíció rendhagyó hangszerelése kapcsán,²⁷⁰ úgy emlékezett vissza, hogy eredetileg vonósnégyesnek készült, ám apja végül ennek megírását sohasem fejezte be.²⁷¹ A bartóki inspiráció, ezen belül is elsősorban a *vonósnégyesek* hatása mind a témán, mind a vonósokra írt további motívumokon – így a gitárszóló kíséretként-, valamint a darab lezárásaként, ritmusszekció nélkül megszólaló részekben – jól érződik. Jon Raney arra is biztosan emlékezett, hogy apja nem csupán Bartók *vonósnégyeseit*, de zenei tárgyú írásait is tanulmányozta darabja megírásakor, ám az interjúból nem derül ki pontosan, hogy mely tanulmányok lehettek ezek. Egy további Raney darab, a „Suzanna” kapcsán is felmerül a bartóki inspiráció ténye. Minderről a lemezalbum borítóján található elemzésből tájékozódhatunk:²⁷²

„A „Suzanna” erre a felvételre készült saját (Jimmy Raney) szerzeménye volt, előre elhatározottan nem úgy felépítve, ahogy ez a népszerű daraboknál megszokott. A bartóki inspiráció szabad előadása.”²⁷³

Végezetül, Raney esetében sem csupán a kompozícióiban fedezhető fel a magyar zeneszerző hatása, hanem ami talán még ennél is fontosabb egy jazz zenész esetében, egy improvizációjával kapcsolatban is dokumentált Bartóktól való átvételt.²⁷⁴

Szintén a „Darn that Dream” című szám szólója a szokatlan Bartók-szerű gyorsan mozgó motívumokkal (például az Em és Em/ D „helyeken”, stb...) és a trilla, amibe tisztán be tudott szállni. Minderre nagyon büszke volt. „Végre sikerült megcsinálnom!” mondta (Jimmy Raney).²⁷⁵

268 Zachary Streeter: *Jimmy Raney Thesis: Blurring the Barlines*. Diplomamunka, Graduate School-Newark Rutgers, 2016.

269 Jimmy Raney: *Strings and Swing*. (Muse Records, MR 5004, 1972).

270 Gitár, hegedű, brácsa, cselló, valamint a jazz ritmusszekció tagjaiként nagybőgő és dob.

271 Streeter: *Jimmy Raney Thesis: Blurring the Barlines*. I.m. 18.

272 Doug Ramsey: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Jimmy Raney: *The Influence*. Xanadu Records, 116, 1976.

273 „Suzanna” his original composition for this session, is decidedly not put together like a popular song. It is a free performance of Bartokian inspiration.”

274 Streeter: *Jimmy Raney Thesis: Blurring the Barlines*. I.m. 41.

275 „Also the solo to »Darn that Dream« with the unusual Bartok-like leaping phrases (for ex. on the »spot« E-, E-/D etc.) and the trill he was able to get in cleanly. He was very proud of that. »I finally got that in!« he said.”

Ez utóbbi azért is lényeges példa, mert mélyebb beépülést jelent, amennyiben egy Bartók-inspirálta zenei motívum mainstream jazz környezetben az improvizációban is megjelenik. Streeter álláspontját támasztja alá a pályatárs Jim Hall meglátása is, ami annál inkább figyelemre méltó, hogy ő különösen értő módon viszonyult Bartók munkásságához.²⁷⁶ Hall leszögezi, hogy Raney nem csupán egyformán szerette Bartók Bélát és Charlie Parkert, de – véleménye szerint – gitár-játékban a két zenész hatása jól felismerhetően és egyforma mértékben van jelen.²⁷⁷

A fejezet terjedelme, a feldolgozott forrásanyag mennyisége önmagában is mutatja, hogy az 1970-es évektől kezdődően nagyságrendekkel nőtt azon jazz zenészek száma, akik Bartók darabjaiból inspirálódtak. Ezenfelül egyes alkotók esetében az is megállapítható, hogy az ezt megelőző évtizedekhez képest alaposabb és szélesebb körű ismeretekkel rendelkeztek a magyar zeneszerzőt illetően, valamint munkásságukban szervesen tudtak bekerülni a bartóki elemek.

2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete

Az 1970-es éveket követően már nem jelentek meg olyan új irányzatok, amelyek az amerikai vagy akár a nemzetközi jazz életet egységesen meghatároznák.²⁷⁸ Kiváltképp nem beszélhetünk olyan zenei törekvésekről, amelyek a Bartókra jellemző zenei megoldások megjelenését és beépülését a jazzbe segítenék vagy éppen akadályoznák. Ezzel együtt az, hogy Bartók Béla zenei géniusza széles körben vált a jazz zenészek körében is ismertté, valamint azon zenei tendenciák, amelyek az ezt megelőző korszakokban lehetővé tették, hogy Bartók termékenyen hasson ebben az időszakban tovább erősödtek. A közelmúltra tekintve már nem csupán a zongoristák privilégiuma megismerkedni Bartók darabjaival tanulmányaik során. A jelenség meglétét bizonyítja, hogy az 1980-as évektől kezdődően szinte az összes (a jazzben előforduló) hangszereken képviseltetik magukat azon zenészek, akik Bartók zenei univerzumában inspirációra leltek.

Fenti vélekedésem egyértelműen alátámasztja Peter Erskine példája, aki dobosként és zeneszerzőként is egyformán jól ismert napjaink jazz-életében.²⁷⁹ Bartókhoz fűződő

²⁷⁶ Lásd: 2.3 A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

²⁷⁷ Jim Hall: „[Műelemzés az album lemezbortóján].” In: Jimmy Raney: *Live in Tokyo*. Xanadu Records, 132, 1976.

²⁷⁸ A kontinenseken átívelő számos együttműködés következtében az 1980-as évektől gyakorta nem lehet az amerikai és a nemzetközi jazzt élesen különválasztva tekinteni.

²⁷⁹ Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 137.

kapcsolatáról a következőképp nyilatkozott Kármán Sándornak a jazz dobolás történetéről írt könyvének Erskine-ről szóló fejezetében:²⁸⁰

Egyszer, gyerekkoromban rátaláltam egy hanglemezre, ami azután megváltoztatta az életemet. A lemezborítón ez állt: „A Percussion Spectacular” és a lemezen Bartók Béla *Versenyű két zongorára és zenekarra*²⁸¹ című műve szerepelt a New York-i Filharmonikusok előadásában, Leonard Bernstein vezényletével. Hogy nekem milyen hangélményben volt akkor részem? Mintha ezek a misztikus hangok felháborította hegyekből szűrődtek volna le hozzám, ráadásul olyan ritmusokkal kombinálva, amelyek a nyüzsgő manhattani utcákon épp úgy otthon érezték magukat, mint egy magyarok által körülült tábortűz mellett... a melódiák pedig egyszerre sugároztak teljes gondtalanságot, és voltak hihetetlenül baljóslatúak. Én úgy éreztem akkor, Bartók zenéje felölel mindent. A mű Bernstein-féle interpretációja erőteljes volt és briliáns, ugyanakkor nem kerülte meg, hogy a mű mélyrétegeibe hatoljon. Újra meg újra meghallgattam, és mindig hatalmas élményt adott. Ekkor még jó pár évvel az internet kora előtt jártunk, ez pedig némileg behatárolta, hogy mennyi információhoz jutottam. De engem élenken foglalkoztatott, amit 12 évesen megtudtam Bartók Béla életéről és haláláról. Egy éj-szaka arra riadtam fel álmomból, hogy sírok, mert Bartók meghalt, és nincs olyan erő a világegyetemben, még itt, az Egyesült Államokban sem, ami közbeléphetett volna, hogy megakadályozza ezt a tragédiát. A világegyetem működése azonban kifürkészhetetlen, és Bartókért végül mégiscsak közbelépett, hiszen halhatatlanságot adott neki. Bartók mindörökké bekerült a muzsikások számára fenntartott mennyországba, azaz ott van azoknak az embereknek a fülében és szívében, akik hallgatják a muzsikáját. Én mindenesetre zenei pályám minden egyes napján tisztelettel adózom neki, hiszen csak ennek az egyetlen művének a tanulságai állandó mércét jelentenek számomra, hogy milyen zenei megoldásokkal élek. Azzal tehát, hogy ebben a fogékony életkorban hallottam a művét, Bartók egy életre beoltott az ő zenei DNS-ével. De ezt a legjobb fajta fertőzésként élem meg. [...] Középiskolásként 1971-ben volt szerencsém eljárni a timpani szólamot Bartóknak a *Concerto zenekarra* című művében az Interlochen Arts Academy szimfonikus zenekarával. A darabot egy Budapestről származó karmester Harsányi Miklós vezényelte.²⁸²

280 Kármán Sándor: *Életem ritmusa*. (Magyar Ütőhangszeres Kultúraért Alapítvány, 2020). 3–6.

281 Bartók amerikai tartózkodása során *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* című művét látta el zenekari kísérettel és új címmel.

282 „When I was a child, I chanced upon an album of music that would change my life. The words „A Percussion Spectacular” appeared at the top of the LP’s graphics, and the music was Béla Bartók’s *Concerto for Two Pianos and Percussion* as performed by the New York Philharmonic under the baton of Leonard Bernstein. What wondrous tonalities were these? Mystical harmonies that seemed to come from cloud-shrouded mountains combined with rhythms that seemed as at home on Manhattan streets bustling with New Yorkers as they must have been in a camp- fire surrounded by Magyars... plus melodies that were as care free as they were full or portent Bartók’s music had everything, it seemed. Bernstein’s interpretation of this work was vigorous and athletic while unafraid to probe the deeper meaning to this work. I thrilled to hear it,

Személyes megkeresésemre Erskine beszámolt róla,²⁸³ hogy két olyan kompozíciója is van, amelyek Bartók vonatkozásúak. Első szólólemezen található „All’s Well That Ends” című darab,²⁸⁴ amelyben a téma végén szerepel egy rövid idézet a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* című műből.²⁸⁵ A másik egy jóval áttételesebb utalás Bartókra, a „Plan 9” című kompozíció, amelyet Bartók *Concerto zenekarra* című művének „Intermezzo interrotto”, azaz félbeszakított közjáték című tétele ihletett. Ez utóbbi darab kétféle változatban kis- és nagyzenekari hangszerelésben is megjelent lemezalbumon.²⁸⁶

Jelen korunk legismertebb jazz bendzsósaként Béla Fleck is azon zenészek közé tartozik, akik – legalábbis a modern jazz tekintetében – egy viszonylag ritkán felbukkanó hangszeren játszanak. Zenerajongó édesapjától keresztnevét Bartók iránti tiszteletének kifejezésékként kapta. Fleck a jazz mellett más műfajokban, így country- és klasszikus zenében is alkot. Bartókhoz való kötődése is ez utóbbinak tudható be, amennyiben feleségével – a szintén bendzsós – Abigail Washburnnel több, a *Gyermekeknek* füzetekben található zongorarabot is átdolgoztak bendzsó-duóra (a zongora jobb és bal kézre írt szolamát játssza a két hangszer). Ezek közül kettő került rögzítésre és jelent meg lemezalbumon a „Quasi Adagio”²⁸⁷ és a „Gyermektánc”,²⁸⁸ ám ezeken felvételeknek – Fleck gyakorta tekint ki más műfajokba, így ahogy ebben az esetben a bluegrass-ba is – nincs közvetlen kapcsolata a jazz műfajjal.

A zeneszerző, harsonás Ed Neumeister saját kompozíció mellett számos feldolgozást és big band hangszerelést készített pályája során. Többek között egy magyar nagyzenekar, a

over and over again. This was many years before the internet, and so my reading resources were limited in availability and scope. But what little I did learn about the life and death of Béla Bartók haunted this 12-year old boy. One time I woke up in the middle of the night in tears, sad that Bartók had died and was seemingly allowed to perish from this earth, in this country of the USA, without the utmost intervention of the universe to stop his demise. Well, the universe works in mysterious ways, and Bartók was given life in the form of immortality. His heaven is in between the ears and in the hearts of every person who listens to the music he created. I certainly honor him every day of my musical life, as the lessons from this one composition alone continue to inform my musical choices daily. Hearing him at this impressionable age was similar to receiving an injection of his musical DNA into my bloodstream. This was a good infection of the best kind. [...] I was fortunate enough in 1971 to play the timpani in Bartók’s “Concerto for Orchestra” with the symphony orchestra of the Interlochen Arts Academy where I attended high school. The conductor was Nicholas Harsanyi from Budapest.”

283 Peter Erskine e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 02. 23.).

284 Peter Erskine: *Peter Erskine*. (Contemporary Records, 14010, 1982).

285 Ez a darab az alapja a kétzongorás Versenyműnek, amit visszaemlékezésben Erskine említ

286 The Lounge Art Ensemble: *Music For Moderns*. (Fuzzy Music, PEPCD013, 2005)., valamint Peter Erskine, Tim Hagans & The Norrbotten Big Band: *Worth The Wait*. (Fuzzy Music, PEPCD015, 2007).

287 Az „Elvesztettem páromat” kezdetű gyermekdal átdolgozása.

288 Béla Fleck & Abigail Washburn: *Béla Fleck & Abigail Washburn*. (Rounder Records, 11661-36262-02, 2014).

Budapest Jazz Orchestra felkérésére is írt hangszereléseket. „Here and There”²⁸⁹ című kompozíciójának kétféle bartóki vonatkozása is van. Egyfelől találhatók benne konkrét idézetek, ahogy erről egyértelműen fogalmazott kérdésekre adott válasz levelében:²⁹⁰ „A darabban Bartók 2. *zongoraversenyének* részeit használtam.”²⁹¹ Másrészt, az egyébként afrikai népzenei hatásokra született kompozícióban hasonlóan nyúlt a népzenei inspirációhoz, ahogy ezt számos alkalommal maga Bartók tette. Azt, hogy ebben a munkában tudatosan tekintette a magyar zeneszerzőt modellnek, alátámasztja az alábbi interjú részlet:²⁹²

Például az egyik darab, amelyet a legutóbbi koncertünkön előadtunk a BJO-val, az a „Here and There” című szerzeményem, amelyhez az afrikai ősi zenéből merítettem ihletet. A pigmeusok zenéjéhez nyúltam vissza, úgy is mondhatnám, „elloptam” a zenéjüket és áthangszereltem jazz zenekarra. Persze ez nem újdonság, hiszen sok szerző merít így inspirációt [...] Vagy ott van Bartók Béla, aki a saját népe zenéjét kutatta és használta fel műveiben. Én ezt a „föld zenéjének” hívom, a természeti népek zenéjének. Én is hasonlóképp fordulok a réges-régi kultúrák zenéjéhez, amit fel tudok használni a saját műveimben. És nemcsak felhasználom, hanem ezáltal jutnak eszembe új ötletek, formák, hangzások, amelyek – remélhetőleg – a jövőbe is mutatnak.

Ámbár nem a jazz műfaji keretein belül született, de meg kell még említeni, hogy Neumeister átiratot készített a teljes *IV. vonósnégyesből* harsona kvartettre.²⁹³ Egy ilyen volumenű munka mindenképpen figyelemre méltó egy jazz zenész részéről.

Kenneth „Kenny” Wheeler trombitás, zeneszerző pályája jól példázza a jazz nemzetközivé válását. A kanadai születésű Wheeler miután befejezte klasszikus zenei tanulmányait a Toronto Conservatory-n, 1952-ben végleg Angliában telepedett le és vett részt olyan produkciókban, amelyek elsősorban a korszak vezető amerikai jazz zenészeihez köthetőek.²⁹⁴ Zeneszerzés tanára az a John Weinzwieg, aki nem csupán a kanadai szeriális zene egyik úttörője volt, de gyakorta alkalmazott Bartóktól származó zenei megoldásokat is.²⁹⁵ Ezért nem meglepő, amikor 1999-ben azt nyilatkozta a Jazz Times szaklap újságírójának,

289 Ed Neumeister: *Jbbg Plays The Music Of Ed Neumeister*. (Mons Records – MR 874-329, 2000).

290 Ed Neumeister e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 01. 25.).

291 „In the piece I used parts from Bartók’s 2nd piano concerto.”

292 Csík Gabriella: „Ed Neumeister. A jazz-zenekar ma már koncertműfajnak számít.” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/ed-neumeister-a-jazz-zenekar-ma-mar-koncertmufajnak-szamit-54598.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 03. 27.).

293 Ed Neumeister e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 01. 25.).

294 Larkin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 226.

295 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Weinzweig (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 03. 28.).

hogy főképp klasszikus zenét hallgat, ezen belül is Bartókot (elsőként említi a nevét), valamint Debussy-t és Ravelt nevezte meg, mint kedvenc zeneszerzőit.²⁹⁶ Ennél is fontosabb azonban, hogy mielőtt komponálni kezdett volna, a napi rutin részeként tanulmányozta többek között Bartók műveit – derül ki a kézzel írott jegyzetfüzetéből.²⁹⁷

A folyamat, amellyel új dallamot írok vagy komponálok a következő – körülbelül reggel hétkor kelek fel és nem mosakszom meg, borotválkozom, vagy bármi ehhez hasonló, hanem felveszek egy fürdőköpenyt vagy felöltözöm, és eszem pár kekszet, iszok egy teát és leülök a zongorához, ami egy régi darab, kissé hamis is. Aztán átjátszom néhány négyszólamú Bach korált. Ezt követően korlátozott technikám ellenére megpróbálok végigjátszani néhány két- vagy háromszólamú Bach invenciót, esetleg prelűdöt. Aztán átnézek néhány modernebb zenét, mint amilyen Ravel, Debussy, Hindemith, Bartók vagy talán az angol Peter Warlock.²⁹⁸

Még ha Wheeler ezt az erős befolyást áttételesen meg is jeleníti számos kompozíciója valamelyikében vagy improvizatív stílusában, mégsem találunk életművében bartóki hatást mutató művet vagy konkrét idézetet a szerzőtől.

Nem is elsősorban a hangszerválasztása – ámbár a kornett sokkal inkább volt jellemző fúvós hangszer a jazz kezdeti, New Orleans-i korszakában – mintsem az általa bevezetett úgynevezett „conduction”²⁹⁹ improvizációs módszer miatt számít rendhagyónak Lawrence D. „Butch” Morris zeneszerző, karmester munkássága.³⁰⁰ A *Bartok Comprovisation* című mű is egy ezzel a módszerrel Morris által vezényelt,³⁰¹ Bartók ihlette improvizatív darab, bár meghallgatva a felvételt ez a hatás nehezen tetten érhető. Írott forrás hiányában azt lehet feltételezni, hogy vagy – hasonlóan a Soundpainting tematikus darabjaihoz³⁰² – előre rögzített

296 Gene Lees: „Kenny Wheeler Slowly but Surely.” *Jazz Times Magazine* (1999. december): 56–57.

297 Peter Hum: „How Kenny Wheeler Described his Musical Journey and Composing Process.” Internetes elérhetőség: <https://ottawacitizen.com/entertainment/jazzblog/how-kenny-wheeler-described-his-musical-journey-and-composing-process> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 03.28.).

298 „The process I go through to write or compose a new melody is this – I get up about 7:00 and don’t wash or shave or anything, but put on a bathrobe or dressing gown and take a couple of biscuits, a tea, and sit at the piano which is an old slightly out of tune upright. Then I play through some four-part Bach Chorales. After that I try, with my limited technique to play through some Bach two- or three-part Inventions or maybe Preludes. Then I fumble through some more modern music such as Ravel, Debussy, Hindemith, Bartok or maybe the English Peter Warlock.”

299 A „vezetés” (a fizikából kölcsönzött kifejezés) vagy ahogy szintén szokták ezt a módszert említeni a „szerkezeti” improvizáció, egyfajta strukturált szabad improvizáció, ahol Morris az együttes improvizáló tagjait kéz- és táblákon szereplő jelekkel irányítja.

300 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Butch_Morris (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 07. 26.).

301 Lawrence D. „Butch” Morris: *Dust to Dust*. (New World Records, 80408-2, 1991).

302 Lásd: 4.6. Gryllus Samu: *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting” című fejezetben.

kis dallamtöredékek, akkordok adták a rögtönzések kiindulópontját vagy – ami jelen esetben valószínűbb – a darab hangulatában idézte a magyar zeneszerző munkásságát.

Természetesen nem csupán a jazz területén rendhagyóbb hangszereken játszó zenészekre hatott a közelmúltban termékenyen Bartók öröksége, de a mára alaphangszernek számító gitár-, szaxofon- és bőgő művészek között is találunk erre számos példát. Ez utóbbi hangszeren játszik a zenekarvezető, zeneszerző Drew Gress is, aki 1997-ben vett fel zenekarával a Jagged Sky-al egy olyan albumot,³⁰³ amin két átdolgozás is szerepel a *Mikrokozmosz* füzetekből, „Mikrokozmosz n125”³⁰⁴ és „Mikrokozmosz n132”³⁰⁵ címmel. Sajnálatos módon Gress-t az elkészült lemez kapcsán egyetlen újságíró sem kérdezte se Bartókhoz, sem az általa feldolgozott darabokhoz fűződő viszonyával kapcsolatban, így én megkerestem őt e-mailben. Alábbiakban idézem az általam feltett kérdéseket és az azokra kapott válaszokat.³⁰⁶

„Párniczky András: Az Ön ötlete volt a saját darabjai mellett Bartók zenéjét is megszólaltatni?

Drew Gress: Igen. Elkezdtem vizsgálni Bartók nyelvezetét és megdöbbentett az egyedisége. Annak érdekében, hogy segítsem a fülem ilyen hangzásokat hallani a saját kompozícióimhoz, úgy döntöttem, hogy Jagged Sky-jal játszom a zenéjét..., hogy változatosabbá tegyem a repertoárunkat, és hogy Ben, Dave és Kenny³⁰⁷ számára más felületet biztosítsak az improvizációhoz.

PA: Mi volt az improvizációk meghatározó koncepciója annak a két darabnak az előadásakor, amelyek Bartók *Mikrokozmosz*ából származnak?

DG: Nos, mindkét ötlet meglehetősen félkész... a 125-nél egyszerűen rájátszunk a groove-ra,³⁰⁸ majd jelzésre áttérünk az írott anyagra, amivel befejeződik a darab.

A 132 egy összetettebb megközelítés, ahol mi szabadon improvizálunk a rögzített zenei frázisok közötti szünetekben, lehetővé téve, hogy az írott zene befolyásolja a döntéseinket a nyelvezetet és a hangszínt illetően.

PA: Az eredeti Bartók kottákból játszottak, vagy Ön (esetleg más valaki a zenekarból) készített átíratot?

DG: Az eredeti *Mikrokozmosz* zongorakotta részeket használtam, majd ezekből a hangszerelést szem előtt tartva készítettem kézzel írt kottákat.³⁰⁹

PA: Van emléke a felvételek elkészítéséről?

303 Drew Gress: *Jagged Sky*. (Soul Note, 121314-2, 1998).

304 „Csónakázás”

305 „Nagy másodhangközök egyszerre és törve”

306 Drew Gress e-mailje a disszertáció szerzőjének (2020. 07. 12.).

307 A zenekar tagjai: Ben Monder gitáros, Dave Binney szaxofonos és Kenny Wollesen dobos.

308 Ostinato szerű, a ritmusszekció által játszott ismétlődő, ritmus központú dallam.

309 Kérésemre Gress elküldött a kottákról készített fotókat, sajnos ennél jobb minőségben nem tudta prezentálni a kottaképet. A rossz felbontás nem teszi lehetővé az alaposabb vizsgálatukat, de az jól látható, hogy négy szólamban íródtak (szaxofon, gitár, nagybőgő, dob), tehát a zenekar mind a négy tagja ezeket használta kiindulópontként.

DG: Nem sok. Arra emlékszem, hogy nagyon ideges voltam, mivel ez volt az első felvételem egy kiadó vezetőjeként. De semmi olyan nem jut az eszembe, ami kifejezetten a *Mikrokosmos* darabok felvételére vonatkozna...

PA: Játszotta valaha ezeket a darabokat élőben is?

DG: Ó, igen... ezek a darabok a koncertjeink repertoárjának részét képezték...

PA: Ben Monder a közismerten mély Bartokhoz fűződő kapcsolata miatt szerepelt a lemezen?

DG: Nos, Ben a Jagged Sky tagja volt, mielőtt elkezdtük volna játszani ezeket a darabokat. A komplex zene nem hozza őt zavarba, így Ben zenekari szerepvállalása bizalomra adott okot, hogy talál majd valami érdekeset a játékuiban, és a darabok inspirálni fogják őt.

PA: Kenny-t személyesen ismerem, fantasztikus dobos és nagyon kedves ember. Ezen erényei mellett neki vagy az együttesből Dave Binney-nek, volt bármi kapcsolata Bartókhoz?

DG: Nem, nem igazán. Egyszerűen csak nagyon szeretem, ahogy Kenny és Dave játszik, és az odaadásukat a zenei csapatmunka iránt. Úgy játszották Bartók zenéjét, mint a sajátjukat... vagy, mint az enyémetek.³¹⁰

Ahogy ez jól kiviláglik Gress feleleteiből, igen tudatosan kezeli Bartók hatását az improvizációra. Amíg az egyik darabban egy Bartókra nagyon is jellemző ostinato – a felvétel esetében a teljes ritmusszekció által játszott – a „Csónakázás” kíséret ostinato dallamát alkotó

310 „Párniczky András: Was it your idea to play Bartók's music besides your originals?

Drew Gress: Yes. I'd begun to investigate Bartók's language and was struck by it's uniqueness. In order to help my ear to begin hearing such sounds for my own composing, I decided to play his music with Jagged Sky...to bring variety to our sets, and to give Ben, Dave and Kenny a different platform on which to improvise.

PA: What was the main concept of the improvisations of the two tunes you performed from Bartók's *Mikrokosmos*?

DG: Well, both ideas are rather half-baked...on „125” we simply play out in front on the groove and then cue the written material to play the piece out. „132” is a more textural approach, and we improvise freely in the spaces between phrases, allowing the written music to inform our choices of language and tone colour.

PA: Were you playing from the original Bartók sheet music or you (or someone from the band) made written sheet music?

DG: I used the original *Mikrokosmos* Piano parts, and then created hand-written parts with the arrangement in mind.

PA: Do you have any memories about making the recordings?

DG: Not so much. I remember being very nervous, as it was my first recording as a leader for a label. Nothing comes to mind about the recording of the *Mikrokosmos* pieces, specifically...

PA: Did you ever played this pieces live as well?

DG: Oh yes....those pieces were a regular part of our live sets...

PA: Were Ben Monder featuring in the album because of his obviously deep connection to Bartók?

DG: Well, Ben was a member of Jagged Sky before we began playing these pieces. He is unphased by complex music, so Ben's being in the band gave me the confidence that he would find something interesting to play and be inspired by the pieces.

PA: I know Kenny personally he is an awesome drummer and a very nice person. Besides this virtues, he or Dave Binney were in your band because of any connection to Bartók?

DG: No, not really. I simply love the way Kenny and Dave play, and their great devotion to musical teamwork. They played Bartók's music like it was their own.....mine, too.”

Gsus7 és Asus bontás inspirálta Gsus dallam adja az rögtönzések alapját, addig a másik mű esetében szabad asszociációkat enged a zenekar kiválóan felkészült zenészei számára, ahol mindig a Bartók által írott zenei mondatok indítanak el egy-egy, a szekund súrlódásokat tartalmazó téma által inspirált új gondolatot. Ez a fajta hozzáállás egy zenekarvezető részéről nagyban segíti, hogy a Bartók témák ne csupán apropóul szolgáljanak egy jazz átdolgozásnak, de azok szervesen jelenjenek meg az improvizáló zenészek dallami és ritmikai építkezésében. Olyannyira igaz ez, hogy az albumon a „Mikrokosmos n132”-öt szünet nélkül, szinte érzékelhető zenei változás nélkül követi a „Dolomite” című darab, ahol – egy kollektív improvizációval – egyértelműen folytatódik a bartóki zene hatása. Kérdésemre, hogy ez szándékosan történt-e így, Gress a következőképpen fogalmazott:³¹¹ „Dolomite... nincs szándékos kapcsolat Bartók zenéjével, bár biztos vagyok benne, hogy a hatása benne található valahol.”³¹²

Ben Monder zenei tanulmányait hegedűn kezdte kilenc évesen, majd három év elteltével váltott jelenlegi hangszerére, a gitárra.³¹³ Tanára, az az erdélyi származású hegedűs, karmester Bánát Gábor volt, akit épp kilenc éves korában hallgatott meg Bartók Temesváron.³¹⁴ Bánát később a New York közelében működő Westchester Music Conservatory tanára lett,³¹⁵ ahol egy ifjúsági zenekart is vezetett.³¹⁶ Neki köszönhetően Monder már igen fiatalon megismerkedett néhányal Bartók *44 duó két hegedűre* című kötetéből, amelyek azzal a céllal születtek, hogy a tanulók már az első egy-néhány évben is elsajátítsanak olyan előadási műveket, amikben szervesen megjelenik a népzenei hatás.³¹⁷ Az ezt követő években tovább nőtt az érdeklődése a magyar zeneszerző iránt. Minderről a következőképpen fogalmazott Monder:³¹⁸

A hegedűtanárom neve Bánát Gábor volt, aki 2016-ban, 89 éves korában halt meg. Ámbár nem jutottam el a haladó szintig a hangszeren (12 évesen abba hagytam), de mégis feladott nekem a *44 hegedű duettek* közül néhányat. Édesapámmal is gyakoroltam őket, aki szintén játszott (hegedűn). Ez volt az első alkalmam, hogy Bartók zenéjét megismerjem, de az érdeklődésem

311 Drew Gress e-mailje a disszertáció szerzőjének (2020. 07. 12.).

312 „Dolomite...there is no overt connection to Bartók’s music, although I’m sure his influence is in there somewhere.”

313 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Monder (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 02.).

314 Erdélyi útja során Zathureczky volt Bartók partnere, akivel szonátáit 1936. május 2-án előadta.

315 1979 és 1984 között Monder itt tanult, de akkor már gitáron folytatatta tanulmányait.

316 Internetes elérhetőség: <http://omike.hu/omike/muveszek/banat-gabor/396> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 02.).

317 Bartók Béla: „44 duó két hegedűre.” In: Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*. I.m.74.

318 Ben Monder e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 03. 31.).

később, fiatal felnőtt koromban alakult ki. Lenyűgözött a zenekari- és a kamarazenéje, és néhány részletes elemzést készítettem (legalábbis amennyire korlátozott képességeim akkor engedték) egy főiskolai feladatként. Emlékszem, hogy részt vettem egy koncerten, amely szerintem az első előadása volt mind a hat *vonósnégyesnek* egy éjszaka alatt, az Emerson kvartett előadásában. Azt hiszem, ez 1981-ben volt. Mind a mai napig lenyűgöz, szinte bármelyik darabjának meghallgatása.³¹⁹

Azt, hogy valóban Bartók Béla jelentette az első klasszikus zenei inspirációt Monder számára, alátámasztja a szakíró, Paul Olson kérdésére adott válasza, a jazz műfaján kívül eső hatásokkal kapcsolatban:³²⁰ „Valószínűleg elsőként Bartók hatása alá kerültem.”³²¹ Késő tinédzser éveitől meghatározó volt számára a bartóki inspiráció, aminek következtében nem csupán hallgatta műveit, de elemző módon is közelített egy-némely darabhoz. Erről tanúskodik a következő interjúrészlet:³²²

Ben Monder: Azt gondolom mindig is érdekelték a harmóniák és az új módszerek a rendezett hangzás kifejezésére.³²³ Próbálok kitörni a komfortzónámból és abból, amit jól ismerek. És tudja talán valamilyen módon megpróbálok utánózni olyan klasszikus zeneszerzőket, akiket nagyon szeretek.

Pablo Held: Meg tudna nevezni olyan komponistákat, akiket valóban...

BM: Elcsépeltnék fog hangzani, de Bartók óriási inspirációt jelent számomra tizenhat éves korom óta.

PH: Melyek a kedvenc darabjai?

BM: Ó, túl sok van, hogy felsoroljam... talán a *vonósnégyesek*.

PH: Melyik közülük?

BM: Mindegyik! A *III. vonósnégyesnek* elkészítettem egy elég alapos analízist még az iskolában. Talán a *II. vonósnégyes* a kedvencem, de igazából mindegyik. Szeretem az első romantizmusát.

319 „My violin teacher’s name was Gabriel Banat, who died in 2016 at the age of 89. I never got very advanced on the instrument (and gave it up at age 12) but he did assign me some of the 44 violin duets. I would play them with my father, who also played. This was my first introduction to Bartók’s music, but my real interest developed later, when I was a young adult. I became fascinated with his orchestral and chamber music and did a couple of detailed analyses (at least for my limited ability) for a college class. I remember attending a concert of what I believe to be the first ever performance of all six quartets in one night, by the Emerson quartet. I think this was in 1981. To this day I am never less than awestruck when listening to almost any of his pieces.”

320 Paul Olson: „Ben Monder. Surprise from Cohesion.” Internetes elérhetőség: <https://www.allaboutjazz.com/ben-monder-surprise-from-cohesion-ben-monder-by-paul-olson.php> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 03.).

321 „Probably the first I got into was Bartók.”

322 Pablo Held: „Videóinterjú Ben Monderrel.” Lejegyezte: Párniczky András. 2019. február 21. Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=sYet9E6Lac4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1Swx2m5HR-q9nqNU9r7ctRIEoeDV2djPRsJ-vaWRc8C6qQMTdrILGYxSU> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019. 04. 05.).

323 Nagy valószínűséggel itt a „rendezett” hangzást, mint a zaj ellentétét érti Monder, azaz a hangok időben elrendezettségét, amit zeneként értelmezünk.

PH: Igen, mindig is mondtam, hogy abban gyönyörű dallamok találhatóak! Melyik az, amelyik ezzel az akkorddal kezdődik?(Lejátszik egy G-E hangközt és egy Cadd9 akkordot.)

BM: Ó, igen.

PH: Nem tudom, hogy jó hangnemben játszottam-e...

BM: Azt hiszem ez a *III. vonósnégyes* (elénekelt egy D-Eb-F-D dallamot).³²⁴ Nem tudom, hogy ezt én fedeztem fel vagy hallottam valahol, de nem úgy kezdődik, mint Beethoven *opus 131*-es, *cisz-moll vonósnégyes*ének egy változata? Nem ez adta az inspirációt?

PH: Nem tudom. Újra meg kellene, hogy hallgassam őket.

BM: Igen, nézzen utána! Azt hiszem megegyezik a téma csak tükör fordításban hangzik el. De lehet, hogy rosszul emlékszem.³²⁵ Ezenkívül különösen is szeretem a *II. zongoraversenyt* és imádom a *III.-t* is, amit szintén analizáltam.

PH: A *II.*, ahol a kvintek szólnak?

BM: Igen, ahol a kvintek ellentétesen mozognak. [...] A *húros hangszerekre, ütőkre* [sic!].³²⁶

És még folytathatnám a sort. Igen, ő (Bartók) hatalmas inspirációt jelentett számomra.³²⁷

324 Számomra nem beazonosítható, hogy melyik vonósnégyest idézték.

325 Valójában Beethoven *cisz-moll* fugatémájának (*op. 131*) és *Muss es sein?* Motívumának (*op. 135*) egy felismerhető változata az *I. vonósnégyes* 2. tételében szerepel. Lásd: Kárpáti János: „Elődök és kortársak.” In: Radványi Béla (szerk.) *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003). 19–20. o.

326 *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*.

327 „Ben Monder: I've always been interested in harmony and interested in new ways expressing organize sound I guess. Try to get out of my comfort zone and get out with what I'm familiar with. And you know maybe in some way try to emulate music that I really love from classical composers.

Pablo Held: Yes, Can you name composers that you really...

BM: It's must corny to say but Bartók it's been... ever since I was like sixteen was a huge inspiration for me.

PH: What are your favorite pieces?

BM: Oh, to many to name, but to check really maybe the string quartets.

PH: Which one?

BM: All, absolutely of them! I did a pretty detailed analysis of the *III.* quartet for school ones. You know maybe the *II.* string quartet is my favorite, but really all of them. I love the romanticism of the first

PH: Yeah, I've been always to say, so beautiful melodies in in there! Whats the one which starting with this chord? (Plays a G-E pitch and a Cadd9 chord.)

BM: Oh, yes.

PH: I don't know if it's the right key...

BM: I think that is the *III.* Right? (sings a D-Eb-F-D melody). Maybe, I don't know if I dropped this or heard this, but the isn't the *I.*, the way it starts is a kind of an inversion of C# minor quartet by Beethoven, 131? Wasn't that the inspiration for that?

PH: I don't know. I have to go back and listen to them.

BM: Yes, check it out! It think it's the same theme but upside down. But I might be misremember it. I peculiarly really like *II.* piano concerto and love the *III.* also, which I also did an analyzing...

PH: The *II.* one is with the fifth?

BM: Yes, the fifth moving contrary. [...] The Strings, Percussion. I mean I can go on and on. Yes, he was a big inspiration.”

Mindezek tükrében némileg meglepő, hogy Monder ilyen alapos ismeretek birtokában nem készített Bartók átdolgozást ez ideig. Ez mégsem jelenti azt, hogy játékát ne hallhatnánk a szerző művének átdolgozásaiban, köszönhetően két olyan felvételnek, ahol zenekari tagként, illetve vendégzenészként működött közre. Első ízben, a már említett Drew Gress vezette Jagged Sky kvartett tagjaként játszott Bartók átíratokat azon a lemezen, amelyen többek között a magyar szerző művei is szerepeltek jazz környezetben.³²⁸ Ezen felül 2019 februárjában, Karosi Júlia jazz énekes invitálására szintén egy Bartók inspirálta repertoárt adott elő a MŰPA Fesztivál Színházában, majd ezt követően stúdióban is rögzítették a darabokat.³²⁹ Érdekes módon, hasonlóan Drew Gress-hez, Karosi sem alapos jártassága miatt választotta éppen Mondert a Bartók ihlette művek előadására – tudható meg számomra írt leveléből.³³⁰

Természetesen nem Ben Monder az egyetlen amerikai gitáros, akire a magyar zeneszerző hatást gyakorolt. Stanley Jordan jazzgitáros, zeneszerző számára is fontos inspirációt jelentenek Bartók művei. Jordan első hangszere a zongora volt, ennek hatására fejlesztette ki azt a sajátos két kezes technikát, ahol pengetés helyett gyakran a jobb kezével is basszusokat vagy akkordokat játszik (a zongorán való játék mintájára a fogólapon leütve azokat) és amely egyedi játékmóddal általában azonosítják őt.³³¹ Jordan az első magyarországi tartózkodása során Bartókhoz kötődő viszonyáról a következőképpen fogalmazott:³³²

A *Concerto zenekarra* minden idők legcsodálatosabb zeneműve. Ezért is volt életre szóló élmény ellátogatni arra a varázslatos vidékre, amely Bartókot inspirálta. Az, hogy testközelből láthattam a kéziratait,³³³ valóban megváltoztatta az életemet. Sokkal jobban megértettem a zenéjét, átéreztem a szenvedélyt, amely az írásából árad.³³⁴

Nem véletlen említi Jordan éppen a *Concerto*-t, hiszen ez az a Bartók mű, amelynek egy általa feldolgozott részletét számos koncerten adta elő zongorán, néhány hang erejéig gitárjával

328 A zenekarvezető kompozíciói mellett.

329 Lásd bővebben: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

330 Karosi Júlia e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 04. 06.).

331 Larkin: *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. I.m. 236.

332 Ficsor Benedek: „Bartók kéziratai megváltoztatták az életem.” *Magyar Nemzet* 80/228 (2017. szeptember 29.): 12.

333 A *Concerto* kéziratát a washingtoni Library of Congressben őrzik, Serge Koussevitzky karmester hagyatékában, illetve a művet megrendelő alapítványa anyagában, így minden bizonnyal Bartók más – Magyarországon megtekinthető – műveinek kéziratára céloz Jordan.

334 Kevés írott forrás áll rendelkezésre, ezért Jordan Bartókhoz fűződő kapcsolatát e-mailban megkeresve őt szerettem volna alaposabban megismerni. Sajnos kérdéseimre annak ellenére sem érkezett válasz, hogy az európai menedzsmentjén keresztül, hivatalos úton is felvettem vele a kapcsolatot.

színesítve az előadást. Ezenfelül ennek az átdolgozásnak a duó változatát, amelyben szintén zongorán kíséri a dallamjátszó hegedű szólómot lemezen is megjelentette „Romantic Intermezzo From Bartok's Concerto For Orchestra” címmel.³³⁵ De nem csupán zongorán játszott Bartók vonatkozású darabokat, hiszen több alkalommal szólaltatta meg a *Román népi táncok* 3. tételét, gitáron kísérve Teodora Enache-Brody román jazz-énekesnőt.³³⁶

Ben Monder gyerekkori hegedű-, valamint Jordan zongora tanulmányai jó alapot nyújtanak ahhoz, hogy egy jazz zenész megismerkedjen Bartók munkásságával. Ezzel szemben, az elsősorban a mainstream- és fúziós³³⁷ jazz területéről ismert Joe Diorio esetében nem volt ehhez hasonló gyerekkori behatás. Formális oktatásban jazz gitárosként és csupán rövid ideig részesült a connecticuti Waterbury helyi zeneiskolájában.³³⁸ A Bartók iránti érdeklődésének több fórumon is hangot adott, így az alábbi interjúban idézetben is kitért erre:³³⁹ „Stravinsky-t, Bartókot és Ravi Shankart hallgattam.”³⁴⁰ Azt, hogy ez a három zenész – így Bartók – valóban fontos inspirációt jelent Diorio számára alátámasztja, hogy *Fusion Guitar* című tankönyvében³⁴¹ is ugyanezt a három muzsikust nevezi meg – számos jazz zenész mellett –, mint akik zenei gondolkodására nagy hatással voltak. Az általa komponált "Blues for Béla" című darab igen sok szempontból reprezentál egyfajta attitűdöt, amivel egy jazz zenész Bartók feldolgozást készíthet, így mint ennek a hozzáállásnak a mintapéldáját fontosnak tartom a későbbiekben elemezni a darabot.³⁴²

Alex Goodman, a kanadai származású fiatal jazz gitáros is azok közé tartozik, akik egy feldolgozással adóztak Bartók munkássága előtt. Bemutakozó lemezére, igen bátor módon a *Mikrokozmosz* VI. füzetéből egy nehéz műre a „Hat tánc bolgár ritmusban” első tételére esett választása, amelyet Dance in Bulgarian Rhythm No. 1 címmel jelentetett meg.³⁴³ A Bartók-darab témájának eljátszása inkább nevezhető hangszerelésnek, mint átdolgozásnak, amennyiben nem tért el a Bartók által komponált darabtól: az első három ütemet szóló zongora szólaltatja meg, majd egy zongora-alt szaxofon duó következik, egészen a 20. ütem

335 Stanley Jordan: *Friends*. (Mack Avenue Records, MAC 1062, 2011).

336 Lásd bővebben: 2.7. Az európai jazz című fejezetben.

337 A fúziós jazz az 1960-as években a jazz a rock ötvözéséből kialakult zene műfaj.

338 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Diorio (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 19.).

339 Doug Perkins: Joe Diorio Interview. 2013. január 28. Internetes elérhetőség: <http://www.jazzguitarsociety.com/interview/jgs-joe-diorio-interview-jan-28-2013/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 19.).

340 „I was listening to the Stravinsky's, the Bartok's, Ravi Shankar.”

341 Joe Diorio: *Fusion Guitar*. (Los Angeles, California: Alfred Music, 1996). 2.

342 Lásd: 4.7. Joe Diorio: *Peaceful Journey* “Blues for Béla” című fejezetben.

343 Alex Goodman Quintet: *Bridges*. (Connection Point Records, Szerzői kiadás, 2012).

utolsó három nyolcadáig, ahol a másik három zenekari tag (gitár, nagybőgő, dob) is belép. Ezt követően a teljes Mikrokozmoszban szereplő első tánc a kvintet felállásra hangszerelve szerepel a felvételen, igen magas színvonalon – nem csupán ahhoz képet, hogy ez Goodman első lemezalbuma – szólaltatva meg Bartók művét. A témát az első két ütem folyamatos ostinato játéka követi, amelyek a szaxofon, majd gitár improvizációjának kíséretként szolgálnak. Ezután egy rövid átvezető rész a zongora improvizációját előzi meg, amit egy szintén átvezetésre szolgáló négy ütemes ostinato után a téma utolsó nyolc ütemével zár. Fiatal zenésztől lévén szó, nem állnak rendelkezésre olyan riportok, amelyekből mélyebben rajzolódna ki a Bartók munkásságához való viszonya, így e-mailben tettem fel számára az erre vonatkozó kérdéseket:³⁴⁴

Párniczky András: Hogyan és mikor találkozott először Bartók zenéjével?

Alex Goodman: Elsőként komolyabban akkor találkoztam Bartók zenéjével, amikor zeneszerzést tanultam egyetemi tanulmányaim részeként. Korábban is ismertem néhány darabját, de az egyetemen töltött idő alatt kerültem valóban kapcsolatba a munkájával.

PA: A zenéje ismeretén túl olvasott-e valamit Bartóktól vagy ismeri-e zenéjének elemzéseit? Ha igen, kérem, nevezze meg a publikációkat.

AG: Abszolút. Az egyetemi kompozíciós órákon sok időt töltöttem Bartók elemzésével és tanultam is a darabjainak analízisét. Mindez rég történt... nem emlékszem az olvasmányok címére! Fordítottam arra időt az órákon, hogy áttekintsem a Bartók által alkalmazott kompozíciós technikákat, konkrétan emlékszem a vonósnégyesekre amelyekkel foglalkoztunk.

PA: Ön hangszerelte kvintettre a „Hat tánc bolgár ritmusban” című művet?

AG: Így volt. Emlékszem, hogy kotta-hű maradtam. Nagyon próbáltam tiszteletben tartani az eredeti anyagot, és megtalálni a módját annak, hogy minden részét közvetítsem.

PA: A gitárszóló során tudatosan kezelte azt, hogy a darab első két ütemének ostinatója polimodális (F # moll pentachord és E fríg akkord)?

AG: Igen. Sok időt töltöttem azzal, hogy kielemezzem ezt a zenei részt, és találjak elméleti magyarázatot erre a harmóniai helyzetre.

PA: Szólisztikus szempontból elsősorban azért találta izgalmasnak ezt a részt mert aszimmetrikus a ritmusa?

AG: Igen, eredetileg ez volt az egyik, ami vonzott engem a darabban.

PA: Az általam említetteken kívül van még olyan műve, amely kapcsolatban áll a magyar zeneszerzővel?

AG: Csupán annyiban, hogy erősen befolyásolta az írásmódomat. Azokban az években amikor formálódtam valóban megpróbáltam átvenni néhány zeneszerzési technikáját. Írtam egy darabot vonósnégyesre és gitárra, amihez sokat merítettem a stílusából. Mindemellett szeretem is a zenéjét, a közelmúltban nagy élményt jelentett számomra a *vonósnégyesek* Takac [sic!]

344 Alex Goodman e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 04. 26.).

Quartet-féle változata, a *Concerto zenekarra*, a *Zene híros hangszerekre*,
ütőkre és celestára és a 3. zongoraverseny.³⁴⁵

Több szaxofonost is találunk az olyan jazz zenészek között, akik Bartók munkásságából kiindulva hoztak létre alkotásokat. Az egyik ilyen Bob Berg, aki az 1980-as évek végétől a korai halálát okozó közúti balesetig, kétségtelenül az egyik meghatározó tenorosa volt a közelmúlt jazz életének.³⁴⁶ Berg hat éves korában kezdte meg klasszikus zongora tanulmányait, amit tizenhárom évesen a szaxofonozás miatt hagyott abba. Biztosan tudható, hogy a későbbiekben is hatással volt rá az, hogy ezekben az években, mint első zenei hatás megismerkedett a klasszikus zeneirodalom bizonyos szeleteivel. A komolyzene iránti érdeklődés és nyitottság elkísérte a későbbiekben is, ennek köszönhetően találkozott azzal a Bartók művel, amelyet az alább idézett videó interjúban az öt kedvenc lemezének egyikeként nevezett meg.³⁴⁷

Bob Berg: Második lemez (...) Bartók Béla *Hegedűverseny* [sic!].³⁴⁸

Bret Primack: Rajongsz Bartókért általában vagy az adott darabért?

345 „Párniczky András: How and when did you met Bartók's music first time?

Alex Goodman: I first seriously encountered the music of Bartok when I was studying composition during my undergraduate studies. I had been exposed to some of his pieces previously but really started to connect with his work during my time in university.

PA: Beyond knowing his music did you read anything from Bartók or any analysis of his music? If so please name them.

AG: Absolutely. I spent time analyzing Bartók during compositional classes in university and studying analyses of his pieces. Long time ago though... can't remember names of readings! Definitely spent time in classes going over compositional techniques that Bartók employed, I remember working through the string quartets in particular.

PA: Was it you who arranged the 1st movement of the „Six Dances in Bulgarian Rhythm” to a quintet?

AG: It was. I remember being very literal to the score. I really tried to respect the original material and find a way to convey every part.

PA: Were you were conscious in your guitar solo about that the ostinato from the first two bars is poly-modal (F# minor pentachord and an E phrygian chord)?

AG: Yes. I spent a lot of time on my own analyzing this music and coming up with theoretical explanations for his harmonic choices.

PA: Did you find interesting to solo on this part primarily because of its asymmetrical rhythm?

AG: Yes, that was something that originally drew me into the piece.

PA: In addition to what I have mentioned, do you have other pieces which has connections to the Hungarian composer?

AG: Only that he strongly influenced my writing style. During these formative years, I tried to really adopt some of his compositional techniques. I wrote a piece for string quartet and guitar and drew a lot from his style. I also love his music and was recently enjoying the Takacs Quartet version of the *string quartets*, *Concerto for orchestra*, *Music for string, percussion and celesta*, and the *Third concerto*.³⁴⁶

346 Internetes elérhetőség: <https://downbeat.com/news/detail/bob-berg-dies-in-car-crash> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 26.).

347 „Bob Berg, Five of my Favorite Recordings.” Lejegyezte: Párniczky András. Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=6QTaVR384Gc> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 07. 26.).

348 Valószínűsíthetően a *II. hegedűversenyre* gondolt, amit a szerző az egyetlen hegedűversenyének tartott, hiszen amit ma *I. hegedűverseny*ként ismerünk, az Bartók egy korai, kéttételes műve, amelyet csak halála után adtak közre.

BB: Igen, Bartók rajongó vagyok, de ez számomra az egyik legfontosabb műve. Ez az egyik kevésbé... egy disszonánsabb műve, mégis nagyon a tonálisban gyökeredző, sokkal inkább, mint néhány hegedűszonátája vagy más darabok, amiket írt. Véletlenül vásároltam, mert nagyon szeretem a hegedűversenyeket, egyáltalán a komolyzenét. Amikor először hallottam a dallamok, a szív, a lélek és a szellem ebben a zenében elbűvölték, már a kezdetektől. Eltartott egy ideig, mire a fülem felfogta, miről szól harmóniai értelemben, mert neki egyedülálló volt a harmóniai rendszere. Amit akkor még egyáltalán nem értettem. Ez az egyik kedvenc lemezem, amelyet újra meg újra előveszek meghallgatni.³⁴⁹

A „Blues for Bela”³⁵⁰ című darabja – ahogy ez a címadásból is világosan látszik – Bartók előtti tisztelgés, de nem csupán címében, hanem a téma néhány dallamával is megidézi a magyar zeneszerzőt, derül ki az imént idézett riport további részéből:

Bret Primack: Játszotta valaha a zenéjét?

Bob Berg: Igen. Játszom néhány [recte: darabot] a *Mikrokozmosz*ból zongorán. Megtévesztően egyszerű darabok, tudja, amikor ránéz azt gondolja, ó igen ez az, aminek látszik. Néha otthon játszom klasszikusokat zongorán. Klasszikus zongorázni hatéves koromban kezdtem. Szerényen, de van képességem arra, hogy tudjak játszani. És történetesen időnként, leülök és megnézem... például azt a *hegedűversenyt*. Írtam egy darabot az egyik lemezemre, az *Enter the Spirit* című lemezre, amelyet néhány évvel ezelőtt készítettem. Egy témát, aminek „Blues for Bela” a címe, alapvetően néhány frázist emeltem ki a *hegedűverseny*ből és felhasználtam benne. Csak egy moll blues. Igen, úgy értem vannak dolgok Bartókban, amelyeket csupán nemrégiben fedeztem fel, például ahogy egy dominánst egy másik domináns akkord fölé helyez. Vesz egy F dominánst, egy F domináns hetest, majd az F7-et egyszerre szólaltatja meg egy A7-el, ami nagyon egyszerűnek tűnhet, de együttesen elképesztően újszerű és szélsőséges hangzásúak. Sok zenéje hangzik ehhez hasonlóan. Zenéje a hagyományos tonálisban gyökeredzik, de a harmóniai rendszere, valamint az a mód, ahogyan mindent összemunkál, hihetetlenül modern.³⁵¹

349 „Bob Berg: Second record (...) Béla Bartók *Violin concerto*.

Bret Primack: Are you a fan of Bartók or that particular piece?

BB: Yes I'm a Bartók fan but that to me is one of his greatest works. It's one on his least... one of his out works but still it's very rooted in tonality, much more than some of his *Violin Sonatas* or some other things he did. I just bought by chance because I love violin concertos, I'm a big fan of classical music. And when I first heard that the melodies and the heart and the soul and the spirit into this music fascinated me in the beginning. It took me a while for my ears to catch what it was about harmonically, because he had a different harmonic system. Which I totally don't understand in that point. But that to me, you know is one of my favorite records I keep go back to listening.”

350 Bob Berg: *Enter the Spirit*. (GRP, GRS 00052. 1993).

351 „Bret Primack: You ever play any of his music?

Bob Berg: I have. Well, I play some of his Mikrokozmos on piano. Deceptively simple pieces, you know when you look at it you think oh yeh that's what it is. I play classical piano a bit at home. I've started to play classical piano when I was six years old. I have a little bit of ability to be able to play. And I do actually at times, sit down and look at... like that *Violin concerto* for instance. I wrote a tune to one of my records, a

Sajnálatos, hogy az említett moll blues felvétel improvizációiban már egyáltalán nem érhető tetten bartóki hatás, annak ellenére sem, hogy zongorán az a Chick Corea hallható, aki maga is nagy tisztelője és jó ismerője volt Bartóknak.³⁵² További olyan Bob Berg mű sem ismert, amely bartóki ihletésre született volna.

Chris Potter, aki jelen korunk jazz életének egyik meghatározó szaxofonosa, szintén merített merített Bartók műveiből.³⁵³ Több alkalommal játszottam együtt Potterrel, e találkozások során szóba kerültek azok a munkák is, amelyeken aktuálisan dolgozott, így az ECM kiadó gondozásában 2015-ben megjelent szólólemeze is.³⁵⁴ Miután olvastam olyan kritikákat,³⁵⁵ ahol Bartók nevét említik a lemezen szereplő vonós szólamokkal kapcsolatban, személyesen kerestem fel Pottert egy magyarországi koncertjén és kérdeztem meg arról, hogy a magyar zeneszerző milyen mértékben befolyásolta őt a lemez megírásakor:³⁵⁶

Párniczky András: Sok kritika az utolsó albumával kapcsolatban azt állítja, hogy a vonós hangszereléseken érződik Bartók hatása. Egyetért ezzel a gondolattal? Elemezte Bartók darabjait, mielőtt megírta a vonós szólamokat?
Chris Potter: Nos, eléggé kicsi tapasztalatom van a vonós megírásában. Emlékszem, hogy régen tanulmányoztam az ő vonósnégyeseit. Nem igazán azzal a gondolattal, hogy vonósokra írok, csak a zenére és annak felépítésére (figyelve). Emlékszem, amikor zeneiskolában jártam olyan kottákat mentem el megvásárolni, mint a IV. *vonósnégyes* és az V. *vonósnégyes* és ezeket valóban tanulmányoztam. Hallgattam őket és megismertem mi történik. Tehát sokat tanultam zeneileg. Egyébként szerintem, megannyi jazz zenész számára, sokunkra bír Bartókot befolyással. De konkrétan ez a két vonósnégyes ténylegesen tanulmányaim voltak a partitúrával kapcsolatban és amikor a „Imaginary” projekten dolgoztam, a vonósok megírásakor ez volt az egyik legfontosabb dolog, amihez visszanyúlhattam, akár csak a hangszerek használatát tekintve is.

PA: A partitúrák mellett vásárolt Bartók műelemzéseket is?

record called *Enter the Spirit* which I did a few years ago. A theme called „Blues for Bela” which I basically lift a few phrases from the *Violin concerto* and used in that. It’s just a minor blues. Yeah, I mean there are things in Bartók I’ve just been recently checking out, like how he is super imposes one dominant on a top of an other dominant chord. He take an F dominant, F dominant seven and then run the F7 into an A7 and it sounds like a really simple thing but all together it sounds amazingly hip and far out, you know. And lots of his music sounds like that. His music is routed in real traditional tonality, but his harmonic system, the way he puts all together sound incredibly modern.”

352 Lásd: 2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus című fejezetben.

353 Internetes elérhetőség: <https://www.chrispottermusic.com/biography> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 26.).

354 Chris Potter Underground Orchestra: *Imaginary Cities*. (ECM, 2387, 2015).

355 Lásd például Fordham, John: „Chris Potter Underground Orchestra: Imaginary Cities review. Jazz and classical strike a pulsating balance.” Internetes elérhetőség: https://www.theguardian.com/music/2015/jan/22/chris-potter-underground-orchestra-imaginary-cities-review?fbclid=IwAR02h_qd8Vp24yiENzcKTP7MhhWz2ydgWU-H2ac96WRhZogU1OiHmEVgXxg (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 04. 25.).

356 A disszertáció szerzőjének interjúja Chris Potterrel. 2019. 10. 29. Digitális hangfájl.

CP: Néhány cikket és könyvet olvastam. És beszélgetéseket is folytattam... tudja például, hogy Jim Hall, akivel együtt játszottam, óriási Bartók rajongó volt? Nem tudom hallotta-e valaha, amiket vonósnégyesekre írt. Ő valóban tanulmányozta Bartókot a zeneiskolai tanulmányai során. Tehát beszélgetéseket folytattunk Bartókról.

PA: Igen, megvan a felvétel, ami az Ön által említett Jim Hall vonósokra írt műveit tartalmazza. Azt hiszem, az 1990-es évek elején jelent meg...

CP: Nos, van egy olyan lemez, amin én is szerepelek. Kapott egy elismerést (Jim Hall), a Jazzpar-díjat, ennek a kapcsán hallottam először a vonósnégyesre készült munkáit. Nagyobb zenekarra írt kompozíciók vannak ezen a lemezen,³⁵⁷ gyönyörű.

PA: Amikor először találkoztunk személyesen, említette, hogy éppen az *Imaginary Cities* album vonós szólamain dolgozik.

CP: Igen, néhány évvel ezelőtt.

PA: Abban az időben sokat játszott Dresch Mihállyal, aki szintén sok ismerettel rendelkezik Bartókkal kapcsolatban. Gondolja, hogy ez is hatással lehet a munkára?

CP: Nem tudom! Biztos vagyok benne, hogy minden olyan zene, amelyet hallgatok, és különösképpen, amikor emberekkel játszom biztosan hatással vannak. Arra gondolok például, hogy a tény miszerint nagyon sok időt töltöttem Magyarországon, ennek folytán a magyar népzene- és Misi zenéjének hangzása valamilyen módon bennem vannak. Tehát bár nem volt tudatos a részemről, de biztos vagyok, hogy hatással voltak.³⁵⁸

357 A Jim Hall által írt vonós részek egy jazz zenekarral kiegészülve szólalnak meg.

358 "Párniczky András: Many reviews about your last album says that the string arrangement has an impact of Bartók. Do you agree with this thoughts? Were you analyzing pieces of Bartók before writing the string sections?

Chris Potter: Well, I have such a little experience writhing for strings you know. Actually, I remember studding his string quartets long time ago. Not really thinking about me to writing for strings, but just the music and how it was constructed. I remember when I was in music school going buying scores like the 4th quartet and the 5th quartet and really studying those. I was listening and getting to know what was going on. So I learned a lot musically. Anyway, I think for so many jazz musicians, for so many of us definitely count Bartók as an influence. But specifically this two string quartets was an actual study of me on scores and when I did the 'Imaginary' project, to writing for strings that was one of the main thing I went back, to really check out even just how to use the instruments.

PA: Besides this scores, you bought analysis of Bartók's music as well?

CP: Yes, I was reading some articles and books. And also having discussions... you know Jim Hall whom I was playing with was an enormous Bartók fan? I'm not sure if you ever heard any of his string quartet writings. He really studied Bartók when he studied it at music school. So we had conversations about Bartók.

PA: Yes, I have the recording includes this writings of Jim Hall for strings you mention. I think it was published on early 1990's...

CP: Well, theres a record where I'm on. He received an award called the Jazzpar Prize and thats when I first heard his string quartet writings. Large group writing that's on record, it's beautiful.

PA: When we first met personally you mentioned that you are just working on the string arrangements of the *Imaginary Cities* recordings.

CP: Yes, a few years ago now.

PA: That time you played a lot with Mihály Dresch who also has a deep knowledge on Bartók. Do you think it also could be an influence on your work?

A vonósszekció megírására vonatkozó, az interjúban elhangzott kijelentéseit támasztja alá Potter az *Imaginary Cities* album megjelenésekor publikált videóban, ahol a vonósok egyes szakaszait egyenesen „Bartók imitációként” aposztrofálta.³⁵⁹

Ezen túlmenően is van Potternek olyan darabja, amely közvetlen bartóki vonatkozással bír. Az eddig még egyetlen albumon sem publikált „Tweet” című kompozícióban a tarka avarsármány énekesmadár éneke inspirálta a téma dallamát,³⁶⁰ amely kompozitórikus módszer egyértelműen analóg Bartók 3. zongoraversenyének adagio religioso tételében szereplő dallammal. A nagybeteg Bartók Saranac Lake-ben komponálta utolsó két művét, így a 3. zongoraversenyt, amelyet már nem tudott befejezni. Az adagio religioso tétel 60–63. ütemének zongora motívuma még hangmagasságban is egyezik azzal a madárhang-lejegyzéssel, ami – öt másik dallammal együtt – Bartók vázlataiban szerepel – tudható meg Somfai László, a zeneszerző kompozíciós módszerét elemző könyvéből.³⁶¹ Többről van szó azonban, mint pusztán analógiáról, derül ki a Chris Pottert és Underground nevű zenekarat bemutató *Open Minds* című dokumentumfilm idevágó jelenetéből. Potter kifejezetten a Bartóknál halott, és általa a tarka avarsármány énekeként azonosított motívumból kiindulva írta a témát.³⁶²

Innen a témára ugrunk, ami a tarka avarsármány dalán alapul. (...) Bartók egyik zongoradarabjának van egy tétele... talán nagyon sok madár volt az ablaka alatt. Ő használta ezt – nem tudom, hogy pontosan ez a dallami szekvencia volt-e (eldúdolja a dallamot) – de ez azonos gondolat. Tehát azt mondtam magamnak, ez az a dallam.³⁶³

Dave Liebman szaxofonos is szerepel több Bartók vonatkozású felvételen, sőt a Richie Beirach³⁶⁴ zongoristával duóban rögzített *Eternal Voices* című albumán található hét Bartók

CP: I don't know! I'm sure any music that I am listening to and specially if I'm playing with people, yes I'm sure it has an effect. I mean the fact that I've been spending a lot of time in Hungary and thus the sound of Hungarian folk music and Misi's music is kind of in my head. So it wasn't a conscious thing but I'm sure it's in there.”

359 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=gdhGd3ilnZc> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 26.).

360 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=ElltdTxk5EU> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 27.).

361 Somfai László: *Bartók kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000). 55.

362 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=si-7m7u84Do> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 27.).

363 „We go to the head, which is based of the song of the eastern towhee. (...) There's a movement of one of Bartók's piano pieces... probably he had a bunch of bird outside of his window. He used this – I don't know if it's that's the exact same sequence of notes (sings the melody) – is that same thing. So, I said well, that's the motive.”

364 Lásd még: 2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus című fejezetben.

átdolgozásból hatot ő maga készített el.³⁶⁵ Ezek kivétel nélkül mind a *vonósnégyesek* egyes tételei (a lemezalbumon található címük szerint): String Quartet No. 1, Sz. 40 (Op. 7) I. Lento, a String Quartet No. 2, Sz. 67 (Op. 17) III. Lento, a String Quartet No. 3, Sz. 85 I. Prima Parte Moderato, a String Quartet No. 4, Sz. 91 III. Non Troppo Lento, a String Quartet No. 5, Sz. 102 II. Adagio Molto, valamint a String Quartet No. 6, Sz. 114 IV. Mesto. A lemezen Bartók darabjainak részletei más klasszikus zeneszerzők műveinek átdolgozása mellett találhatóak (Bach, Mozart, Beethoven, Fauré, Mompou, Scriabin). Liebman munkásságában amúgy sem példa nélküli, hogy a klasszikus zeneirodalomban keressen inspirációt. Ilyen értelemben életművében a bartóki hatás nem foglal el kiemelten fontos szerepet, bár a *vonósnégyesek* átdolgozása, a művek összetettsége miatt mindenképpen feltételezi, hogy legalábbis ezekben a kompozíciókban el kellett, hogy mélyedjen. Liebman a bartóki inspirációval kapcsolatban a következőképpen fogalmazott:³⁶⁶

A zeneszerzés inspirációs szempontjai nyilvánvalóan fontos tényezők, de nem szabad őket túlértékelni. Megkomponálni egy Bartók Béla parafrázist 1%-ban inspiráció és 99%-ban izzadság. A zeneszerzés ugyan úgy megtanulandó feladat, mint a hangszeres játék vagy kívülről megjegyezni egy zenei darabot.³⁶⁷

Amint a fenti idézet jól megvilágítja, szemben számos más jazz zenésszel, Liebman nem értékeli túlzottan fontos hatásként az általa feldolgozott darabokat, így Bartók kompozícióit sem. Ezzel együtt szívesen vesz részt olyan repertoár megszólaltatásában, ahol a magyar zeneszerző művei jelentik a kiindulópontot. Erre bizonyíték a Fekete Kovács Kornél vezette Modern Art Orchestra-val való együttműködése,³⁶⁸ amelynek kézzel fogható eredménye egy tematikus Bartók-lemez lett.³⁶⁹

Fred Anderson szaxofonos egyike azon jazz zenészeknek, akik nem elsősorban Bartók darabjaiból inspirálódtak, mint inkább attitűdjét, népzenehez való viszonyát tartották példaértékűnek. Anderson, zenészi pályafutása mellett, 1982-től kezdődően egy klubbot is

365 Liebman/Beirach: *Eternal Voices*. (Jazzline, N 77067J, 2016).

366 Internetes elérhetőség: http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-compositional-process/ (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 30.).

367 „The inspirational aspects of composing are obviously an important factor but should not be overrated. To paraphrase Bela Bartok, composition is 1% inspiration and 99% perspiration! Composing is a learned task like playing an instrument or memorizing a piece of music.”

368 Lásd bővebben a 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

369 Modern Art Orchestra plays Béla Bartók: *15 Hungarian Peasant Songs*. BMC, CD 265, 2018.

üzemeltetett Chicagóban Velvet Lounge néven. A klub – mára már nem elérhető honlapján – volt olvasható a következő művészi hitvallás, amely tanúságot tesz minderről:³⁷⁰

Lenyűgözött ez a zene³⁷¹ és a részese szerettem volna lenni. Ez nem más, mint népzene, mint a magyar népzene. Teljesen ugyanaz. Ezért tartom Bartókot olyan jónak. Magyar népzénét játszott és írt.³⁷²

Az általa megnevezett közösségen túl Andersonnak nem volt olyan alkotása, ami konkrét összefüggésbe lenne hozható Bartókkal.

Tényszerűen megállapítható, hogy szemben azt ezt megelőző korszakkal, ebben az időszakban már nem a zongoristáké a vezető szerep Bartók műveinek feldolgozásaival kapcsolatban. Az egyes hangszercsoportokhoz nagyjából egyforma számmal köthetőek olyan jazz zenészek, akik a bartóki univerzum hatására hoztak létre alkotást vagy bartóki elemeket használtak fel improvizációkban. Bár valóban nem kiemelkedő mennyiségi tekintetben a zongoristák szerepe, Russ Lossing személyében egyikük mégis külön figyelmet érdemel.

Lossing hat évesen kezdte meg klasszikus zongora tanulmányait, amelyek mellé tizenhárom évesen a jazz műfaj iránti érdeklődés is társult. Már tinédzser korában írt saját kompozíciókat, valamint improvizált hangszerén.³⁷³ Ámbár egyértelműen a jazz mellett tette le végül voksát, de a klasszikus zenei inspiráció, valamint az egyéni gondolatok keresése meghatározó fontosságúak számára:³⁷⁴

Szeretem Bartók és Schönberg zenéjét. E mellett tanulmányoztam Bud Powellt, Thelonious Monkot, Earl Hines-t, Lennie Tristano-t, mindenkit. A saját ötleteimről pedig egy jegyzetfüzetet vezettem. Végül meg kellett magam tisztítani a nagy jazz zongoristáktól, mert nem szerettem volna úgy hangzani, mint ők.³⁷⁵

1998-ban rögzített *Time of Change* című lemeze³⁷⁶ ugyan nem az első tematikus Bartók album a jazz történetében, amennyiben a svájci Michel Wintsch Sextetnek már

370 Internetes elérhetőség: <https://www.jazzwise.com/other/article/jazz-breaking-news-free-blowing-saxophonist-fred-anderson-of-the-velvet-lounge-club-in-chicago-dies> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 30.).

371 A free jazz, amely stílusban elsősorban alkotott.

372 „I got fascinated over this music, and I just wanted to make a contribution. It ain't nothing but folk music, like Hungarian folk music. It is all the same thing. That's why I think Bartok is so good. He was playing and writing Hungarian folk music.”

373 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Russ_Lossing (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 04. 02.).

374 John Pietaro: „Russ Lossing.” *The New York City Jazz Record* 166 (2016. február): 7.

375 „I love the music of Bartók and Schoenberg. And I studied Bud Powell, Thelonious Monk, Earl Hines, Lennie Tristano, all of them. But I kept a notebook of my own ideas. Eventually I had to purge myself of the great jazz pianists, though; I didn't want to sound like them.”

376 Russ Lossing: *Change of Time*. (OmniTone, 15201, 2001). A felvétel dátuma: 1998. május 10.

korábban jelent meg ilyen típusú kiadványa,³⁷⁷ de amerikai jazz zenészként ő volt az első, aki egy teljes lemezanyagot szentelt a magyar zeneszerzőnek. A felvételek igen jól reprezentálják azt a fajta megközelítést, amikor jazz zenészek, az eredeti kották alapján szinte szabad-zenei hozzáállással közelítik meg Bartók darabjainak feldolgozását, ezért erről az albumról két felvételt szerepeltetni fogok az elemzések között.³⁷⁸ Lossing 2020-ban ismételten megjelentette az albumot *Mikrokosmos – Improvising Bartók* címmel.³⁷⁹ Az új kiadványra – szemben az első publikációval – már minden egyes Bartók mű a *Mikrokozmosz*ban szereplő angol címével került fel. Az 1998-as kiadvány esetében Lossing adott címeket az egyes daraboknak,³⁸⁰ amelyeknek alcímében rendre a darabok magyar elnevezése volt feltüntetve, mint „ihletadó”.³⁸¹ Mindezt Bartók szerzői jogvédelmének lejártja indokolta – derül ki Lossing ezzel kapcsolatban tett írásbeli állásfoglalásából.³⁸²

A *Mikrokosmos – Improvising Bartók* a *Time of Change* újbóli kiadása. Ugyanaz a lemezalbum. Vissza változtattam a címeket az eredeti címekre, miután a kompozíciók szabadon felhasználhatóvá váltak. A saját lemezkiadóm az Aqua Piazza Records jelentette meg újra az albumot.³⁸³

Mivel a zenei tartalmat illetően a két album teljesen azonos, ezért a következőkben nem fogok különbséget tenni, egyként hivatkozom rájuk. Tizenöt darab található a lemezen, amelyek közül csupán kettő nem Bartók kompozícióinak átírata, a fennmaradó két önálló mű is az ő inspirációjára született, tudható meg az album kísérfüzetéből.³⁸⁴ Az elhangzó darabok nagyobb része trió felvétel, közéjük szerkesztve szerepel a három zenekari tag egy-egy hangszeres szólója, amelyek szintén Bartók darabjaira épülő improvizációk. Az eredeti kiadványon ezek „Cells” címmel szerepeltek, egymáshoz képest mindösszesen annyi eltéréssel, hogy a szólót játszó hangszer fel volt tüntetve alcímként. A „cells” azaz sejtek, egyértelmű utalás Elliott Antokoletz Bartók-kutató analitikájára, amelyben úgynevezett szimmetrikus sejt formációk által létrehozott struktúrákkal hozza összefüggésbe Bartók

377 Lásd: 2.7. Az európai jazz című fejezetben.

378 Lásd: 4.3. Russ Lossing: *Change of Time* „Boating (#125)” és „Boating II (#125)” című fejezetekben.

379 Russ Lossing: *Mikrokosmos – Improvising Bartók*. (Aqua Piazza Records, AQP004, 2020.).

380 Lásd bővebben: 4.3. Russ Lossing: *Change of Time* „Boating (#125)” és „Boating II (#125)” című fejezetben.

381 „Inspired by”.

382 Russ Lossing e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 05. 03.).

383 „*Mikrokosmos – Improvising Bartók* is a re-issue of *Change of Time*. Same record. I changed the titles back to their original titles after the compositions became Public Domain. I re-issued the record on my record label Aqua Piazza Records.”

384 Internetes elérhetőség: <http://www.omnitone.com/changeoftime/15102-liner.htm> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 04.).

műveit.³⁸⁵ Meg kell jegyezni, hogy őt megelőzően már a német származású Leo Treitler használta 1959-es „Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók”³⁸⁶ című tanulmányában a sejt megnevezést Bartók darabjaival kapcsolatban, ám az nagyon kevésbé valószínű, hogy az általa „Z” sejtnek nevezett négyhangú alakzatról kapták volna a szóló improvizációk a címüket, amennyiben azok semmiben sem emlékeztetnek az említett alakzat felépítésére.³⁸⁷ Az albumon található tizenhárom Bartók átdolgozás kivétel nélkül a *Mikrokozmosz* füzetekben szereplő darabok alapján készült.³⁸⁸

Emellett az igen figyelemreméltó tematikus album mellett más Bartók vonatkozású felvétele egyelőre nincs még az amerikai zongoristának, bár levelében írt ez irányú terveiről. Fontos még megemlíteni, hogy Lossing, Dave Liebman személyében olyan jazz zenésszel működött együtt, aki maga is inspirálódott Bartók munkásságából, de közösen nem jegyeznek ilyen vonatkozású darabot.

Uri Caine jazz zongorista számos alkalommal fordult inspirációért klasszikus zeneszerzőkhöz. Bach, Mozart, Schumann és különösképpen Mahler művei szerepeltek repertoárján és lemezein, tudható meg Máté J. György szakíró tanulmányából.³⁸⁹ A klasszikus zene és a jazz ötvözésével kapcsolatban a következőképpen fogalmazott Caine:³⁹⁰

Magyar Narancs: Kevés zeneszerző tudja ötvözni a klasszikus zenét, a jazzt, az improvizált zenét. Ön Mozart, Mahler, Schumann, Bach műveit is feldolgozta. Könnyű keverni a műfajokat?

Uri Caine: Nem tudom, de meg kell próbálni. Olyan környezetben nőttem fel, ahol sokféle zenei hatás ért. Philadelphiában nevelkedtem, mindig is jazz-zenész akartam lenni, mert sok jazzt hallottam, ugyanakkor lehetőségem volt klasszikus-, népzenei, soult, funky-t tanulni. Ha egy klasszikus zenésznek adunk egy kottát, akkor ő lejátsza úgy, ahogy az le van írva, és megpróbálja a legtöbbet kihozni ebből. Ugyanakkor egy improvizáló zenész másképp gondolkodik. Persze, ismerjük a témát, de mindannyian kicsit másképp akarjuk eljátszani, szabadon kezeljük az anyagot. Úgy érzem, mostanában egyre több zenész szeretné ezt kipróbálni. Persze ez nem egy új találmány, minden jazz-zenész, aki kipróbálta már

385 Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. (Berkeley: University of California Press, 1990).

386 Leo Treitler: Harmonic Procedure in the "Fourth Quartet" of Bela Bartók. *Journal of Music Theory* 3/2 (1959. november): 292–298.

387 A Treitler által leírt „Z” sejt két kvart és a köztük elhelyezkedő félhang permutációiból felépülő alakzat, amíg az albumon található három szóló improvizáció Bartók a „Hangsorok egészhangokból” és „Szűkített ötödnyi távolság” című *Mikrokozmosz* darabjainak hangkészletéből építkeznek.

388 A *Mikrokozmosz* IV. és V. füzetéből.

389 Máté J. György: *Az eklektika újabb diadala*. Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatás.eu/article.php?id=288&skey=bartók> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 07.).

390 Czabán György: „Bartók, a mi Miki egerünk (Uri Caine).” *Magyar Narancs* 18/42 (2006. október 19.): 45.

magát a klasszikus zenében, népzében, popzenében, rendelkezik az ehhez a megfelelő alapokkal. Arról van szó, hogy veszel egy motívumot, amiből végül valami teljesen mást hoz ki az improvizáció, a fantázia játéka.

Az interjúban megnevezett zeneszerzők mellett Bartók kompozíciói iránt is nagyfokú érdeklődést mutatott Caine, miközben a magyar zeneszerző népzene adaptáció is foglalkoztatták, sőt egyértelműen modellként tekintett ebből a szempontból Bartókra és Kodályra. Mindezzel kapcsolatban a következőket nyilatkozta magyarországi fellépése során Caine:

Magyar Narancs: Bartókhoz kötődik ön számára a magyar zene?

Uri Caine: Igen, hisz 15 évesen egy Bartók vonósnégyes elemzésével kezdtem a zenei tanulmányaimat. Először az általa írt könyvek fordításaiból, az esszékből, melyben leírja, mi a különbség városi, vidéki és cigányzene között. Nagyon rendszeres volt a népdalgyűjtésben, ő és Kodály temérdek felvételt gyűjtöttek, melyre egy egész rendszert építettek. Meg persze sok CD-m is van, és megpróbálom megérteni, hogy ennek a zenének mi a lényege. Mivel nem vagyok néprajzkutató, elemzés helyett benyomásaim vannak, de egy biztos, ez a zene gyönyörű. Szerintem fontos a magyar embereknek, hogy büszkék legyenek a zenéjükre, hogy megértsék a kultúrájukat, és hogy ez a kultúra hogyan született. Ebből a szempontból Bartók módszere, hogy a saját kultúránk gyökereit vegye alapul a művészetéhez, nagyon fontos dolog.³⁹¹

Máté J. György említett tanulmányból derül ki az is, hogy komolyabban akkor kezdett a később „Bartók Projekt” néven megvalósult zenekari repertoáron dolgozni, miután meghallgatta Balogh Kálmán első szóló-cimbalom albumát.³⁹² Balogh Kálmán elmondása szerint az ezen a lemezen szereplő kalotaszegi népzene volt az, ami miatt Caine a közös munka mellett döntött, és végül a budapesti koncerten is elhangzott ennek a kalotaszegi népdalnak az átdolgozása.³⁹³ A darabok megszólaltatására hivatott zenekar összeállítása már a két művész közös döntésein alapult. Összesen két alkalommal adták elő koncerten a repertoárt. Elsőként Budapesten a Trafóban 2006. október 4-én, majd ezt követően New Yorkban a Joe’s Pubban,³⁹⁴ ami a neve ellenére valójában a Public Theater koncert terme, így ennek megfelelően igen színvonalas koncerthelyszín.³⁹⁵ Az előadott művek végül a tervezettel

391 A magyartalan fordítást az értelemzavaró hibák javításával közlöm.

392 Máté: *Az eklektika újabb diadala*. I.m.

393 A disszertáció szerzőjének interjúja Balogh Kálmánnal 2021. 05. 07. Digitális hangfájl.

394 2006. október 12-én.

395 A New York-i magyar nagykövetség gyakran szervezett erre a helyszínre amerikai–magyar közös zenei projekteket, amely szervezés keretében én magam is felléptem itt 2016 júniusában, ezért személyes tapasztalatom van ezzel kapcsolatban.

ellentétben nem Bartók népdal-adaptáció voltak, hanem olyan – kottában rögzített – népdal motívumokra épülő improvizációk, amelyek a magyar zeneszerzőt is megihlették anno. Ennek az okáról beszélt Caine, abban az interjúban, amit a budapesti koncert utána adott Czabán Györgynek.³⁹⁶

Magyar Narancs: Miképp merült fel a Bartók Projekt ötlete?

Uri Caine: Végül nem igazán Bartókról lesz szó, mert a család nem engedélyezi az adaptációkat.³⁹⁷ A koncert így több műfaj kombinációja lesz. Ahogy Bartók műveihez az általa gyűjtött népzene szolgált alapul, úgy számunkra is ez a gyűjtemény volt az egyik forrás. Továbbá felhasználjuk még a saját műveimet is, melyeket ezek a zenék ihlettek. Igazán sajnálom, hogy nem tudunk Bartók-műveket játszani születésének százhuszonötödik évfordulóján.

MN: Pedig kíváncsiak lettünk volna az ön feldolgozásaira.

UC: Sok dzsesszzenész szerette volna eljátszani a *Mikrokozmoszt*, ők mind kaptak egy perrel fenyegetőző ügyvédi levelet. Ilyenkor, hogy ne kelljen pereskedésbe bonyolódni, kompromisszumot kötnek, és a kész hanganyagon csak annyit tüntetnek fel, hogy a zenét Bartók ihlette. Beszéltem erről a tervemről a New York-i magyar nagykövetségen, és az első reakciónk az volt, hogy persze, csináljuk, Bartók a magyar kultúra része, mindenképpen megoldjuk. Aztán kaptam tőlük egy e-mailt, hogy igazam volt, mégis gond van. Beszéltem a Bartók-kották kiadójával is, ők értették meg velem, hogy ez nem lesz egyszerű, hogy minden zeneszerző más ügy.

Kérdésemre Balogh Kálmán elmondta, hogy „nem mélyedtek el igazán a darabokban” és talán pont azért, mert az eredeti elképzelés nem valósulhatott meg, nem terveztek további együttműködést, így a koncerten elhangzott darabok felvételét sem. Tizenhat évvel a tervezett koncertet követően végül meg fog valósulni a Bartók Project, amennyiben a Művészetek Palotája 2022. április 10-én bemutatja a műsort amerikai (Caine mellett Chris Speed és Jim Black), valamint magyar zenészek (Várallyay Petra, Lukács Miklós és Szandai Mátyás) előadásában.³⁹⁸

Két további zongoristáról kell említést tenni, akiknek bár nem született ez idáig Bartókkal kapcsolatba hozható darabja, de mindketten hivatkoztak személyére, mint inspirációs forrásra. Az egyik közülük, a tamil családi gyökerekkel rendelkező amerikai Vijay

³⁹⁶ Czabán: „Bartók, a mi Miki egerünk (Uri Caine).” I.m. 45.

³⁹⁷ A magyarországi jogutód Vásárhelyi Gábor volt az, aki a Trafóba tervezett koncertet nem engedélyezte az eredeti elképzelés szerint. Ebben a tekintetben Bartók Péter amerikai jogörökös hozzáállása nagy mértékben eltérő volt, már ennél korábban is engedélyezte édesapja műveinek átdolgozását. Lásd például: 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetben.

³⁹⁸ Lukács Miklós és Szandai Mátyásnak több alkalommal is játszottak Bartók vonatkozású jazz darabokban, lásd bővebben: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

Iyer.³⁹⁹ 2013-ban miután az „Év jazz zenészenek” választotta az amerikai jazz újságírókat tömörítő Jazz Journalists Association, a WQXR internetes portál kérte, hogy ajánljon az olvasóik számára olyan zenei felvételeket, amelyek hatással voltak rá. Az általa megnevezett zenék közül egy Bartók kompozíciója:⁴⁰⁰

Íme néhány darab (mind a klasszikus zenén „belülről”, mind „kívülről”), amelyek hangzása, formája és építkezése inspiráltak engem. [...] Bartók Béla – *IV. vonósnégyes: IV. Allegretto pizzicato* (Emerson vonósnégyes előadásában). Tizenöt éves koromban játszottam ezt a darabot, amikor még hegedűs voltam. Ez volt az első nem-tonális mű, amelyet valaha megismertem, és ami kinyitotta a fületem, hogy mi minden lehetséges még a textúrával, a ritmussal, a szinkronicitással, a dallamtöredékekkel, a megszokott technikák gyengéd feszítésével és a feszültség manipulálásával.⁴⁰¹

Iyerhez hasonlóan, Mark Levine sem komponált Bartók vonatkozású darabot. Levine az általa írt jazz elmélet tankönyvben a melodikus moll skála felhasználásának lehetőségeit számba véve említi Bartókot, mint inspirációs lehetőséget, amennyiben a magyar zeneszerző írt olyan *Mikrokozmosz* darabot,⁴⁰² amelynek melodikus mollbeli az előjegyzése.⁴⁰³

Szintén elsősorban zongoristaként, a Bad Plus zenekarból (amely triónak 2017-ig volt a vezetője) ismerhette meg Ethan Iverson zeneszerző nevét a nagyközönség.⁴⁰⁴ Bartók személyére egy, a klasszikus zenei elemek jazzbe való beépüléséről szóló tanulmányában tért ki.⁴⁰⁵ Elsőként Herbie Nichols-t idézi, aki – több zeneszerző között Bartókot is megnevezve – egyértelműen azt prognosztizálta 1956-ban, hogy a jövő jazz zenészei egyre magasabb szinten tudják majd a klasszikus zenéből érkező hatásokat szintetizálni.⁴⁰⁶ Iverson állítása szerint e sorokat olvasva, már tizenévesen azon jazz zenészek sorába szeretett volna tartozni, akik ezen az úton haladnak pályájuk során. Az említett tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy a

399 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Vijay_Iyer (utolsó megtekintés dátuma: 2021.05. 05.).

400 Internetes elérhetőség: <https://www.wqxr.org/story/304601-exploring-musical-communities-with-vijay-iyer/?fbclid=IwAR2b7jkPmAqSmnQ2s8SgMT6tX5YK6kE3LLHH54BtCRNJWkB9ZSihdmU3UUU> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 05.).

401 „Here are some pieces (from both »inside« and »outside« that classical-music network) whose approaches to sound, form and process have inspired me.[...] Bela Bartok – *String Quartet* No. 4: IV. Allegretto pizzicato (Emerson String Quartet). I played this when I was fifteen and still a violinist. It was the first non-tonal work I ever really got inside of, and it opened my ears to what else was possible with texture, rhythm, synchrony, melodic fragments, a gentle push beyond standard technique, and the manipulation of tension.”

402 *Mikrokozmosz* IV/41. „Dallam kísérettel”.

403 Mark Levine: *The Jazz Theory Book*. (Petaluma: Sher Music Co., 1995). 75.

404 Internetes elérhetőség: <https://ethaniverson.com/contact/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 07.).

405 Ethan Iverson: „Solo, Crossing Streams. The Bad Plus’ pianist examines the classical-jazz paradox.” Internetes elérhetőség: <https://jazztimes.com/features/columns/crossing-streams/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 07.).

406 Lásd: 2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

Third Stream irányzat követői limitáltan tudták csupán átvenni a klasszikus zene elemeit, amennyiben ebben a stílusirányzatban a dob, a ritmika a jazz egyéb irányzataihoz képest határozottan kevésbé játszik meghatározó szerepet.⁴⁰⁷ Éppen ebben látja a közelmúltban lejátszódó, így a saját felvételein is hallható változás lényegét. Szerinte az újabb kori klasszikus zenei vonatkozással bíró jazz felvételeken már nincs korlátozva a dobos szerepe a zenei matéria által. A tanulmány zárásaként egy koncertjéről ír, amelynek a teljes repertoárja klasszikus zeneszerzők, többek között Bartók műveinek átírataira épült:

Tavaly meghívást kaptam, hogy fellépjek a New Yorker kritikus, Alex Ross nemrégiben megjelent „The Rest Is Noise: Listening the Twentieth Century” című könyvének bemutatóján. Játszottam Ives, Schoenberg, Bartók, Sostakovics, Webern, Gershwin, Jelly Roll Morton és igen, Milton Babbitt „Semi-Simple Variations” darabjait.⁴⁰⁸

Ennek ellenére Iverson sem jelentetett meg a mai napig olyan albumot, amin Bartók darabjainak feldolgozása lenne megtalálható.

Annak ellenére, hogy a közelmúltban valóban nem voltak már jelen a jazzt meghatározó irányzatok, mégis léteznek kisebb csoportok napjaink jazz életében is, amelyeket jól felismerhető, a főáramtól elkülönülő hangzás jellemez. Ilyen, meglehetősen radikális hangvételű zenei közösség a John Zorn amerikai zeneszerző-szaxofonos nevével fémjelzett úgynevezett „downtown scene”, amelynek követői között nem csupán jazz, de avantgárd és experimentális zenészek is megtalálhatóak.⁴⁰⁹ Ennek a jazz stílusnak több képviselője is – elsősorban az improvizációs utak kiszélesítésének érdekében – Bartókhoz fordult friss zenei gondolatokért.

A klasszikus zenét is rendszeresen előadó Mark Feldman hegedűs esetében természetesnek tekinthető,⁴¹⁰ hogy jól ismeri Bartók munkásságát.⁴¹¹ Improvizáló jazz zenészként az sem meglepő, hogy az őt ért klasszikus zenei hatásokat kívánja megjeleníteni a rögtönzések során. Ennek bizonyítéka az a duó lemez, amelyet felesége, Sylvie Courvoisier zongorista társaságában rögzített.⁴¹² Az albumról írt kritikájában Stuart Broomer szakíró

⁴⁰⁷ Iverson: „Solo, Crossing Streams. I.m.

⁴⁰⁸ „Last year I was invited to perform at the release party for The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century, the recent book by New Yorker critic Alex Ross. I played pieces by Ives, Schoenberg, Bartók, Shostakovich, Webern, Gershwin, Jelly Roll Morton and, yes, Milton Babbitt’s »Semi-Simple Variations«.”

⁴⁰⁹ Mike Gerber: *Jazz Jews*. (Nottingham: Five Leaves Publications, 2009). 574.

⁴¹⁰ 1973 és 1980 között a Solti György vezette Civic Orchestra of Chicago tagja volt.

⁴¹¹ Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Feldman (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 01.).

⁴¹² Mark Feldman/Sylvie Courvoisier: *Oblivia*. (Tzadik #7633, 2010).

hangsúlyozza, hogy a házaspár által alkalmazott improvizációs nyelv, mind a zenei anyag, mind a metódus tekintetében „szokatlan”, valamint egyértelműen Bartók, Prokofjev és Webern hatását mutatja. Azt is kiemeli írásában Broome, hogy véleménye szerint az albumon szereplő improvizációk kötetlenségük ellenére sem emlékeztetnek a free jazz „nyersségére”, sokkal inkább tűnnek kompozíciók szabad átiratának.⁴¹³ Annak megítélése, hogy a szabad improvizációkban tetten érhető-e bartóki hatás – szemben egy rögzített témában vagy akkordsorban megvalósuló átvétellel – a konkrét idézetek hiányában magától értetődően nagyon is szubjektív. Feldman munkásságában ezen felül találunk ennél is konkrétabb bartóki vonatkozást, ez pedig a *44 duó két hegedűre* kötetekben szereplő „Katonanóta” átdolgozása John Abercrombie jazz gitáros albumán „Soldier’s Song” címmel.⁴¹⁴

Szintén a John Zorn-féle körhöz tartozó zenész, Guy Klucevsek harmonikás. 1991-ben komponált három szóló-harmonika művet „Three Microids” címmel, amelyek néhány évvel később lemezen is megjelentek.⁴¹⁵ A címadással Klucevsek nyilvánvalóan utal a *Mikrokozmosz* füzetekre, amit maga is alátámaszt a John Zorn tanulmánykötetébe írt alapos műelemzésében.⁴¹⁶ A kottaképekkel is ellátott elemzésből kiderül Klucevsek jártassága Bartók műveit illetően. Az első „Microid” darab a „My Right Foot on the Other Hand” esetében elsősorban ritmikai jellegű inspirációt merített a magyar zeneszerzőtől. Ez egy olyan polimetrikus kompozíció, ahol a téma váltakozva 6/8-ban és 3/4-ben szerepel, miközben a kíséret 5/4-ben van (2+3-as beosztásban). Az előadás során a téma variációk egy 10/8-as kíséret fölött szólalnak meg (3+3+2+2 beosztással), ahol a téma sorok természetesen átívelnek az ütemvonalakon, derül ki az elemzésből. Ebben az esetben egyértelmű a bartóki hatás, hiszen a *Mikrokozmosz* füzetekben szereplő darabok között számosban jól megfigyelhetők mind rejtett ütembeosztások, mind az aszimmetrikus ritmusképletű ütemmutatók.⁴¹⁷ Úgyszintén Bartóktól való átvétel jelenik meg Klucevsek „Stolen Memories” című 1993-ban írt művében az ostinato technika használatakor.⁴¹⁸ A tanulmányában erre ugyan nem tér ki, de az 1991-ben komponált „The Singing Sands” című darabja is erős utalást

413 Stuart Broome: „Moment’s Notice.” *Point of Departure* 28 (2010. 04. 06.). Internetes elérhetőség: <http://www.pointofdeparture.org/archives/PoD-28/PoD28MomentsNotice.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 02. 01.).

414 John Abercrombie: *Class Trip*. (ECM, 1986, 2004).

415 Guy Klucevsek: *Transylvanian Softwear*. (John Marks Records, JMR 4, 1994).

416 Klucevsek, Guy: „Maim That Tune.” In: Zorn, John (szerk.): *Arcana. Musicians on Music*. New York: Granary Books/Hips Road, 2000. 179–189.

417 Lásd bővebben a 3.4. A Bartókra jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikája című fejezetben.

418 Klucevsek: „Maim That Tune.” I.m. 182.

tartalmaz Bartók zenei univerzumára, amennyiben négy különböző G alaphangú pentaton skála jelenik meg benne szimultán (G-B-C-D-F, G-B-C#-D-F, G-B-C#-D-F# és G-Bb-C-D-F), ezzel polimodális kromatikát létrehozva.

A fúvós hangszereken játszó Matt Darriau is sok szálon kötődik a Zorn fémjelezte zenei körhöz. A bostoni New England Conservatory of Music Third Stream szakának elvégzése után, az 1990-es évek elején csatlakozott a New York-i jazz élethez, miközben az úgynevezett világzene létrejöttének is aktív részese volt a Klezmatics zenekar tagjaként, valamint a Paradox Trio nevű kvartett vezetőjeként.⁴¹⁹ Ez utóbbi együttes bemutatkozó albumán hallható az a rendhagyó feldolgozás „Rhyme Bulgare #1” címmel,⁴²⁰ ahol Bartók a *Mikrokozmosz* IV. füzetében szereplő „Bolgár Ritmus (1)” című kompozícióját rögzítették több más, balkáni ritmusokon alapuló darab társaságában. A hangszerelés tekintetében minden bizonnyal ez az első világzenei stílusba sorolható átdolgozás Bartók egy művéből, ám Darriau csupán a kottában szereplő két szólam zenekari közegben való megszólaltatására törekedett, az amúgy kiválóan improvizáló zenészek nem tértek el a Bartók által leírtaktól.

Úgyszintén a John Zorn fémjelezte zenei közösséghez tartoznak a Lemon Juice, mára már nem aktív New York-i zenekar tagjai (a két zenekarvezető Eyal Maoz gitáros és Avishai Cohen trombitás, valamint Shanir Ezra Blumenkrantz bőgős és a dobos Kevin Zubeck). Az öt Bartók darab feldolgozását tartalmazó albumuk címe is egyértelműen utal Bartók „parasztdalok” ihlette műveire.⁴²¹ (A magyar zeneszerző mellett Erik Satie kompozícióinak átiratai találhatók a lemezen.) Az izraeli származású Cohen tízéves korában lett a Young Israeli Philharmonic Orchestra tagja. Fellépéseiken olyan karmesterekkel dolgozott együtt, mint Zubin Mehta, Kurt Masur vagy Kent Nagano.⁴²² Ezek a fiatalkori zenei hatások nyilvánvalón nagyban segítettek, hogy megszólaltassa azokat a Maoz által készített átiratokat, amelyek lehetőséget teremtettek magas színvonalú modern jazz improvizációk számára úgy, hogy a felvételeken mindeközben érezhetően jelen vannak bartóki stílusjegyek. Az átiratok Maoz meglévő jazz- és zsidó zenei tapasztalatira alapultak és nem Bartók analitikákra – támasztotta alá levelében a szerző.⁴²³

Párniczky András: Hogyan és mikor találkozott először Bartók zenéjével?

419 Internetes elérhetőség: <https://www.klezmatics.com/matt-darriau> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 03. 27.).

420 Matt Darriau: *Paradox Trio*. (Knitting Factory, KFR-171, 1995).

421 Lemon Juice: *Peasant Songs*. (Piadrum Records, 0201, 2002).

422 Internetes elérhetőség: <http://www.avishaicohenmusic.com/about> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 06. 07.).

423 Eyal Maoz e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 06. 08.). Lásd bővebben: 4.4. Lemon Juice: *Peasant Songs* „Hungarian Peasant Song No. 12” című fejezetben.

Eyal Maoz: Mindig is rajongtam Bartók zongora- és zenekari műveiért.

PA: A zenéje ismeretén túl olvasott-e valamit Bartóktól vagy analitikákat zenetudósoktól?

EM: Soha nem olvastam semmilyen elemzést a zenéjéről.⁴²⁴

Érdekességképpen megemlítendő, hogy ugyan a lemezen a Bartók feldolgozások az eredeti (angol) címükkel vannak feltüntetve, egymás között nem ezek alapján, hanem a hangzásuk vagy a feldolgozásukban használt technikákat alapul véve azonosították az egyes kompozíciókat. Így a „Hungarian Peasant Song No. 6” című darab „Heavy Rock”, amíg a „Hungarian Peasant Song No. 12” „Fast Jewish tune” megnevezéssel szerepelt a koncert repertoárban, ez utóbbi a Bartók által feldolgozott „Duna parton van egy malom” kezdetű népdal dallamában található két összhangzatos moll skála hangzására utalva. Megjegyzendő, hogy a „Heavy Rock” átdolgozás csupán a jazzben általánosan megszokott hangzásához képest nevezhető némileg keményebbnek vagy rock stílusúnak. Ezeken felül a *10 könnyű zongoradarab* utolsó tétele, a „Medvetánc” is helyet kapott a *Lemon Juice Peasant Songs* című albumán. A „Hungarian Peasant Song No. 12” című darab nem csupán komoly művészi értéket képvisel, de önmagán túlmutatva hordoz olyan új jegyeket, amelyek a 2000-es évek elejéig nem jellemezte Bartók műveinek jazz átdolgozásait, így ezt a felvételt szerepeltetem az elemzések között.⁴²⁵ Fontos információ, hogy Maoz levelében említi még azokat az „előtanulmányokat”, amelyeket ő rögzített a házi stúdiójában az album felvételeit megelőzően és amelyeken több, a lemezalbumra később felkerült darab alapötlete már jó körvonalazódik.⁴²⁶ Ezek a felvételek publikusak, az interneten keresztül elérhetőek.⁴²⁷

Nem csupán a vele gyakorta együtt dolgozó zenészek esetében, de John Zorn munkásságában is kimutatható a bartóki hatás, amennyiben Bartók „Ostinato” (*Mikrokozmosz* VI/146.)⁴²⁸ című darabjából származó idézetet találunk Zorn *Carny* című, 1989-ben szóló zongorára írt kompozíciójának 143. ütemében. Az eredeti Bartók darabban a bal kézben szólamában található D alaphangú akkord egy tritónuszból és egy rá épülő kis szekundból áll,

424 „Párniczky András: How and when did you met Bartók’s music first time?

Eyal Maoz: I was always a fan of Bartók’s piano and orchestral works.

PA: Beyond knowing his music did you read anything from Bartók or any analysis of his music?

EM: I never read any analysis of his music.”

425 Lásd: 4.4. Lemon Juice Quartet: *Peasant Songs* „Hungarian Peasant Song 6.” című fejezetben.

426 Eyal Maoz e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 06. 08.).

427 Internetes elérhetőség: <https://soundcloud.com/user-710130569/sets/eyal-maozs-bartok-and-satie> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 06. 09.).

428 Ezt a darabot Chick Corea és Herbie Hancock is előadta. Lásd: 2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus.

ami huszonhat és fél ütemen keresztül nyolcadokban szólal meg (2. kottapélda). Ez az akkord került át a jobb kéz szólamba Zorn darabjában, megtartva az eredeti tonalitást és ritmikai megjelenést, ám szemben Bartók kompozíciójával e helyütt 21/8-ban, mindösszesen egy ütemen keresztül szerepel (3. kottapélda). Arra, hogy nem csupán véletlen egybeesésről van szó, Tom Service hívja fel a figyelmet a *Carny*-ről írt kitűnő tanulmányában.⁴²⁹ Az akkord tudatos használatának bizonyítékát Service abban látja, hogy ugyanebben az ütemben Zorn egy másik idézettel is él, amennyiben az alsó szólamban Stockhausen Klavierstück IX. című kompozíciójában repetitíven visszatérő négyhangú akkordját ütközteti a Bartók-féle harmóniával.⁴³⁰ John Zorn igen termékeny szerző, hatalmas életműve feldolgozásra vár, de egészen biztos vagyok benne, hogy hasonló idézetek a magyar zeneszerzőtől felfedezhetőek műveiben.

429 Tom Service: „Playing a New Game of Analysis: John Zorn's *Carny*, Autonomy and Postmodernism.” Internetes elérhetőség: <http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm5-playing.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 02. 27.).

430 21:19 arányban egymáshoz képes hajszálnyival eltérő tempóban szólal meg a két harmóniát egymás felett, ezzel utalva a Stockhausen darab zenei kontextusára.

34

Ostinato

Ostinato

Ostinato

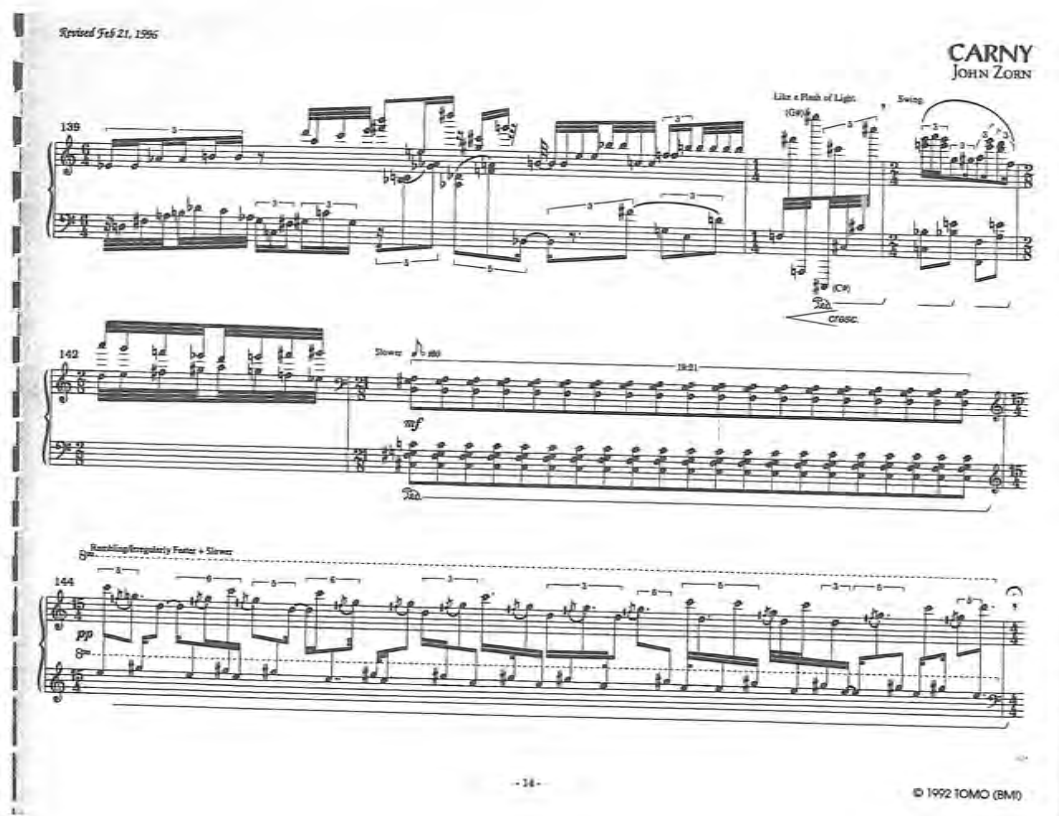
Ostinato

Vivacissimo, $\text{♩} = 176 - 188$

146

Red. - - - - -

* - - - - -



3. kottapélda, John Zorn: Carny, 142–143. ü. © Tomo (BMI), 1992

Említést kell tenni arról a nemzetközi összetételű (angol és amerikai zenészekből álló) zenekarról is, amelyeknek tagjai közösen hoztak létre műveket Bartók hatására. A New Third Stream Quartet kifejezetten azzal a céllal jött létre, hogy a kortárs jazz improvizatív nyelvét kombinálják a modern kamarakompozíciók elemeivel.⁴³¹ Első – ez idáig egyetlen – lemealbumuk három Bartók vonatkozású darabot tartalmaz,⁴³² amelyeket kivétel nélkül Tyler Gilmore zeneszerző írt a kvartett számára. A „Homage for Bela Bartok for Jazz Saxophone Quartet I-II-III” egyértelmű tiszteletadás a magyar szerző felé. Hangvételüket tekintve a darabok helyenként olyanok, mintha csak áthangszerelve lenne Bartók valamely műve négy szaxofonra – a második tétel például egyértelmű idézeteket tartalmaz a „Nagy másodhangközök törve és egyszerre” című *Mikrokozmosz* darabból –, amíg máshol a tradicionális jazz szaxofon kvartettek hangzását idézik. Az összesen 3-4 perc terjedelmű

431 Internetes elérhetőség: <http://www.newthirdstream.com> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 06. 10.).

432 New Third Stream Quartet: *One for Four*. (Teal Creek Music, TC-2040, 2014).

darabok nem biztosítanak elég teret olyan nagyívű improvizációk kibontására, amelyekben a bartóki hatás egyértelműen megjelenhetne.

Végezetül szólni kell Steve Swell pozzanos Kende Dreams nevű zenekarának lemezéről, amely ámbár közelmúltban és nem a free jazz korszakban született, mégis egyértelműen ennek a stílusnak a jegyeit viseli magán, amennyiben a harsonás, zeneszerző Swell ahhoz a New York-i körhöz tartozik, akik elsősorban ezt a zenei hagyományt ápolják.⁴³³ Az Hommage À Bartók című lemezének hangvételét is a free jazz stílusjegyei uralják,⁴³⁴ ámbár Swell kompozícióinak, amelyeket Bartók inspirált, rendre van megírt témájuk, amit vagy kollektív vagy egyéni szólók követnek, immár a szabadzene által meghatározva. Az így létrejött zenei anyag sokkal inkább szabad képzettársítás a bartóki életmű ismeretében, mintsem bármilyen konkrét kompozitórius technika vagy zenei idézet átvétele. Ezt a vélekedést erősíti John Corbett amerikai szakíró, koncert szervező műelemzése, amely a lemezalbum borítóján olvasható:⁴³⁵

Steve Swell harsonaművész Bartók iránti tiszteletadásának megközelítése a Kende Dreams (zenekarral) egy szintézis. Tanácsos a magyar (zeneszerzővel) való találkozást viszonylag kötetlenül és ártéltelmezetten kezelni, bár vannak konkrét találkozási pontok, de az eredmény mégis olyan benyomást kelt, mintha a zeneszerző inspirációt jelentett volna csupán, de mintsem köteles lennénk módszereit átvenni. A hét darab a legmagasabb szintű kreatív zene; a zenének elidegeníthetetlen joga, hogy magába szívja és átalakítsa azokat a dolgokat, amelyekkel kapcsolatba kerül. Tehát, ellentétben Milhaud jazz-idézet vagy karakter kísérleteivel, ez a jazz „átvétel” a modern klasszikus zene teljes körű feldolgozása, egészen mássá alakítása.⁴³⁶

Az album érdekessége (jól mutatva, hogy Európában a szabadzene napjainkban jóval népszerűbb, mint Amerikában), hogy ugyan a zenekar minden tagja amerikai, az album mégis

433 Internetes elérhetőség: <https://www.steveswell.com/SteveSwellBio.htm/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 4.).

434 Steve Swell's Kende Dreams: *Hommage À Bartók*. (Silkheart, SHCD, 2015).

435 John Corbett: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Steve Swell's Kende Dreams: *Hommage À Bartók*. (Silkheart, SHCD, 2015).

436 „Trombonist Steve Swell's approach to a Bartók homage on Kende Dreams is a synthesis and it advisably leaves the encounter with the Hungarian a relatively loose and oblique affair, with specific points of convergence but an end product that feels more like it was inspired by the composer than obliged to adopt his methods. The seven tracks are creative music pitched at the highest level; as is that music's unalienable right, it absorbs and transforms things that it comes into contact with. So, unlike Milhaud's attempts to quote or characterize jazz, this is jazz eating and fully digesting modern classical music, turning it into something else completely.”

Svédországban jelent meg. Swell ezt a tematikus lemezt leszámítva nem készített más Bartók inspirálta művet.

Általánosságban kijelenthető, hogy amikor közelmúltunk amerikai jazz élete elsősorban New Yorkhoz kötődik, mivel mára nemzetközi értelemben is a műfaj egyik, ha nem a legfontosabb központjává vált, szögezi le Gonda János jazztörténeti könyvében.⁴³⁷ Ezzel együtt természetesen élnek Észak-Amerikában máshol is jelentős jazz zenészek, sőt alkot a műfaj néhány képviselője az amerikai kontinens déli felén is. Közülük egy a brazil, Tomás Improta az, aki a kutatás szempontjából mindenképpen említendő. Improta pályafutásáról saját honlap és Wikipédia oldal hiányában igen kevés információ érhető el. Az tudható, hogy viszonylag későn, huszonegy éves korában döntött a zenei karrier mellett, a zongorát pedig szülei hatására választotta hangszeréül, akik mindketten zongoristák voltak.⁴³⁸ Sajnálatos módon, túl a pusztá adatokon ugyan ennyire csekély tudásanyag áll rendelkezésre annak a tematikus albumnak a kapcsán, amelyet Bartóknak szentelt.⁴³⁹ A felvételeken Improta billentyűs hangszereken működik közre a jazzben megszokottnak mondható szaxofon-pozan-nagybőgős-dob felállású kvintettjében. Az albumon található tizenöt portugál címmel szereplő darab mindegyike a *Mikrokozmosz* 3. füzetéből származó kompozíció, amelyeket Improta dolgozott át és hangszerelt. Ezt a tényt maga Improta is megerősített a kérdéseimre írt válaszelevelében.⁴⁴⁰

Párniczky András: Jól gondolom, hogy a *Bartók Jazz* című albumán az összes átdolgozott darab a *Mikrokozmosz*-ból származik?

Tomás Improta: András, sajnálom, amiért nem beszélek jól angolul. A 3. füzetből dolgoztam át, minden dalt.

PA: Miért éppen ezeket a dallamokat választotta átdolgozásra?

TI: Azt gondolom a *Mikrokozmosz* nagyon jól illeszkedik a jazzhez, érdekes ritmusok, harmóniai és melodikus modális megközelítés.

PA: Hogyan találkozott először Bartók zenéjével?

TI: Gyerekkoromban találkoztam először Bartók (zenéjével), amikor gyerekkoromban a *Mikrokozmosz*-ból tanultam zongorázni.

PA: A zongoradarabjain kívül olvasott valamit, amit Bartók írt, vagy elemzést a zenéjéről? Ha igen, kérem, nevezze meg (szerző, cím és kiadó).

TI: Soha sem elemeztem alaposan a zenéjét.⁴⁴¹

437 Gonda: *Jazzvilág*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004). 120–121.

438 Internetes elérhetőség: <http://clubedejazz.com/um-olhar-na-musica-de-tomas-improta/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 31.).

439 Quinteto Tomás Improta: *Bartók Jazz*. (Leblon Records, LB045, 1995).

440 Tomás Improta e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 11. 04.).

441 „Párniczky András: Do I'm right to think that all the reworked pieces originate from *Mikrokozmosz* on your album *Bartók Jazz*?

Tomás Improta: Andras, I'm sorry that I don't Speak English well. I Reworked from the Vol III, every Song.

A darabok a lemezen található sorrendben a „Scherzo” (Part 1 és Part 2), a „Tercekhez egy harmadik szólam”, a „Magyar tánc”, a „Sárkánytánc”, a „Gyakorlat”, a „Változatok” (Part 1, Part 2, valamint Part 3), az „Akkordtanulmány”,⁴⁴² a „Rókadal”, a „Kromatika”, a „Kettős és hármasfogások”, a „Pentaton dallam” valamint az „Hommage à R. Sch.”. Annak ellenére, hogy nem Improta volt az első, aki egy teljes albumot szentelt a magyar zeneszerző munkásságának,⁴⁴³ mégis a zenei anyag teljesen homogén mivolta, valamint a tény, hogy egy a jazz fő sodrától független dél-amerikai alkotót is inspirált a magyar zeneszerző igen figyelemreméltóvá teszi ezt a kiadványt.

Jelen fejezet terjedelme, összevetve az ezt megelőzőkével egyértelműen mutatja, hogy az idő előrehaladtával milyen mértékben nőtt azoknak az amerikai jazz kompozícióknak és átdolgozásoknak a száma, amelyek valamilyen bartóki vonatkozással bírnak. Tudható, hogy a nemrégiben elhunyt Bartók Péter,⁴⁴⁴ az amerikai jogok örököse mindig is nyitott volt az olyan jazz zenészek felé, akik egy-egy átdolgozás kapcsán megkeresték.⁴⁴⁵ Nem valószínű tehát, hogy a bekövetkezett növekedésben bármilyen jogi kérdés számottevően szerepet játszott volna. Sokkal inkább annak tudható be, hogy mára Bartók Béla zenei hagyatékára ugyanolyan egyetemes kincsként tekintenek a jazz zenészek nemzetközi viszonylatban is, mint klasszikus zenész kollégáik.

2.7. Az európai jazz

Természetesen nem csupán az amerikai jazz zenészek büszkélkedhetnek azzal, hogy Bartók művészi és emberi hitvallását követendő példának tekintették, tekintik a mai napig. Az európai jazz élet szereplői, ugyan összességében sokáig nem voltak olyan jelentőségűek a műfaj történetében, mint az Amerikában megszülető korszakok meghatározó zenészei, mégis egyes alkotók, mint például a belga származású Django Reinhardt, már az 1930-as évek óta

PA: Why did you chose this melodies to work with?

TI: I think the Mikrokosmos is very adapted to Jazz, interesting rhythm, harmônic and melódico modal approach.

PA: How did you met Bartók's music first time?

TI: The first time a met Bartók's was when I was a child and studied Mikrokosmos the piano.

PA: Besides playing his piano pieces did you read anything Bartók wrote or analysis on his music? If so please name it (author, title and publisher).

TI: I never analysed his music deeply.”

442 Szabados György is átdolgozta. Lásd bővebben: 4.4. Szabados György: „Gyöngédség” (koncert, Magyar Rádió Márványterme) című fejezetben.

443 Lásd: 2.7. Az európai jazz című fejezetet.

444 2020. december 7-én hunyt el, Floridában.

445 Lásd például: 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetben.

stílussteremtő erőt képviselnek, fogalmaz ezzel kapcsolatban egyértelműen Gonda János.⁴⁴⁶ Az egyéni hang keresése gyakorta jellemez bizonyos európai jazz előadókat, zeneszerzőket, amely életművekben természetes jelenséggént tud megjelenni az európai klasszikus zenei hagyomány, valamint az adott ország, régió népzeneje is. Mindezt a legjobban Európa legnagyobb független jazz lemezkiadója, a német ECM reprezentálja, amely az alapítása óta következetes arculatával „hozzájárult a szuverén európai improvizatív zenei nyelv kialakulásához, amely integrálja a modern kamarajazz, a kortárs- és a népzene elemeit” – írja Gonda jazztörténeti könyvében.⁴⁴⁷

Amennyire az amerikai jazz történetében az egyes korszakokban megfigyelhető, hogy eltérő módon hatott Bartók, ezenfelül a különböző hangszerek képviselőinél is tapasztalható ebben a hatásban eltérés, úgy Európában is észrevehető egy tendencia, amely az átdolgozások, a Bartók ihlette művek földrajzi megjelenését jellemzi. Ám mielőtt kitérnék ennek részletezésére azt a téma szempontjából különösen is figyelemre méltó lemezt kell elsőként bemutatni, amely a maga 1994-es megjelenésével minden bizonnyal az első tematikus Bartók album volt, amelyet jazz zenész – világviszonylatban – megalkotott.⁴⁴⁸

A svájci születésű Michel Wintsch pályájának viszonylagosan az elején járva, 1994-ben harmadik albumát teljes egészében Bartóknak szentelte. A lemezen szereplő tizenhét kompozícióból hét Bartók műveinek átdolgozása, amíg a fennmaradó tíz darabot Wintsch írta, ám bár ez utóbbiak közül három – az *If De Quamba 1 (Improvisation En Forme De Question À Monsieur Bartók Absent)*, 2 és 3 című – nem tekinthető valós kompozíciónak, amennyiben ezek zongorán játszott szóló improvizációk. Az átdolgozások az *Arab dal* kivételével, amely a 44 duóban található, mind a *Mikrokozmosz* füzetéből származnak (a lemezen szereplő címük és sorrendjük szerint): „Szinkópák”, „Hat tánc bolgár ritmusban 4”, „Hat tánc bolgár ritmusban 1”, „Mikrokozmosz 115”, „Hat tánc bolgár ritmusban 2” és „Mikrokozmosz 113”. A művek átdolgozásával kapcsolatban a következőképp nyilatkozott Wintsch:⁴⁴⁹

Jazz’N’More: Bartók és a klasszikus hangszerelés – hogyan tanultad mindezt?

Michel Wintsch: Nos, minden megvan, a hangfelvételek, a partitúrák, a tankönyvek... És ha problémám adódott, egy ideig magánórákat vettem, majd saját magam kerestem az utamat. Amikor komponáltam tanácsot kértem Jacques Demierre-től. Főleg a kollégákkal való játékból tanultam,

446 Gonda: *Jazzvilág*. (I.m. 255.

447 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 258.

448 Michel Wintsch Sextet: *Autour De Bartók*. (Unit Records, UTR 4072 CD, 1994).

449 Jürg Solothurnmann: „Portrait Michel Wintsch.” *Jazz’N’More* 1/2015 (2015. január/február): 26–27.

sokféle felvételt hallgattam sokféle zenével, minden elképzelhető könyvet elolvastam, és újra és újra kipróbáltam valamit. A gyakorlati tapasztalat a döntő. Ha motivált vagy, nincs szükséged iskolára, ez a meggyőződésem, különösen most, hogy magam is tanítok. Tíz évvel ezelőtt a Conservatoire Populaire felajánlott nekem egy kisebb állást. Valószínűleg én vagyok az egyik utolsó jazz tanár, akinek nincs diplomája.”⁴⁵⁰

Ennek megfelelően a Bartók darabok esetében inkább modern hangszerelésről beszélhetünk, mint lényegi átdolgozásról, amennyiben a már említett szóló zongora improvizációkat leszámítva az albumon szereplő többi darab az igen szokatlan hegedű, két harsona, basszusgitár, dob és a zenekarvezető által megszólaltatott zongora vagy harmonika felállásra átírva hangzanak el. Az, hogy a ritmusszekcióban nem bőgőt, hanem basszusgitárt szerepeltet a zenekarvezető különösen is az elektronikus irányába viszi el a művek hangzását, valamint szintén ennek következményeként a basszus szólások igen perkusszívan és jól hallhatóan jelennek meg a hangképben. A hangszerelés során ezt a leginkább a jazz-rockban használt hangzást jól ellensúlyozta, illetve egészítette ki Wintsch, az akusztikusan megszólaló hegedűvel és a két pozán gyakran egymásnak feszülő szólamaival, dacára annak, hogy az eredeti művek egy kivételével mind zongorára íródtak. A viszonylagosan rövid felvételek (többségükben kettő és négy perc közöttiek, csupán egy öt percnél némileg hosszabb darab szerepel a kiadványon) némelyike nem is tartalmaz improvizációt, ámbar a lemezalbumon szereplő darabok nagyobb részében rögtönzés követi a témákat.

Nem Wintsch azonban az egyetlen svájci jazz zenész, aki Bartók munkásságára reflektált műveiben. Hans Kennel trombitás, aki klasszikus zenei tanulmányait követően fordult a jazz, majd ezt követően az alpesi népi fúvószené felé, amely népzenei átvétel a mai napig meghatározza stílusát.⁴⁵¹ Noha nincs közvetlen bartóki vonatkozása, de Kennel honlapján olvasható, hogy együtt koncertezett Gunther Schullerrel, a third stream irányzat

450 „Jazz’N’More: Bartók und klassische Instrumentation – wie hast du das gelernt?

Michel Wintsch: Nun, alles ist ja vorhanden, die Tonaufnahmen, die Partituren, die Lehrbücher ... Und hatte ich ein Problem, nahm ich für eine Weile Privatunterricht und suchte dann meinen Weg selbst. Als ich komponierte, holte ich wieder den Rat von Jacques Demierre. Ich lernte vor allem beim Spiel mit Kollegen, hörte Aufnahmen mit allerlei Musik, las alle erdenklichen Bücher und probierte immer wieder et- was aus. Entscheidend ist die praktische Erfahrung. Wenn man motiviert ist, braucht es keine Schule, das ist meine Überzeugung, so gar jetzt noch, wo ich selber unterrichte. Vor zehn Jahren hat mir nämlich das Conservatoire Populaire eine kleine Stelle angeboten. Vermutlich bin ich einer der letzten Jazz Lehrer ohne Diplom.”

451 Internetes elérhetőség: http://www.hanskennel.com/biography_eng.html (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 27.).

atyával, amely alkalommal Darius Milhaud darabjainak átdolgozását adták elő többek között.⁴⁵² Kennel a *Falun* „Bölcsódal (Ukoliebavka)” című tételét dolgozta át, amely feldolgozást lemezen is megjelentett nemzetközi összetételű zenekarával (a svájci zenészek mellett egy amerikai pozanos és egy olasz trombitás működött közre).⁴⁵³

Úgyszintén svájci a Claude Jordan, Ian Gordon-Lennox és Claude Tabarini alkotta trió a Jean-Bernard Le Flic, amelynek második albumán kapott helyet egy Bartók adaptáció.⁴⁵⁴ A „Diable-À-Ressort” című felvételtől sajnálatos módon igen kevés információ tudható,⁴⁵⁵ annyi biztos csupán Simon Géza Gábor diszgráfija alapján,⁴⁵⁶ hogy azon Barre Phillips amerikai bőgős is játszik, valamint hogy Claude Jordan volt Bartók művének átdolgozója. A darab címéből kiindulva, amelynek jelentése keljfeljancsi, nagy valószínűséggel ez a „Paprikajancsi” című a *Mikrokozmosz* V. füzetében szereplő darab átdolgozása lehet. Ezt a következtetést sem az interneten való adatgyűjtés során, sem személyes megkeresés útján nem sikerült alátámasztanom vagy cáfolnom.

Ahogy erre korábban utaltam látható, hogy Európán belül földrajzi értelemben nem egyforma mértékben jelenik meg Bartók hatása a jazz zenében. Svájc az egyik olyan ország, ahol több alkotó is inspirálódott a magyar zeneszerző darabjaiból, amely tendencia talán annak köszönhető, hogy Bartók számára Svájc, olyan helyszín volt, ahol 1929-et követően többször is nagy sikerrel adott koncertet. Paul Sacher felkérésére megkomponálta a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művet a Bázeli Kamarazenekar tíz éves jubileumára, valamint a *Divertimentót* nem csupán itt mutatták be, de Svájcban is írta a művet – tudhatjuk meg Werner Fuchss könyvéből, amely Bartók Svájcban töltött éveit mutatja be.⁴⁵⁷ Természetesen három alkotó nem tekinthető kiemelkedő mennyiségnek, így mindez lehet csupán véletlen egybeesés, ám bár a svájci jazz súlyát tekintve az európai jazz életben a három említett átdolgozás mindenképpen átlagon felülinek tekinthető.⁴⁵⁸

Szülőhelyén,⁴⁵⁹ Erdélyben a mai Románia területén is némileg nagyobb befolyással bírt idáig Bartók munkássága, mint Európa más tájain, habár ez a volumen is elmarad a

452 Milhaud szerepével kapcsolatban lásd bővebben: 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

453 Hans Kennel: *Audience*. (Plainisphare, PL 1267-27, 1985).

454 Jean-Bernard Le Flic: *Vol. 2*. (Plainisphare, PL 1267-50 CD, 1990).

455 Egyetlen forrás sem áll rendelkezésre, ahol meghallgatható lenne.

456 Simon Géza Gábor: *Magyar jazzdiszkográfia 1905–2000*. (Budapest: Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2005). 72.

457 Werner Fuchss: *Bartók Béla Svájcban*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 57–65.

458 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 263–264.

459 Dacára, hogy Nagyszentmiklós igen közel fekszik a magyar határhoz.

magyar jazzben megfigyelhetőtől.⁴⁶⁰ A fúvós hangszereken játszó Nicolae „Nicolas” Simion egyike azon román jazz zenészeknek, akire igen nagy hatást gyakorolt Bartók. Honlapjának nyitó oldalán olvasható az a mondat, amely egyértelműen alátámasztja, hogy számára a magyar zeneszerző nem csupán egy azok közül, akiknek kompozíciói megihlették.⁴⁶¹ „Hasonlóan Bartók Bélához és George Enescu-hoz, akikre modellként tekint, ő is erdélyi, szülőhazája kimeríthetetlen tárházából merít kompozícióihoz, anélkül hogy figyelmen kívül hagyná a bebop és a hardbop kapcsolódási pontjait.”⁴⁶² Simion tájékoztatása alapján tudható, hogy pályája kezdete óta elsősorban, de nem kizárólagosan Bartók zongora darabjait dolgozta át, valamint jó néhány saját műve bartóki ihletettségű.⁴⁶³ Simion azonban nem csupán Bartók és Enescu, de Erik Satie, Muszorgszkij és Ligeti György műveinek átdolgozására is vállalkozott, amely művek a *Classical meets Jazz* sorozat két albumán kerültek kiadásra. A sorozat első albumának van bartóki vonatkozása,⁴⁶⁴ amennyiben a zeneszerző négy darabjának átdolgozása is helyet kapott rajta; „Tralalala Tulipan (Studie Für Die Linkehand # 9)”, „Klagelied (# 3)”, „Holzschuhtanz (Tanz Der Kinder # 10)” és „Soir A La Campagne Béla Bartók” címmel,⁴⁶⁵ amely darabokat Florian Weber német jazz zongoristával duóban játszott el a felvételek során. E utóbbi mű, az „Este a székeleyknél” kivételével, amely a *Tíz könnyű zongoradarab* ötödik tétele, mind a *Gyermekeknek* füzetéből valók („Balkéztanulmány”, „Regösének” és a „Gyermektánc”).

Ám ezen felül is számos saját kompozíciója mutat bartóki hatást. Ilyenek például a „Slovakian Folk Song. Dedicated To Béla Bartók (Inspired by Béla Bartók’s piano music)”⁴⁶⁶ és a „Stag’s March (Based on an early Bartók transcription he made in Transylvania in December 1913)”⁴⁶⁷, amelyeket 1994-ben jelentetett meg lemezalbumon.⁴⁶⁸ Két évvel korábban, 1992-ben vették fel Bécsben a Benkő Stúdióban a „Transylvanian Dance (The piece is based on a Bartókian line developed into a jazz tune)”⁴⁶⁹ című darabot, amely kvartett

460 Fontos megjegyezni, hogy a magyar jazz vonatkozásokat azok súlya és miatt külön fejezetben tárgyalom. Lásd: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

461 Internetes elérhetőség: <http://www.nicolassimion.com> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 29.).

462 „Like his models Béla Bartók and George Enescu, he draws on the inexhaustible reservoir of his Transylvanian native country for his compositions, without neglecting the connecting points to bebop and hardbop.”

463 Nicolas Simion e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 03.).

464 Nicolas Simion/Florian Weber: *Classic Meets Jazz Vol. I.* (7 Dreams Records, 7D-108, 2009).

465 A darabot „Soir A La Campagne” címmel az Andreas Mayerhofer trió kíséretében szintén lemezzre vette: Andreas Mayerhofer Trio featuring Nicolas Simion: *Soir à la campagne*. (ATS-Records 3504-4, 2006).

466 „Bartók Béla zongoramuzsikája ihlette.”

467 „Egy korai Bartók transzkripció alapján, amelyet Erdélyben készített 1913 decemberében.”

468 Nicolas Simion Trio: *Nick At Night*. (PAO Records, PAO 10830, 1994).

469 „A mű egy Bartókos motívum jazz darabbá fejlesztésén alapul.”

felvétel három évvel később, 1995-ben látott napvilágot.⁴⁷⁰ A darab „A” témájának hangjai az úgynevezett „bartóki” akusztikus skálában, azaz a melodikus moll skála IV. fokára épülő hangsorban szerepelnek (4. kottapélda), így valóban megállapítható, hogy egy Bartókhhoz köthető hangzást idéz a dallam.⁴⁷¹ Szintén Bartók behatását hordozza az „Ancient Rituals (The suite based on the transcriptions of two Transylvanian folk pieces done by Béla Bartók in the twenties)”⁴⁷² (sic!) című darab,⁴⁷³ amelyet trió felállásban adott ki CD formátumban.⁴⁷⁴ A már említett „Transylvanian Dance” egyéb iránt ez utóbbi albumon is szerepelt. Simion két további Bartók ihlette saját kompozíciója a „Transylvanian Blue (A mixture of Bartók and Coltrane)”⁴⁷⁵ és a „Il Piccolo (Based on a Béla Bartók transcription called Máruntel)”⁴⁷⁶ amelyeket egy évvel később, 1998-ban publikált.⁴⁷⁷ Mindkét darab alcíme egyértelműsíti milyen bartóki vonatkozással bírnak. 2002-ben Magyarországon jelent meg Yancy Korossy (Körössy János) magyar származású zongoristával közösen jegyzett duó lemezén a „Hommage á Béla Bartók” című kompozíció, amit Simion Bartóknak ajánlott.⁴⁷⁸ Úgyszintén Bartók ihletésű darabjai a „Bartók Goes New Orleans (It was inspired by Béla Bartók’s piano music)”⁴⁷⁹ és az „Afro-Transdanubian Groove (It was inspired by a piece from Béla Bartók’s famous transcriptions of instrumental Transylvanian folk music)”⁴⁸⁰ amelyeket a bécsi Porgy and Bess jazz klubban rögzített koncert-lemezen adott ki.⁴⁸¹ Kérdésemre, hogy a két műnek mely Bartók zongora-, valamint erdélyi hangszeres népzene alapú darabjai szolgáltak kiinduló pontjául – nem kaptam választ, ám azt leírta Simion, hogy mára már nincsenek ezek a szerzemények a repertoárján, mert „nem elég izgalmasak”.⁴⁸²

470 Nicolas Simion Quartet Featuring Tomasz Stanko, Victor Jones, Ed Schuller: *Transylvanian Dance*. (Tutu Records, CD 888 164, 1995).

471 Lásd bővebben: 3.2. A „bartóki” akusztikus skála és a melodikus moll skála IV. foka a jazzben című fejezetben.

472 „Egy suite, ami két erdélyi népdal átíratán alapszik, amelyeket Bartók Béla gyűjtött a húszas években.”

473 A darab címe egyértelmű tévedésen alapszik, amennyiben az 1920-as években Bartók nem gyűjtött Erdélyben. Talán a máramarosi román népzeneről kiadott gyűjteményre utal a cím, amely 1923-ban jelent meg, ám román népzenei feldolgozás sem készült a húszas években a két Hegedűrapszódától eltekintve.

474 Nicolas Simion Trio: *Back To the Roots*. (Tutu Records, CD 888 176, 1997).

475 „Bartók és Coltrane keveréke.”

476 „Bartók Béla Máruntel című átírata alapján.” A „Máruntel” (Aprózó) Bartók *Román népi táncok* című alkotásának utolsó, hatodik tétele, feltételezhetően erre a darabra gondolt Simion.

477 Nicolas Simion: *Luca’s Dream*. (GM Recordings, GM3034CD, 1998).

478 Yancy Körössy/Nicolas Simion Duo: *Live In Transylvania*. (Portik Jazz, PRJ 01, 2002).

479 „Bartók Béla zongoramuzsikája ihlette.”

480 „Bartók Béla jól ismert erdélyi hangszeres népzenei átíratainak egy darabja ihlette.”

481 Nicolas Simion Quartet: *Oriental Gates. Live In Vienna, Porgy & Bess*. (Tutu Records, CD 888 212, 2004).

482 Nicolas Simion e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 03.).

TRANSYLVANIAN DANCE

NICOLAS SIMION

5 ON CUE

IMPROV.

D7(#11)

A

9

D7(#11)

(BASS LINE OSTINATO)

13 ON CUE

IMPROV.

17

D7(#11)

23

B ()

Bm7

Gm/Bb

B/A

G#m7

Gm7

Ezzel szemben a „Thinking of Bartok”, ami szintén önálló műve, a mai napig szerepel több formációja koncert műsorán, valamint lemez felvételen is két különböző zenekar előadásában hallható.⁴⁸³ Simion „Children’s Dance” című átdolgozását, amelyet a *Gyermekeknek* III. füzetében található két darab az „Allegro (Hogyha meggy és cseresznye volna)” és az „Andante (Kánya szállt az ágra)” egységbe foglalásával komponált,⁴⁸⁴ az amerikai Bill Dobbins hangszerelte meg a kölni WDR Big Band számára. A mű lemezen is szerepel,⁴⁸⁵ amely felvétel érdekessége, hogy azon Lantos Zoltán magyar jazz hegedűs az egyik szólista. Mindezekon felül két Bartók inspirálta mű kapott helyett az amerikai zenészek társaságában elkészített kvartett lemezén,⁴⁸⁶ a „Jeu des Garçons”, amely a *Román népi táncok* első tételében szereplő „Jocul cu băță” (Bottánc) című népdalnak az újra harmonizációja, valamint egy önálló kompozíció a „Jeu De Baston (Inspired And Dedicated To Bela Bartok)”⁴⁸⁷ Ez idáig a legutolsó Bartók vonatkozású darabjai a 2016-ban megjelent karácsonyi tematikájú albumán szerepelnek,⁴⁸⁸ amelyre a *Román kolindadallamok* ciklusból dolgozott át kettőt, az „Allegro (Pă cel plai de munte)”⁴⁸⁹ és az „Allegro moderato (Coborâto, coborâto)”⁴⁹⁰ című tételeket.

Ez a hatalmas mennyiségű, ám magas minőséget képviselő anyag teljességgel egyedül álló a jazz történetében és kétséget kizáróan alátámasztja azokat a szavakat, amelyekkel a számomra írt egyik levelét zárta:⁴⁹¹

Összegzésül elmondhatom, hogy Bartók zenéje segített abban, hogy megtaláljam saját gyökereimet és újra felfedezzem az eredeti népzene, az igazi folklórt (parasztzenét), ahogy ő nevezte. Nem csak a román folklóról beszélek, hanem a magyarról, bolgárról, szlovákról, ukránról, törökről, görögökről, s a többi. Végül nagy segítség volt a saját jazz identitásom és repertoárom megtalálásához, hogy sokat tanultam az ő „munkamódszeréből” és általában a népzene kezeléséről. Harmóniai, ritmusai, kialakuló motívumai, formái, s a többi, és természetesen a népzenei gyűjtései

483 Nicolas Simion Trio Featuring Florian Weber & Fausto Beccalossi: *Magic Drops*. (7 Dreams Records, 7D-110, 2011). és Bojan Assenov Quartet: *Tamzara*. (Konnex Records, KCD 5288, 2012).

484 Nicolas Simion e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 06.).

485 WDR Big Band plays the music of Nicolas Simion: *Balkan Jazz*. (Bigband Records, BIG 1003, 2010).

486 Nicolas Simion Quartet Feat. Michael Cain and Lonnie Plaxico: *Jeu Des Garçons*. (7 Dreams Records, 7D-107, 2009).

487 „Sétapálca játék” (Bartók Bélának a mű ihletőjének dedikálva.)

488 Nicolas Simion: *Romanian Christmas Songs*. (7 Dreams Records, 7D-129, 2016).

489 1913-ban gyűjtötte Bartók több másik kolinda dallammal együtt Várhelyen, Hunyad vármegyében.

490 Szintúgy 1913-ban gyűjtötte Bartók Alsóvisón, Máramaros vármegyében. A kolinda dallamokat két évvel később, 1915-ben dolgozott át zongorára.

491 Nicolas Simion e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 03.).

különböző országokból! Nagyon szeretem és nagyra értékelem őt, mint zeneszerzőt és mint embert! Igazi zseni volt.⁴⁹²

Simion, a jazzben eddig páratlan zenei anyaga azonban korántsem teljes még, amennyiben „I like Bartók” címmel tervez a közeljövőben egy tematikus lemezt megjelentetni, amelyen az összes általa fontosnak tartott Bartók vonatkozással bíró átdolgozása és kompozíciója szerepel majd és amelyek stúdió felvételei már el is készültek.⁴⁹³

Lucian Ban zongorista Kolozsvártól keletre Tekéről (Teaca) származik. Hétéves korától édesapjánál nevelkedett Kolozsváron, aki tökéletesen beszélt magyarul, ám Bár Ban legjobb tudomása szerint édesapja felmenői több generációra visszamenőleg románok voltak, sőt levelében azt is hozzátette,⁴⁹⁴ hogy a Ban igen elterjedt román név, ezzel együtt jelzésértékű Kallós Zoltán 1965-ben a mezőségi faluból gyűjtött „Tekei korcsos” című népdala, ahol Gáspár Béla prímás zenekarában Bán Kálmán bőgőst hallhatjuk muzsikálni.⁴⁹⁵ Ban 1992 és 1995 között a bukaresti Zeneakadémián tanult zeneszerzést, majd 1999-től a New York-i New Schoolban folytatta tanulmányait, amelyek befejeztével nem is költözött már vissza Romániába.⁴⁹⁶ 2020-ban jelentette meg Bartók népdalgyűjtéseinek alapuló tematikus lemezét, amelyet a fúvós hangszereken játszó John Surman és Mat Maneri hegedűs társaságában rögzített.⁴⁹⁷ Későinek tűnhet a publikálás dátuma egy olyan anyagnál, ami a lemez kísérfüzetének tanúsága szerint Bartók 1909 és 1917 közötti népdal gyűjtéseinek száz éves jubileumára készült, ám Manerivel már 2013-ban kiadott Ban egy 2011-es marosvásárhelyi duó koncertfelvételt az ECM kiadónál *Transylvanian Concert* címmel, ezért tudható, hogy az ezzel a tematikával kapcsolatos átdolgozó munka jóval korábban megkezdődött.⁴⁹⁸ Nem véletlen esett Ban választása éppen a brooklyni származású hegedűs Manerire, aki Robert Koff – a Julliard String Quartet tagjaként számos Bartók felvételt készített – tanítványaként, már fiatalon találkozott a magyar zeneszerző műveivel. Elsősorban

492 „Now to conclude, I can say that Bartók’s music helped me to find my own roots and rediscover the original folks music, the real folklore (peasant music) as he called it also. I am talking not only the Romanian folklore, but also the Hungarian, Bulgarian, Slovak, Ukraine [sic!], Turkish, Greek etc.. Finally it was a great help to find my own jazz identity and repertoire and I learned a lot from his way of »working« and treating the folks music in general. His harmonies, rhythms, motives developing, forms etc., and of course from his folks transcriptions from different countries! I really like and appreciate him as a composer and human being! He was a real genius.”

493 Nicolas Simion e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 11. 27.).

494 Lucian Ban e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 11. 26.).

495 Internetes elérhetőség: <http://db.zti.hu/24ora/dalok.asp> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 29.).

496 Internetes elérhetőség: <https://www.lucianban.com/bio/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 29.).

497 Lucian Ban/John Surman/Mat Maneri: *Transylvanian Folk Songs. The Béla Bartók Field Recordings*. (Sunnyside Records, SSC 1580, 2020).

498 Lucian Ban/Mat Maneri: *Transylvanian Concert*. (ECM, 2313, 2013).

az fogta meg őt Bartók művészetében⁴⁹⁹ – fogalmaz erről az album kísérőfüzetében –, ahogy a népzenei hatásokat megjeleníti kompozícióiban. Szintén kötődik Bartók életművéhez az angol John Surman, aki az 1960-as években zenei tanulmányainak zárásaként a *Concerto* elemzését választotta, aminek kapcsán számos más Bartók művel is megismerkedett.⁵⁰⁰ Hármójuk közös munkájának eredménye nem is igazán jazz abban az értelemben, ahogy a műfaj kereteire általánosságban gondolunk. Sokkal inkább tekinthető kortárs improvizációnak, a third stream korszak modern folytatásának. A megszólalás leginkább Bartók *Kontrasztok* című klarinét-hegedű-zongora trióra komponált művét juttatja a hallgató eszébe, elsősorban a hasonló hangszerelés és talán kevésbé a jellemző bartóki megoldások következtében. A zenekari felállás nem véletlenül cseng össze a nagy elődével, derül ki szintén a lemez kísérőfüzetéből.⁵⁰¹ Fontos megjegyezni, hogy Ban az ismertető füzet elkészítéséhez a budapesti Bartók Archívumtól kapott fotókat, amelyeket maga Bartók készített gyűjtőútja során 1917-ben Erdélyben. Maga a tény, hogy egy zenész ne Bartók valamelyik kompozícióját, hanem népdal feldolgozásait értelmezze újra a jazz közegben nem példa nélküli, gondoljunk csak Uri Cane 2006-os Trafó-beli fellépésére.⁵⁰²

Még egy román zenésről, a moldvai születésű énekesnő Teodora Enache-Brody-ról kell említést tenni, aki tradicionális jazz képzésben részesült, ám a műfaj amerikai stílus irányzatainak művelése helyett az etno-jazz úttörője lett Romániában.⁵⁰³ Enache-Brody három olyan zenekart is vezet, amelyek repertoárján rendszeresen szerepelnek Bartók műveinek átdolgozásai.⁵⁰⁴ A *From classical to Jazz* elnevezésű kvartettje a magyar zeneszerzőn kívül Bach és Enescu darabjainak feldolgozásait is előadja, triója pedig a *Sound of the Root* szintén merít Bartók művészetéből,⁵⁰⁵ ámbar kizárólag a két zeneszerző népdal átdolgozásait értelmezik újra a jazz műfaji keretein belül. Ezzel szemben a *From Doina to Blues* elnevezésű duója Stanley Jordan gitárossal elsősorban a címben szereplő két zenei stílus a román doina (a doina egy román zenei stílus, valószínűsíthetően közel-keleti gyökerekkel, amelyet klezmer zene is átvett) és a blues közötti analógiákból indul ki. Jordan Bartókhoz fűződő érdeklődését

499 Steve Lake: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Lucian Ban/John Surman/Mat Maneri: *Transylvanian Folk Songs. The Béla Bartók Field Recordings*. Sunnyside Records, SSC 1580, 2020.

500 Lake: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” I.h.

501 Lake: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” I.h.

502 Lásd bővebben a 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

503 Internetes elérhetőség: <https://teodorabrody.com/about/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 30.).

504 Internetes elérhetőség: <https://teodorabrody.com/allprojects/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 30.).

505 Internetes elérhetőség: <https://teodorabrody.com/projects/sound-of-the-root/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 30.).

ismerve,⁵⁰⁶ azonban nem meglepő hogy ez a formáció is műsorra tűzte már Bartók *Román népi táncok* című alkotásának 3. tételét amelyet a saját maga által írt román nyelvű szöveggel énekel.⁵⁰⁷ Enache-Brody, Bartók (és Enescu) esetében szívesen választ olyan műveket átdolgozásra, amelyeknek van román népzenei vonatkozásuk, mint például a *Román népi táncok* egyes tételei,⁵⁰⁸ amelyeket különböző formációjú műsorán is szerepeltet.⁵⁰⁹ Mindennek tükrében némileg meglepő, hogy az eddig megjelent tizenegy albumának egyikén sem szerepel Bartók ihletésű darab vagy átdolgozás, még a 2013-ban megjelent duó lemezén sem, ahol a magyar jazz bőgős Berkes Balázs volt kísérője.

Európa többi országában is rendre találunk egy-egy olyan jazz zenészt, aki inspirálódott Bartók Béla művészetéből. Ilyen a Berlinben élő, de amerikai származású Paul Brody. Gyakrabban fordul elő, hogy európai zenészek költöznek New Yorkba a jazz „fővárosába”, azonban Brody példája, sem egyedülálló, tudható meg Gonda János jazztörténeti könyvének az európai jazzel foglalkozó fejezetéből.⁵¹⁰ Brody a San Francisco State és a Boston University falai között tanult trombitálni és komponálni, majd a New England Conservatory mester képzésén kifejezetten a third stream stílus állt tanulmányai központjában, amely a klasszikus zenét és a jazz műfajt vegyíti.⁵¹¹ Nem sokkal tanulmányai befejeztével költözött Németországba, aminek következtében európai zenészként vált ismerté.⁵¹² Brody zenei érdeklődése igen szerteágazó, a „hang installációktól” kezdve, a jazzen keresztül a tradicionális klezmer zenéig sok műfajban képviselteti magát. 2002-ben a Berliini Tanács Művészeti Ösztöndíja révén alakította meg legismertebb együttesét a Paul Brody Sadawit, amely zenekarral ez idáig hat albumot jelentetett meg. Ezek közül a negyedikén található az a kompozíciója, amelynek (angol) címe a „Bartoki” egyértelműen utal a magyar zeneszerző hatására. Megkeresésemre a darabbal és Bartókhoz fűződő érdeklődésével kapcsolatban a következő felvilágosítást adta:⁵¹³

Párniczky András: Hogyan és mikor találkozott először Bartók zenéjével?

506 Lásd bővebben a 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

507 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=4o9Sujs7gpo> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 30.).

508 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=VQst7QDfFLA> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 30.).

509 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=zYHHNstO4pc> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 09. 30.).

510 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 255.

511 Lásd bővebben a 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

512 Internetes elérhetőség: <https://paulbrody.net/general-biography/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 15.).

513 Paul Brody e-mailje a disszertáció szerzőjének (2019. 10. 17.).

Paul Brody: Fiatal trombitásként, aki érdeklődött a zeneszerzés iránt ismerkedtem meg Bartók zenéjével. Körülbelül 12 vagy 13 éves lehettem. A *Mikrokozmosz* zongora füzetek etalonnak számítottak a házukban, mert apám hobbizongorista volt. Sokat eljátszottam a *10 könnyű zongoradarab* közül is és érdekelt a „kelet-európai népzenei hangok” és a „klasszikus kompozíció” ötvözése. Érdeklődtem a klezmer zene iránt és már kiskoromban azonosítottam Bartókot valami klezmer zenéhez kapcsolódó dologgal, de nem tudtam pontosan mit és hogyan. Trombita hallgatóként a New England Konzervatóriumban és a Bostoni Egyetemen Bartók az egyik kedvenc zeneszerzőm volt. Különösen szerettem azon hangszíneket, amelyeket vonósnégyeseiben hozott létre, valamint az izgalmas ritmusrétegeket és hangfűzéseket a szimfonikus darabjaiban, különösen a *Csodálatos mandarinban*. Trombitásként gyakran játszottam hegedű duettjeit. Csak szórakozásból, két trombitával. Vagy trombitával és klarinétal. Ez részben azért volt, mert szerettem Bartókot, másrészt mert sokkal érdekesebb volt, mint bármelyik rézfúvós hangszerekre írt duett, továbbá mert ha duóban játszottam a Bartók duetteket, úgy megtanultam a kompozíciós módszereket.

Évekkel később, Berlinben, 1993 körül létrehoztam a saját klezmer-jazz együttesemet [...] Elhatároztam, hogy felfedezem a klezmer zene hangzását, amit követően korai emlékeim, amelyekben Bartókot ezekhez a kelet-európai hangokhoz társítottam, a kísérletezés kulcsaivá váltak. Ahelyett, hogy Bartók összetettebb darabjaival kezdtem volna, könnyebb *Mikrokozmosz* zongora darabjait és duettjeit elemeztem. Azt gondoltam, hogy ugyan az a gondolatmenet tárható fel a kezdőknek szánt darabjaiban, mint ami az összetett, nagyszabású kompozícióiban. De az egyszerűbb darabjait elemezve könnyebben kerülhetek közel az elképzeléseihez. [...] Abszolút volt értelme Bartókot a klezmer dallamokkal, táncformákkal és hangnemekkel összekapcsolni!

P.A.: Azonkívül, hogy ismerte a zenéjét, olvasott valamit Bartóktól vagy bármilyen elemzését a zenéjével kapcsolatban? Ha igen, kérem nevezze meg a kiadványokat (szerző, cím és kiadó).

P.B.: Bartókot nem elemeztem akadémikus módon más emberek elképzeléseit figyelembe véve. Ez szintén hasznos lett volna. De én csak a saját szerzeményeim szempontjából vizsgáltam Bartókot, és lemásoltam az ötleteit, olyan számomra inspiráló Bartók-szerű technikával komponáltam, amely a klezmer-jazzben jól működött. Engem leginkább a rövid motívumai, a „metrum törő” basszus menetei és játékossága, amellyel a hangzásokból fakadó dallamot vagy motívumot írt, inspiráltak. Sok évvel ezelőtt olvastam egy életrajzot Bartókról. De elfelejtettem, ki írta.

P.A.: A „Bartoki” dallama kapcsolódik konkrét Bartók darabhoz bármilyen tekintetben?

P.B.: A legjobb példa ez a „Bartoki” dallam, amelyet egy Tzadik⁵¹⁴ felvételre készítettem. Egy kis motívumba építi be a líd b7 tonalitást és megismétli, az

514 John Zorn zeneszerző, szaxofonos New York-i székhelyű lemezkiadója.

ütembeosztás különböző pontjairól indítva (Bartók-szerű a fülemnek). Ezután a dallam fő részében található bluesos klezmer rész ugyanaz a motívum különböző hangnemekben. Próbáltam kiterjeszteni a szakaszokra osztott, eltolt basszus menetek hangulatát az egész darabra nézve, amit Bartók inspirált. Vannak más Bartók hatások is (egyéb) darabokban. [...] Azt gondolom az egyik legfontosabb az, hogy Bartók zenéje utat mutatott a hagyományos klezmer dallamokkal és formákkal való kísérletezésre jazz és kortárs zenei kontextusban!⁵¹⁵

Ahogy erre levelében utalt is Brody, nem a „Bartoki” az egyetlen olyan műve, amelyre a Bartók zenei univerzuma hatással volt, mindazonáltal más konkrét ilyen darabot nem lehet megnevezni életművében. Joggal feltételezhető azonban, hogy gyakorta találkozhatunk műveiben Bartók zenéjéből következő kompozitórikus megoldásokkal.

515 „Párniczky András: How and when did you meet Bartók’s music first time?

Paul Brody: I was introduced to Bartók’s music as a young trumpeter who was interested in composing. I was around 12 or 13. The *Mikrokosmos* piano books were a standard in our house because my father was a hobby pianist. I also played many of the *Easy Pieces* (sic!) and was interested in the „East European folk music sounds” mixed with „classical composition”. I was interested in klezmer music and so at an early age I identified Bartók with something related to klezmer music but I didn’t know what or how. As a trumpet student at the New England Conservatory of Music and Boston University, Bartók was one of my favorite composers. I particularly loved the sounds colors he created in his *String Quartets* and the exciting layers of rhythms and sheets of sound like in his symphonic pieces, The *Miraculous Mandarin* especially. As a trumpeter, I often played his violin duets. Just for fun, with two trumpets. Or trumpet and clarinet. This was partly because I loved Bartók, because it was way more interesting than any duets written for brass instruments, and because if I played duets with the Bartók duets, I would learn compositional methods. Years later, in Berlin, around 1993, I started my own klezmer-jazz group [...] I was dedicated to exploring the sounds of klezmer music and so my early memories of associating Bartók with these East European sounds became the key to experimenting. Rather than starting with the complex pieces of Bartók, I analyzed easier his *Mikrokosmos* piano pieces and duets. My thoughts were that the same thought pattern would be explored in his beginners pieces and in his complex advanced compositions. But analyzing his simpler pieces would be easier to bring me close to his ideas. [...] Connecting Bartók with klezmer melodies and dance forms and tonalities completely made sense!

P.A.: Beyond knowing his music did you read anything from Bartók or any analysis of his music? If so please name the publications (author, title and publisher).

P.B.: I did not analyze Bartók in an academic way by checking out other people’s ideas. That would have been good too. But I was only into checking out Bartók for my own composing and so I copied his ideas and composed with what seemed for me inspirational Bartók-like technics that would work with klezmer-jazz. I was most inspired by his fragmenting, by his 'displaced bass lines' and by his playful way of making a melody or motif bounce around voices. I read a biography about Bartók many years ago. But I forgot who wrote it.

P.A.: Is the melody of „Bartoki” related to a concrete Bartók piece anyhow?

P.B.: The best example is this „Bartoki” tune I did on a Tzadik Recording. It incorporates the lydian flat seven tonality in a little motif and repeats it, starting on different parts of the beat (Bartók-like for my ear). Then the bluesy klezmer part in the main section of the tune is the same motif in different keys. I tried to create the disjunct, displaced bass line feeling throughout the whole piece, which I was inspired from Bartók. There are other Bartók influences in pieces. [...] I think really one of the main points is that Bartók’s music showed a pathway between working with traditional klezmer melodies and forms and experimenting in a jazz and contemporary music context!”

Brody-hoz hasonlóan Berlinben él a német és finn felmenőkkel rendelkező Kriisiina Tiumi.⁵¹⁶ A portugál, de szintén Berlinben élő Carlos Bica⁵¹⁷ hívta fel rá, pontosabban „Bela in the Desert” című felvételre a figyelmem,⁵¹⁸ amelyben ő működött közre nagybőgőn és ami nem más, mint Bartók egyik művének átdolgozása. Mindezt később írásban is megerősítette, ámbar arra nem emlékezett pontosan mely Bartók mű képezte a feldolgozás alapját.⁵¹⁹ A darab a *Gyermekeknek* magyar részéből a 26. szám („Hess páva”) revideált amerikai kiadás szerinti változata,⁵²⁰ amelyet egyfelől Tiumi hangszerelt ének-zongora-nagybőgő trióra, másrészt ő költött hozzá angol szöveget. A lemezen szereplő változat igen rövid,⁵²¹ improvizációt egyáltalán nem tartalmaz, a hangszerelésen kívül más jazz vonatkozása nincs. Bica, elmondása szerint szintén Bartók darabjait ismerő jazz zenész,⁵²² aki pályája kezdetén klasszikus zenésznek készült.⁵²³ Bartók több műve is, így a *Concerto* volt rá nagy hatással ebben az időszakban, ahol a mű kezdetén a Bevezetésben a vonós hangszerek kiemelt szerepet kapnak.

Szintén portugál származású a jelenleg New Yorkban élő énekesnő Sara Serpa. Mielőtt az Egyesült Államokban telepedett volna le klasszikus zongorát és éneket tanult,⁵²⁴ ezt követően fordult érdeklődése a jazz és az improvizáció felé. Bartókhoz fűződő kapcsolata több területéhez is kötődik, amennyiben a Libero Canto Project elnevezésű klasszikus zenei ének kvartettjével,⁵²⁵ Claudio Monteverdi és Bartók Béla darabjait adják elő. Ám Bartók hatása nem csupán itt érhető tetten, a *Mikrokozmosz* IV. füzetében szereplő „Bolgár Ritmus (1)” című kompozícióját jazz közegben,⁵²⁶ átdolgozva is szerepelteti Sara Serpa 5tet nevű zenekarának repertoárján.⁵²⁷ Mindezek felül a tanítási gyakorlatának is szerves része Bartók

516 Internetes elérhetőség: https://de.wikipedia.org/wiki/Kristiina_Tuomi (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 09.).

517 2019 februárjában és márciusában az általam készített Bartók átiratokból álló repertoártadtunk elő hazánkban és külföldön. Az utazás során ennek kapcsán került szóba köztünk az, hogy Bica játszott már más Bartók inspirálta művet.

518 Tuomi: *Tightrope Walker*. (Traumton Records, CD 4480, 2005).

519 Carlos Bica e-mailje a disszertáció szerzőjének (2019. 04. 06.).

520 A Boosey & Hawkes kiadásban az I. füzet 26. szám.

521 Ámbar némileg hosszabb, mint a Bartók kottában jelzett előadási időtartam.

522 2019. március 16-i közös kijevi utunk során személyesen beszéltünk erről a kérdéstről.

523 Internetes elérhetőség: <http://carlosbica.com/about/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 09.).

524 Internetes elérhetőség: https://www.saraserpa.com/?page_id=1688 (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 09.).

525 Amelynek egyik tagja a magyar származású Cserjési Kinga.

526 Ez Bartók egyik leggyakrabban átdolgozott darabja a jazz műfajában. Lásd: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete és a 2.8. A magyar jazz című fejezetekben.

527 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=hg3XUxsN3jE> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 09.).

munkássága, amennyiben a New Schoolban tartott kurzusainak tematikája a magyar zeneszerző és Duke Ellington stílusjegyeinek megismertetésére épül.⁵²⁸ Ezzel kapcsolatban egy interjúban a következőképpen fogalmazott:⁵²⁹

London Jazz News: Mit hallgat jelenleg?

Sara Serpa: Mivel egy osztályt tanítok Duke Ellington és Bartók Béla zenéjére, és a lezárások egy olyan időszakot jelentettek, amelyben gyorsan igazodnom kellett a távoktatáshoz, lehetőségem nyílt arra, hogy figyelmesebben hallgassam zenéik egy részét úgy, hogy közben a kottákat is néztem.⁵³⁰

A francia ütős, zongorista, zeneszerző Stéphane Pelegri szintén azon jazz zenészek közé tartozik, akik előadóként is sok szálon kötődnek a klasszikus zenéhez. A Saito Kinen Orchestra tagjaként több lemezalbumon is közreműködött, ahol többek között Berlioz, Ravel, Mozart vagy Mahler műveit adták elő,⁵³¹ emellett számos klasszikus zenei felvételen hallható játéka olyan karmesterek vezényletével, mint Michel Plasson és Jean Jacques Justafré. *Mikrokosmik, (D'Après Béla Bartok)* című tematikus albumán hűen az elnevezéshez, minden kompozíció a *Mikrokozmosz* füzetekben szereplő Bartók darab Pelegri-féle átdolgozása.⁵³² A zenekarvezető vibrafonon, elektromos zongorán, zongorán, ütőkön, dobokon, cselesztán és basszusgitáron is közreműködik, amely hangszereket egy-egy felvétel erejéig a trombita, a pozan, az énekhang, az elektromos gitár, a nagybőgő egészít ki ezzel igen színesen szólaltatva meg a darabokat, miközben az egyes felvételekben egyszerre soha sem hallható az összes hangszer. Az is tudható, hogy Pelegri a lemezanyagot élőben nem ezzel a felállással, hanem minden esetben a kvintettjével adja elő.⁵³³ Kiemelendő, hogy a „Csónakázás”⁵³⁴ és az „Ostinato”⁵³⁵ olyan művek, amelyek több jazz zenész repertoárjában is megjelentek már.

528 Internetes elérhetőség: <https://www.newschool.edu/jazz/faculty/sara-serpa/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 09.).

529 Sebastian Scotney: „In lockdown with... vocalist Sara Serpa.” *London Jazz News* (2020. május 25.). Internetes elérhetőség: <https://londonjazznews.com/2020/05/25/in-lockdown-with-vocalist-sara-serpa/#comments>

530 „London Jazz News: What are you listening to right now?”

Sara Serpa: „Because I am teaching a class on the music of Duke Ellington and Béla Bartók, and lockdown marked a period that I had to adjust quickly to teaching remotely, I also had the chance to listen more carefully to some of their music while looking at scores.”

531 Internetes elérhetőség: <http://www.stephanepelegri.com/page5/index.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 10.).

532 Stéphane Pelegri: *Mikrokosmik. D'Après Béla Bartok.* (Klarthe Records, KRJ018, 2017).

533 Internetes elérhetőség: <http://www.stephanepelegri.com/page0/page8/index.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 10.).

534 Lásd: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete, 4.3. Russ Lossing: *Change of Time* „Boating (#125)” és a 4.6. Gryllus Samu: *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting” című fejezetekben.

535 Lásd: 2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus és a 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetekben.

Természetesen maga a tény, hogy jazz előadóként egy teljes albumot szentel Bartóknak mindenképpen figyelemre méltó, ám Pelegri ismertsége, így a lemez súlya a jazz történetében kevésbé jelentős, mint akár amerikai kollégái vagy nála szélesebb körben ismert európai jazz zenészek hasonló műveinek esetében.

Az olasz származású, Párizsban élő Roberto Negro szintén nem tartozik Európa vezető jazz zenészei közé, de ez abból is fakadhat, hogy még csupán negyvenes éveinek elején jár.⁵³⁶ Ezzel együtt az európai kontinensen már nem csak zongoristaként, de zeneszerzőként is egyre szélesebb körben ismerik a nevét, többek között hazánkban is fellépett már 2018 januárjában Théo Ceccaldi hegedűs társaságában.⁵³⁷ Triójával *Downtown Sorry* című lemezére rögzítette saját kompozícióját „Blues for Bela” címmel,⁵³⁸ amelyet a magyar zeneszerző ihletett. Egyáltalán nem példa nélküli, hogy egy jazz szerző a bluest, mint tizenkét ütemes szerkezeti formát és rögzített harmónia kört tekintse kiindulási pontként, amikor a Bartók stílusára jellemző dallamokat próbálja integrálni a jazz zenébe.⁵³⁹ A felvétel érdekessége, hogy miközben a zongora egyértelműen a kortárs jazz formanyelvét használja, addig a dobos egy, a jazz-rockra emlékeztető feszes kísérettel kontrasztosan egészíti ki a megszólaló dallamokat.

Roberto Negróval szemben Enrico Pieranunzi zongorista, zeneszerző Olaszország egyik a nemzetközi jazz életbe leginkább beilleszkedni tudó zenésze. Számos vezető amerikai jazz zenésszel dolgozott együtt, többek között Lee Konitz-cal és Chris Potterrel, akik maguk is adtak elő Bartók vonatkozású darabokat.⁵⁴⁰ Ám Pieranunzi nem az ő hatásukra mutatott érdeklődést Bartók iránt, derül ki az alábbi interjú részletből, amelyet a Marc Johnson nagybőgőssel közösen készített duó albumuk kapcsán adott:⁵⁴¹

Marc és én nagyon érdeklődünk a XX. századi francia zene, Bartók, Stravinsky, Hindemith iránt. Még mindig tanítok klasszikus zongorát, és tovább is tanulok. Nem korlátozom magam a jazzre.⁵⁴²

Érdeklődése nem első sorban Bartókra irányul, sokkal inkább a klasszikus zenei műfajra általánosságban, amit mi sem bizonyít jobban, mint az olyan lemezei, amelyekre Bach,

⁵³⁶ 1981-es születésű.

⁵³⁷ Internetes elérhetőség: <https://bmc.hu/programok/theo-ceccaldi-roberto-negro> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 10.).

⁵³⁸ Roberto Negro Trio: *Downtown Sorry*. (Szerzői kiadás, 2010).

⁵³⁹ Lásd bővebben: 4.9. Joe Diorio: *Peaceful Journey* „Blues for Béla” című fejezetben.

⁵⁴⁰ Lásd bővebben: 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat, a 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete, valamint a 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetekben.

⁵⁴¹ Paul Benkimoun: „A Rainbow Duo.” *Jazz Magazine* 410 (1990. december).

⁵⁴² „Enrico Pieranunzi: Marc and I are very interested in French XXth century music, in Bartók, Stravinsky, Hindemith. I still teach classical piano and I continue studying. I don't restrict myself to jazz.”

Händel vagy Domenico Scarlatti számos darabját vette fel. Bartók vonatkozású jazz felvétel ezzel szemben csupán egy fűződik a nevéhez, ám meglepő módon nem ő, hanem a szintén olasz zongorista, zeneszerző Gaetano Liguori készítette az átdolgozást, amely lemezen is megjelent „Meditation Liberation (Su Tema Di Bela Bartok)” címmel.⁵⁴³ Sajnálatos módon ez az anno bakelit lemezen megjelent album nem került azóta sem CD, sem digitális formátumban újra kiadásra.⁵⁴⁴

Ugyanezen a címen jelentette meg az átdolgozó Liguori is a darabot (amely albumon Pieranunzi is közreműködött, de nem ebben a kompozícióban),⁵⁴⁵ ám az ő ismertsége messze elmarad zenésztársától, így róla és ennek következtében az említett felvételről nagyon keveset lehet tudni.⁵⁴⁶ Biztosan mindösszesen annyi ismert, hogy klasszikus zongora tanulmányait a milánói Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi konzervatóriumában végezte, és nagy valószínűséggel nincs más olyan darabja, ami a magyar zeneszerző hatását mutatná.

A skandináv jazz igen erős önálló arculattal rendelkezik Európa jazz-színterén. Ez a sokszor az elektronikus hangzásokat az akusztikus jazzel ötvöző éteri hangzás igen távol áll a bartóki stílusjegyeitől, így nem meglepő, hogy a térségből csupán néhány zenész inspirálódott a magyar zeneszerző életművéből. Közéjük tartoznak a svéd Opposite Corner avant-garde jazz⁵⁴⁷ zenekar tagjai,⁵⁴⁸ akik – összhangban a skandináv jazz hagyományaival – igen nagy érdeklődést tanúsítottak a különféle népzenei iránylatok iránt, mutat rá Gonda János jazz történeti és elméleti kötetében.⁵⁴⁹ Ez az analógia az, amely folytán Bartók *Román népi táncok* darabjának „Buciumeana (Bucsumi tánc)” tétele „Lurdans” címmel, több más népzenei átdolgozás mellett felkerült a második lemezükre.⁵⁵⁰ Ennek a hagyománynak megfelelően igen színes azon népzenei skálája, amelyek a lemezen megjelennek a ghánaitól az egyiptomi versadaptációig. Mindennek ellenére Bartók darabjának átírata nem az egyedüli klasszikus zenei idézet, amennyiben a lemezen szerepel egy három tételes „hommage” Erik Satie-nak dedikálva, amely az ő *Trois Gnossiennes* című kompozíciójának jazz feldolgozása. Az összes,

543 Gaetano Liguori Ensemble: *People Of Eritrea*. (Bull Records, LP 0012, 1986).

544 Arra vonatkozó kérdésemre, hogy melyik konkrét Bartók mű inspirálta a darab megírását sem Pieranunzitól sem Liguoritól nem kaptam választ.

545 Raimondo Campisi/Enrico Pieranunzi/Gaetano Liguori/Antonio Ballista: *Il Pianoforte Senza Confini*. (Fonit Cetra, ALP 2014, 1987).

546 Liguorinak nincs saját honlapja és a Wikipédián sem szerepel.

547 Az avant-garde vagy más néven experimentális jazz a free jazzel erősen rokon műfaj.

548 Internetes elérhetőség: <https://jazzrocksoul.com/artists/opposite-corner/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 11.).

549 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 259–261.

550 Opposite Corner: *Jazz I Sverige '76*. (Caprice Records, CAP 1117, 1976).

a lemezen szereplő mű esetében, így a Bartók darabnál is a zenekar tagjai (Gunnar Lindgren – zenekarvezető, tenor szaxofon, Gunnar Fors – trombita, Åke Johansson – zongora, Lars-Urban Helje – nagybőgő és Mats Hellberg – dobok) együtt jegyzik az átdolgozást. Abból kiindulva, hogy a lemezanyagot a göteborgi Artdur klubbeli koncerten rögzítették feltételezhető, hogy a „Lurdans” többször is elhangozhatott élőben. A lemez megjelentetését követő évben még egy Bartók átdolgozást publikáltak egy a svéd jazz életet bemutató válogatás albumon,⁵⁵¹ „Love Song” címmel. A darab eredetileg a *Gyermekeknek* című kottafüzetének I. kötetében 17-es számmal szerepel és nem más, mint a „Kis kece lányom” kezdetű népdal Bartók-féle átdolgozása. Az együttes 1984-ig, utolsó albumuk megjelenéséig már nem publikált több, a kutatás szempontjából lényeges művet.

A skandináv jazz egyik meghatározó alakja a norvég Ketil Bjørnstad zongorista. Bjørnstad nem csak, hogy klasszikus zenei képzésben részesült,⁵⁵² de zenészként tizenhat éves korában az Oslói Filharmonikusok szólistájaként Bartók 3. *zongoraversenyével* debütált.⁵⁵³ Ennek az 1969-es oszlói koncertnek a felvétele 2015-ben CD formátumban is napvilágot látott.⁵⁵⁴ Annak ellenére, hogy ez a pályája szempontjából nyilvánvalóan fontos esemény volt, Bjørnstad mindeddig nem készített olyan jazz darabot, amely Bartókhoz bármilyen szempontból közvetlenül köthető lenne.

Bjørnstaddal szemben Nikolaj Hess dán zongorista, zeneszerző nem rendelkezik klasszikus zenei végzettséggel. Idősebb testvérei hatására, akik szintén jazz zenészek már, zenei tanulmányai során is – amelyeket a koppenhágai Rhythmic Music Conservatory-ban folytatott – a jazz műfajt sajátította el.⁵⁵⁵ Global Motion nevű, amerikai és dán zenészekből álló együttesével rögzített második lemezalbumán jelentette meg „Bartok” című saját, igen eklektikus hangzású kompozícióját.⁵⁵⁶ Sem a téma, sem az improvizációk nem tartalmaznak közvetlen utalást a magyar szerző műveire, miközben az, hogy a jazzben megszokott dobot olyan ütőhangszer helyettesíti, mint az indiai tabla, szintén erősítik a zenei sokféleséget,⁵⁵⁷ tovább távolodva ezzel is a bartóki hangzástól. Érdekesség, hogy az a Ben Monder gitározik a

551 Music In Sweden 3: *Jazz*. (Caprice Records, CAP 113, 1977).

552 Zongoratanára az a magyar származású Kabos Ilona volt, aki magas is gyakran adott elő Bartók műveket.

553 Internetes elérhetőség: <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046562/ketil-bjornstad> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 11.).

554 Ketil Bjørnstad: *Bartók/Debussy/Ravel*. (Grappa, GRCD4513. 2015).

555 Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaj_Hess (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 11.).

556 Nikolaj Hess: *Global Motion+*. (Stunt Records, STUCD 09132, 2010).

557 Ebben a darabban nem a zenekar dobosa, hanem az amerikai Jeff Ballard működik közre ütős hangszereken.

lemezen, aki igen alapos ismeretekkel rendelkezik Bartók műveivel kapcsolatban, és maga is több átdolgozásban szerepelt zenekari tagként,⁵⁵⁸ illetve vendég művészként,⁵⁵⁹ ám történetesen ezen a felvételen nem hallható a játéka. „Bartok” című kompozícióján kívül nincs Hess-nek más olyan darabja, ami összefüggésbe hozható lenne a magyar zeneszerző munkásságával.

Angliában mindösszesen egy olyan jazz zenész alkotott, aki inspirálódott Bartók zenei stílusából, ám Peter King szaxofonos igazán elkötelezett híve volt a zeneszerző munkásságának. King, aki pályája elején különböző nádfúvós hangszereken játszott, autodidaktaként sajátította el a jazz műfajt. Legnagyobb hatással Benny Goodman klarinétos volt rá,⁵⁶⁰ ezzel kapcsolatban életrajzi könyvében a következőképp fogalmazott:⁵⁶¹

Véletlenül láttam egy filmet, a *The Benny Goodman Story*-t, ami miatt úgy döntöttem, hogy profi zenész leszek. [...] Ez a rosszul elkészített film igazi fordulópontot jelentett az életemben.⁵⁶²

Bartók egyik művével azonban még ennél is korábban találkozott egy koncerten a Royal Albert Hallban, ahol nagy valószínűséggel a *Concerto* című darabot hallhatta szüleivel, de erre biztosan nem tudott visszaemlékezni az életrajz megírásakor. „Bartók Béla később a kedvenc zeneszerzőm lett” – teszi hozzá King.⁵⁶³ Ez a vonzalom egész pályája során elkísérte, aminek természetes következményeként megpróbálta ismereteit mélyíteni a magyar zeneszerző munkásságával kapcsolatban:⁵⁶⁴

Építhettem az életemet és a szabadidőmben elkezdtem klasszikus zenét tanulni. Kottákba és könyvekbe temettem magam,⁵⁶⁵ leginkább Bartók Béla vonatkozásában, akinek imádtam a zenéjét.⁵⁶⁶

Mindezek figyelembe vételével magától értetődően születtek olyan jazz darabjai Kingnek, amelyek tükrözik a magyar zeneszerző iránti odaadását. Az első ilyen mű a „Theme From

558 Lásd: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

559 Lásd: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

560 Az egyetlen jazz zenész, akinek Bartók darabot írt (*Kontrasztok*, 1938-ban Szigeti József közbenjárásával). Lásd bővebben: 2.1. Benny Goodman együttműködése Bartókkal, a swing korszak című fejezetben.

561 Peter King: *Flying High. A Jazz Life and Beyond*. (London: Northway Publications, 2011). 32.

562 „I happened to see a film, *The Benny Goodman Story*, that I made my decision to become a professional musician. [...] This badly-made movie was a kind of 'revelation on the road to Damascus'.”

563 King: *Flying High*. I.m. 24.

564 King: *Flying High*. I.m. 151.

565 Sajnálatos módon sem e helyütt, sem máshol nem nevezi meg azon művek és könyvek címeit, amelyekkel behatóan foglalkozott 2020-ban bekövetkezett halála nem teszi lehetővé, hogy erre fény derüljön.

566 „I was able to build my life and began studying classical music in my spare time. I buried myself in scores and books, mostly about Béla Bartók whose music I adored.”

Bartók's Violin Concerto No.2, Second Movement, Andante Tranquillo”,⁵⁶⁷ ami egy áthangszerelt részlet Bartók 2. *hegedűversenyének* második tételéből.⁵⁶⁸ Az összesen másfél perc hosszúságú felvétel rövidségéből fakadóan természetesen nem tartalmaz improvizációt. A „Lust” című King darab ezzel szemben nem átdolgozás, hanem önálló alkotás, amelyet Bartók ihletésére írt. A felvételén együtt hallható a zenekarvezető jazz kvartettje és a Lyric String Quartet.⁵⁶⁹

Kétségtelen azonban, hogy a legjelentősebb Bartók vonatkozással bíró King zenemű a *Janus Suite*, a maga öt tételével és közel negyvenöt perces hosszával.⁵⁷⁰ A mű megszületésével kapcsolatban a következőképp fogalmazott King:⁵⁷¹

Ebben a lehangoló időszakban, jóval ezelőtt, abbahagytam a gyakorlást. Szabadidőm nagy részét a klasszikus zene tanulásával töltöttem, [...] Egy zseniális könyvet is beszereztem Bartók Béla hat vonósnégyeséről. Kárpáti János, magyarból lefordított könyve briliáns tanulmány volt, nemcsak a vonósnégyesekről, hanem Bartók egész kompozíciós technikájáról. Ez számomra kinyilatkoztatás volt, és hosszú éveken keresztül meghatározta a klasszikus tanulmányaimat, a tanulmányokat, amelyek gyümölcse akkor érett be végül, amikor *Janust* a 1990-es években komponáltam.⁵⁷²

A *Lush Life* című lemezhez hasonlóan a *Janus* albumon szereplő darabokban is a zenekarvezető jazz kvartettje, a Lyric String Quartet hallható, ez alkalommal Gordon Beck zongoristával kiegészülve. A zenemű elnevezése a római mitológiában szereplő kétarcú Janus istenről nyilvánvaló utalás a kétféle kvartett, így a két zenei műfaj, a jazz és a klasszikus zene együttes jelenlétére. Mindezt maga a szerző is megerősíti.⁵⁷³

Miután elkészült (a darab), Janusnak neveztem, a két arcú római isten után. Úgy gondoltam, hogy ez egy megfelelő név, mivel két irányba néztem, az egyik a klasszikus világ felé, a másik a jazz felé.⁵⁷⁴

567 Peter King: *Tamburello*. (Miles Music, MMCD083, 1995).

568 A 2. tétel egy variációsorozat, amely az 1. tétel fő témájához hasonlóan a „Két száll pünkösdrózsa” kezdetű népdal nyomán készült.

569 Peter King Quartet: *Lush Life*. (Miles Music, MMCD085, 1999).

570 Peter King Quartet: *Janus*. (Miles Music, MMCD088, 2006). A The Purcell Roomban készült koncert felvételének dátuma: 1997. december 11.

571 King: *Flying High*. I.m. 216.

572 „In this depressing period I had, long before, ceased to do much practice. Most of my spare time was spent studying classical music, [...] I had also obtained a brilliant book on Béla Bartók's six string quartets. Translated from the Hungarian, the book by János Kárpáti was a brilliant study, not only of the string quartets but of Bartók's whole compositional technique. It was a revelation to me and informed my classical studies for years to come, studies that eventually were to reach fruition when I composed *Janus* in the 1990s.”

573 King: *Flying High*. I.m. 328.

574 „After it was completed I called it *Janus*, after the Roman god with two faces. I figured it was an appropriate name as I was looking in two directions, one towards the classical world and other towards jazz.”

Szembeötlő különbség a „Lust” című kompozícióhoz képest, hogy a vonós kvartett ezúttal nem mellékszereplő, sokkal kiegyensúlyozottabban, sőt bizonyos esetekben – ilyen például az első tétel két perc hosszú bevezetője, amelyet King és kvartettjének belépése vezet át egy „medium”, azaz közepes tempójú improvizációkat tartalmazó swing részbe – egyedülként van jelen a felvételeken. A második tétel ugyancsak a vonósokkal indul, amely hosszabb szakaszt egy erőteljesebb és gyorsabb swing stílusú zenekari rész követ. A középső, lassú tétel egyértelmű eltéréseket mutat az eddig megismert zenei anyaghoz képest, az első felében az összes hangszer együtt van jelen, egy a jazz kvartett által meghatározott lüktetés felett, majd az ő kilépésüket követően a vonós kvartett játékaiból kialakuló zenei szövetet hallunk. A negyedik tétel ismét gyorsabb tempójú (noha lassabb, mint a második volt) és 3/4-es ütemmutatójú. Ez a szakasz egy hosszú szaxofon szólót követő vonós résszel zárul. A szvit egy csúcsponttal ér véget, amelyben a jazz- és a vonós kvartett olvad egybe egy gyors tételben. A modell King számára, a *Janus Suite* megírásakor Bartók 4. vonós négyese volt, amelynek ekkor valóságos kultusza volt a zeneelmélet művelői körében, tudható meg önéletrajzában ide vágó részéből:⁵⁷⁵

A híd-formák egyik legszigorúbb példája Bartók 4. vonós négyese, amelyből a *Janus* inspirációjának nagy részét merítettem. Ebben a műben az első, második, negyedik és ötödik tétel ugyanazon tematikus anyagból származik. Olyanok, mint a híd külső támasztókövei, és a központi zárókő a középső, harmadik tétel, amelynek új anyaga van, az eredeti motívum harmóniai megjelenése. Valójában az egész Bartók kvartett egy hat hangból álló kromatikus motívumra épül, amely folyamatosan átalakul és fejlődik. Az eredmény az egyik legkoncentráltabb, legszigorúbban logikus és legmélyebb mű a zenetörténetben.⁵⁷⁶

King mindig törekény egészségi állapota a hetvenes éveire tovább hanyatlott. A *Janust* követően nem jelent meg több albuma. Bartók iránti elkötelezettségéről sokat mond, hogy a budapesti fellépésére rossz egészségi állapotban érkezett meg,⁵⁷⁷ mégis a koncert szervezőjét, Pallai Péter jazz szakíróra kérte, hogy a repülőtérről elsőként ne a szállodába, hanem a

⁵⁷⁵ King: *Flying High*. I.m. 330.

⁵⁷⁶ „One of the most rigorous examples of arch form is Bartók’s fourth string quartet, from which much of the inspiration for *Janus* was drawn. In this work movements one, two, four and five derived from the same thematic material. They are like the outer supporting stones of the arch and the central keystone is the middle, third movement, which has a new material, a harmonic form of the original motif. In fact the entire Bartók quartet is derived from one six-note chromatic motif, continually transformed and developed. The result is one of the most concentrated, rigorously logical and profound works in the whole of music.”

⁵⁷⁷ King 2010. június 11-én játszott a Harmónia Jazzműhely meghívására a Budapest Jazz Clubban.

Bartók Emlékházba vigye el.⁵⁷⁸ Az említett három Bartók inspirálta alkotás mutat egyfajta fejlődést, amennyiben egy rövid átdolgozást követően komponált egy hosszabb saját darabot, amely már tartalmazott improvizációt, ezzel előkészülve egy olyan öt tételes jazz darab megírására, amely – a bartóki vonatkozása okán – mindeddig egyedül álló a jazz történetében.

Végezetül szólni kell az izraeli Ehud Ettun nagybögös, zeneszerzőről,⁵⁷⁹ aki tizenöt éves korától tanult improvizációt és komponálást az Israeli Arts and Sciences Academy falai között, majd ezt követően kezdte meg klasszikus nagybögő tanulmányait az intézmény falai között. Kamaszkorának végén mind klasszikus, mind jazz műfajban szerepelt már zenekarokban.⁵⁸⁰ Hasonlóan Teodora Enache-Brody-hoz és az Opposite Corner zenekar tagjaihoz a *Román népi táncok* darabjai inspiráltak arra, hogy jazz közegben szólaltassa meg őket. *Raw Gestures* című lemezére⁵⁸¹ az első három táncot választotta ki, amely tételekről és az átdolgozás koncepciójáról a következőképp fogalmazott levelében:⁵⁸²

„Bartókkal kapcsolatban, ezeket a darabokat egy zongoratanár barátom ismertette meg velem. Azonnal nagyszerű improvizációs anyagnak tűntek. Van valami Bartók zenéjében, ami véleményem szerint nagyon szubsztanciális – ámbár az ötletek jelen vannak, de gyakran tiszta formájukban. Ez nagyszerű anyaggá teszi átdolgozni, alakítani és meghangszerelni. Úgy gondolom, hogy az általam választott három tánc mindegyikét jellemzi ez. Érezni lehet a módszeres megközelítést. Például – a második tánc, amely D-dór skálában íródott, megfelelt George Russel (sic!) Lydian Chromatic koncepciójának,⁵⁸³ és az átdolgozás nagyon egyszerű volt, összevegyítve Miles Davis (és a késői John Coltrane) hasonló megközelítésű zenéjével.”⁵⁸⁴

578 Pallai Péter e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 10. 19.).

579 Izraelt eurázsiai fekvése miatt tárgyalom ebben a fejezetben.

580 Internetes elérhetőség: <https://aicf.org/artist/ehud-ettun/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 14.).

581 Ehud Ettun Trio: *Raw Gestures*. (Internal Compass Records, 2014).

582 Ehud Ettun e-mailje a disszertáció szerzőjének (2019. 07. 28.).

583 George Russell líd kromatikus rendszere, amelynek leírását könyv formátumban publikálta nem csupán azért volt újszerű mert a líd skálát tekintette kiinduló pontnak, mint „önszervezett akusztikai egységet”, de elsőként alkotott olyan rendszert, amely a jazz skála- és akkordállományát próbálta integrálni. A jazz zenészek mellett könyvében Russell számos klasszikus zeneszerzőre is hivatkozik, valamint a koncepciója és a Bartók zenéjében oly fontos líd-kvart közötti analógia magától értetődő, ám ennek ellenére sem említi a magyar zeneszerzőt. Lásd bővebben: George Russell: *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (New York: Concept Publishing Co., 1953).

584 „Regarding Bartok, I was introduced to these pieces by a friend of mine who is a piano teacher. Immediately they came across as great materials for improvisation. There’s something about Bartok’s music, which in my opinion is very condensed – the ideas are there, but they are often in their pure form. This makes it an incredible material to work with, shape and arrange. I think that each of the three dances I chose has such an idea. You can feel the methodic approach. For example – the second dance, being written in D Dorian, corresponded with George Russel’s Lydian Chromatic concept, and the arrangement was very simple, taking it into a blend with Miles Davis (and later on John Coltrane) music of similar approach.”

Az Ettun által említett második tánc egy gyors swing, amelyben valójában nem „használt megközelítés”, hanem szó szerinti átvétel hallható, amennyiben John Coltrane – azonos hangnemű – „Impressions” című darabjának harmóniakörére szólaltatják meg a Bartók darab témáját. Mindez sokkal inkább a két zenemű összeollózása, mintsem tényleges átdolgozói vagy hangszerelői munka. A lemez megjelenését követően a három Bartók darab rendszeresen megszólal Ettun triójának koncertjein is, többek között a 2018-as budapesti koncerten is, ahol az együttes dobosát Gyárfás Attila helyettesítette.⁵⁸⁵

Jelen fejezet terjedelme mutatja, hogy ámbár európai jazz zenészek is inspirálódtak Bartók Béla zenei hagyatékából, valamelyest mégis kisebb számban mint, ahogy az az amerikai jazz történetében megfigyelhető. Ennek ellenére az első Bartók tematikájú jazz album, valamint szintén az első és eddig egyedüli összefüggő több tételes jazz darab mégis ehhez a kontinenshez kötődnek, ahogy az is megállapítható, hogy az analógia Bartók a népzene és a műzenét integráló gondolkodása és az európai jazz alaptermészete között is biztosan tartogat még további értékes átdolgozásokat és Bartók inspirálta önálló kompozíciókat a jövőben.

2.8. A magyar jazz

A magyar jazz első generációja, amelyet olyan zenészek alkottak, mint Orlay „Chappy” Jenő, Buttola Ede, Heinemann Sándor vagy Herrer Pál elsősorban tánc- és szalonzenekarokat működtettek, amelyek a kor színvonalának megfelelő jazzt is játszottak – derül ki Jávorszky Béla Szilárd könnyűzenei szakíró, a magyar jazz történetét feldolgozó könyvéből.⁵⁸⁶ Összességében azonban kijelenthető, hogy a második világháború előtt, mint önálló előadói stílusról a magyar jazzről nem lehet beszélni. Mindezt alátámasztja Gonda János véleménye is, aki a könyvében egyértelműen rámutat, hogy a két világháború közötti időszakban – hasonlóan más kelet-európai országokhoz – hazánkban, ahogy ő fogalmaz – „ismerkedési stádiumról” lehet csupán beszélni és egyes jazz hatások megjelenéséről. Az imént említett Orlay „Chappy” Jenő *Jazzdobbal a világ körül* című könyvével kapcsolatban Gonda leszögezi, hogy az abban szereplő jazz szó „nem fedi a valóságot”, ami ismét csak annak a téves gyakorlatnak az eredménye, amely a jazzt és a tánczenét egészen az 1960-as évekig összemosta.⁵⁸⁷ Mindez hozzájárult ahhoz (más okok mellett, mint például a numerus clausus,

585 Internetes elérhetőség: <https://www.jazzma.hu/hirek/2018/03/25/mibol-lesz-az-oromzene> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 10. 14.).

586 Jávorszky Béla Szilárd: *A magyar jazz története*. (Budapest: Kossuth Kiadó, 2014). 47–51.

587 Gonda János: *Jazzvilág*. I.m. 273.

ami miatt sok zsidó származású művész és tudós hagyta el Magyarországot, valamint a tény, hogy a weimari Németország ebben az időszakban nyitottabb volt e tekintetben), hogy ámbár a világ első jazztanszakát egy magyar, a népzene tudományi munkájában Bartókkal együtt dolgozó, volt Kodály tanítvány, Seiber Mátyás hozta létre 1928-ban, de nem Magyarországon, hanem a Hoch'sches Konservatorium falai között Frankfurtban.⁵⁸⁸ Mindezekért a magyar jazzkultúra e kezdeti korszakában a Bartókkal összefüggésbe hozható analógiák vagy hatások nem vizsgálhatóak.

A legelső magyarországi Bartók műből született jazz hangszerelést Kertész Kornél jazz-zongorista készítette,⁵⁸⁹ ami világviszonylatban is az elsők között volt, hiszen Amerikában az 1950-es évek elején születtek meg az első Bartók vonatkozású darabok.⁵⁹⁰ Ámbár, ahogy ezzel kapcsolatban Turi Gábor szakíró fogalmaz, Kertész működésének nagyobb része is még ahhoz a korszakhoz tartozott, amikor a mai formájába nem létezett a jazz Magyarországon, mégis ő volt az, akinek a kezdeményezésére 1962-ben a Dália jazz klubban⁵⁹¹ elindított sorozat alapvetően befolyásolta a jazz műfaj hazai elismertetését.⁵⁹² A Kertész-féle jazz adaptációról az alábbi interjú alapján, csupán részleges információkkal rendelkezünk.⁵⁹³

Kertész Kornél: Nem mondta nekünk senki, hogy nem szabad jazzt játszani, hanem valahogy beivódott a köztudatba. 1947–48-ban még lehetett jazzt hallgatni és játszani. Aztán később a nyilvános helyeken, lokálokban megszűnt a jazz. Egyszer meghangszereltem Bartók Medvetáncát, azt azonnal leállították.

Turi Gábor: Hol hangzott el?

K.K.: A Moulin Rouge-ban.

T.G.: És ki állította le?

K.K.: Az akkori zenész szakszervezet.

Turi Gábor kérdésekre megerősítette, hogy nem áll több adat rendelkezésére, mint ami a könyvében a Kertésszel készített interjúban szerepel, így az sem tudható pontosan mikor hangzott el a „Medvetánc” jazz zenekarra hangszerelt változata, ahogy az sem ismert

588 Kovács Soma: „Seiber Mátyás és a jazz.” Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=48&skey=bartok> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 12. 03.).

589 Elkészültének pontos dátuma nem ismert.

590 Lásd: 2.2. A bebop korszak és a progresszív jazz című fejezetben.

591 A klub az Ifjúsági Park téli helyiségében a Dália presszóban (Budapest V. ker. Bajcsy-Zsilinszky út 72.) 1962. október 25-én kezdte meg működését, hivatalosan Budapesti Ifjúsági Jazz Klub néven.

592 Turi Gábor: *Azt mondom: Jazz. Interjúk magyar jazzmuzsikussal.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). 6.

593 Turi: *Azt mondom: Jazz.* I.m. 8.

pontosan milyen hangszer-összeállítású zenekarral lépett fel a Moulin Rouge-ban Kertész.⁵⁹⁴ Mivel 1956 a kulturális életben is sok változást hozott, így a jazz műfaj a tiltottból átkerült a túrt kategóriába,⁵⁹⁵ ezért valószínűsíthetően 1949 és 1956 közé tehető az alkotás és az elhangzás dátuma. Ezt a mindenképpen figyelemre méltó jazz átdolgozást, amit maga Kertész hangszerelésként említ, a későbbiekben nem tűzte többet a repertoárjára.

A magyar jazz történetében Kertészhez hasonlóan a legtöbb esetben zongoristák között figyelhető meg a bartóki hatás valamilyen formája. Közülük is kiemelkedik Szabados György zeneszerző, aki az egyik legnagyobb változást hozta azzal, hogy az 1960-as években meghonosította Magyarországon a szabad zenét és olyan, mára meghatározó muzsikuskokat indított el a pályán, mint Baló István, Benkő Róbert, Dresch Mihály, Geröly Tamás vagy Grensó István.⁵⁹⁶ Szabados számára Bartók, nem csupán a zenéjét jellemző kompozitórikus megoldásaival, de szellemiségével is modellként szolgált. Erre egyértelműen utal az a mondat, ami „Az esküvő” című lemezének borítóján olvasható: „Ez a muzsika Bartók és Kodály szelleméhez kötődik, ám elevenen és eredeti ízzel illeszkedik abba az áramkörbe, amit Coltrane, Shepp, Taylor vagy Jarrett fémjelez.”⁵⁹⁷ Életrajzi könyvének első, „Bartók (Bartóki modell?)” című fejezetében egyértelműen ideálként tekint a zeneszerzőre.⁵⁹⁸

Mint fogalom és tartalom, az úgynevezett bartóki modell kultúránk jelen idejének egyik új vonatkoztatási képlete. [...] Pedig „az élő Bartók” kifejezés ad némi támpontot az azonosításhoz. Élőnek lenni nem más, mint éltetőnek lenni (miközben időnk maga Agónia), s ahol nincsen folytonosság, onnan elviharzik az élet. A bartóki szellemnek és erőnek élő jelenléte most ezért is rendkívül fontos. Önmagát lassan feladó népünk támaszok nélkül eszmélkedik. [...] Magyaroknak lenni a tibeti lámák szerint – ezt kevesen tudják – úgynevezett brahmani szellemi minőséget jelent. A bartóki zene és világlátás ezt a mércét vonja meg modellként, tartja fenn köreinkben, természetelvi és absztrakt értelemben egyaránt. Sallangmentesen, pontosan, teljesen és egyszerűen, s telve éltető energiával.

A fejezetet az alábbi gondolatokkal zárja:

Ez az az álló és befogadó katedrális, amelynek oszlopait és gyámjait, s benne a szemlélet és a bátorság oltárát Bartók megépítette, és amely kitartóan és nyitott kapukkal áll. Az élő Bartók talán ezt jelenti. Talán ez az örök bartóki modell.

594 Turi Gábor e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 03.).

595 Jávorszky: *A magyar jazz története*. I.m. 73.

596 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 283–284., 289.

597 Szabados György: [Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Szabados Quartet: *Az Esküvő = The Wedding*. Hungaroton, SLPX 17475, 1975.

598 Bicskei Zoltán: *Szabados*. (Budapest: MMA Kiadó, 2019). 9–18.

Megfogalmazása némileg pátoszos, de nagyon is pontosan tükrözi Szabados gondolkodásmódját, aki a legtöbb esetben filozófiai és világnézeti eszmék mentén, szónokias stílusban említi Bartókot. A Bartók által felvetett kérdések a szocialista rendszer társadalmi és kulturális feltételei között történő értelmezésére vállalkozott Szabados,⁵⁹⁹ fogalmaz ezzel kapcsolatban világosan Bert Noglik német újságíró, zenekritikus, aki több publikációjában is foglalkozott a zenéjével, és életművének alapos ismerője volt. Valóban többről van itt szó, mint csupán filozofáló, esztétizáló emelkedett hangvételről. Szabados gyakorta kifejezetten a saját helyzetére való reflektálásként tekint Bartók gondolataira. Ezen felül a zeneszerzővel kapcsolatos nyilatkozatok is élénken foglalkoztatták Szabadost, így például egy 2004-ben megtartott előadásában Hamvas Béla egyik Bartókkal szemben megfogalmazott kritikájára reagált (részlet a később nyomtatásban is megjelent változatról):⁶⁰⁰

Csak egyetlen példát hadd mondjak. Hamvas Bélának van egy írása, a második világháború után nem sokkal írta, *Bartók* a címe. Amikor ezt elolvastam, nagyon megdöbbentem. Talán az egyetlen olyan írása Hamvasnak, amellyel vitatkozom (ezt meg is írtam, és továbbra is tartom a magam álláspontját). Ugyanis Hamvas ebben az írásban elmarasztalja Bartók Bélát, abban, hogy neki minden adottsága megvolt ahhoz, hogy népzenei beavatottsága alapján az egész addigi műzene-történeti zsákutcát revideálja. Ha egy konzekvens utat járt volna végig, egy teljes zenei megújulásnak lehetett volna a fundamentális jelensége Bartók és a bartóki zene. Ám ezt ő nem vitte végbe. Többek között abban marasztalja el őt Hamvas, hogy a legnagyobb zeneműveit záratokkal látta el, vagyis zárt rendszerként kezelte, márpedig a megújulás csak nyitott, nyílt rendszerek mentén, rendszerek nyitottsága mentén történhet meg. Mindamellet, hogy van ebben a vélekedésben némi doktrinerség, ez nagyon érdekes felvetés volt a számomra, és ezt végiggondolva jutottam oda, hogy lehet, hogy a második világháború környékén (sőt már az első világháborútól kezdve, ahogy említettem) ez a tanácstalanság, ez a megújulási kényszer, ez a nyitás a civilizáció kultúrájának szükségszerű, egyetemes programjaként állt elő; csak éppen az az ember, mondjuk egy Bartók Béla, aki maga is holisztikusan gondolkodott, ezt másként ítélte meg és dolgozta fel. Nem azért érdekelte pl. a jazz-zene, mert az újdonság, vagy egzotikum volt. Egy nyitás, a saját karrierje szempontjából. És nem is a jazz élvezete miatt szerette, hanem egyszerűen azért, mert meghallotta benne a paradicsomi hangot. Meghallotta azt, hogy teljesen váratlanul, egy förtelmes szenvedés alapján, ami a feketék szenvedése volt azáltal, hogy áthajózták és rabszolgává tették őket – hiszen Afrikában magas kultúra volt, és belőlük rabszolgákat csináltak –, ennek a

599 Noglik, Bert: „Elfelejtett énekek. Szabados György portréja.” Ford.: Vadócz Tibor, 61/10 *Alföld* (2010. október): 1305.

600 Szabados György: „Hamvas Béla és a zene. (Előadás Százhalombattán)” *Új Forrás* 36/10 (2004. december): 79–95.

kozmikus fájdalomnak a mentén az a bizonyos ős-zene egyszer csak, hogy úgy mondjam, megnyilatkozott. [...] Nyilvánvaló volt Bartók Béla számára, hogy nincs nyílt rendszer. Nincs nyílt rendszer, minden zárt rendszerben működik és csak úgy tud működni, mert különben nem ölt testet és nem artikulálódik.

Igaz mindez még akkor is, ha maga Bartók talán helyenként nem értett volna egyet a vele kapcsolatos nyilatkozatok, írásos publikációk, valamint előadások minden részletével.⁶⁰¹ Ebben az esetben például vitatható Szabados gondolatmenete Bartók jazz zenéhez fűződő kapcsolatára nézve.⁶⁰² Ugyanez a tematika – ismét csak a saját helyzetére vetítve – ismét felmerült a Kobzos Kiss Tamás népzeneésszel 2009. február 19-én, a Magyar Művészeti Akadémián folytatott nyilvános beszélgetésben (részlet az eszmecsere később nyomtatásban is megjelent változatából).⁶⁰³

A Bartók-életrajzok és a vele kapcsolatos elemzések mindig megemlítik, hogy Bartók érdeklődött a dzsessz-zene iránt, de senki sem fejtí fel, hogy mi volt ennek a mélyén. Miután Bartók egész zenetudósi munkássága alatt azt próbálta valahogy megtalálni, hogy a zenetörténet az ember társadalmi fejlődésének milyen szakaszában indult, és többször is hangoztatta, hogy létezett egy ős-zene, ezért az egész Kárpát-medencei zenét ennek az ős-zenének a megragadása mentén vizsgálta. Próbálta összeszedni az erre utaló azonosságokat. Amikor meghallotta a dzsessz-zenét – ami nem is volt még igazán dzsessz, a 19–20. századfordulón Nyugat-Európában megjelent spirituális gospelekről, tehát feketék zenéjéről van szó, amely abszolút szakrális zene –, akkor azt hallotta meg, hogy ez egy elemi őserejű, direkt zenei hatás, és valamilyen módon teremtés-közel hangzás, ami őt mélyen megérintette. A később aztán elvilágiasodott és „elvendéglátó-iparosodott” dzsessz-zenének ez az oldala érdekelte őt, és tulajdonképpen engem is, mert ennek az egyik legfontosabb jellemzője az, hogy mindig az emberi szenvedésről szól. Még akkor is, amikor hatalmas örömmé fajulva szólal meg, amikor szinte örvényszerűen magával ragadja a hallgatót, és az ember azt hiszi, csak egy jót szórakozik.

Szabados továbbá intellektuális érdeklődést mutatott a Bartókban együtt élő zenész és a zenetudós kettős attitűdjével kapcsolatban is, amely figyelem egyértelműen megmutatkozott abban a riportban, amit Régheny Tamás újságírónak adott.⁶⁰⁴

601 Nem kétséges, hogy ezek száma jóval nagyobb, mint bármely más jazz zenész esetében.

602 A kérdéskörrel kapcsolatban lásd bővebben: 1. Bartók Béla jazzhez fűződő kapcsolata című fejezetben foglaltakat.

603 Kobzos Kiss Tamás: „Hogy a Teremtőhöz méltó legyen. Beszélgetés Szabados György zeneszerzővel.” *Kortárs* 56/1 (2012. január): 5–12.

604 Régheny Tamás: „A láthatatlan hatalma. Beszélgetés Szabados Györggyel.” In: Boda László, Fülöp Péter (szerk.): *Szabados György Írások III.* (Szombathely: B.K.L. Kiadó, 2015). 208.

Bartók „dekonstruált”, ahogy mondja,⁶⁰⁵ analizált, géniusza kereste, leste a zene és benne népe génuszát, az Égész mélyére akart pillantani.⁶⁰⁶ Izgatta mi van a megjelenő struktúra mögött, honnan az ízlés, mi a jelleg, és mi a mögöttes tartalom. [...] Kutakodó természet volt, tudjuk jól, hogy az ősmúlt iránti érdeklődése mellett szenvedélyesen vonzódott a természettudományok iránt.

Ezen túlmenően az interjú során szóba került a népzene Bartókra gyakorolt erős hatása, valamint ennek a behatásnak a természetes kifejező ereje, amely eszme Szabados zeneszerzői és előadói tevékenységét alapvetően határozta meg.⁶⁰⁷

Mélyen hitt a népzenék, elsősorban a magyar népzene ősiségében, titkában és erejében. Hitt, mert érezte, megélte a benne integráló és termékenyítő génuszt, s a jelenség mélyén azt a „kettős spirált”, amely stabil, időtlen és teljesen nyitott. Zenei látásmódjához – mint tudjuk – hozzájárult a dzsessz iránti érdeklődése, valószínűleg maga az improvizativitás is vonzotta önnön hajlamának megfelelően.

A számos, ezzel a kérdéskörrel kapcsolatos nyilatkozat ellenére sem tudható pontosan, hogy a népzene szeretete, valamint annak a felismerése, hogy a népzene mennyire megtermékenyítően hathat a modern műzenékre csupán egy analógia, amely Szabadost nyitottabbá tette Bartók zenei gondolkodásmódjának megismerésére vagy kifejezetten modellként tekintett ebben a nagy elődre. Szabados, aki a magyar jazz zenészek között elsőként tartotta fontos eredőnek a magyar népzenét nyilvánvalóan érezhetett lelki rokonságot Bartókkal ebben a tekintetben. Noglik azt az álláspontot képviselte, hogy Szabados már gyerekkorában magába szívta a magyar népzenét, ám a népi kultúrához való tudatos viszonya, az ebből fakadó a zenéjében is megjelenő hatások annak voltak köszönhetőek, hogy jobban megismerte Bartók munkásságát.⁶⁰⁸ Noglik véleménye szerint Bartók stílusának másolása értelmetlen volna, így számára érthető és logikus módon jut Szabados – az általa nagyra tartott önálló hanggal rendelkező muzsikos – arra, a következtetésre, hogy ne Bartók művészetének epigonként való követését válassza. Simon Géza Gábor jazztörténeti könyvében egyenesen azzal azonosítja a „magyar jazz-stílus” kibontakozását, amikor Szabados, közvetlenül a San Sebastiani jazz fesztivál nagydíjának elnyerése után (egy Kodály által gyűjtött zsoltár átdolgozásával léptek fel) zenekarával az Egyetemi Színpadon tartott

605 Visszaütalás a Régheny által megfogalmazott kérdésre, amelyben szerepelt a dekonstruálni ige.

606 Szándékolt az egész szó nagybetűs írásmódja.

607 Régheny: „A láthatatlan hatalma. I.h.

608 Noglik: „Elfelejtett énekek. Szabados György portréja.” I.m. 1302–1305.

koncertjén Kodály és Bartók népdalgyűjtéseiből származó dallamok átdolgozásait adta elő.⁶⁰⁹ A népzene és Bartók kompozícióinak hatása Szabadosnál nagyon jól körvonalazható stílusjegyeket hozott az előadásában (szándékoltan nem csupán a kompozícióit említem, hiszen azok a nagyívű kollektív improvizációk, amelyek koncertjein elhangzottak legalább annyira jellemezték Szabados, mint írott darabjai). Gonda János a magyar népzene a free jazz magyarországi megjelenésére gyakorolt hatását vizsgáló tanulmányában a „népballadák rubato világát” nevezi meg az egyik ilyen jellemző stílusjegyként.⁶¹⁰ Vélekedését alátámasztja, amit Szabados a parlando-rubato játékmód kapcsán feltett újságírói kérdésre felelt a Horváth Tamással folytatott beszélgetés során.⁶¹¹

A magyar népzene első hallásra ritmustalannak tűnik, jóllehet nem erről van szó. A mi népzeneink rubató-jellegű: elsősorban az éneklésre alapozza zeneiségét, a táncos ritmus ritkábban fordul elő benne. [...] Ha valaki egy magyar népi énekest hallgat, aki siratót, bölcsődalt vagy szerelmes nótát énekel, észreveheti, hogyan hajlítja, lejtíti az illető a dalt: úgy, ahogyan pillanatnyi érzelmei azt szükségessé teszik! A hangok egymásutániségének van egy fajta nagyon intim, nagyon szemérmesen őrzött ritmikája, mely bensőségessége miatt emocionálisan gazdag és mélyen emberi. A problémát tehát a páratlanul színes afro-amerikai ritmusvilág és a keleties mentalitású magyar népzene közti távolság áthidalása jelentette. Ám a poliritmikus afrikai népzeneben is találkozunk olyan lebegéssel, mint ami megjelenik a parlando rubato lejtésében és aminek az a célja, hogy megjelenítse az előadó érzelmi hullámlását.

A parlando-rubato játékmódhoz hasonlóan gyakran megjelennek ostinátók is Szabados zenéjében, amely technika viszont már elsősorban bartóki stílusjegynek-, s így behatásnak tekinthető.⁶¹²

A felsorolt példák ismeretében nem meglepő, hogy Bartók darabot is átdolgozott Szabados, amely kompozíció szóba került a Szigeti Péter szakírónak adott interjúban:⁶¹³

Akkoriban trióban dolgoztam Publik Endrével (bőgő) és Szudi Jánossal (dob). Itt egy Bartók darabot használtam fel a *Mikrokozmosz* harmadik kötetéből, erősen kötődve az eredetihez. Azután csináltam még három-négy olyan darabot amelyhez stílusban, felfogásban szervesen illeszkedett, s ami

609 Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*. (Budapest: Jazzkutató Társaság, 1999). 176.

610 Gonda János: „Free jazz – magyar folklórból.” *Mozgó Világ* 2/1. (1976. február) 84–86.

611 Horváth Tamás: „A parlando rubatóból indultam ki... Beszélgetés Szabados György zeneszerző és előadóművésszel.” *Új forrás* 45/9 (2013. november): 35.

612 Lásd bővebben: 3.4. A Bartókra jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikája című fejezetben.

613 Szigeti Péter: „Jegyzőkönyv. Olyan beszélgetésekről, amelyek a szabad és emberarcú zenéről és emberségről szóló vallomásokat tartalmaznak.” In: Boda László, Fülöp Péter (szerk.): *Szabados György Írások III.* (Szombathely: B.K.L. Kiadó, 2015). 7–25.

igen határozott irányba fordította a figyelmemet. Akkor ez nagy meglepetést keltett, és sokan nem tudták hova tegyék, mi fán terem, de ez csak az első lépés volt. A második lépéssel körülbelül egy évre, 63-ban történt teljesen váratlanul. A Dáliában⁶¹⁴ egy este hirtelen szóltam Publiknak, a bőgősnek, hogy volna-e kedve most rögtön felmenni a színpadra, nem beszélünk meg semmit, csak játszunk valamit ami jön. Vagány fiú volt, rögtön jött és egy fél óras darabot játszottunk, ami – úgy hiszem – az első magyarországi szabad zene koncert volt, sőt azt hiszem a free jazz történetében világviszonylatban is igen elől áll időben.

Valóban 1963 még nemzetközi viszonylatban is igen korainak mondható a szabadzene magyarországi megjelenését illetően, ám az ezt egy évvel megelőző Bartók átdolgozás tekintetében még inkább igaz ez. A Szabados által említett *Mikrokozmosz* mű, az „Akkordtanulmány”, amelyet sok évvel ezt követően egy a Magyar Rádió Márványtermében tartott koncerten az akkori triójával adott koncerten rögzítettek „Gyöngédség” címmel.⁶¹⁵ A Szabados Trió – az együttes dobosának, Baló Istvánnak beszámolója alapján –⁶¹⁶ csupán rövid ideig létezett, mindösszesen három vagy négy koncertet élt meg. Szabadosnak ezzel, a jazzben tradicionálisan létező felállással még az volt a célja (szemben a nem sokkal ezt követő szabad zenei törekvésekkel), hogy rögzített harmóniakörre történő improvizációk szólaljanak meg az előadásukban. Szabados nem közölte zenésztársaival, hogy a „Gyöngédség” egy Bartók mű átdolgozása, de Benkő Róbert a trió nagybőgőse – aki a felvételen témát is játszott, valamint improvizált – tudta, hogy ez eredetileg egy a *Mikrokozmosz* egyik darabja, mert gyerekkorában több másik Bartók művel együtt ez is része volt a nagybőgő tanulmányainak.⁶¹⁷

Szabados zongoristaként több alkalommal is adott elő, illetve játszott felvételen Bartók vonatkozással bíró műveket Babits Antal vallásfilozófus, klarinétos, zenekarvezető meghívására.⁶¹⁸ Ilyen felvétel közös kvartettjük 2004-es albumának címadója az „Ikonofónia”,⁶¹⁹ amelyet Babits „a bartóki népzenei gyűjtések által inspirált modern hangvételű” darabként jellemzett.⁶²⁰ Szabados két évvel később szintén közreműködött a

614 A már említett Dália jazz klubban.

615 Szabados György Trió: *Szabados György és a Makuz a Márványteremben*. 1999. (MTVA archívum)

616 Baló István e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 31.).

617 Benkő Róbert e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 01.).

618 Internetes elérhetőség: <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/whos-who/babits-antal-musician-componist-historian-of-philosophy/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01.17.).

619 Szabados/Babits/Klenyán/Jávorka Quartet: *Ikonofonia (In memoriam György Szabados)*. (Logos Publishing House, L CD 10, 2004).

620 Babits Antal e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 17.).

Babits vezette Új Dimenzió Műhely (változó felállású formáció, amelyben Babits mellett Klenyán Csaba klarinétos az állandó tag) *Elégia 1956*.⁶²¹ című lemezén, amely több Bartók ihlette Babits kompozíciót is tartalmaz. Kérésemre az alábbiakban foglalta össze annak a két műnek a bartóki vetületét, amelyekben Szabados zongorán játszott:⁶²²

„Elégia 1956.” (a bartóki siratók halk és visszafogott mély fájdalmas hangvétele, basszusklarinét, klarinét, zongora és brácsa). „Pentaton mantra” (pentaton kánon és polifónia, basszusklarinét).

Levelében kérdésemre azt is megerősítette Babits, hogy az említettek közül egyetlen kompozíciója sem tartalmaz konkrét Bartók mű részletet vagy arra való utalást.⁶²³

Tényként tekinthetünk arra is, hogy Szabados nem csupán a saját és zenésztársai értelmezésében viszonyult a bartóki életműhöz, hanem alkalmanként zenei elemzéseket is olvasott:⁶²⁴

Nemrég jelent meg Somfai László könyve Bartók kompozíciós módszeréről,⁶²⁵ amelyben feltárta és bizonyította, hogy Bartók nem spekulatív, kalkulálgatva, hanem természetesen, kvázi improvizatív komponált, szinte készen szülve az anyagot. [...] Úgy alkotott, ahogy a zeneszerzők mindig is dolgoztak, nem pedig úgy, ahogy az Adornóval fémjelzett kontraszelektáló nemzetközi divatja elvárta volna.

Szabados a már említett Régheny interjúbán nyilatkozott így. Lendvai Ernő nevét ugyan egyetlen alkalommal sem említi, mégis az alábbi (és ehhez hasonló) nyilatkozatának szóhasználata arra enged következtetni, hogy az ő Bartók analízisei is ismertek voltak Szabados számára:⁶²⁶

És ez legalább egy dimenzióval több,⁶²⁷ tágabb volt, közelebb állt a természeteshez. Az arányai és a mértékei miatt. Ebben van. a nagy bartóki igazság elrejtve. És ez voltaképpen nincs messze a platoni igazságtól és az ősi egyiptomi, mezopotámiaiától sem. Itt is megvoltak ezek a benső arányok, legfőljebb mindig más és más formában jelentkeztek.

621 Szabados/New Dimension Workshop: *Elégia 1956*. (Logos Publishing House, L CD 07, 2006).

622 Babits Antal e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 17.).

623 Babitsnak az ebben a fejezetben említetteken felül is vannak Bartók inspirálta művei, ám ezek amennyiben nem szerepel az előadók között egyetlen jazz zenész sem, vagy a felvétel hangzása az improvizatív zene műfajába sorolandó, úgy nem kerülnek felsorolásra. Azzal kapcsolatban, hogy milyen darabok nem szerepelnek a disszertációban és ennek okairól lásd bővebben a Bevezetést.

624 Régheny: „A láthatatlan hatalma. I.m. 217.

625 Tekintve, hogy az interjú 2003-ban, az *Ökotáj* című lap felkérésére készült, a szóban forgó könyv minden bizonnyal Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. című kötete, amelynek magyar nyelvű kiadása 2000-ben jelent meg az Akkord kiadó gondozásában.

626 Hadas Miklós: „Mélységinterjú. Beszélgetés Szabados Györggyel.” In: Boda László, Fülöp Péter (szerk.): *Szabados György Írások III*. (Szombathely: B.K.L. Kiadó, 2015). 122.

627 „A bartóki *Mikrokozmosz* világ”.

Lendvai, a Fibonacci-számsorból kiindulva mutatja ki az *Allegro barbaro* triós formájának három részében felfedezhető matematikai arányokat, a „természetes” növekedést – ahogy fogalmaz, majd jut el ezen a gondolatmeneten haladva oda, hogy elemzésével alátámassza Bartók Kodályról és önnön magáról megfogalmazott mondatát: „Mi a természet nyomán alkotunk.”⁶²⁸ Szabados szófordulatai arra engednek következtetni, hogy véleményét Lendvai analíziseinek ismeretében fogalmazta meg, de nem zárható ki, hogy csupán hasonló következtetésekre jutott Bartók művei alapján.

Szabados hatása a zenészekre, akik zenekaraiban játszottak, valamint rajtuk keresztül az őt követő generációkra egyértelműen kimutatható. Darabjait a mai napig műsorra tűzik (legutóbb *Csiga* című műve hangzott el az Átlátszó Hang Fesztivál keretében a Budapest Improvisers Orchestra előadásában),⁶²⁹ valamint ADYTON Workshop és Szabadzenei Fesztivál címmel minden év augusztusában megrendezésre kerül egy az emléket ápoló nagyszabású esemény. Írásai immáron három kötetben jelentek meg a szombathelyi B.K.L. Kiadó gondozásában és szinte az összes publikációja, tanulmánya, illetve számos általa készített felvétel elérhető azon a honlapon, amit örökségének gondozására hoztak létre,⁶³⁰ következésképpen kijelenthető, hogy elkötelezettsége Bartók iránt jelentőséggel bírt a magyar jazz története szempontjából.

Vukán György számos kompozíciója között nem találunk olyat, amely konkrétan Bartók kompozitórius jegyeit mutatná vagy műveiből részleteket tartalmazna, mégis a Turi Gábor szakíróval folytatott beszélgetéséből nyilvánvalóvá válik, hogy a jazz zongorista számára szintén mértékadó volt a magyar zeneszerző. Az is kiderül a vele készült interjúból, hogy Bartók munkásságát elméleti szempontból elsősorban a Lendvai Ernő által írt analízisek tükrében szemléli. Nem is csoda, hiszen Vukán mielőtt a jazz műfaj felé fordult volna, Szombathelyen (ahová éppen abban az évben, 1949-ben költöztek szülei, amikor Lendvai az ottani zeneiskola igazgatója lett),⁶³¹ Lendvai tanítványa volt. Mindez azért is figyelemre méltó, mert (ahogy ez a fejezet során a későbbiekben látható lesz) a magyar jazz zongoristák

628 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996). 74–81.

629 Internetes elérhetőség: <https://www.fono.hu/en/events/2021/chamber-thursday-csibra-budapest-improvisers-orchestra-and-guests/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01.02.).

630 Internetes elérhetőség: <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/welcome/?lang=hu> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01.02.).

631 Internetes elérhetőség: <https://www.jazzma.hu/hirek/2017/12/16/a-jazz-helyszinei-vukan-gyorgy-lakohaza-koszegen> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01.17.).

körében gyakorta Lendvai tengelytonalitás-elmélete az elsődleges megközelítési út Bartók zeneszerzői stílusa felé:⁶³²

Vukán György: Életem legjelentősebb elméleti munkája, a Bartók és Lendvai elméleti munkásságából kiinduló relatív tengely improvizációs rendszer – amelyben nem az improvizáció, hanem a relatív tengelyrendszer az érdekes ezt fejleszti tovább.

Turi Gábor: Meglehetősen ritka Magyarországon, hogy egy jazzmuzsikus ennyire elméleti alapon közelítsen a zenéhez. Kifejtené ezt bővebben?

V.GY.: Azt hiszem, Lendvai Ernő az egyetlen, akinek sikerült Bartók és Kodály zenéjéből megfejtenie azt, hogy miképpen egység a természet a zenével, a pentatónia hogyan megy át diatóniába, a diatónia kromatikába és a kromatika vissza a diatóniába. Tehát, hogy a legprimitívebb hangkombinációkból milyen fantasztikus ív fejlődik ki, hogy egymásból kinőnek, egymásba átmennek, a legbonyolultabb fokon pedig visszatérnek az egyszerűbe. Ez az, ami engem zeneileg leginkább izgat, s nem az, hogy magyar népdal-e. Nem tudom elfogadni azt, az életem tanított meg erre-, hogy a zenében stílusokat megkülönböztessenek, illetve hogy a zene egyenlő volna a stílusok összegével. Érzésem szerint a Lendvai-könyv döbbsített erre rá például, Beethoven azért írta azt, amit írt, mert az adott időpontban és a zene adott fejlődési fokán azt lehetett kihallani a „zenéből”.

Azt, hogy Vukán mit értett pontosan a „relatív tengely improvizációs rendszer” fogalmán nem tudható, mivel sajnálatos módon ezzel kapcsolatban nem írt tanulmányt, valamint nyilatkozatot sem tett zenéjének e fontos alkotóeleméről.

Azonban nem csupán ennek az elméletnek az improvizációban való alkalmazásával jelenítette meg Bartók munkásságát, de zongorán is adott elő a zeneszerzőtől – eredeti formájukban – darabokat, így „Bartók-Vukán dalest”-et tartott Londonban Meláth Andrea mezzoszopránnal 2004. június 6-án a „Magyar Magic” kulturális éved keretében, amely dalestet egy zárt körű előadást keretében megismételték Londonban Solti György özvegyének meghívására.⁶³³ Ezen túlmenően több átíratot is készített Bartók darabjaiból, amelyeket Szakcsi Lakatos Béla közreműködésével két zongorán adtak elő, a Magyar Rádió 6-os stúdiójában 2006. december 23-án, amely alkalommal a duók rögzítésre is kerültek.⁶³⁴ Ezek a *Mikrokozmosz* IV. és V. füzetéből a „Notturmo”, az „Alávetés”, a „Kézkeresztelés”, a „Népdalféle”, a „Dobbantós tánc”, a „Felhangok”, a „Román tánc” (No.1) a *Két román táncból*. Ezek mellett elhangzott még egy Bartók ihlette Szakcsi szerzemény, az

632 Turi: *Azt mondom: Jazz*. I.m. 98.

633 Deák Attila: „Vukán György, az improvizáció nagymestere.” Internetes elérhetőség: http://terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=8491 (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 30).

634 Vukán György/Szakcsi Lakatos Béla: *Klasszikus és Jazz*. 2006. (MTVA archívum)

„Improvizáció Bartók Béla tiszteletére”. A felvételek mindegyike megtalálható az MTVA Archívumában, de a nagyközönség számára csak akkor hallhatóak, amikor azt a Bartók rádió adására tűzi. A legutolsó ilyen műsor 2021. szeptember 24-én volt, amelyben Veisz Gábor szerkesztő a „Dobbantós tánc” átiratát szerepeltette.⁶³⁵ Szemben a *Mikrokozmosz* V. füzetében található bartóki időtartam jelzéssel, ami 1. perc 13 másodperc, a felvételen hallható átdolgozás majd ötször hosszabb, amely időbeni bővülés egyértelműen a hangszeres improvizációk következtében jön létre. A rögtönzések szervesen illeszkednek az eredeti mű témájához, gyakorta annak – különböző hangnemekbe és skálákba való – transzpozícióinak variációi. A többi darabot is ehhez hasonló szellemiségű, a témák hangulatához kötődő improvizációk jellemzik. Hitelt adva Vukán nyilatkozatának, ez minden bizonnyal csupán a jéghegy csúcsa, hiszen nagy valószínűséggel játékában lépten-nyomon felfedezhető Lendvai tengelytonalitás elméletének sajátos jazzbeli értelmezése.

Szakcsi Lakatos Béla nem csupán Vukánnal duóban, de Szabadoshoz hasonlóan Babits Antal felkérésére is rögzített Bartók hatására komponált műveket. Ezek közül egy, Klenyán Csaba *Hommage à Bartók* című darabja – amelyet Babits a *Kontrasztok* parafrázisaként jellemzett –⁶³⁶ szerepel a már említett Új Dimenzió Műhely kvartett *Hommage à Bartók* azonos című albumán.⁶³⁷ Egy évvel ezt követően, úgyszintén Babits felkérésének eleget téve működött közre a „Madárhang-o.k.” című darab felvételén,⁶³⁸ amelyhez az inspirációt Bartók madárhangok lejegyzései adták,⁶³⁹ tudható meg a szerző számomra írt leveléből.⁶⁴⁰

Szakcsi maga nem készített ez idáig Bartók műből átdolgozást, valamint nem írt a zeneszerző által inspirált művet, mégis fontosnak tartja Bartók jazzre gyakorolt hatását, derül ki Matisz Lászlónak, a zongoristával készített interjújából:⁶⁴¹

Matisz László: Én a helyedben megkérdeztem volna tőlük – mondjuk a legutóbbi, néhány hónappal ezelőtti koncertturné alkalmával –, hogy vajon miért települ át Európába olyan sok világhírű fekete amerikai dzsesszmuzsikusz?

Szakcsi Lakatos Béla: Lehet, hogy azt mondták volna, hogy itt több a pénz; valójában azért, mert az európai zenekultúra – főleg Bartók Béla hatása –

635 Internetes elérhetőség: <https://musor.tv/tvmusor/Jazz/34458117> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 30)

636 Babits Antal e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 17.).

637 Új Dimenzió Műhely: *Hommage à Bartók*. (Logos Publishing House, L CD 05, 2004).

638 Kurtág Jr./New Dimension Workshop: *Jelenlét*. (Logos Publishing House, L CD 06, 2005).

639 Lásd bővebben a 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezet Chris Potterről szóló szakaszát.

640 Babits Antal e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 17.).

641 Matisz László: „Hoztuk magunkkal, ott van a génjeinkben.” Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=128&skey=bartok> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01.18.).

alaposan beépült a dzsesszbe. Ezt Hancocktól Coreáig szinte mindenki elismeri. És még nem beszéltünk az itteni fogékonyabb közönségről...

Ugyan ebben az interjúban saját – ahogy ezzel kapcsolatban fogalmaz az „eredeti magyar cigányzenéből” kiinduló – zenekarának hangzását is összefüggésbe hozza a magyar zeneszerzővel: „Ebben a megközelítésben szinte megkerülhetetlen Bartók, valamint a közép- és kelet-európai, sőt a távol-keleti, például indiai népzene hatása is.”

Folytatva a sort a jazz zongoristákkal Gonda János zeneszerző, zenepedagógus talán nem is elsősorban előadóként vagy szerzeményeivel, hanem azzal alkotott maradandót, hogy 1965-ben életre hívta,⁶⁴² majd 1998-ig vezette a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazz tanszakát.⁶⁴³ 1990-ben a tanszak a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanszékévé alakult át. Gonda, aki 1952–1958 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatója volt zenetudomány szakon, e minőségében, kutatóként és szakíróként is kiemelkedő hagyatékkal rendelkezik a jazz területén.⁶⁴⁴ *Jazz* című kötete a mai napig referencia értékű, magam is számos alkalommal használok e kutatás során. Bartókkal kapcsolatos érdeklődése is Gonda zenetudományi munkásságához és nem az előadói tevékenységéhez köthető, amennyiben – tudtommal elsőként a világon – a 2006. május 26–27-én Budapesten megrendezett I. Európai Regionális Zenepedagógiai Konferencián tartott előadást *Bartók hatása a XX. sz. jazzmuzsikájára* címmel, tudható meg Máté J. György tanulmányából.⁶⁴⁵ Az előadás pontos tartalma nem ismert, az biztos csupán, hogy zenei illusztrációként Szabó Dániel jazz zongorista (aki maga sok inspirációt merít Bartókból, amire a későbbiekben kitérek majd) egy tanítványával rögtönzött Bartók művei alapján.⁶⁴⁶ A konferenciát szervező Zenetanárok Társaságának akkori elnöke Csillag Ferenc egy telefonbeszélgetés során mindezt megerősítette hozzátéve, hogy „élménygazdag” előadásként él az emlékezetében.⁶⁴⁷

642 A jazz műfaj ekkor kapott első ízben helyet az állami zeneoktatásban Magyarországon.

643 Érdekes véletlen, hogy Magyarország első jazz tanszaka huszonöt éve keresztül Bartók Béla nevét viselte.

644 Internetes elérhetőség: https://hu.wikipedia.org/wiki/Gonda_János (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 03.).

645 Máté: *A rögtönzés művészete*. I.m. 17.

646 Próbáltam megtudni az elhangzott darabok címét, de sajnálatos módon Szabó nem tudta felidézni mi hangzott el az előadás zenei illusztrációjaként.

647 Gonda 2021. május 10-én hunyt el, de az elmúlt években egészségi állapota megakadályozta abban, hogy előkeresse az előadáshoz írt jegyzeteit. Hagyatéka a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményéhez került, amelynek hivatalos átvétele egy megemlékezés keretében 2022. január 11-én volt. A kéziratos és nyomtatott kottákból, feljegyzésekből, levelekből, fényképekből, könyvekből, hanglemezekből, CD-kből, videó felvételekből, kazettákon és orsós magnószalagokon rögzített hangfelvételekből álló anyag referense Bándoli Katalin arról tájékoztatót, hogy az anyag feldolgozása elkezdődött és a jövőben fokozatosan kutathatóvá válik majd. Ezzel együtt az már mostanra biztossá vált, hogy a *Bartók hatása a XX. sz. jazzmuzsikájára* című előadásának hangfelvétele a hagyaték részeként bekerült a Zenei Gyűjteménybe, ám

Oláh Kálmán zongorista, zeneszerző rengeteg szálon kötődik Bartókhoz, munkásságán több ponton is tetten érhető a zeneszerző hatása. Ennek egyik bizonyítéka szakdolgozata, amely Bartók jellegzetes stílusjegyeit vizsgálja a modern jazz improvizációra.⁶⁴⁸ Természetesen szerettem volna megismerni a dolgozat tartalmát, ám mivel Oláh maga is tervezi szakdolgozatának tematikáját alapul véve doktori disszertációjának megírását elzárkózott attól, hogy betekintést adjon a munkájába. A Liszt Ferenc Zeneakadémia Jazz Tanszékének 2022 januárjában létesült önálló könyvtára. Szigeti Péter, az új könyvtár vezetője tájékoztatott arról, hogy az intézményben végzett tanulók szakdolgozatai kutathatóak lesznek a jövőben, ám a hatalmas anyag feldolgozása éppen csak elkezdődött, ennek befejezése biztosan nem várható a közeljövőben.⁶⁴⁹ A dolgozat egy rövid részlete azonban ismert számom, mert elhangzott Márkus Tibor „Bartók és a jazz” című előadásán:

Zenájének lényege a szintézis, melynek lehetőségeit a mai kor művésze is folyamatosan kutatja. Bartók a 20. század elején elindított egy olyan megállíthatatlan folyamatot, amely a 21. század művészetének legfontosabb törekvése: a különböző népek kultúráinak analízise, és azok művészi szintre emelése. Az újítások mellett ugyanolyan fontos a saját kultúránk, és a legmagasabb szintű klasszikus zenei értékek, hagyományok megőrzése is. Talán ez a legfontosabb amiben hasonlóan gondolkodtak és gondolkodnak a jazz legnagyobb egyéniségei. A három kulcsfogalom tehát Bartók zenében és a modern jazzben egyaránt: Nyitás az ismeretlen zenei kultúrák felé, a hagyományok megőrzése és a szintézisteremtés.

Oláh megfogalmazásából világosan látszik, hogy analógiákat lát Bartók művészi attitűdje és a modern jazz műfajában alkotó zenészek – így saját maga – törekvéseiben. Oláh, Bartók zenéjét – nem egyedül álló módon, de a többi jazz zenésszel összehasonlítva jelentősebb repertoárral – elsődlegesen darabjainak eredeti formában való előadásával közelíti meg. Kovács Annával,⁶⁵⁰ zongoraművész feleségével több alkalommal is előadtak darabokat a magyar zeneszerzőtől,⁶⁵¹ tudható meg H. Magyar Kornél jazz szakíró Oláhról írott portréjából, valamint Borbély Mihály és Oszezsinszki Román társaságában a *Kontrasztok* című művet rögzítette 2006 februárjában a Magyar Rádió 6-os stúdiójában. Bartók darabjainak előadása során nem törekszik azok egyéni módon való megszólaltatásra, elsősorban a szerző szándékát

annak digitalizálása egyelőre technikai okok folytán nem lehetséges.

648 Oláh Kálmán: Bartók stílusjegyei a modern jazz-ben. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005.

649 Szigeti Péter e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 20.).

650 Felesége hatására fokozódott érdeklődése a klasszikus zene iránt.

651 H. Magyar Kornél: „Bartók Béla nyomdokain. Oláh Kálmán útkeresése a magyar jazz fő áramlatában.” *Új ember* III/5 (2002. május): 29.

próbálja meg interpretálni, derül ki abból az interjúból, amelynek fókuszában a hangzás, a zongora hang megformálása állt.⁶⁵²

Párniczky András: Tudom, hogy sokat foglalkozol Bartókkal. Engem a zongoradarabjai legjobban akkor érintenek meg, ha magától a szerzőtől hallok őket, de sajnos tőle nem lehet minden művet megszerezni hangzóanyagban. Neked kinek az interpretációja a kedvenced?

Oláh Kálmán: Számomra Kocsis Zoltán az, aki a leghitelesebben szólaltatja meg Bartókot. Az az érzésem, hogy ő nem akar egyéni módon hozzányúlni a darabokhoz, hanem magát Bartókot szeretné visszaadni.

Szintén nem átdolgozva, de saját hangszerelésében adta elő Klenyán Csabával duóban az „Ostinato” című *Mikrokozmosz* darabot a Magyar Rádióban.⁶⁵³

Mindez, jazz zenésről lévén szó magától értetődően vezetett oda, hogy kedvenc klasszikus zeneszerzőinek – Bartók mellett Bach és Debussy – műveiből átdolgozásokat készítsen. A Bartók darabok az eredetitől merőben eltérő előadásának kezdeti lépéseiről, Maloschik Róbertnek a Magyar Rádió jazz zenei szerkesztőjének, JazzMa.hu portál főszerkesztőjének adott riportjában beszélt Oláh.⁶⁵⁴

Maloschik Róbert: Arra is emlékszem, hogy amikor 1997-ben először léptél fel a feleségeddel a 6-os stúdióban, már ott is voltak ilyen kísérleteid. Ott Bartókkal kísérleteztél.

Oláh Kálmán: Igen, igen, végül is már ott elkezdtem. De mivel én annyira szeretem Bartókot, nemcsak hogy a kedvenc zeneszerzőm, hanem a legszívesebben az ő zenéjét hallgatom, szívesebben, mint bármilyen jazz-zenét. Ha ki akarok kapcsolódni, és tényleg azt a zenét akarom berakni, amit nagyon élvezek, akkor az Bach és Bartók. Már akkor szerelemből csináltam ezeket a feldolgozásokat, most viszont igazán azért lettem ilyen aktív ebben a dologban, mert a dél-koreai lemeztársaság ezzel keresett meg.⁶⁵⁵

Valójában már két évvel a riportban említett koncertet megelőzően, 1995-ben készített Bartók átdolgozásokat állandó együttese a Trio Midnight hangszer összeállítására (zongora, nagybőgő, dob) Oláh, mutat rá könyvének „A tiszta forrás” című fejezetében Máté J. György szakíró.⁶⁵⁶ Ezt a későbbiekben bővítette azzal, hogy a triót egy vonósnégyessel kiegészítve

652 Párniczky András: „A jazz-zongoristáknak a többszólamúságra kell törekedniük.” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/olah-kalman-a-jazz-zongoristaknak-a-tobbszolasamugasra-kell-torekedniuk-57535.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 19.).

653 Oláh Kálmán/Klenyán Csaba: *Live at the Hungarian Radio*. 2009. (MTVA archívum).

654 Maloschik Róbert: „Interjú Oláh Kálmánnal.” Internetes elérhetőség: <http://romaklub.network.hu/blog/romakozosseg-cigany-klub-hirei/olah-kalman-klaszikus-zongorista-zeneszerzo-kedvenc-zeneszerzoje-bartok-nyomdokain> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 20.).

655 A dél-koreai Good International kiadóval kötött szerződés keretében végül két Bach átdolgozásokat tartalmazó lemez jelent meg, a szóban forgó Bartók átiratok nem láttak napvilágot.

656 Máté J. György: *A rögtönzés művészete*. (Budapest: Kijarat kiadó, 2014). 16.

hangszerelte meg az átiratokat, amely felállítás a Magyar Rádió Bartók Klubjában mutatkozott be.⁶⁵⁷ Első, lemezalbumon megjelent Bartók vonatkozással bíró darabja a „Polymodal Blues” is ebből az időszakból származik.⁶⁵⁸ Ugyan nem Oláh volt az első zenész, aki a jazzben igen népszerű jazz-blues formát választotta Bartók ihlette darabjának szerkezetéül,⁶⁵⁹ ám azzal, hogy egy polimodális témát komponált e harmóniamenethez,⁶⁶⁰ amelyhez ezenfelül a lemezen hallható zongora improvizáció is szervesen illeszkedik, közelebb jutott Bartók szellemiségéhez, zenéjének egyik fontos alkotóeleméhez, mint elődei. Ez a kompozíció sok évig volt Oláh repertoárján, 2007-ben ismét megjelent azon a lemezalbumon,⁶⁶¹ amit két, széles körben ismert amerikai jazz zenész Jack DeJohnette dobos és Ron McClure bőgős közreműködésével vett fel. A „Polymodal Blues” (5. kottapélda) és a szintén Bartók ihlette „Bartók Impressions” című darab letölthető kottán is a zongorista honlapjáról.⁶⁶²

657 H. Magyar: „Bartók Béla nyomdokain.” I.m. 29.

658 Oláh Kálmán Sextet: *Night Silence*. (Bouvard & Pécuchet Records, VBP 031, 1995).

659 Lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

660 A „Polymodal Blues” némileg rendhagyó, amennyiben az akkordok a megszokotthoz képest kétszer olyan hosszan tartanak, így a darab szerkezete valójában 24 ütemes.

661 Oláh Kálmán Trio: *Always*. (Merless Records, DOT 0218, 2007).

662 Internetes elérhetőség: <http://www.kalmanolah.com/compositions.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 20.).

2. BARTÓK HATÁSÁNAK MEGJELENÉSI FORMÁI A JAZZ TÖRTÉNETÉBEN

PIANO

(FAST SWING)

POLYMODAL BLUES
homage'a Bela Bartok

KALMAN OLÁH

F7ALT SOLOS...

B^b9/5 F9/5

E^b7 C7 D^b7 B^b7 F9/5

EXTRA CHORUS (BETWEEN SOLOS)

F7ALT DELIVER FEEL...

K.O.L.H.

5. kottapéllda, Oláh Kálmán: „Polymodal Blues”

Ez utóbbi kompozíciót a Bacsó Kristóffal és Sebastian Boisseau-val közösen jegyzett albumán publikálta,⁶⁶³ amelyen ez az egyetlen tematikusan Bartókhhoz köthető mű, de a lemez kísérőfüzetében Oláh rávilágít, hogy több az albumon szereplő darab, sőt adott esetben egy általuk játszott jazz sztenderdekben található improvizáció is hordozza Bartók hatását.⁶⁶⁴

Nehéz lenne pontosan meghatározni az albumon hallható zene műfaját. A XXI. század kortárs kamarazenéje és a dzsessz határmezsgyéjén mozog, de nyomát viseli több olyan XX. századi zeneszerzőnek is, aki hatott ránk. Ez az album eltér minden eddigi kísérletemtől, annyival több benne a spontán kollektív rögtönzés. Ugyanakkor számos tétel olyan mértékben tartalmaz előre megkomponált elemeket, hogy kimerítheti a kortárs kompozíciós zene fogalmát is. Tizenöt éve tanulmányozom Bartók Béla zenéjét. Az ő szellemét próbáltuk megidézni egyik-másik kompozícióban, és helyenként az improvizációkban is. [...] Úgy érzem, sikerült ötvöznünk az európai hagyományt a mainstream dzsesszben gyökerező szellemmel és technikával, noha erre nem törekedtünk tudatosan. Például, ha koncertjeinken sztenderdeket játszunk, akkor is lesznek a zenénknek olyan elemei, amelyek Bachot vagy Bartókot, vagy akár mindkettőt idézik. Valójában Bach és Bartók – bizonyos szempontból – nem is állnak olyan távol a dzsessztől, ahogy az ember gondolná. Ha őket hallgatom, az az igen erős érzésem támad, hogy a zenéjük valamilyen szinten rögtönzött volt. Jóllehet, igen pontosan megkomponált darabokat alkottak, de azokból a szabadságnak az a szelleme árad, ami egyaránt közel áll hozzám és a dzsessz lényegéhez.

Szintén a magyar zeneszerző hatására írta a „Hommage a Béla Bartók” című művét Oláh, ami triójának 2004-ben megjelent albumán szerepel.⁶⁶⁵ Eddigi legnagyobb szabású munkája, ami magán viseli Bartók hatását a nagyzenekarra írt és hangszerelt albumának tizenhét és fél perces nyitó darabja az *Images For Jazz Orchestra – In Memoriam Béla Bartók* amelynek két tétele a „Part One: The Metropolis” és a „Part Two: Homeland”.⁶⁶⁶ Természetesen az eddig felsorolt kompozíciók koncerteken is gyakran hangzanak el különböző zenekari formációkkal előadva. Ezen fellépések közül is kiemelkedett az Oláh Kálmán Sextet bemutatkozó – Bartók születésének 125. évfordulója alkalmából megtartott – koncertje a Zeneakadémián,⁶⁶⁷ ahol a „Polymodal Blues” mellett a műsor első fele a magyar zeneszerzőnek állított emléket azzal, hogy olyan népdalfeldolgozások hangzottak el, amelyeket Oláh – ahogy fogalmazott

663 Oláh Kálmán/Bacsó Kristóf/Sebastian Boisseau: *Fitting*. (BMC, CD 121, 2006).

664 Oláh Kálmán: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” Lejegyezte: Pallai Péter. In: Oláh Kálmán/Bacsó Kristóf/Sebastian Boisseau: *Fitting*. BMC, CD 121, 2006.

665 Oláh Kálmán Trio: *Contrasts and Parallels*. (MA Recordings, M065A, 2003).

666 The Budapest Jazz Orchestra Meets Kálmán Oláh: *Images*. (Hungaroton, HCD 71242, 2008).

667 2006. március 13-án.

„kifejezetten a bartóki harmóniavilágon keresztül” közelített meg.⁶⁶⁸ A koncerttel, a zenekarra írott darabok koncepciójával kapcsolatban Oláh világos válaszokat adott H. Magyar Kornél kérdéseire:⁶⁶⁹

H. Magyar Kornél: Mintha az utóbbi időben itthon és a tengerentúlon egyaránt megjelenne egyfajta tendencia a jazzben amely a kompozíció jelentőségét emeli. Itthon te vagy az, akinél ugyanezt érzem. A téma szebbé, összetettebbé válik és egyre nagyobb kihívásokat állít az improvizáló hangszeres elé.

Oláh Kálmán: Régebben is, most pedig még inkább Bartókhoz kötődik ez nálam. Eddig soha nem készítettem olyan programot, amely ennyire erősen az ő zenei világához kötődött volna. Én is sokaknál érzem ezt, leginkább Wayne Shorternél, Herbie Hancocknál: kutatják, boncolgatják Bartók zenéjét. Hancock mindig képes megújulásra annak ellenére, hogy szinte minden lehetőséget, minden utat végigjártak már, a kísérletezésnek a jazzben lassan vége. De azt is látom, hogy ezt a kísérletezést sokszor Bartók vagy Schönberg inspirálja.

H.M.K.:Tehát szerinted a 21. századi modern jazz az európai klasszika hagyományaiban, integrálásában találja meg az identitását?

O.K.: Igen, de ezen belül természetesen a 20. századi klasszikusok vonalát fejleszti tovább, tehát egyszerűen átveszi az egy-két generációval korábbi mesterek hagyatékát. Ez a folyamat nem tegnap kezdődött, de mostanra kezd igazán beérni. Nálam a '90-es években a mainstream jazz volt a legfontosabb, bár már akkor megírtam a Polimodális blues című témát, amelyben Bartók dallamkoncepcióját alkalmaztam. Az új Oláh Kálmán Szextett ezt a vonalat szeretné továbbvinni, ennek a jegyében játsszunk bemutatkozó koncertünkön, március 13-án a Zeneakadémián. Az első felével Bartók Béla előtt tisztelgünk, [...]

Oláh modellként tekint Bartókra a műfajok egymásra való termékenyítő hatását illetően, derül ki abból a riportból, amelyet Márkus Eszternek, Papageno munkatársának adott:⁶⁷⁰

A hagyományos jazz zene a mai napig fontos nekem, ezért jazz klubokban nemigen szeretek saját szerzeményt játszani. Ott többnyire sztenderdekre improvizálok, visszanyúlok a jazz anyanyelvéhez, a bebophoz. A komponált műveimben inkább a klasszikus zenei formákra és eszközökre támaszkodom. Ezek az eszközök, mint például a kontrapunkt, a későbbi és mai modern zeneszerzők műveiben is szinte mindenütt jelen vannak. Bartók is fontosnak tartotta a klasszikus zenei hagyományokat és ehhez adta hozzá a népzenei

668 Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/hommage-224-bartok-bela-121333.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 20.).

669 H. Magyar Kornél: „A Trio Midnight más...” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/a-trio-midnight-mas-120964.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 20.).

670 Márkus Eszter: Oláh Kálmán: „Szeretnék új műfajt létrehozni” Internetes elérhetőség: <https://papageno.hu/featured/2018/03/olah-kalman-szeretnek-uj-mufajt-letrehozni/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 22.).

elemeket, úgyhogy mondhatjuk azt is, hogy ő alkotta meg az első „crossovert”, az első lépést afelé a zenei szintézis felé, amire én is törekszem a jazzel.

Oláh Kálmán saját átdolgozásai és bartóki hatást mutató darabjai mellett (hasonlóan Szabados Györgyhez és Szakcsi Lakatos Bélához) játszott Babits Antal zenekarának egy Bartók ihlettségű darabjában. Az albumon szereplő kompozíció egy New York-i koncert felvételén (amelynek helyszíne a Jewish Community Center volt) készült, a címe „Lebegés”, amelyet a szerzője Babits a következőképp jellemzett: „bartóki poliritmikák hangzását idéző, különböző ritmusok váltakozása és kánonszerű modulálása, eltérő ütemfajták egyidejű hangzása többszólamúságban”.⁶⁷¹

Érdekességként meg kell még említeni, hogy Oláh, Bartók szavait erősen félre értelmezve (vagy az eredeti szöveg pontos ismerete nélkül) hivatkozik a zeneszerző által a jazz műfaj és a cigányzene között vont párhuzamra Jávorszky Béla a magyar jazz történetét feldolgozó könyvének erre a tematikára fókuszáló fejezetében:⁶⁷²

Úgy vélem annak, hogy Magyarországon a muzsikus cigány tradícióból emelkedtek ki a legjobb jazz-előadók, a legfőbb oka, hogy ugyan azon az improvizatív nyelvezeten keresztül kommunikálnak egymással és a közönséggel, mint az amerikai jazz-zenészek. A lényeg esetükben sem annyira a kompozíción, mint magán az előadáson van. [...] E zenészek nyelve kuriózum a világban, voltaképpen csak nálunk létezik, csak ránk jellemző.⁶⁷³ Erre a párhuzamra amúgy már Bartók Béla is felhívta a figyelmet: miként egyik interjújában megfogalmazta, a jazz szerinte egyértelműen a cigányzene analógiája.

Valójában az említett interjúban Bartók semmi ehhez hasonlót nem állít. A két zenei műfaj analógiáját abban látta, hogy mindkettő zeneszerzők által negatívan befolyásolt „népies eredetű” műzene, valamint rámutatott arra, hogy a jazz – hasonlóan a magyar cigányzenéhez – eltávolodik folklór gyökerétől, ami a műfaj minőségi romlásához vezet.⁶⁷⁴ Ugyan a későbbiekben Bartók véleménye a jazzt illetően sokat árnyalódott,⁶⁷⁵ de a műfajjal kapcsolatos nyilatkozatai nem adnak jogalapot Oláh vélekedésnek. Mindez természetesen mit sem von le a zongorista Bartók ihlette kompozícióinak és rögtönzéseinek művészi értékéből.

671 New Dimension Workshop: *Live in New York*. (Logos Publishing House, L CD 11. 2014).

672 Jávorszky: *A magyar jazz története*. I.m. 232–233.

673 Ez a kijelentés is vitatható hiszen Ausztriában Karl Ratzer és Harri Stojka gitárosok a magyar cigányzenész családok tradíciójával teljesen megegyező környezetből váltak jazz zenésszé, stílusuk is igen hasonló.

674 Rózsahegy László: „Bartók Béla tízhetes amerikai turné után Budapestre érkezett.” *Magyar Hírlap*. (1928. március 11.): 11.

675 Lásd bővebben: I. Bartók Béla jazz zenéhez fűződő kapcsolata című fejezetben.

Binder Károly zongorista, zeneszerző munkásságát Szabados György hatására, az 1970-es évek közepe óta mind a mai napig meghatározza Bartók műveinek ismerete és szeretete. Ez nem csupán egyes kompozícióiban, de a tanári pályán is érezteti befolyását. Számos olyan darabot írt és rögzített pályája során, amelyek analógiát mutatnak Bartók műveivel, ám még több született konkrétan a zeneszerző hatására. Mivel a *Gyermekeknek* IV. füzetében szereplő „Ha tudnám szeretöm” című darab tipikus példa arra,⁶⁷⁶ amikor egy jazz zenész által Bartók népdal átdolgozásai kerülnek újra értelmezésre, így a felvétel analízisét, valamint ehhez kapcsolódva Binder számos Bartók vonatkozású darabját szerepeltetem az elemzések között.⁶⁷⁷ E helyütt csupán ennek a fejezetnek a kiegészítéseként szolgáló adalék adatokra és tudnivalókra szorítokozom. Bartók parasztzene iránti elkötelezettségét megidéző Binder lemez az 1998-ban megjelent *Retropolis*,⁶⁷⁸ amelyre eredeti (székely és moldvai) népdal felvételeket válogatott idézetként, modern – helyenként a jazz kereteit a popzene felé tágító – zenei szövetbe ágyazva őket. A népzenei hatások beépítése mellett lényegi analógia Bartókkal az improvizáció, mint fontos zenei eszköz megléte, amelyre Binder egy Matisz Lászlónak adott interjúból hívta fel a figyelmet.⁶⁷⁹

A mai kortárs (komoly)zene gyakran alkalmazza ugyan az improvizációt, de ezek a rögtönzések meglehetősen statikusak; és nem eléggé életszerűek vagyis a kortárs zene nem ismeri az olyan indíttatású improvizatív muzsikát amiről a jazz szól. Pedig a zenetörténet által jegyzett nagy szerzők, Bachtól Bartókig szinte kivétel nélkül remek rögtönzők is voltak.

Petrovics Emil mindkét említett párhuzamra felhívja a figyelmet a *Hangok=Sounds* című, a lemezhez írott műelemzésében,⁶⁸⁰ amennyiben Binder zeneszerzői fejlődését mind Bartók életművének-, mind a „Kárpát-medencei folklórkincsének” hatása nyomán értelmezi.

Binder nem kizárólag az általa vezetett zenekarokkal ad elő Bartók ihletettséggű műveket, de a Borbély Mihállyal közösen készített *Hét duett – Hommage à Béla Bartók* című lemezzalalbumával is emléket állított a magyar zeneszerzőnek.⁶⁸¹ A Matisz Lászlóval folytatott interjú során kompozíciós módszerek is szóba kerültek, ami kapcsán olyan (részben vagy

676 Binder Trió: *Béla Bartók; For Children*. (Binder Music, BMM 201802111575775, 2018).

677 Lásd bővebben: 4.5. Binder Trió: *Béla Bartók For Children* „Ha tudnám szeretöm” IV 32. című fejezetben.

678 Binder Károly: *Retropolis. Old Songs, New Dreams*. (Binder Music Manufactory, 9801/2, 1998).

679 Matisz László: „Falakat döntött le a jazz. Beszélgetés Binder Károllyal” *Gramofon Klasszikus és Jazz* X/2 (2005. nyár): 72.

680 Petrovics Emil: „[Műelemzés a lemezzalalbum kísérő füzetéből].” In: Binder/Borbély: *Hangok = Sounds*. Binder Music Manufactory, BMM 0003-29194234, 2000.

681 Binder/Borbély: *7 Duets*. (Binder Music Manufactory, BMM 0401-44-254943, 2004).

egészben) Bartókhoz kötődő stílusjegyeket sorolt fel Binder, amelyek egyértelműsítik, hogy hatásuk az átdolgozásokon túl más kompozícióiban is érvényesül:⁶⁸²

Matisz László: Te hogyan írsz meg egy darabot, konkrétan mit rögzítesz a készülő zenében?

Binder Károly: Sok ostinátót, valamit ritmikai elemet írtam le, ezeken kívül olyan szerkezeti modell-, illetve distancia-skálákat és az alfa-akkord-családból származó harmóniákat, melyek nagyjából az improvizáció a szükséges gondolkodásmódot is előrevetítik. Továbbá a pentatóniát és a modális skálákat is gyakran alkalmazom. Bartók Bélától származik a szakmai berkekben híres „polimodális kromaticizmus” meghatározás, vagyis egy időben többféle modális skála alkalmazása, mely azért kimeríthetetlenül izgalmas dolog számomra, mert a különböző hangnemben elhangzó és különböző struktúrájú skálák végtelen variációs lehetőséget jelentenek az öt, a hét és a tizenkét fokú gondolkodás közötti mezsgyéken.

Binder, a mai napig megjelent utolsó Bartók vonatkozású kiadványa a *For Children* tematikus lemez folytatása.⁶⁸³ Azonban ennél is többre vállalkozott, triójával a pedagógiai céllal írt, a *Gyermekeknek* füzetében szereplő összes zongoradarabot lemezre szeretné venni, ezzel létrehozva a jazz első ilyen komplett alkotását. Tudható,⁶⁸⁴ hogy már előkészületben van a sorozat harmadik része, amelynek stúdió munkái 2022 márciusában esedékesek és várhatóan két hónappal később, májusában megjelenik. Ezen – az eddigiekhez hasonlóan – 15 darab átdolgozása szerepel majd,⁶⁸⁵ valamint a befejező, negyedik lemez is elkészülte is várható a nem túl távoli jövőben.

Mindezekon felül Binder, Borbély Mihály társaságában „Bartók és Kodály zenei univerzumának megjelenése a kortárs improvizációban” címmel egy tíz állomásos előadás sorozatot tartott középiskolákban 2019-ben, többek között november 26-án a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium falai között, ahol én is a hallgatóság soraiban ültem. Az előadás érintette a pentaton alapú kompozíciókat; a tengelytonalitás elméletet és ehhez kapcsolódóan a tengelyakkordokat; azon népzenei hangszereket, amelyek egy adott skálára vannak hangolva; az úgynevezett „akusztikus skálát”; valamint olyan Bartók kutatókat, mint Bárdos Lajos, Lampert Vera és Lendvai Ernő. Az előadást egyes témaköreit zenei betétek tették teljessé.

682 Matisz: „Falakat döntött le a jazz. Beszélgetés Binder Károllyal” I.m. 72.

683 Binder Károly Trió: *Béla Bartók; For Children II.* (iSKA, HU BGU 20, 2020).

684 Binder Károly e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 22.).

685 A CD-ken nem az eredeti Bartók kötetek szerint-, hanem formai, hangulati és szerkezeti megfontolásokból kialakított sorrendben szerepelnek a darabok.

Az Oláh Zoltán zongorista és nagybőgős testvére, Péter által közösen vezetett Trio Olamar egyetlen megjelent CD albuma a *Gondolatok a Bartók Zenéházban* című tematikus Bartók lemez.⁶⁸⁶ Megjelenése némileg a szerencsén múlt, amennyiben egy osztrák bank alkalmazottja hallotta a trió egyik koncertjét és ajánlott fel ezt követően támogatást egy lemez létrehozására, derül ki Jávorszky Béla a lemezeről írott recenziójából.⁶⁸⁷ A trió dobosának, Martonosi Györgynek – aki többek között Rákoskeresztúron működtet jazzklubot – a javaslatára a Rákoshegyi Bartók Zenéházban vették fel a lemezanyagot 2006-ban,⁶⁸⁸ alig fél évvel az együttes megalakulása után. A lemezen található darabok mindegyike Martonosi kompozíciója, amelyeket Oláh Zoltán hangszerelt meg a trióra. A lemezalbumon olvasható leírás tanúsága szerint:⁶⁸⁹ „A *Gondolatok a Bartók Zenéházban* egy képzeletbeli időutazás a Trio Olamar zenei megformálásában, amely kapcsolódik Bartók Béla Rákoshegyen eltöltött időszakához.” Ezenfelül rövid leírás is található a borítón az egyes kompozíciókhoz kapcsolódva.⁶⁹⁰

A „Hunyadi utca 50” és a „Hungarian Collections” című számok a Bartók Zenéházban átélt percek hatását próbálják visszaadni, ami meghatározta az album mondanivalóját, dramaturgiai felépítését. A „Norwegian Forest” hangvétele lágy, romantikus, mint a hatalmas erdőkkel borított skandináv táj. Bartók legkedvesebb gyűjtőútjai Erdélyhez kapcsolódnak, ahol évszázadok óta töretlen hittel küzd a székely ember a megmaradásért. A „The Carpathian Mountains” saját zenei élményeinket is megidézi. Bartók Béla Marokkóban tett látogatását, ottani lejegyzéseit próbáltuk bemutatni a „Sidi Okba” darabbal. Az album utolsó kompozíciója szomorú összefoglaló a haza kényszerű elhagyásáról, New York nagyvárosi forgatagáról, betegségéről és korai haláláról.

A lemez bemutató koncertje szintén a Hunyadi utcai Bartók Emlékházban volt 2006. december 2-án, és az ezt követő években többször is elhangzott a repertoár Magyarországon, ám széles körű ismertséget ezzel együtt sem kapott. A repertoár jellemzője, hogy nem csupán Bartók és a jazz kapcsolatára épül, de a zeneszerző szellemiségével egyezően a népzenei behatások is érződnek rajta.

Márkus Tibor ugyan ahhoz a jazz zongorista generációhoz tartozik, mint Binder Károly. Ahogy fogalmaz egy vele készült interjúban a Gramofon magazinban „megérintette őt

686 Trio Olamar: *Gondolatok a Bartók Zenéházban*. (Szerzői kiadás, EB045311, 2006).

687 Jávorszky Béla Szilárd: „Trio Olamar – Bartók, népzene és jazz.” *Népszabadság* (2007. augusztus 31.)

688 Abban az épületben, ahol a zeneszerző 1912 és 1920 között lakott.

689 Trio Olamar: *Gondolatok a Bartók Zenéházban*. (Szerzői kiadás, EB045311, 2006).

690 Martonosi György: „[Műelemzés az album lemezből.]” In: Trio Olamar: *Gondolatok a Bartók Zenéházban*. Szerzői kiadás, EB045311, 2007.

a Bartók zenéje”,⁶⁹¹ és kiváltképp érdeklődést mutat Bartók a jazzre gyakorolt hatását illetően. Szombathelyi tanulmányai során, a Hámán Kató Általános Iskola zenei tagozatán és a Bartók Béla Zeneiskolában ének-zene tanárai ismertették meg vele Bartók műveit, amelyek később az Emerson, Lake & Palmer és Chick Corea átdolgozásai révén kerültek hozzá még közelebb.⁶⁹² A cikk tanúsága szerint „zeneszerzői és előadói munkája során is érdekelték a hatások”, ezen belül a bartóki hatás a jazzre különösen is. A következőképpen foglalta össze miben érzi különösen is érdekesnek ezt a témát.⁶⁹³

Ami a Bartók-hatást illeti, úgy vélem, hogy mint minden hatás, többszörösen összetett. Vizsgálhatjuk a Bartók által alkalmazott kompozíciós technikák és zenei elemek – pentatónia, kvartakkordok, tengelyrendszer és így tovább – megjelenését, de lehetnek pusztán hangulati hatások. És nem utolsósorban Bartók szellemiségének hatása.

Az erre a komplex befolyásra irányuló figyelméből egy előadás született „Bartók és a jazz” címmel, amelyet először 2006. október 28-án az Újpesti Szabó Ervin Könyvtárban-, majd egy hónappal rá, november 28-án a Debreceni Egyetemen adott elő. Kérésre elküldte a jegyzeteit, amelyekből világosan látszik, hogy az előadás a zenei kölcsönhatásokról szolt, élőzenei és hangfelvételekkel (például Chick Corea, Wayne Shorter és Herbie Hancock) illusztrálva azt,⁶⁹⁴ hogy Bartók Béla művészetét milyen módon alkalmazza, és fordítja saját nyelvezetére a jazz. Az előadáson többek között elhangzott zongorán Márkus „Circle” című kompozíciója,⁶⁹⁵ mint a szerző közvetlenül Bartók hatását mutató műve, ámbár a riportból az is kiderül, hogy darabjaiban ez a behatás gyakrabban közvetetten, példának okán a Chick Corea darabjaiba és játékába beépült stílusjegyek folyamányaként jelenik meg. Márkus, a „Circle” című műben található Bartók inspirálta stíluselemeket a következőképp írta le.⁶⁹⁶

Az elsőként megszólaló ostinato kíséret Bartók „Ostinato”-járá emlékeztet (*Mikrokozmosz*). A téma első része pentatónia, nem kell tovább magyaráznom a folklorisztikus Bartók hatást. Aztán az A téma második felében 3/4-ről 4/4-re vált az ütemmutató, ráadásul ez a dallam az eredeti hangnemhez kis 2-os hangnemi „kilépés” felfelé. Bartók ezt „elhangolás jelenségnek” nevezte.⁶⁹⁷ A téma B része váltakozó ütemmutatójú (7/8 és 5/8 váltja egymást). Elég, ha csak a „Bolgár ritmusok”-ra utalok. Az

691 Máté J. György: „Már gyerekkoromban megérintett Bartók zenéje.” *Gramofon Klasszikus és Jazz* XI/4 (2006–2007. tél): 11.

692 Lásd bővebben: 2.5. A jazzrock és a modern mainstream stílus című fejezetben.

693 Máté: „Már gyerekkoromban megérintett Bartók zenéje.” I.m. 11.

694 A debreceni előadáson Borbély Mihály-szaxofon, klarinét és más fúvós hangszerek, Balázs Gergely-hegedű, Márkus Dávid-cselló és Márkus Tibor-zongora működtek közre.

695 Márkus Tibor: *My pieces*. (Binder Music Manufactory, BMM 0402-45-254943, 2004).

696 Márkus Tibor e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 23.).

improvizáció utáni téma visszatérést követően a darab codaja 4 oktáv párhuzamban, egész hangú skálára épülő szekvenciális futam. Lásd *Allegro Barbaro* befejezése. [...] Bartók művei közül a *Concerto* és az *Allegro Barbaro* voltak a kedvenceim. Utóbbit mindenáron meg akartam tanulni, és szerintem a „Circle” is főleg ennek a műnek a hatásait tükrözi. Persze nemcsak ennek, hozzátéve, hogy természetesen nem tudatosan érzékeltettem ezeket a hatásokat, ösztönösen jött ki belőlem a darab, mint sok más kompozícióm. Egyébként erre az ostinatora, ennek a darabnak továbbgondolására írtam egy énekes kompozíciót, amit a 2019-es jubileumi CD-re rögzítettünk.⁶⁹⁸ A címe: „Unborn Twin Girls”.

Oláh Dezső zongorista, zeneszerző csak névrokona a már említett Oláh fivéreknek, ám éppen a testvérpár nagybőgős tagjával Oláh Péterrel, valamint Lakatos „Pecek” András ütőhangszeressel rögzítette a teljes *Román népi táncok* átdolgozását tartalmazó lemezalbumát.⁶⁹⁹ 2016. január 1-jét követően, amikortól szabadon felhasználhatóvá váltak Bartók azon művei,⁷⁰⁰ amelyeknek magyarországi jogbirtokosa volt – természetesen több olyan kiadvány, így jazz lemez is megjelent, amelyek ezt megelőzően biztosan nem kaptak volna engedélyt a jogörököstől.⁷⁰¹ A lemez megjelenését követően, Bartók születésének 140. évfordulója alkalmából Oláh jazz adaptációjára készített koreográfiát Feledi János, a Feledi Projekt vezetője,⁷⁰² amit július 16-án mutattak be a Nemzeti Táncszínházban a Millenárison.⁷⁰³ A *Hat tánc* című előadást további helyszíneken is játszották; augusztus 1-jén a Művészetek Völgyében, augusztus 4-én az Ördögkatlan Fesztiválon, augusztus 15-én a Zempléni Fesztiválon, augusztus 28-án a szentendrei Művészet Malomban.

Szabó Dániel zongorista, zeneszerző osztálytársam volt a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Jazz Tanszakán, több alkalommal – az iskolában és a későbbiekben is – léptük fel

697 Valójában Szabolcsi Bence volt az, aki először használta az „elhangolás” terminust Bartók zenéjével kapcsolatban, majd Kárpáti János több tanulmányában is alkalmazta mind dallami, mind ritmikai összefüggésben.

698 Equinox: *Travel through time*. (Binder Music Manufactory, BMM 201902-113575777, 2019).

699 Oláh Dezső Trió: *Reflections of Béla Bartók's Six Romanian Dances*. (Kortárs, HU AFZ 16-00001, 2016).

700 Maradt két jelentős megkötés: az egyik, hogy az európai uniós szabályok szerint a többszerzős darabok esetében a hetven éves védelmi időt az utoljára elhunyt szerző halálától kell számítani (Bartók esetében ilyen a három színpadi műve), a másik pedig, hogy az amerikai jogi szabályozás az Európától eltérő, ezért Bartók késői, Amerikában komponált művei ott továbbra is védettek maradnak.

701 Lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete és 4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under” című fejezetekben.

702 A két alkotó korábban már dolgozott együtt 2014-ben a *Prozódia* című előadás kapcsán, amelyet Kodály Zoltán népdalgyűjtései ihlettek.

703 Internetes elérhetőség: <https://papageno.hu/intermezzo/2021/07/bartok-roman-nepi-tancaibol-keszult-eloadassal-turnezik-a-feledi-project/?fbclid=IwAR3bBNLp6cJLsYsfLitocS9vnW8cCH8zNpArTkIs8IcfbcC4RcXX75jqbNY> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 24.).

együtt, így Bartók iránti elkötelezettsége rég ismeret volt számomra. 1975-ben született Komlón, így a közeli Pécsen kezdte meg, mindössze négyévesen zenei tanulmányait Apagy Mária irányításával, Bartók zenéjével is itt találkozott először.⁷⁰⁴ Annak érdekében, hogy az ezzel kapcsolatos tudásom pontosítsam és kiegészítsem riportot készítettem vele kifejezetten a játékára, a kompozícióira gyakorolt bartóki hatásra fókuszálva.⁷⁰⁵

Párniczky András: Gyerekként az Apagy Mária vezetése alatt működő Apáczai Nevelési Központ Művészeti Iskolában tanultál Pécsen, amely intézményben alkalmazott módszerekről volt osztálytársunk Nagy Péter írt egy szakdolgozatot. Így tudom, hogy az oktatásnak fontos része volt Bartók darabjainak ismerete, ám ezen jóval túl mutatott Apagy módszere, improvizálni is kellett a darabokkal.

Szabó Dániel: Igen, improvizálni követve a darab képviselője rendszert. A négy éves gyerekek elé kirakták a *Mikrokozmosz* I. kötetet... Ott kezdem inkább, hogy a *Mikrokozmosz* Bartók fiának készült és akkoriban az igazán forradalminak számított, hogy kisgyerekek ilyen látszólag rendellenes darabokat játszanak, de a valóságban az egész modern zene eszköztára benne van. Furcsa hogy Amerikában például nagyon tisztelik Bartókot, de a diákok többsége nem tanul a *Mikrokozmosz* kötetekből, a *Kékszakállú herceg várát* ismerik, de a módszertani részt nem, pedig az a döbbenetes, hogy ha megnézed minden benne van a skáláktól kezdve, a szerkezeti formákig. Vannak például a tükörképre épülő dallamok, amelyekben jócskán található disszonancia. Egy négy éves gyereknek, aki a hagyományos gyerekdalokon nő fel nem annyira élvezetes hallgatni ezt, ezért sokszor azt mondták hogy „csak nézz rá erre a kottára”, vagy „eljátszom hallgasd meg”, kicsit elemezték nyilván a gyerek nyelvén és minderre építve készítsünk egy rajzot. De nálunk az nagyon fontos volt hogy ne az legyen hogy ha ez egy szomorú darab, akkor csináljunk egy szomorú képet, hanem a szerkezeteket kellett illusztrálni. Nem volt kizárva az, hogy figuratív legyen, nem mondták nem lehet házakat vagy fákat rajzolni, de az nem volt lehetséges, hogy primer szinten valósuljon meg. Igazából strukturalista felfogásban gondolkodtak. [...] Nagyon alapszinten egy négyéves gyereknek meg volt adva, hogy pontokat, vonalakat, foltokat használjon. Hogyan tudsz vonalakkal szimmetriát vagy átmenetet vagy később asszimmetriát, aranymetszést létrehozni. [...] Bartók azért zseniális ebben a dologban, mert köztudottan matematikai alapon szerkesztette a zenét,⁷⁰⁶ de nem úgy, mint Schönberg, hogy előre kitalálta a képleteket, amiből sokak szerint a lelketlen tizenkét fokúság jött létre.

P.A.: Például Bartók szerint.

704 Internetes elérhetőség: <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=973> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 29.).

705 A disszertáció szerzőjének interjúja Szabó Dániellel. 2019. 09. 15. Digitális hangfájl.

706 Ez még Lendvai analitikáit alapul véve is vitatható kijelentés. Érzésem szerint e helyütt pontatlanul fogalmazott Szabó és sokkal inkább a Bartók művekben felfedezhető matematikai arányokra és számsorokra szerette volna felhívni a figyelmet.

Sz.D.: Igen, így van.

P.A.: Miután jazz zenész lettél ez a gondolkodásmód érezhető, meghatározó maradt a játékodban?

Sz.D.: A kompozícióimban mindenképp, az arányok-, a csúcspont építés kérdése –ámbar ösztönösen csinálja az ember –, szerintem mindez belém ivódott. Apagyi annyit mondott, hogy építsek ebből és ebből a skálából egy feszültséget és törekedjek arra, hogy az aranymetszésnél legyen valamiféle hangsúly, vagy nem mondta meg, de amikor én ösztönösen egy aranymetszést hoztam létre azt felvette magnóra és utána felhívta rá a figyelmet. [...] A *Mikrokozmosz* darabokat modellekként tekintettük, ha például dóról építkezett Bartók, akkor dórra improvizáltunk, ez evidens például, hogy a jazzben segített. Nem kellett gondolkodnom a modális skálákon, az egészhangú vagy a kromatikus skálán. Aki egy hagyományos zenesuliból kijön az a dúr skálát nagyon gyorsan lejátssza, valamint a harmonikus és melodikus mellt és itt nagyjából meg szoktak állni. Nem nagyon tanítják, ami ennél bonyolultabb, bár a szolfézsnak része, de azt meg utálják a gyerekek, legalábbis akkoriban ez így volt.

P.A.: A „Barbaro Con Brio (Hommage à Béla Bartók)”⁷⁰⁷ című darabban van konkrét zeneműből átvétel?

Sz.D.: Nagyon sok utalás van benne, leginkább a modális nyelvezetre, valamint a „superimposing” technikára, azaz az egymásra rakott (akkord) rétegek használatára. Nagyon gyorsan kellett megírnom, mert egy darab hiányzott még az anyagból a felvétel előtt. Ami jól kihallatszódik belőle az, hogy az egyes fragmentumok a modális skálákból hogyan tudnak ütközni.

P.A.: Polimodálisnak nevezhető?

Sz.D.: Igen, polimodális és néha tükörképben íródott. A hangvétele, meg ahogy a cím is mutatja az *Allegro barbaro*ra emlékeztet. A lemezen hallható felvételekre nem volt próba Peter Erskine dobossal,⁷⁰⁸ ezért nem volt a legfelszabadultabb az improvizációm, de azóta számtalanszor játszottam és nagyon jó dolgok születnek az szólókban. Az improvizációs részben igazából jobban benne van Bartók hatása. Maga a szóló forma nyitott, váltakozik néhány akkord, és bár be van írva, hogy például sus7, de el szoktam mondani a bőgősöknek, hogy ha fríg skálát hallanak, akkor abban vagyunk. Viszont nincsenek benne funkciók.

P.A.: Külföldön tudjuk nagy elismertsége van Bartóknak jazz körökben is. Amerikában a UCLA professzora vagy, a jazz oktatás során tanár kollégáid részéről találkozta azzal, hogy Bartókra hivatkoznak, őt tanítanák?

Sz.D.: A fiatalabb generációnál nem gondolom, most más trendek vannak, ámbar Bartókot mindenki ismeri, sokszor jobban, mint itthon. [...] Például Danilo Pérez⁷⁰⁹ imádja Bartókot és napi szinten gyakorolta a darabjait akkoriban, amikor a tanítványa voltam.

707 Szabó/Erskine/Livingstone: *A Song from There*. (Szerzői kiadás, 8 88295 00043 7, 2014).

708 Aki maga is sok szálon kötődik Bartókhoz. Lásd: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

709 A panamai zongorista Wayne Shorter szaxofonos zenekarának tagja, aki Bostonban a New England Conservatory-ban tanította Szabót jazz zongorára 2003 és 2005 között. Péreznek nem ismert Bartók vonatkozású saját darabja vagy átirata.

P.A.: Arra emlékszel esetleg, hogy konkrétan mely darabokat?

Sz.D.: Igen, a *Mikrokozmoszból*. Ha meghallgatod például a *Beyond the Sound Barrier* című lemezt,⁷¹⁰ ott az egyik darabban megjelenik egy magyar népdalra emlékeztető motívum, ámbár nem gyakorolt ilyeneket. Shorter játékában is egyébként a Herbie Hancockkal rögzített duójukon van egy téma, ami magyar népdalra emlékeztet, de lehet, hogy ez nem bartóki hatás. Viszont voltam Hancock egy mesterkurzusán a Monk Intézetben, ahol beszélt a klasszikus behatásokról és ahol Bartók – Ligeti, Stockhausen, Rachmaninov és Stravinsky mellett – is szóba került. Lendvai könyve megtalálható az iskola könyvtárában. [...] Ezzel együtt szégyen szemre sok amerikainak fogalma nincs arról, hogy Bartók magyar származású volt, annak ellenére, hogy istenítik.

P.A.: Áttérve a te kompozícióidra hol hallható még bennünk Bartók hatása?

Sz.D.: Kaptam egy felkérést egy third stream lemez elkészítésére,⁷¹¹ ahol az első darab a „Visionary” Bartókot idézi, valamint korai Ligetit, akire akkoriban szintén erősen hatott Bartók. Ezenfelül a „Cosmic” című szám bevezetője utal Bartók *II. Zongoraversenyének* „Adagio” tételére, ami kvint felrakásokkal kezdődik. Ezeket a „voicingokat” használtam csak másképpen.

P.A.: Játszottad ezt a Bartók darabot?

Sz.D.: Nem. Két disszertációt írtam, az egyikben elemeztem a *II. Zongoraversenyt*.

Szabó, a beszélgetés során említett kompozícióján kívül még egy Bartók inspirálta darabot írt „Barbaro Con Brio (Hommage à Béla Bartók)”⁷¹² címmel (6. kottapélda). A két említett kompozíción felül a mai napig nem írt más hasonló jellegű művet, valamint nem készített Bartók darabból átdolgozást, de a bartóki inspiráció mibenlétéről egy tanulmányt publikált Szabó a Zeneakadémia koncertmagazinja felkérésére.⁷¹³

710 Wayne Shorter: *Beyond the Sound Barrier*. (Verve Records, B0004518–02, 2005).

711 Szabó Dániel: *Visionary*. (Fuzzy Music, 2018).

712 Szabó/Erskine/Livingstone: *A Song from There*. (Szerzői kiadás, 8 88295 00043 7, 2014).

713 Szabó Dániel: „Bartók, mint jazz inspiráció.” *Zeneakadémia Koncertmagazin* 2017. január–júniusi szám (2016. december): 34–35.

2. BARTÓK HATÁSÁNAK MEGJELENÉSI FORMÁI A JAZZ TÖRTÉNETÉBEN

Piano

Up swing ♩ = 240

A

5

B

14

C

18

V.S.

6. kottapélda, Szabó Dániel: „Barbaro Con Brio” (Hommage à Béla Bartók), 1–22. ü.

Sárik Péter zongorista, zeneszerző ugyanahhoz a generációhoz tartozik, mint Szabó Dániel. Ismertsége, amit számos díja is bizonyít nagyobb, mint az Magyarországon a jazz zenészek körében megszokott, elsősorban annak következtében, hogy gyakorta dolgozik együtt olyan népszerű előadókkal, mint Illényi Katica vagy a pop énekes Falusi Mariann.⁷¹⁴ Sárik, első Bartók nyomán született albuma, az *X Bartók* címet viseli (a címben szereplő „X” betű az angol feature, azaz közreműködik szó elterjedőben lévő angolszász rövidítése),⁷¹⁵ amely tíz zongora-nagybőgő-dob trióra hangszerelt átdolgozást tartalmaz.⁷¹⁶ A repertoárral kapcsolatban Sárik a következőket nyilatkozta:⁷¹⁷

Talán egyik zeneszerző sem volt akkora hatással a mai jazzre, mint Bartók. Műveinek döbbenetes ereje, dinamikája szinte elsöpri a hallgatót, zenéje csupa izgalom, misztikum, határtalan mélység és tisztaság. Azzal a céllal készítettük ezt az anyagot, hogy feldolgozásaink által azokkal is megszeretessük Bartók zenéjét, akik eddig idegenkedtek tőle. Szeretettel ajánlom a koncertünket mind a klasszikus, mind a jazz zene rajongóinak!

Sárik, a honlapján olvasható állásfoglalásban megerősíti, hogy az általa készített átdolgozásokkal Bartók műveinek új közönségréteghez való eljuttatását tűzte ki célul:⁷¹⁸

Rendkívül fontosnak tartom, hogy hazánk talán legjelentősebb zeneszerzőjének munkásságát őrizzük, tovább vigyük, és a zenehallgatók lehető legszélesebb rétegeivel megismertessük és megszeretessük szerte a világon. Hiszem és tapasztalom, hogy ha természetesen, közvetlenül, a merev formákat lebontva adjuk elő a műveket, akkor új, őszinte jazz- és Bartók rajongókat szerezhetünk, akik nem kultúrsznobok lesznek, hanem valódi szerelmesei ezeknek a kincseknek.

A Népszavának adott interjújában, arra is kitért mi alapján esett a választása az albumon szereplő tíz darabra:⁷¹⁹

Sokat kísérleteztünk, amíg összeállt az anyag. A válogatást magam végeztem, meghallgattam az összes művet, és végül azokat dolgoztuk fel, amiknél úgy éreztem, hozzá tudunk adni valami pluszt az eredetihez

714 Internetes elérhetőség: <https://petersarik.com/projektek/page/2/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 30.).

715 Sárik Péter e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 30.).

716 Sárik Péter Trio: *X Bartók*. (Szerzői kiadás, 2018).

717 Internetes elérhetőség: <https://petersarik.com/projects/sarik-peter-trio-x-bartok/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 30.).

718 Internetes elérhetőség: <https://petersarik.com/kekszakall/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 30.).

719 Varga Péter: „Bartók Béla dzsesszritmusban.” *Népszava* 145/203–227 (2018. szeptember 21.): 12.

Az átdolgozások egy része a címe alapján könnyedén beazonosítható. Ilyen a „Romanian Dances No. 1”, a Mikrokosmos No. 122,⁷²⁰ a „Dance from Bucsum”,⁷²¹ a „Bulgarian Rhythm”, a „For Children No. 26”, az *Allegro Barbaro*, valamint a *Piano Concerto No. 2 II.*, ám a lemez további darabjai is kivétel nélkül Bartók műveinek jazz verziói: az „Etude No. 1” az *Etudes Op. 18.* első tétele, a „Don’t Leave Me” a „Ne hagyj itt!” (*Gyermek- és női karok*), a „One Spot” pedig a „Topogó” (*Román népi táncok* 3. tétel) átiratai.

2019-ben a miskolci Bartók Plusz Operafesztiválon való fellépésüket követően kapott Sárík felkérést Kesselyák Gergelytől, a fesztivál igazgatójától egy újabb Bartók átdolgozás elkészítésére. A jazzben elég szokatlan módon, a *Kékszakállú herceg vára* című operájára, Bartók első színpadi és egyben vokális művére esett a választása. Az alkotófolyamat másfél évig tartott, ami túl a nagy apparátust igénylő előadással járó munkán (a lemezen közreműködik: Cser Krisztián és Miksch Adrienn opera énekesek, Sárík Péter zongorista,⁷²² Fonay Tibor nagybőgős, Gálfi Attila dobos, valamint a Dohnányi Szimfonikusok Vonós-kara Hollerung Gábor vezetésével)⁷²³ a Covid-19 járvány következtében is elhúzódott. Az ok, amiért nehezen adaptálható és ennek következtében ritkán fordul elő olyan dalmű, mint egy opera a jazz műfajában, az improvizációk adekvát beillesztésének nehézsége,⁷²⁴ bár léteznek olyan kompozíciók, amelyek eleve jazz-operaként jöttek létre, mint például Gershwin *Blue Monday* című egyfelvonásos műve. A problémát Sárík azzal hidalta át, hogy elsősorban nem a rögtönzések helyének megtalálására, hanem az eredeti anyag újra hangszerelésére vállalkozott. Nagyobb ívű hangszeres improvizációt nem tartalmaz az 51 perc 7 másodperc hosszúságú album-, csupán hosszabb-rövidebb instrumentális átvezetéseket és kadenciákat. A teljes mű csak néhány másodperccel hosszabb, mint Bartók eredeti operája.⁷²⁵ Tételenként nem lehet összehasonlítani az átdolgozást az eredetivel, mert nagyban eltérő a beosztásuk, a Bartók által tizennégy tételben megírt kompozíciót Sárík tizenegy részre osztva rögzítette, amelyek közül kettő kadencia ráadásul olyan, amely az eredeti műben nem is szerepel. A

720 „Akkordok egyszerre és egymás ellen”.

721 A *Román népi táncok* 4. tétele.

722 A lemezen Hammond orgonán és Fender Rhodes elektromos zongorán játszik.

723 Koncerten alkalmanként Bubenyák Zoltán is közreműködik Fender elektromos zongorán és Hammond orgonán.

724 A jazzben leggyakrabban egy úgynevezett „harmóniakörre” történnek a hangszeres improvizációk, vagy különböző előzetesen egyeztetett elvek mentén szabadon rögtönöznek a zenészek. Lásd bővebben: 3. Analógiák Bartók kompozícióiban és a jazz zenében című fejezetben.

725 Az összehasonlításhoz Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára*. Előadja: Székely Mihály, Palánkay Klára, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényel: Ferencsik János. A felvétel dátuma: 1956. (Hungaroton, HCD 11001, 1991). albumát vettem alapul.

lemez premierje 2021. június 8-án a Bartók Rádióban, amíg a mű élő bemutatója augusztus 18-án a Zempléni Fesztiválon volt.

Sárik terve a közeljövőben megjelentetni azt a 2020-ban a Get Closer Fesztiválon elhangzott koncertet, ahol triójával az *X Bartók* repertoárját, valamint két újabb szerzeményét adták elő.⁷²⁶

Az eddigiek ismeretében nem meglepő, hogy Szabados György zenésztársai között találunk olyas valakit, akiknél Bartók modellként és kimutatható behatással is jelen van a művészetében. Dresch „Dudás” Mihály talán az egyik legnagyobb hatású kortárs magyar jazz zenész.⁷²⁷ Több alkalommal volt szerencsém a szaxofonokon, furulyákon és fuhunon (maga tervezte Bb hangolású fúvós hangszer) játszó Dreschsel együtt fellépni, amely koncerteken nagy részben az ő kompozíciói hangzottak el. Ezek közül szinte kivétel nélkül mindegyikben van, ahol a Bartók zenéjét ismerők felfedezhetnek áthallásokat, de két lényegi párhuzam mindenképp kiemelendő. Az első ilyen a népzene szeretete. Jóllehet Dresch nem tartja magát műfajteremtőnek – írja a magyar jazz történetét feldolgozó könyvében Jávorszky Béla,⁷²⁸ mégis rajta kívül olyan alkotó, akinél a magyar és a környező népek parasztszenéje ily szervesen tudna ötvöződni az amerikai jazzel. Ezzel kapcsolatban Dresch a következőképp fogalmazott:⁷²⁹

A dzsessz és a magyar népzene látszólag egymástól távol álló két világ, de számomra ugyanaz az emberi megnyilatkozás, miközben stílusban sok a különbség. A bartóki utat követve beépülnek a zenémbe a különböző hatások, és szeretném megmutatni, mit gondolok én értéknek. Lehet, hogy ha most kezdeném, nem ebbe az irányba indulnék el, mert nagyon nehéz út.

Ezen túlmenően Dresch tanult is autentikus népzene Juhász Zoltán furulyástól,⁷³⁰ valamint rendszeresen játszik népi muzsikát, többek között a Rendhagyó primástalálkozó sorozat keretében. Szintén szembeötlő Dresch műveiben még egy analógia Bartók kompozíciós stílusával, a kvart-harmóniák gyakori és a darab szempontjából hangsúlyos használta (ilyen kompozíciói többek között az „Át a kötengeren”, az „Azért adtam”, az „Elveszett férfiak”, az

726 Sárik Péter e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 01. 30.).

727 Jávorszky: *A magyar jazz története*. I.m. 244.

728 Jávorszky: *A magyar jazz története*. I.m. 243.

729 Internetes elérhetőség: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2021/03/dresch-mihaly-nem-vagyok-szorakoztato-szinpadi-ember> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 31.).

730 Párniczky András: „A hang személyiségfüggő.” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/dresch-mihaly-a-hang-szemelyisegfuggo-59488.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 31.).

„Ereszkedő”, a „Kapuk”, a „Magos” a „Neoprím”, az „Öreg ház balladája” vagy a „Sirató és lassú”).

Dresch nem dolgozott át Bartók darabot és nem is született a magyar zeneszerzőnek dedikált műve, mégis találunk – talán nem is tudatos – átvételt egy általa írt téma dallamban.⁷³¹ A *Kontrasztok* „Sebes” tételében, a klarinét szólam 19. ütemében indul az a körkörös magában visszatérő nyolcados trichord dallam (A-G#-F#-A) amely egy kis szekunddal feljebb jelenik meg Dresch „Futás Miska” című darabjában az A rész utolsó két ütemében rák formában (G-A-Bb-A).⁷³² Maga a tény, hogy egy Bartókra jellemző dallam retrográd módon szerepel mutatja a zeneszerző munkásságának értő ismeretét, hiszen maga is gyakorta használta ezt a kompozitórius módszert.⁷³³

Fazekas László vibrafonos azon kevés magyar jazz zenészek egyike, akinek zenei karrierje nem Budapesthez, hanem Debrecenhez kötődik,⁷³⁴ ahol 1965-ben a Dr. Kiss Ernő alapította Debreceni Jazz Quartet tagja lett,⁷³⁵ *Cantata Profana* átíratát is erre a zenekarra hangszerelte. A művet 1967 márciusában mutatták be a debreceni Művész moziban, amellyel helyi szinten jelentős sikert arattak. Ennek eredményeként lehetőségük nyílt újra előadni az átdolgozást Salgótarjánban,⁷³⁶ ahol úgynevezett aranydiplomát kaptak és jazzkategóriában elnyerték a legjobb együttesnek járó címet – tudható meg Grégász Miklós zenei könyvtáros szakdolgozatából.⁷³⁷ Ezeket az előadásokat két külföldi fesztivál fellépés is követett a zürichi nemzetközi amatőr jazzfesztiválon,⁷³⁸ majd 1968 márciusában Bécsben.⁷³⁹ A *Cantata Profana* jazz átíratáról és annak további sorsáról Fazekas Csabától (Fazekas László névrokona, a Debreceni Jazz Quartet akkori bőgőse) kaptam tájékoztatást:⁷⁴⁰

Több mindennel próbálkoztunk, de korán felfedeztük a magyar népdalok csodálatos zenei világát és ezzel természetesen eljutottunk Bartókig. Valóban Fazekas László hangszerelte elsőnek a *Cantata Profanát* a Debreceni Jazz Quartet részére. Az általa készített hangszerelés, hűen követte az eredeti mű szerkezetét. A bevezető sejtelmes prologot szabadon játszottuk, majd a

731 Dresch Mihály – Lukács Miklós: *Labirintus*. (Fonó, FA279–2, 2013).

732 Elképzelhető, hogy ez tükörfordítás, hiszen ennek a dallamnak az esetében ez nem eldönthető.

733 Lásd például a 2. *zongoraverseny* I. és III. tételének kódájában rák formában szereplő téma dallam esetében.

734 Ámbár 1968-ban Sződligetre költözött.

735 Internetes elérhetőség: <https://www.jazzma.hu/hirek/2017/07/26/8-nap-osdebreceni-jazz-egyuttas> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 09.).

736 Feltételezhetően a salgótarjáni Országos Amatőr Könnyűzenei Fesztiválon.

737 Grégász Miklós: Dzsesszkrónika sajtószemmel. A Debreceni Jazznapok első 5 éve. Szakdolgozat, Debreceni Egyetem, 2008.

738 A fellépés pontos időpontja nem ismert.

739 Ebben az esetben a koncert pontos helye az, ami nem tudható biztosan.

740 Fazekas Csaba e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 09.).

férfikórus bejövetelekor gyors swing ritmusra váltottunk és a blues séma hagyományait beleépítve az I-IV-V akkordmenetre [sic!] több refrént improvizáltunk.⁷⁴¹ A harmadik tétel 5/8-os ritmusban, követve az eredeti ritmust, itt is több refrén improvizáció volt beépítve. Negyedik tételként a mű záróakkordjaiból volt összeállítva, igyekeztünk szépen levezetni visszaadni a Bartóki hangulatot. Több fesztiválon előadtuk (pl. 1967 Zürich Jazz fesztivál) de minőségi hangfelvétel nem készült. Egyik alkalommal a Magyar Rádió Jazz Versenyén a rádió 6-os stúdiójában akartuk eljátszani, de Gonda János kérésére nem játszottuk el. Valószínű, hogy ő akkor tudta amit mi nem, hogy a Bartók örökösök nem járultak volna hozzá az átdolgozáshoz.⁷⁴² Létezik egy próbán készült magnó felvétel, de minőségileg már nem alkalmas bemutatásra. Szép volt, jó volt csak az emlékek fakulnak.

Fazekas Lászlóval is felvettem a kapcsolatot pontosítandó a kérdéses koncertek időpontját és helyszínét, aki első alkalomra elutasította, hogy nyilatkozzon, majd másodszori megkeresésemre röviden – volt zenésztársának némileg ellentmondóan – válaszolt. Sajnálatos módon az említett fellépések pontos időpontjára nem tért ki levelében.⁷⁴³

A *Cantata Profana* jazz kvartetthez való feldolgozása az én ötletem volt. A székely népmese és a csodálatos Bartóki dallamok nagy hatással voltak rám. A kórus hangzást igyekeztem vibrafonon (négy verővel) megszólaltatni. Természetesen a témákból csak néhány ütemet játszottunk és arra improvizáltunk. A gyönyörű kantatából csak egy körülbelül tíz perces jazz kompozíciót csináltunk. (Gonda János nem engedte országos versenyen eljátszani.) Fazekas Csaba barátom bővebben, gondosabban tud erről mesélni.

Annyi bizonyosan tudható, hogy ezt követően a *Cantata Profana* már nem került előadásra, más Bartók ihletésű műve Fazekasnak pedig nem született.

Deseő Csaba a Magyar Állami Hangversenyzenekar tagjaként klasszikus zenészként indult el a művészi pályán, majd 1964-ben vált a magyar jazzélet máig is aktív tagjává és hangszerének fontos képviselőjévé.⁷⁴⁴ 1974-ben Dieter Reith német zongorista, zeneszerző készítette Deseő felkérésére egy Bartók átíratot. Az átdolgozásból Villingenben készült felvétel „Csillagok csillagok” címmel került fel Deseő első lemezére,⁷⁴⁵ ami egy évvel később szintén Németországban jelent meg európai (angol, német és svéd) zenészek közreműködésével.⁷⁴⁶ Arra nézve, hogy mi inspirálta őt a Bartók átdolgozás előadására és rögzítésére, valamint

741 A blues akkord menetét jellemző harmóniai fordulat éppen hogy a plagális zárlat, nem az autentikus.

742 Vásárhelyi Gábor volt ekkor ifj. Bartók Béla jogutóda.

743 Fazekas László e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 02. 26.).

744 Jávorszky: *A magyar jazz története*. I.m. 111.

745 *Gyermekeknek* „Andante sostenuto (Amerre én járok – Csillagok, csillagok)” 33.

746 Csaba Deseő: *Four String Tschaba*. (MPS Records, 20 22366-3, 1975).

milyen előzetes tudással rendelkezett Bartók életművét illetően, Deseő a következőképpen nyilatkozott:⁷⁴⁷

Párniczky András: Tanulmányaid során találkoztál-e Bartók vonós műveivel vagy az oktatási céllal megírt darabjai közül valamelyikkel?

Deseő Csaba: Zeneiskolai hegedű tanulmányaim során már az első években találkoztam Bartók művekkel. Kb. tíz éves lehettem, amikor megtanultam a *Gyermekeknek* című népdalfeldolgozás válogatást, amely eredetileg zongorára íródott, ám Zathureczky Ede átíratában hegedű-zongora változatban is igen népszerű lett. Nagyon szerettem a Bartók műveket, 1961-es diploma koncertem záró darabja például a *Román népi táncok* című kompozíció volt. Szimfonikus zenei pályám során zenekari tagként alighanem Bartók összes zenekarra írott darabját eljátszottam.

P.A.: A *Gyermekeknek* füzetekben szereplő népdal átdolgozások közül miért éppen a „Andante sostenuto (Amerre én járok – Csillagok, csillagok)” című darabra esett a választásod?

D.CS.: Jazzmuzsikusként 1974-ben készítettem első saját nagylemezemet, szerencsés véletlenek következtében Nyugat-Németországban,⁷⁴⁸ az MPS cégnél. (Abban az időben Európa egyik vezető kiadója volt.) A lemez címe: *Four String Tschaba*. Partnereim kiváló német, angol és svéd muzsikusként voltak, kiemelném közülük a zongorista Dieter Reith nevét, aki a számok nagy részét komponálta, valamint a teljes zenei anyagot hangszerelte. Magam is írtam egy számot, továbbá kértem, hogy feltétlenül játsszunk el egy Bartók népdalfeldolgozást, jazz változatban. Így történt, hogy egyik gyerekkori kedvencem, a „Csillagok, csillagok” is műsorra került. Bevezetőnek kottából eljátszottuk a Zathureczky átíratot (hegedű-zongora), majd a teljes együttes folytatta (hegedű, keyboard, tenor szaxofon, pozan, nagybőgő, dobok) Dieter Reith hangszerelése alapján.

P.A.: A felvétel során, amelyet te „visszafogottabb free jazzként” említettél a beszélgetésünk során használtak-e írott kottát? Ha igen, úgy ez az eredeti Bartók kotta volt-e vagy egy általad készített átírat?

D.CS.: Egyedül e számban hallható némi free-jazz hatás, a repertoár többi darabja modern mainstreamnek nevezhető. Minden szám meg volt hangszerelve, írott kottából játszottunk (az improvizációkat természetesen nem). Kivétel volt a „Csillagok, csillagok” bevezető 40 másodperce, amit a Bartók – Zathureczky *Gyermekeknek* nyomtatott kottából játszottunk duóban, a szám további részét a sextet játszotta Dieter Reith írott kottáiból (tehát a hangszerelés nem az én művem volt).

P.A.: A későbbiekben elhangzott-e koncerten az átírat? Ha igen emlékszel-e körülbelül hány alkalommal, milyen hosszan szerepelt a zenekar repertoárjában?

D.CS.: A sextet egyébként kifejezetten erre a felvételre állt össze, a későbbiekben e formáció nem működött. A lemez 1975-ben jelent meg

747 Deseő Csaba e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 09.).

748 Deseő ekkor az oberhauseni színház zenekarának volt a tagja.

Nyugat-Németországban és Nyugat-Európában. Magyarországon –sajnos – nem volt kapható.⁷⁴⁹

Deseő Csaba kérdésekre megerősítette, hogy annak ellenére sem írt vagy dolgozott át a későbbiekben további Bartók vonatkozással bíró művet, hogy igen jól ismerte a zeneszerző vonósokat tartalmazó zenekari darabjait.

A miskolci születésű Seffer József, miután Párizsban telepedett le Yochk'o Seffer művésznéven vált Európa-szerte ismert jazz zenésszé. Elsősorban különböző szaxofonokon-, valamint különleges fúvóshangszereken és billentyűkön is játszik.⁷⁵⁰ Pályafutásának nagyobb része kötődik Franciaországhoz,⁷⁵¹ gyakori magyar tematikájú kompozíciói erősen összekapcsolják tevékenységét a magyarországi jazz élettel is. Seffer tudatosan vállalta Bartók Béla szellemi örökségének ápolását, amennyiben a népzenei hagyomány más műfaji kereten belüli megjelenítése – esetében ez természetesen a jazz – gyakran jellemzi darabjait. Ezzel az analógiával kapcsolatban Seffer a következőképpen fogalmazott a Michel Paquié jazz zongorista, újságíróval folytatott beszélgetés során:⁷⁵²

Sokáig gondolkodtam, hogyan lehetséges összeolvasztani hazám muzsikáját, az elektroakusztikus zenét és a dzsezézést. Természetesen dzsezenész vagyok, de tanulmányoztam Schönberget és a szeriális zenét is. Szintézist próbálok megvalósítani a különböző irányzatokból [...]. Több mint tíz évet dolgoztam ez irányban francia zenészekkel a Zao-ban és a Neffesh-Music-ban,⁷⁵³ és eközben mindig hű akartam maradni a magyar zene útjához.

Azonban többről van szó, mint pusztán párhuzamról a magyar zeneszerző és Seffer kompozitóriai megoldásai között. A Seffer által említett Neffesh-Music zenekar három lemezén Bartók ennél jelentősebben, mint modell jelenik meg. „Neffesh music számomra az igazi gyökereim megtalálása, »népszerűsíteni« Bartók Béla, a hiteles magyar zeneszerző szellemét. Ennek értelmében dolgozni, ami a népi hagyomány helyreállítása.” Nyilatkozta

749 Deseő Csabával, ahogy az ebben a fejezetben szereplő jó néhány zenésszel jó kollegiális viszonyt ápolok, ezért a levelezésekben vagy élő szóban elkészített riportokban tegeződünk, ebben a formában is adom közre ezeket.

750 Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=643&skey=> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 12.).

751 1956 őszén hagyta el Magyarországot.

752 Internetes elérhetőség: <https://kariton.eoldal.hu/cikkek/ka-lap-1.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 25.).

753 „Neffesh, ez az állati lélek, ami a földön, az utcán tapogatózik, ami még nem érte el a tudatost és »Rausch« - sá (Sic!) válik a környezet szférája, a legteljesebb képzelet, a »Nesh Hama« eléréséhez – írja a zenekar névről Seffer, amely fogalmak a kabbalah hagyományához kötődnek. Lásd többek között Daniel Chanan Matt (közr.): *Zohar. The Book of Enlightenment*. (New Jersey: Paulist Press, 1983). és Gershon Scholem (szerk.): *Zohar. The Book of Splendor*. (New York: Schocken Books, 1977.)

Libisch Károly jazz szakírónak.⁷⁵⁴ A zenekar felállása is segíti a bartóki-hangzás megközelítését a maga rendhagyó hangszer-összeállításával (a jazz-rockban egyébiránt megszokott ének-szaxofon-billentyűs hangszerek-basszusgitár-ütőhangszerek felállást egy vonós kvartett egészíti ki).⁷⁵⁵

Mindezeneken felül konkrét kompozíciókban is felfedezhető Bartók behatása. Ámbár Seffer ezt egyetlen nyilatkozatában sem említi, de – egyetértve Libisch erre vonatkozó megfigyelésével –⁷⁵⁶ a Neffesh-Music zenekar második albumán szereplő „Noce chimique” (Vegyí házasság) című darabjában található vonósnégyes rész,⁷⁵⁷ egyértelműen rokon jegyeket mutat Bartók *IV.* és *V. vonósnégyesével* (ez a darab közel húsz évvel később a zenekar harmadik albumára is felkerült).⁷⁵⁸ A „Béla bácsi emlékére” című Seffer darab úgyszintén erősen idézi a zeneszerzőt mind a téma és a hozzá szorosan kapcsolódó improvizációk hangvételében, mind a zongora-hegedű duó nyújtotta hangzás tekintetében. Ámbár átvételt nem tartalmaz.⁷⁵⁹ A mű elsőként bakelit lemezen jelent meg,⁷⁶⁰ majd az azonos című, de a rajta szereplő darabok tekintetében némileg különböző CD-n is.⁷⁶¹ A Paquié által készített riportban Seffer kitért arra is, hogy mit tart lényeginek a jazz és Bartók zenéjének társításakor:⁷⁶²

Michel Paquié: Egyszer beszéltél a Bartókkal és Coltrane-nel való szerves összefüggésekről. Milyen szellemben kapcsolod össze ezt a két zenészt?

Yochk'o Seffer: Éveken keresztül társítottam egymással Bartókot és Coltrane-t. Távoli utak gyakran találkoznak. Hasonló lehetőségeket látok ilyen utakra, például Schönberg és Monk esetén. Ami számít, hogy ne másoljuk ezeket a zenészeket, hanem értsük meg bizonyos lehetőségeiket, és valósítsuk meg mintegy harmadik utat alkotva. A befolyás csak arra való, hogy valami mást alkossunk.

Azt, hogy Bartók és Coltrane mennyire meghatározó szerepet játszik zenei identifikációjában mi sem mutatja jobban, mint az a bemutatkozó mondat, amit a francia szaxofongyártó cég, a Selmer honlapjára fogalmazott meg Seffer: „A nagyapám Bartók Béla, az apám pedig John

754 Libisch Károly: „Ima.” *Holmi* V/9 (1993. szeptember): 1329–1331.

755 Ehhez nagyon hasonló megoldást alkalmazott Jim Hall az 1953-ban írt darabjában. Lásd: 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

756 Libisch: „Ima.” l.m. 1331.

757 Yochk'o Seffer Neffesh Music: *Ima*. (Moshé-Naïm, MN 0 12010, 1977).

758 Yochk'o Seffer Neffesh Music: *Neffesh-Music*. (Emen, 500 732, 1995).

759 A felvételen Seffer elektromos zongorán játszik, a hegedűs Kathy Horváth Lajos.

760 Yochk'o Seffer: *Chromophonie 1*. (G-C Editions & Productions, GC 2101, 1982).

761 Yochk'o Seffer: *Chromophonie*. (Musea, FGBG 4184.AR, 1996).

762 Michel Paquié: „Yochk'o Seffer.” Internetes elérhetőség: <https://kariton.eoldal.hu/cikkek/ka-lap-1.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 25.).

Coltrane.”⁷⁶³ A most nyolcvankét éves jazz zenész 1996 óta nem jelentetett meg Bartók vonatkozású további alkotást.

Seffer kortársa Dudás Lajos jazz klarinétos, aki zenei tanulmányait 1958 és 1963 között végezte klarinéton a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskolában, majd a Zeneakadémia tanárképző intézetében. Az is tudható róla – Máté J. György szakíró cikkéből –, hogy első példaképe az a Benny Goodman volt, aki számára Bartók 1938-ban megkomponálta a *Kontrasztok* című művét.⁷⁶⁴ Dudás is elhagyta (az 1970-es évek elején) Magyarországot, ám hasonlóan Sefferhez ő ugyancsak sok szálon kötődik a magyar jazz élethez, annyira, hogy lemezein gyakran magyar zenészek is közreműködnek.⁷⁶⁵ A klasszikus zenével sem szakadt meg a kapcsolata. Zeneszerzői és előadói tevékenysége mellett mind a mai napig zenepedagógus Németországban,⁷⁶⁶ ezenfelül készített Bach-lemezt is *Reflection of Bach* címmel.

Pályája során több alkalommal is készített Bartók átiratokból felvételeket, az első ilyen a már címadásával is a szerzőre utaló, 1978-ban megjelent *Contrasts* című album,⁷⁶⁷ amely – feltételezhetően a magyar jogutód tudta nélkül – jelent meg Németországban. A Bartók jogok kérdésével kapcsolatban sok évvel ezt követően Máté J. György kérdésére válaszolva nyilatkozott:⁷⁶⁸

Máté J. György: A későbbi *Brückenschlag*⁷⁶⁹ anyaga a neussi Zeughaus falai között csendült fel először 2005. április 10-én. Az album maga azonban csak 2015 végére készült el. Miért vártál tíz évig a kiadással?

Dudás Lajos: Ez egy jogi kérdés. A komponista halála után a szerzői jog hetven évig a hozzátartozók, illetve a kiadó kezében marad. Természetesen semmi akadály nincs egy művet eredeti formájában előadni. De nem megváltoztatni, mert ahhoz engedélyt kell kérni a kiadótól, esetleg még fizetni is kell érte. Ennek elkerülése végett vártunk ilyen hosszú ideig. A hetven év mind Webern,⁷⁷⁰ mind Bartók esetében 2015-ben lejárt, műveik szabaddá váltak, alapjában véve azt csinálhatod velük, amit akarsz, természetesen a szerzőnek és művének kijáró tisztelet és megbecsülés fenntartásával!

763 „My grandfather is Bela Bartok and father is John Coltrane.” Internetes elérhetőség: <https://www.selmer.fr/en/artist/yochko-seffer> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 26.).

764 Internetes elérhetőség: <https://www.jazznoise.eu/vakrepules/2504-dudas-lajos-vakrepueles> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 26.).

765 Máté: *A rögtönzés művészete*. I.m.. 236.

766 Máté: *A rögtönzés művészete*. I.m. 235.

767 Lajos Dudás: *Contrasts*. (Rillophon, DEU 137, 1978).

768 Máté J. György: „Hídverés. Hosszú beszélgetés Dudás Lajossal.” In: Uő.: *Készíts salátát. Jazz történet kritika*. (Budapest: Gramofon Könyvek, 2020). 376.

769 Hídverés.

770 A lemezen nagyobb részt Webern átdolgozások, valamint Dudás saját kompozíciói szerepelnek.

A lemezbortón szereplő adatok alapján a *Contrasts* című lemezre három Bartók darabot dolgozott át „Lamentation”, „Cornemuses”⁷⁷¹ és „An Evening In The Country” címmel. Ez utóbbi egyértelműen az „Este a székelyeknél”, amíg az első darab esetében a digitálisan elérhető, két fűvós „párbeszédére” épülő erősen improvizatív felvétel alapján nem megállapítható meg hogy melyik Bartók komponálta sirató (esetlegesen sirató gyűjtés) volt az átdolgozás kiindulópontja. A „Cornemuses” című darab mára semmilyen formában sem érhető el, csupán a cím alapján feltételezhető, hogy ez Bartók egy duda-tematikájú („Szól a duda” vagy a „Dudamuzsika” *Mikrokozmosz* 138.) darabjának átdolgozása lehet. Máté J. György segítségével felvettem a kapcsolatot Dudással, hogy kiegészítsem a rendelkezésemre álló információkat, de sajnos válasza érdemben nem szolgált adalékkal:⁷⁷²

„Lamentation” félreérthetetlenül egy Bartók téma feldolgozása, de hogy melyik – meg ha agyonütsz sem tudom... A „Cornemuses” téma még rosszabb ügy, lehetett Bartók, de magára a számra sem emlékszem! Sajnos utána nézni sem tudok, zenei hagyatékomat – köztük LP-ket⁷⁷³ – novemberben Neuss város archívumára hagytam!

Dudást a továbbiakban egy Magyarországon megjelent CD albumára készítette el a „Báli szigetén” című *Mikrokozmosz* darab improvizációkat is tartalmazó átdolgozását, amely „From The Island of Bali. No. 109 from Mikrokozmos Vol. IV” címmel szerepel az albumon.⁷⁷⁴

A 2000-es évek elején Dudás ismételten visszanyúlt a szintén címében is Bartókra utaló *Magyar képek*hez és elkészítette annak kibővített változatát, amely ezt követően „Hungarian pictures” címmel rendszeresen szerepelt zenekari repertoárján, így azon a koncert DVD-n is, amelyet 2005-ben rögzítettek Kölnben.⁷⁷⁵ A cím ellenére láthatólag nem Bartók zenekari átiratokból készült, öttételes összeállítását követi. Ahogy ez az alábbi riport részletéből világosan kiderül Dudás tévesen a *Tíz könnyű zongoradarab* harmadik tételével („Tót legények tánca”) folytatta az „Este a székelyeknél” című darabot, ami egyaránt a *Magyar képek* nyitó-, valamint a *Tíz könnyű zongoradarab* ötödik tétele.⁷⁷⁶

Máté J. György: Bartók Magyar képek című zenekari művét nem először játszod el. Kifejeződik ebben valamiféle – művészetbe transzponált –

771 A duda-családhoz tartozó francia fűvós hangszer többesszámú alakja.

772 Dudás Lajos e-mailje Máté J. Györgynek (2021. 12. 28.).

773 A „Long Play” rövidítése, amit Amerikában gyakorta használnak a bakelit lemezek megnevezésére.

774 Dudás Lajos: *Chamber Music Live*. (Pannon Classic, PCL 8004, 1997).

775 Dudás Lajos Quartet: *Live im Subway*. (RaRecords & Film, 0010, 2021).

776 Máté: „Hídverés. I.m. 374–375.

honvágy a szülőhazád iránt, vagy a mű egyéb értékei miatt térsz vissza hozzá?

Dudás Lajos: „Este a székelyeknél” egy nyolctaktusos, egyszerű, pentaton népdal, különösebb mélység vagy minőség nélkül. Bartók nagyzenekari koncertjében (*Concerto for Orchestra*)⁷⁷⁷ [sic!] lesz valójában mestermű. Nekem, mint jazz-zenésznek kellemes alapot ad modális improvizációhoz. Az elektromos effektusokkal induló gitárelőjátékhoz (Introduktion) szinte észrevétlenül kapcsolódik a klarinét, majd a zenekar, teljesen megváltoztatott harmóniákkal. A második tételben – amelybe ugyancsak a klarinét vezet át alig észlelhetően – egy másik népdal, „Tót legények tánca”, kerül előtérbe, ez ugyancsak alap a nagyívű, erősen rockos klarinét-improvizációhoz. Egy hatásos, jazzes kóda zárja le a körülbelül tízperces művet. Ez esetben lehet Third Streamről beszélni, klasszikus és jazzelemek összefolyásáról, habár a jazz itt lényegesen nagyobb súlyt kap. A honvágy nálam olyan öt-hat-hét évig tartott. Nem hiszem, hogy különösebb honvágyam lenne ötven év távollét után.

A tévedés oka nagy valószínűséggel az az 1957-ben klarinéttra és zongorára írt kotta lehet, ahol ez a két darab, *Este a székelyeknél/Tóth legények tánca* címmel egy kiadványban szerepelt.⁷⁷⁸ Erre az ellentmondásra is rákérdeztem Máté J. György közbenjárásával és a szerző válaszában megerősítette a hipotézisem, ezenfelül ki is egészítette némileg a darab átíratára vonatkozó ismereteim.⁷⁷⁹

Viszont a *Magyar képekre* („Este a székelyeknél”) száz százalékosan emlékszem, a mű egy életem keresztül kísér! Konzi felvételre Váczi Károly klarinét/zongora átdolgozását játszottam (Tót legények táncával). Korabeli zeneiskolai klarinét tanárom (id. Berkes Kálmán) javasolta, mondván „a konziban úgyis Váczi professzor növendéke leszel, biztos örülni fog neki”. Örült és fel is vettek... Azóta játszom a darabot újra és újra, több felvételem van, a *Brückenschlag* egy teljes átdolgozás, új harmonizálás, tulajdonképpen egy csaknem új mű.

Olyannyira fontos darab a „Hungarian pictures” Dudás számára, hogy németre fordított címmel („Ungarische Bilder”) még tizenegy évvel a kölni koncertet követően ismét rögzítette lemezalbumának felvételén.⁷⁸⁰ Ámbár utolsó – third stream stílusú – lemeze 2021-ben jelent meg, tehát még mindig aktívan alkot a klasszikus zene és a jazz jegyeit együttesen viselő stílusirányzatban, de Dudás ezt követően már nem jelentetett meg Bartók vonatkozású művet.

⁷⁷⁷ Máté tévesen egészítette ki az elhangzottakat, hiszen Dudás minden bizonnyal a zongoradarab szimfonikus zenekari hangszerezésére gondolt és nem a *Concertora*.

⁷⁷⁸ Bartók Béla: *Este a székelyeknél/Tóth legények tánca* © Editio Musica Budapest, 1957.

⁷⁷⁹ Dudás Lajos e-mailje Máté J. Györgynek (2021. 12. 28.).

⁷⁸⁰ Lajos Dudas Quartet & Deutsche Kammerakademie Neuss: *Brückenschlag*. (JazzSick Records, 5088JS, 2016).

Szabó Gábor gitáros, aki 1956-ban hagyta el Magyarországot világviszonylatban a mai napig az egyik, ha nem épp a legismertebb magyar jazz zenész.⁷⁸¹ Ámbár munkásságának nagyobb része az Egyesült Államokhoz kötődik, ahol az akkori jazz élet vezető zenészeivel alkotott együtt, mégis Bartókkal kapcsolatos tervei a halála előtt tett, 1974-es hazautazásához kötődnek. Ezzel kapcsolatban Libisch Károly életrajzi könyvében részletes adatokat közöl, ami folytán tudható, hogy leromlott egészségi állapota miatt Szabót 1981. december 7-én szállították be a Daróci úti kórházba.⁷⁸² Betegsége ellenére a kórházi ágyon is dolgozott, Bartók Béla műveit hallgatta, amelyekből egy szvitet kívánt összeállítani. A tervezett művel, illetve azon Bartók darabokkal kapcsolatban, amelyeket hallgatott, semmilyen részlet sem ismert, a szvit pedig Szabó halál miatt már nem tudott megvalósulni. Mégis, azt hogy Bartók zenéje foglalkoztatta Szabót igazolja az a néhány gondolat amelyek a disszidálását követő első budapesti fellépése alkalmával, a Jazzpódium 1974 című tévéműsor részére készített riportban hangzottak el:⁷⁸³

Például a Bartók. Én el voltam rémítve Bartóktól, mert azt mondták „ilyen modern, olyan modern, nem lehet megérteni, ide-oda minden.”⁷⁸⁴ Majdnem, hogy féltem feltenni az első Bartók lemezt és amikor meghallottam teljesen elájultam mert annyira a szívemre hatott és utána, amikor elkezdted kibogozni a dolgokat, akkor veszed észre, hogy milyen marha komplikált. Rettenetesen komplikált dolgokat csinált, de ennek másodrendűnek kell lennie, nem a technikát kell kifejezni, hanem az első az érzés.

Ezen a televízió interjún kívül nem ismert más, Bartók Bélával kapcsolatos nyilatkozata.

Ha nem is világszerte, de Magyarországon Babos Gyula hasonlóan nagy hatású gitáros volt, mint Szabó Gábor. Azáltal, hogy 1977 óta a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola-, majd 1997-től haláláig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz Tanszékének tanára volt, szinte az összes ma ismert magyar jazz gitárost tanította. Nekem a mesterképzésemén éppen akkor volt a tanárom,⁷⁸⁵ amikor a *Makrokozmosz* (egyértelmű utalás a *Mikrokozmoszra*) című albumának felvételén és kiadásán dolgozott.⁷⁸⁶ Mivel számára természetszerűleg fontos volt a lemezalbum létrejötte, engem pedig éppen akkoriban kezdett

781 Jávorszky: *A magyar jazz története*. I.m. 167.

782 Libisch Károly: *Feketére festve. Szabó Gábor gitárművész bio-diszkográfiája*. (Budapest: Kariton, 1993). 43.

783 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=hZkFpDxX0FM> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 29.).

784 A riportban Szabó beszédén érződik, hogy fiatalon hagyta el Magyarországot és élete folyamán többet kommunikált angolul, mint magyar nyelven.

785 2015-től 2016-ig.

786 Babos Gyula: *Makrokozmosz*. (BMC, CD 234, 2016).

foglalkoztatni a gondolat, hogy Bartók zenéje miként tud jazz környezetben megjelenni, így többször is érdemben beszéltünk a készülő zenei anyagról. Babos koncepciója egyértelmű volt: kvintettjével Bartók darabjait szabadon, az eredeti műveket csupán kiindulópontként kezelve adta elő. A lemezen szereplő négy kompozíció a zenekarvezető sajátjaként szerepel, annak ellenére, hogy a „9 és fél hét” egyértelműen a *Mikrokozmosz* VI. füzetéből a „Hat tánc bolgár ritmusban”⁷⁸⁷ első tétele, a „Tábornok” című darab pedig a „Bolgár ritmus” átdolgozása a *Mikrokozmosz* IV. füzetéből.⁷⁸⁸ Felismerhetőek még akkor is, ha mindkét esetben az eredeti kompozícióknak csupán részletei jelennek meg. A „Bolgár ritmus” moduláló ostinato basszus menetének például csupán a *Mikrokozmoszban* szereplő 4–5. üteme felel meg, ami felett a téma első két zenei mondata hangzik el. Erről nem beszéltünk, de feltételezhetően azért döntött Babos a címadás mellett, mert ámbár a lemez 2016. január 1-je, a szerzői jogok lejárta után jelent meg, de a lemezen hallható koncert felvételek ezt a dátumot megelőzően, 2014–2015 telén, két különböző koncerten a Művészetek Palotájában, valamint 2015. február 7-én az Opus Jazz Clubban készültek. A a lemezen hallható másik két darabot nem sikerült beazonosítanom és a zenekar még élő tagjai sem tudtak ebben segítségemre lenni, sőt Fekete-Kovács Kornél – aki trombitán működött közre a koncerteken – közölte, hogy ennek a két darabnak az eredetét Babos még a zenekar tagjainak sem árulta el, leszámítva, hogy azoknak is van kötődésük a *Mikrokozmoszhoz*.⁷⁸⁹ A jellemzően negyed óra vagy annál is hosszabb felvételek felépítése azonos, egy hosszabb rubato bevezetést követő ostinato basszus fölött szólalnak meg téma fragmentek, majd a kialakult tonalitásból építkezve improvizál a három szólista. Babos egészségi állapota az album megjelenését követően megromlott és 2018-ban bekövetkezett haláláig nem publikált további műveket.

A következő három kiadványt összeköti kiadójuk, amely – hasonlóan Babos Gyula albumához – a Budapest Music Center (BMC) volt. Meg kell említeni a kiadót azért is, mert mindhárom lemez esetében a hozzájuk tartozó kísérfüzetben található műelemzés érdemi háttérrel biztosít az alkotók motivációjának megértésében. Abban a tekintetben is kapcsolódik egymáshoz a három album, hogy szinte egy időben jelentek meg 2018-ban. A kiadványok közül elsőként Szandai Mátyás, Mathias Lévy és Lukács Miklós lemeze látott napvilágot *Bartók Impressions* címmel.⁷⁹⁰ A trió lemezfelvételét megelőzően a Párizsban élő Szandai már

787 Ezt az igen nehéz és komplex zongora darabot Alex Goodman gitáros is átdolgozta, lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

788 A borítón nincs adat a művek eredetét illetően.

789 Fekete-Kovács Kornél e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 02. 02.).

790 Szandai Mátyás/Lévy Mathias/Lukács Miklós: *Bartók impressions*. (BMC, CD 254, 2018).

tervezte Bartók egyes darabjainak, improvizációt is szervesen tartalmazó átdolgozását a klasszikus zenei képzésben részesült francia hegedűs Lévyvel – tudható meg a lemez kísérőfüzetéből.⁷⁹¹ Hozzájuk csatlakozott Lukács Miklós cimbalmos 2016 májusában, első ízben egy koncert erejéig a párizsi Magyar Intézet falai között. Ezt követte egy további koncert a BMC-hez tartozó Opus Jazz Clubban, majd a stúdiómunka. Szandai 1996-tól Párizsba költözéséig volt-, Lukács pedig jelenleg is tagja Dresch Mihály kvartettjének, amelyben – ahogy erről említést tettem – tovább él Szabados György Bartókot modellként tekintő szellemisége. Lukácsnak volt már Bartók vonatkozással bíró felvétele, amennyiben a *Cimbalom unlimited* című lemezén,⁷⁹² a „Pávatánc” darab improvizációs részben a *Concerto* a IV. „Intermezzo interrotto” tételében erősen stilizáltan megjelenő „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” dallama szolgál vezér motívumként.⁷⁹³ Ezen túlmenően Lukács a Liszt Ferenc Zeneakadémián klasszikus zenészként diplomázott, amely minőségében szintén rendkívül fontos számára a bartóki örökség. Ezzel kapcsolatban a következőképp fogalmazott: „Amióta az eszemet tudom velem van Bartók zenéje, ha nem gondolok rá akkor is.”⁷⁹⁴

A CD-n szereplő összes kompozíciót Bartók írta, amelyeket a trió tagja közösen dolgoztak át. A tizenhárom darab a *44 duó két hegedűre* című sorozatból, a *Román népi táncokból*, valamint a *Mikrokozmosz* füzetéből származik. A zenekar koncepciója nagyban eltér a jazzben megszokottól. A hangszer-összeállítás is „az autentikus bartóki világ”⁷⁹⁵ megőrzését célozta, ahogy a rögtönzések során is távolságot kívántak tartani a jazz általánosan elterjedt formanyelvétől, dacára annak, hogy Szandai és Lukács elsősorban jazz zenészek. Szandai kérésemre rendelkezésemre bocsátott a lemezen szereplő „Reflection on New Year’s Greeting No. 4 (*44 Duos for Two Violins*)” című darab általuk használt kottája példányáról készült fotót, amelyből világosan látszik, hogy az eredeti Bartók kottából (amelyben kézzel írt jelölések találhatók) és a hozzá tartozó, szintén kézzel írt improvizációs harmóniakörből szólaltatták meg az átíratot.

A Párniczky Quartet *Bartók electrified* lemezének címe éppen arra a sajátos aspektusra hívja fel a figyelmet,⁷⁹⁶ amit a zenekarvezető hangszerének, az elektromos gitárnak hangzása jelent Bartók minden esetben akusztikus hangszerekre komponált műveinek esetében. Ez is

791 Zipernovszky Kornél: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Szandai Mátyás/Lévy Mathias/Lukács Miklós: *Bartók impressions*. BMC, CD 254, 2018.

792 Lukács Miklós/Larry Grenadier/Eric Harland: *Cimbalom Unlimited*. (BMC, CD244, 2016).

793 Lukács Miklós e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 02. 03.).

794 Zipernovszky: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” I.h.

795 Zipernovszky: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” I.h.

796 Párniczky Quartet: *Bartók electrified*. (BMC, CD 260, 2018).

egy tematikus lemez, amelyre kizárólag Bartók darabjait dolgoztam át, többek között azt a *Mikrokozmosz* darabot, amit először tanultam meg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán folytatott tanulmányaim során zongorán, a „Bolgár ritmus”-t. A lemezen szereplő tíz kompozícióból hat a *Mikrokozmosz* IV. és V. füzetéből származik, a „Frusztráció”⁷⁹⁷ és a „Medvetánc” a *10 könnyű zongoradarabból*, a „Sebes” a *Kontrasztokból*, amíg a „Meg kell a búzának érni” Bartók népdalfeldolgozása, amely Poco rubato előadási utasítással szerepel a *15 magyar parasztdal* című műben. A darabok kiválasztásakor elsődleges cél volt olyan zenei anyagok, kis univerzumok megtalálása, amelyek termékenyen hatnak és új utakat nyitnak a jazz improvizációk számára. Az album azóta formálódó, érő repertoárja olyan helyszíneken került előadásra, mint a New York-i Guggenheim Múzeum,⁷⁹⁸ a Magyar Nemzeti Múzeum,⁷⁹⁹ a Művészetek Palotája (ahol a zenekarban két vezető európai zenész, a portugál Carlos Bica nagybőgős és a Németországban élő szerb dobos Dejan Terzic alkotta a ritmusszekciót),⁸⁰⁰ vagy a Nemzetközi Bartók Fesztivál.⁸⁰¹

A Modern Art Orchestra, amely hazánk jazz életének egyik meghatározó jazz nagyzenekara szintén a *15 magyar parasztdal* jazzben való adaptációjára vállalkozott, ám a Fekete-Kovács Kornél vezette együttes a teljes mű („Négy régi keserves”, „Scherzo”, „Ballada”, „Régi táncdalok”) meghangszerelt és bizonyos tekintetben átdolgozott változatát szolgáltatta meg.⁸⁰² Az átíratokat Fekete-Kovács mellett – aki a felvételek karmestere is volt – a zenekar tagjai, Ávéd János és Bacsó Kristóf szaxofonosok, valamint Subicz Gábor trombitás írta. Egyetértve a kísérfüzetben található műelemzésben megfogalmazott gondolatokkal az eredeti mű zongora szólamait egyetlen hang változtatása nélkül ültetik át a nagyzenekar hangszereire.⁸⁰³ Improvizációk a tételek között hangzanak el, amelyekben keveredik a szólisták személyisége által megjelenő népzene Dresch Mihály révén (aki összekötő kapocs a jazz és a műben jelenlévő népzenei réteg között), a Bartókot értő modern jazz David Liebmannek és Lukács Miklósnak köszönhetően,⁸⁰⁴ valamint kortárs zene, amelyet a basszus

797 Eredeti címe „Lassú vergődés” az angol nyelvű kottában szereplő „Frustration” magyar fordításaként szerepel a lemezen.

798 A Modernity X Hungary programsorozat keretében 2016. június 21-én.

799 A Múzeum+ sorozat keretében, 2017. szeptember 14-én.

800 2019. február 8-án.

801 2019. július 17-én.

802 A műben Bartók 1914 és 1918 között gyűjtött dalokat szerepeltet kísérettel ellátva zongorára átdolgozva.

803 Fazekas Gergely: „[Műelemzés a lemezalbum kísérfüzetéből].” In: Modern Art Orchestra plays Béla Bartók: *15 Hungarian Peasant Songs*. BMC, CD 265, 2018. Egyébiránt Bartók a „Ballada” és a „Régi táncdalok” tételeket maga is átdolgozta zenekarra *Magyar parasztdalok* címmel.

804 Lásd: 2.6 A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

trombitán játszó Gőz László (a BMC alapítója) képvisel. Mindezekon felül kis mértékben a vokális réteg is szerepet kap ebben, az amúgy túlnyomórészt instrumentális közegben, amennyiben Harcsa Veronika énekesnő szöveg nélküli dallamai nagyon absztrakt módon idézik a kiindulópontot,⁸⁰⁵ a parasztdalokat. A lemez mottójának is tekinthető az az archív felvételtől megszólaló Bartók idézet, ami egy 1944-es New York-i interjúból származik: „Ha absztrakt zenén a program nélküli abszolút zenét érti, akkor igen.”⁸⁰⁶ válaszolja a zeneszerző arra a kérdésre, hogy az Op. 14-es *Szvitjét* absztrakt zenének tartja-e – állítja Fazekas Gergely elemzésében.⁸⁰⁷ Érdekes, kiemelendő kontraszt még, hogy miközben a zenekar megszólalása teljességgel akusztikus (Komjáti Áron gitáros is akusztikus gitáron játszott), addig mind a gitár kierősített hangja, mind a Fekete-Kovács által a háttérben megszólaltatott hangminták az elektronikus zenét idézik.

A *15 magyar parasztdal* jazz nagyzenekarra készült adaptációja több alkalommal is elhangzott koncerten, elsőként a lemezbemutató koncerten, 2018. március 25-én (Bartók születésnapjának 137. évfordulóján), amely koncertről felvétel is készült, így jó minőségben visszanezézhető.⁸⁰⁸ Ezt követően 2021-ben hallható volt többek között Pécsen a Kodály Központban,⁸⁰⁹ a MŰPA-ban a Bartóktól Bartókig program keretében,⁸¹⁰ valamint Moszkvában és Szentpéterváron,⁸¹¹ derül ki a zenekar kommunikációs menedzserének erre vonatkozó leveléből.⁸¹²

Karosi Júlián kívül Sara Serpa portugál származású New Yorkban élő énekesnő az egyetlen,⁸¹³ aki nem hangszeres zenészként Bartókkal összefüggésbe hozható darabot dolgozott át. Karosi „Without Dimensions” című lemezén az „Only from the purest source. Hommage á Béla Bartók” hét darabból álló szakaszt szenteli Bartóknak,⁸¹⁴ ami a zeneszerző műveinek (*A kékszakállú herceg várának* „A regös prologusa”,⁸¹⁵ három *Mikrokozmosz* darab,⁸¹⁶ a *Román népi táncok* 3. tétele két részletben,⁸¹⁷ valamint a *27 kórusmű két és három*

805 A „Régi táncdalok” utolsó előtti, Allegro tétélben.

806 „If by abstract music you mean absolute music, without a program, then, yes.”

807 Fazekas: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” I.h.

808 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=frQfSjwflIOY&t=4851s> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 02. 04.).

809 2021. augusztus 19-én.

810 2021. szeptember 17-én.

811 2021. október 12-én és 14-én.

812 Tamás Kinga e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 11. 21.).

813 Lásd: 2.7. Az európai jazz című fejezetben.

814 A többi darab Karosi kompozíciója és egy Kodály átdolgozás, amelyek nem bartóki inspirációból születtek.

815 „Megérkeztünk. – Íme lássad”.

816 „Kromatikus invenció (2)”, „Bolgár ritmus (1)” és a „Bolgár ritmus (2)”.

817 „Pe loc (Topogó)”.

szólamra egyik Bartók népdal átdolgozása a „Bánat”) az énekesnő által írt átdolgozásait tartalmazza. Ez utóbbinak érdekessége, hogy Karosi nem a felső, hanem az alt szólamot énekli, a többit az a Ben Monder szólaltatja meg gitáron, akinek számos kötődése van Bartókhoz.⁸¹⁸ Kérdésemre, hogy Monder felkérésekor szempont volt-e számára a gitáros felkészültsége Bartókot illetően, Karosi egyértelműen nemleges választ adott.⁸¹⁹

Nagyon érdekes, mert nem tudtam! Egyszerűen csak megszületett a fejemben a hangzás, vagy mondhatnám úgy is, hogy „odaálmodtam”, odahallottam az ő sound-ját a Bartók-feldolgozásaimhoz, hogy milyen gyönyörűen kiegészítené ez a monumentális gitár sound az én Quartettem kicsit finom, törékeny hangzását. Persze már ismertem Monder játékát, zenéit, ezért nem lepett meg hogy nagyon szereti Bartókot, és foglalkozott is már vele, de nem tudtam róla, ezért ez nem is volt szempont.

Az albumon szereplő darabokat koncerten is bemutatták a zenekar tagjai 2019. február 10-én a MŰPA-ban, a koncert részletei videó formátumban elérhetőek a MŰPA csatornáján.⁸²⁰

Karosi túl az említett repertoárban megjelenő inspiráción, 2018 és 2021 között kidolgozott egy feladatsort énekesek számára,⁸²¹ Bartók pedagógiai céllal komponált *Mikrokozmosz* darabjai alapján.⁸²² A gondolat rejtve benne volt a Mikrokozmoszban, hiszen négy darab már Bartók által is énekre volt megírva zongora kísérettel. A feladatokhoz írt bevezetőjében a Karosi a következőket tartotta fontosnak kiemelni:⁸²³

Bartók Béla zenei öröksége kimeríthetetlen inspirációs forrás. Az improvizációval foglalkozó zenészek számára pedig egy olyan önálló dallamvilágú, gazdag harmonizációs és ritmikai univerzum, melyben mindig szívesen barangolunk. Feladatsorom első sorban énekeseknek szól, akik nyitottak az improvizációra. A Mikrokozmosz darabok alapján kidolgozott feladatok fejlesztik az intonációs készségünket, összekapcsolják az elméletben tanultakat egy élő zenei kontextussal, és a vokális improvizációnak is termékeny táptalajt nyújtanak. Gyakorlataim Bartók Béla hat *Mikrokozmosz* kötetének darabjain alapulnak. A zenei részleteket szabadon kezeltem, megváltoztatva dallam-fordulatokat, harmóniát, kíséretet. Ezzel első sorban a leegyszerűsítés volt a célom, hogy az alkalmazott zenei részlet könnyebben legyen adaptálható az adott gyakorlathoz. A Beéneklő gyakorlatok transzponálva, skála-szerűen szólalnak meg. Az Intonációs gyakorlatoknál a feladat, hogy kiénekeljük a

818 Lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

819 Karosi Júlia e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 04. 06.).

820 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=nMGkVdIXWEY> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 02. 06.).

821 Karosi Júlia: *Bartók feladatsor*. Budapest, 2021. (Kézirat).

822 Karosi Júlia e-mailje a disszertáció szerzőjének (2022. 02. 06.).

823 Karosi: *Bartók feladatsor*. I.h.

dallamot, majd pedig a kért skálákat is. A 12 db Improvizációs gyakorlat a munkafüzet legösszetettebb része, itt konkrét instrukciók mentén lehet kipróbálni a Mikrokozmosz darabjaira való rögtönzést.

A feladatsor három egységre tagolódik; az elsőben négy beéneklési gyakorlat-, a második részben négy (van amelyik a és b részekre osztott) intonációs feladat-, amíg az utolsóban improvizáció feladatok találhatók. Az improvizációs gyakorlatok nem csak a zenei alapanyag tekintetében, de jellegükben is különbözőek. Az elsőben egy adott dallamot kell a blues-harmóniakörre ráénekelni, amit egy rögtönzési feladat követ a kromatikus skála hangjaival ugyan ebben a zenei környezetben. Az ez után következő feladatok mind a *Mikrokozmosz* egy-egy darabjának önálló és felismerhető karakterét hívják segítségül az improvizáció fejlesztéséhez, lett legyen az egy ostinato feletti kötött vagy adott hangokból kiinduló rögtönzés, vagy a éppen egy a kísérettel kontrasztálló dallamsor (a „Csónakázás” két szólamából kiinduló) énekelve való megjelenítése. Ez a fajta improvizációs attitűd éppen az, amittől Bartók termékenyen tud hatni a jazz műfajában. Ámbár a „Bartók feladatsor” elsősorban énekesek számára készült, természetesen a hangszeres improvizációban is használható. Van kapcsolódási pont is a tanítási céllal írt anyag és az átdolgozások között, amennyiben Karosi kvartettjével 2021. november 13-án a miskolci Bartók Béla Zeneművészeti Intézetben, valamint 2021. december 7-én a Szegedi Tudományegyetemen tartott interaktív koncertet „Bartók és az improvizáció” címmel.

Palotai Csaba Párizsban élő magyar származású gitáros is azon jazz zenészek közé tartozik, akinek a pályájának egy pontján különösen is fontossá vált Bartók hatása. A zeneszerzőhöz fűződő kapcsolatának kezdetéről a következőket írta kérdésemre válaszul:⁸²⁴

Párniczky András: Mikor találkoztál elsőként Bartók zenéjével? Ezen felül emlékszel-e esetleg konkrét műre vagy művekre, amik először érintettek meg a munkásságából?

Palotai Csaba: Gyerek koromban találkoztam Bartók műveivel, ha jól emlékszem a *Divertimento* az első mű amit úgy igazán és tudatosan meghallgattam. Az 1970-es, '80-as években az ember meg „véletlenül” is hallhatott Bartókot a rádióban a televízióban és a szellemisége átgyűrűzött a kultúra minden területére. De ezzel együtt a mai napig, nem mondhatnám, hogy jól ismerem Bartók életművét. A *vonósnégyeseit* (főleg a 3.-at és 5.-öt), az *Allegro Barbarot* és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* művét viszont rengetegszer meghallgattam.

824 Palotai Csaba e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 01.).

Bartók inspirációs hatása elsőként egy videó sorozatban érhető tetten, amelyet a Le Cargo! francia zenei portál számára készített hét *Mikrokozmosz* darabból („Dallam kísérettel”, „Nagyvásár”, „Dúr és moll”, „Zsongás”, „Hommage à R. Sch.”, „Bolgár ritmus (1)”, „Bolgár ritmus (2)”) akusztikus gitárra átdolgozva azokat.⁸²⁵ Ennek a munkának a folytatásként készült el 2021-ben az a tematikus Bartók album, amelyet a brit dobos és ütőhangszeres Steve Argüelles társaságában rögzített az eredeti koncepciót – és az akusztikus gitár hangzást – megtartva. A videó sorozatból öt mű, a „Dallam kísérettel”, a „Zsongás”, az „Hommage à R. Sch.”, a „Bolgár ritmus (1)” és a „Bolgár ritmus (2)” került fel a lemezre, újabb *Mikrokozmosz* átdolgozásokkal („In Tent”,⁸²⁶ „The Melody Broke”,⁸²⁷ „A Little Steady”,⁸²⁸ „Fair Ground”,⁸²⁹ „Modality”,⁸³⁰ „Parallel Motion”,⁸³¹ „Oriental”,⁸³² „A Melody Tonic”,⁸³³ „Glee”⁸³⁴)⁸³⁵ és saját kompozíciókkal kiegészülve. A közös munkáról és a formálódó koncepcióval kapcsolatban is részletes tájékoztatást kaptam Palotaitól.⁸³⁶

P.A.: Mi alapján választottátok ki a lemezanyaghoz Bartók darabjait?

P.Cs.: A *Mikrokozmosz* első, illetve második füzeté valahol megvolt a kottáim között, és egyszer néhány éve, véletlenül keresgetve, újra rajuk akadtam.... (A budapesti jazz tanszakon a kötelező zongora oktatás ezen darabok felhasználásával történt. Emlékszel?).⁸³⁷ Tehát elkezdtem gyakorolni ezeket a darabokat gitáron. Ezeket elég nehéz volt a gitárra áttenni, még akkor is, ha az első füzetek gyermekeknek készültek. Később Steve Argüelles barátom odaadta a tulajdonában levő összes többi füzetet.⁸³⁸ Ezekből is kezdtem játszani, de csak azokat, amelyeket gitáron meg tudtam szólaltatni anélkül hogy megcsonkítsam a darabokat. Így végül is a darabok a 2., 3. 4. füzetből lettek kiválasztva. A stúdióban körülbelül 20 darabot vettünk fel a *Mikrokozmosz*ból, és 6 saját darabot. Ha jól emlékszem a végleges anyagon 14 darab szerepel a *Mikrokozmosz*ból, és 3 saját darab.⁸³⁹

825 Palotai Csaba/Steve Argüelles: *Cabane perchée*. (BMC, CD 303, 2021).

826 *Mikrokozmosz* No 56.

827 *Mikrokozmosz* No 41–42.

828 *Mikrokozmosz* No 77.

829 *Mikrokozmosz* No 47.

830 *Mikrokozmosz* No 48.

831 *Mikrokozmosz* No 62.

832 *Mikrokozmosz* No 58.

833 *Mikrokozmosz* No 61.

834 *Mikrokozmosz* No 84.

835 A *Mikrokozmosz*ban szereplő eredeti angol címükhöz képest szándékosan eltorzított, hiányos elnevezések.

836 Palotai Csaba e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 12. 01.).

837 Ahogy ezt a kvartett lemezem kapcsán említettem én is az LFZE Jazz Tanszékén tanultam meg zongorán az első Bartók darabot, Trizna Endre dobos javaslatára, aki egy osztály felettem járt (Palotai évfolyamtársaként). Azzal kapcsolatban nincs emlékem, hogy ez a kötelező-zongora anyag része lett volna, de abszolút elképzelhető, hogy így volt.

838 Figyelemre méltó, hogy a birtokában voltak.

839 A valóságban tizenkettő Bartók átdolgozás és három, Argüelles-vel közös kompozíció szerepel a lemezen.

A felvételen, hogy ellensúlyozzuk a puritán hangszerelést, megpróbáltunk minden darabhoz kicsit másként hozzányúlni, másként eljátszani, a rendelkezésünkre álló eszközöket használva (preparált gitárok, „spoken word” stb...). Ez ösztönösen, ad hoc ment végbe. A lemez egy nem igazán tudatos munkafolyamat eredménye. Később azért feltűnt néhány szempont, ami a próbák alatt kristályosodott ki. Például, hogy valahogy, újra meg akartam tanulni „zenélni”. Előről kezdeni az egészet. Lebontani és újra felépíteni. Steve-vel kitaláltuk, hogy játszunk erősítés nélkül. Majd, hogy az egész legyen a lehető legcsupaszabb, szinte őskori, minimális zene. Bartók ezután jött a képbe, és valahogy „átvette az irányítást”. A *Mikrokozmosz* eljuttat a legkülönbözőbb zenei problémákhoz, egy teljesen eredeti hangzásvilággal. És ez a hangzásvilág pedig akkor is jellegzetesen bartóki, ha első sorban népzenei hagyományokból táplálkozik. Tehát organikus. Azt hiszem, hogy nem is kifejezetten „Bartók lemezt” szerettünk volna csinálni. Azonban az ő kompozíciói utat mutattak az eredeti elképzeléseink megvalósításához. Így végül Bartók lemez lett a végén!

P.A.: Készültek írott anyagok, vagy Bartók darabjait a Mikrokozmosz füzetekből játszottátok?

P.Cs.: Ha a Bartók műveiből táplálkozó darabokat vesszük figyelembe, nem történt klasszikus értelemben vett kompozíció. Először megpróbáltam megtanulni a darabokat az eredeti formájukban. Ezek saját transzkripciók, amiket a zongora kottából tettem át gitárra. Amikor már ismertem a darabokat elkezdtem szekciókra bontani és megpróbáltam tovább fűzni egyes zenei ötleteket. Majd a Steve-vel nekiláttunk improvizálni. Ezek az improvizációk később kikristályosodtak és összenőttek az eredeti darabbal. Voltak darabok, amiket úgy közelítettünk meg, ahogyan Bartók a parasztok által énekelt népi dallamokat. Megpróbáltuk őket aprólékosan megtanulni, megérteni, vagy inkább megérezni, majd újabb anyagot létrehozni belőlük. Ez a folyamat minden egyes koncerten tovább fejlődik.

P.A.:Az átlalatok komponált három az albumon hallható darab is bartóki inspirációra íródott?

P.Cs.: Nem igazan. Bár talán szellemében egy kissé mégis. Egy időben megpróbáltam megtalálni a legjobb eddig felvett *Mikrokozmosz* verziókat. Bartók is készített felvételt néhány darabból. Itt nemcsak a leírt hangok, hanem az általa játszott dinamika és a sugárzó erő is hatással volt ránk.

P.A.: Miért pont ezt a felállást választottad az átlalatok megszólaltatásához?

P.Cs.:Ez a felállás – egy húr pendülése és egy koppanás – volt az alapötlet. Az albumnak volt két fontos inspirációs forrása: Moondog a formai, míg Bartók a tartalmi részről lett meghatározó.⁸⁴⁰

P.A.: Mit jelent pontosan a lemez kísérőfüzetében olvasható „polifonikus játéktechnika” terminus?⁸⁴¹

840 Louis Thomas Hardin, „Moondog” néven ismerté vált amerikai zeneszerző, előadó-zenész, teoretikus, költő és számos hangszer feltalálója.

841 Szász Emese: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Palotai Csaba/Steve Argüelles: *Cabane perchée*. BMC, CD 303, 2021.

P.Cs.: Nekem nem volt klasszikus zenei alapképzettségem és a jazz-gitárt úgy tanultam, hogy „vagy kíséret van vagy szóló”.⁸⁴² Már évek óta foglalkoztat egy „nem hierarchikus” játékmód, ahol nem a kíséretre, illetve szólóra van felépítve a zene, de van improvizáció. Konkrétan a hangszeren több, de legalábbis kettő szólam tud egyszerre létezni, és szinte saját életet élni. Először Bach-ot próbáltam játszani, a kétszólamú invenciókból, majd később beszereztem egy reneszánsz válogatást klasszikus gitárra, hogy abból tanuljak. [...] A *Mikrokozmosz* darabjaiból e tekintetben is sokat lehet tanulni. Például többször előfordul a *Mikrokozmoszban*, hogy a téma megszólal a jobbkezében, de néhány ütem után már átfolyik a bal kézbe és a jobban egy kísérszólam folytatódik, majd poliritmikus játék, eltolódások, tükörkép, stb... jön létre a szólamok között. Az már más kérdés, hogy ez mennyire jön át egy konkrét zenei szituációban gitáron, és mondjuk improvizálás közben! [...] Még annyit, hogy itt volt az ideje, hogy Bartók Béla munkássága közkinccs legyen! Még itt Franciaországban is, de sok helyen a világban zeneiskolák, utcák vannak elnevezve róla, majd minden nap szól a rádióban a zenéje, és zongorista generációk nőttek fel a *Mikrokozmoszon*. Kimondható, hogy Bartók univerzális. A *Bartók electrified*, a *Bartók Impressions* is ennek a kincsnek hála, hogy létrejöhettek. Micsoda forrás megannyi új zene számára!

Palotai és Argüelles közös lemeze az utolsó bartóki ihletettségű jazz kiadvány, ami – legalábbis tudtommal – ez idáig megjelent.

Végezetül szólni kell röviden a Soundpainting (magyarul a „hangfestés”) improvizatív jelnyelvéről, amely mozgalmat Walter Thompson amerikai zeneszerző, tanár alapított és irányít 1974 óta.⁸⁴³ Ámbár ez a mára világszerte elterjed multidiszciplináris (zenészeket, színészeket, táncosokat és képzőművészeket egyesítő), valós idejű kompozíciós rendszer nem kizárólag a jazz zenészekre épül, mégis – némileg köszönhetően annak, hogy Thompson a Berklee School of Music jazz iskolában, majd a szintén jazz zenész Anthony Braxton irányításával végezte zenei tanulmányait – már a kezdetek óta vonzott jazz előadókat is. Az évek során többek között Carla Bley, Don Cherry és Ed Blackwell vett részt Soundpainting előadásokban.⁸⁴⁴ Így van ez a Gryllus Samu zeneszerző, basszusgitáros vezetésével működő Magyar Soundpainting Társaság (MASZAT) esetében is, ami nem egy konkrét tagokból álló zenekar, sokkal inkább hasonló érdeklődésű zenészeket tömörítő kör, amelynek előadásain klasszikus zenészek mellett számos jazz muzsikusként (többek között Ávéd János, Darázs Ádám,

842 Palotai arra a jazz-gitár sokáig nem használt bal kéz technikára utal, ami lehetővé teszi több szólam egyszerre való, de nem akkordikus játékát.

843 Internetes elérhetőség: <http://www.soundpainting.com/walter-thompson/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 02. 06.).

844 Internetes elérhetőség: <http://www.soundpainting.com/history/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 02. 06.).

Hock Ernő, Gyárfás Attila, Váczi Dániel) is résztvevő volt megalakulása óta.⁸⁴⁵ A Bartók kompozitórikus stílus jegyei oly annyira jellemző és egyedi módon jelennek meg a „hangfestés” keretrendszerében, hogy a *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting”⁸⁴⁶ címmel megtartott koncertek analízisét szerepeltetem az elemzések között.⁸⁴⁷

E fejezet terjedelme jól mutatja, hogy a magyar jazz zenészek közül sokak számára Bartók valóban az a „tisztá forrás”, amelyben megmerítkezve inspirációt nyerhetnek az improvizációs formanyelv tágításához, valamint saját kompozícióik – az amerikai jazz stílussal összeegyeztethető – egyedibbé és hitelesebbé tételéhez. A átdolgozások nagy száma természetesen annak is köszönhető, hogy a magyar zeneoktatásban Bartók mára megkerülhetetlen alapvetés, ezért egy jazz zenész – még akkor is ha nem részesült külön klasszikus zenei képzésben – is jó eséllyel találkozik művei közül néhányal tanulmányai során. Ezen felül az is kimutatható volt, hogy Bartók Béla nem csupán művei, de tudományos munkája, emberi mivolta és döntései által is példakép sok magyar jazz zenész számára.

⁸⁴⁵ 2012 óta magam is rendszeresen részt veszek a kortárs improvizatív társulás kurzusain és koncertjein.

⁸⁴⁶ Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=frPGS0hpp8A> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. 02. 06.).

⁸⁴⁷ Lásd: 4.6. Gryllus Samu: *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting” című fejezetben.

3. Analógiák Bartók kompozícióiban és a jazz zenében

3.1. Lendvai tengelytonalitás elmélete és a tengelyrendszer a jazzben

Egyértelmű, hogy Bartók hatását a jazz zenére a tengelyrendszer és az akusztikus skála (melodikus moll IV. módusza) esetében a legnehezebb kimutatni. Erősen kérdéses, hogy Bartók zeneszerzői tevékenysége bármilyen módon befolyásolta volna ezek megjelenését a hangszeres improvizációban. Mégis fontos tény, hogy a tengelyrendszer és az akusztikus skála használata általánosan elterjedt a jazz zenészek körében, hiszen ez olyan zenei közösséget teremtett, ami segíti, hogy a bartóki zene stíluselemei könnyen épülhessenek be a jazzbe.

Lendvai Ernő „tengelytonalitás” elmélete rendkívül fontos referencia, annak ellenére, hogy az ő analízisét mind hazánkban, mind már közvetlenül könyvének első angol nyelvű megjelenése után,¹ külföldön is számosan bírálták. A jazz zenészek körében, feltételezve, hogy nemzetközi viszonylatban elsősorban angolul jutnak ilyen jellegű információkhoz, Lendvai munkája minden bizonnyal egyike a legismertebbeknek a Bartók analízisek közül – ami a tengelyrendszerre (is) fókuszál. Paul Wilson, angolszász nyelvterületen szintén igen ismert analitikai könyvének függelékben például kritizálja ugyan, de nem cáfolja Lendvai „tengelytonalitás” elméletét, ugyanakkor könyvének bevezetőjében egyértelműen az egyik legbefolyásosabb elméleti szakembernek nevezi őt, aki Bartók zenéjével foglalkozott.² Elliott Antokoletz, Lendvai „tengelytonalitás” elmélettel kapcsolatos munkáit a Bartók kutatáshoz való fontos hozzájárulásként említi.³

Lendvait, Wilsont és Antokoletz-et megelőzően is jelentek meg Bartók zenéjét elemző angol nyelvű publikációk, többek között Milton Babbitt⁴ vagy Allen Forte⁵ tollából. Ezekben azonban a Lendvai-féle tengelyrendszer elméletről természetesen nem esik szó. Annak dacára, hogy Bartók számos zeneszerzés-technikai kérdést vizsgáló írást jelentetett meg és tartott ilyen tematikában előadásokat, nem tett saját zenéjére nézve olyan kijelentést, amely megerősítené vagy cáfolná Lendvai tengelyrendszerre vonatkozó állításait. Mindazonáltal a „Magyar népzene és új magyar zene” című írásában szerepel két olyan akkord, ami köthető a tengelyes gondolkodáshoz. Bartók a „bővített kvart” és „szűkített kvint” által meghatározott

1 Lendvai Ernő: *Béla Bartók An Analysis of His Music*. (London: Kahn and Averill, 1971).

2 Paul Wilson: *The Music of Bela Bartok*. (New Heaven: Yale University Press, 1992). 6.

3 Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. (Berkeley: University of California Press, 1990).

4 Milton Babbitt: „The String Quartets of Bartók.” *The Musical Quarterly* XXXV/3 (1949. július): 377–385.

5 Allen Forte: „Bartók’s Serial” Compositions.” *The Musical Quarterly* XLVI/2 (1960. április): 233–245.

harmóniákat, mint a „parasztdalokban lappangó” akkordokat nevezi meg. A román (mixolid-féle hangsor kis szexttel) és a szlovák népzeneből (lid módusz) eredezteti a tritónuszt tartalmazó harmóniákat, amelyek használatát a következőképpen jellemezte:⁶

Megfordításaikkal és egymáshelyezésükkel sok különféle hangzatot kapunk, melyek révén napjaink harmóniarendszerének tizenkét hangját dallamilag és harmóniailag egyaránt a leghabzóbban kezelhetjük.

Mindezekért a Lendvai-féle tengelytonalitás elméletet mindenképpen önálló, de Bartók zenei stílusa alapján született munkának érdemes tekinteni, aminek emiatt releváns a vizsgálata a jazz zene tükrében, hiszen elméletének esetleges pontatlanságai vagy hiányosságai nem jelentik azt, hogy azok ne lehetnének hatással zenészekre, így a jazzben alkotókra is.

Gonda János egyértelműen azt az álláspontot képviseli, hogy Lendvai kutatásaival egy időben, de azoktól teljesen függetlenül kezdték az amerikai és más jazz muzsikuskok a tengelyakkordokat és a hozzájuk kapcsolódó skálákat alkalmazni.⁷ Ezt támasztja alá, hogy habár első Bartók analitikáját Lendvai 1955-ben jelentette meg Magyarországon,⁸ angol nyelven csupán 1971-ben publikálták először, ami ugyan hamarosan nagy ismertséget hozott számára külföldön, ám ekkorra már általánossá vált a tengelyrendszerhez köthető jazz megoldások használata. Ezen a ponton fontosnak tartok egy összehasonlítást a tengelyes gondolkodás megjelenéséről Bartóknál (Lendvai elmélete alapján), valamint a jazz improvizációban.

A teljesség igénye nélkül szólva Lendvai analíziséről, módszerének alapja, hogy Bartók (és Kodály) műveinek bizonyos harmóniai és dallami megoldásait a tengelyrendszerhez köti. Ez egy tizenkét fokú zenei rendszert ír le, ami mégsem dodekafon. A tizenkét hangot felosztja három csoportra a tengelyekre, amiket aztán hozzárendel a három fő funkcióhoz.⁹ A C-t alaphangul véve azt tonikai-, az F tengelyt szubdomináns- és a G-t domináns tengelynek nevezi. Két egymás melletti tengely hangjainak skálába rendezése kiadja az 1:2-es distancia skálát. A tengelyrendszer harmóniai vonzatai a tengelyakkordok, amelyek az alfa akkord kivételével jellemzően öt hangból és két egymás melletti tengely hangjaiból állnak. Az általa alfa akkordnak nevezett harmónia¹⁰ két szomszédos tengely

6 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 134–135.

7 Gonda János: *Jazzvilág.* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2004). 387.

8 Lendvai Ernő: *Bartók stílusa.* (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1955).

9 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996). 15.

10 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* I.m. 89.

összes hangját tartalmazza és feltétele is, hogy két rétegből álljon. Lendvai ezenkívül levonja azt a következtetést, hogy a tengelyek minden egyes hangjára építhetők domináns akkordok, amik a tengelyek szemben lévő „ellenpólusukkal” pl. G7 és a Db7 esetében („Kodály akkord”) kiválthatják egymást.¹¹ A domináns szeptimek felcserélhetősége nem csak tritónuszosan, de kis tercenként lehetséges az elméletből következően, ami azt eredményezi, hogy egy domináns akkord nem csupán a saját hangnemének tonikájára oldódhat, hanem tengelypár dominánsainak a tonikai akkordjaira is. Így például a D7 a G mellett Bb, Db és E tonalitások felé (akár dúrban, akár mollban).

A jazzben legtöbb esetben hasonlóan jelenik meg a tengelyrendszer, mint a Lendvai által megfogalmazottak. Rendkívül gyakori előfordulása figyelhető meg az egymáshoz képest tritónusz távolságban lévő akkordok behelyettesítésének, ami elősegíti az erősebb zenei feszültség elérését. Erre jó példát találunk Kansas-Joe McCoy „Why Don’t You Do Right?” című moll blues kompozíciójában, ami a jazz korai időszakából, a swing korszakból (1920-as évek) származik, Bizonyítva ezzel, hogy nem Bartók hatására került be a jazzbe a „tengelyes” gondolkodás. A darabban mindhárom sor végén a következő két ütem szerepel: Dm7 Bm7(b5) | Bb7 A7 || A második ütemben található Bb7 a II. fokú Em7(b5) dúrosított és tritónuszosan behelyettesített verziója. Ez a fordulat a moll bluesok utolsó sorának első két ütemében – és ennek hatására számos más kompozícióban – azóta általánosan elterjedté vált. John Coltrane két darabja a „Mr P.C. és az „Equinox” a legismertebb moll bluesok közé tartoznak a jazz irodalomban. Mindkettőben megtalálható ez a bVI.–V. fok lépés, ahol a az V. fokot megelőző „dúrosított” subdomináns akkord a II. behelyettesítéseként jelenik meg.

A jazzben szintén előfordul a tengelyrendszer más típusú akkordok használatával is, erre példa az 1939-ben íródott, és kilenc évvel később megjelentetett Tadd Dameron kompozíció,¹² a „Lady Bird” utolsó két üteme, az úgynevezett „turnback”,¹³ ahol major akkordok tengelyes behelyettesítését találjuk: Cma7 | Ebma7 | Abma7 | Dbma7 || Az eredeti, tengelyesen nem behelyettesített „turnback” a következőképpen néz ki C-dúrban: Cma7 | Am7 | Dm7 | G7 || Dameron az első akkord kivételével mindegyik harmónia tritónusz behelyettesítését alkalmazta úgy, hogy azokat major szeptimre cserélte.

11 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. I.m. 29.

12 Tadd Dameron Sextet featuring Fats Navarro: *Jahbero/Lady Bird*. (Blue Note Records, BM-332, 1951).

13 Gyakran előforduló harmóniasor a jazz sztenderdek végén, ami minden esetben az ismétlődő akkordsor elejére vezet vissza.

A képet némileg árnyalhatja olyan a jazzben igen népszerűvé vált örökzöldek elterjedése, mint a „Stella by Starlight” vagy a „Foggy Day”. Mindkét szerző, Victor Young és George Gershwin klasszikus zenei képzésben részesült. Gershwin orosz származású volt, Young pedig annak ellenére, hogy Chicagóban született amerikai családi háttérrel, később Varsóban tanult hegedülni a Konzervatóriumban. Rajtuk kívül is számos európai bevándorló volt azon szerzők között, akiknek a darabjai elterjedtek a jazz zenészek körében (a jazz műfajra jellemző, hogy filmzeneszerzők, musical vagy egyéb nem jazz szerzők által komponált betétdalokat átvesz). Annak ellenére, hogy ezeknek a zeneszerzőknek volt európai kötődésük és klasszikus zenei műveltségük, erősen megkérdőjelezhető lenne azt feltételezni, hogy az alábbi példák bármilyen bartóki hatást mutatnának: a „Stella by Starlight” 12-13. ütemében található tengelyes behelyettesítés Bbm7 Eb7 | Fma7 | ahol a domináns akkord az Eb7 nem a saját hangnemének I. fokára az Abma7-re, hanem a tengelypárjának a kis terccel lejjebb lévő F dúrra old; vagy a „Foggy Day” akkordmenetében a Cma7 | Eb7 | Dm7 | G7 || „turnback”, amelyben az Eb7 tritónusz behelyettesítése az A7-nek.

Szintén általánosan elterjedt a jazzben a Lendvai által gammának elnevezett dúr-moll (két tercű) akkord. Márkus Tibor jazz elmélet könyvében polimodális megközelítéssel, ezt a dúr akkord szext és egy vele azonos alapú moll akkord kvartszext fordításának egyidejű alkalmazásának nevezi. Ez a jazzben egy #9 alterált hanggal rendelkező, szeptim nélküli domináns harmónia.¹⁴ Az egyetlen igazi különbség a Lendvai-elmélet és a jazz tengelyes megoldásai között, hogy utóbbiban nem feltétlen kapcsolódnak a tengelyek funkciókhoz, sőt a tengelyes behelyettesítések leggyakrabban a II-V-I kadenciák valamely fokán, de szinte bárhol előfordulhatnak, függetlenül a behelyettesített harmónia funkciós rendben elfoglalt szerepétől.

Természetesen nem csak harmóniai vetületében, de skálaként is megjelenik a jazzben a tengelyes gondolkodás, aminek alaphangsora az 1:2-es distancia skála, amelynek jazzben elterjedt neve a fél-egész. A fél-egész skálát minden olyan domináns akkord improvizációs kifejezésére lehet használni, ami a 13-as színezőhangot és az b5, a b9, illetve a #9 alterált hangokat tartalmazza. Ezeket mindig egy alaphanghoz rendelve, tengelyes megoldásként kezeli a jazz improvizáció, amik kis tercenként, mint a skálához tartozó harmónia felrakás ismétlődnek az akkordikus hangszereken (leggyakrabban négyhangos verzióban). A jazz rögtönzésben a fél-egész skála bárhol előfordulhat, ahol egy dominánsban az imént említett

14 Márkus Tibor: *A jazz elmélete II.* (Szombathely, Savaria University Press, 2014). 65.

hangok megtalálhatóak. Leggyakrabban talán a jazz-blues szólókban hallható. Ennek oka, hogy a fél-egész skála mindkét blues hangot, a b10 (enharmonikusan #9) és az b5 hangokat is tartalmazza. A blues skála minden egyes hangja megtalálható az azonos alapú fél-egész hangsoron, így hangzásuk sokban hasonló, bár magától értetődően a fél-egész hangsor jóval több feszültséget hordoz. A blues, mint afroamerikai népzenei stílus bekerülése a jazzbe már a műfaj megszületésekor megtörtént.¹⁵ Hasonlóan a harmóniai behelyettesítés módszeréhez, ebben az esetben sem támasztja alá semmi azt, hogy a tengelyskálákra épülő dallami fordulatok Bartók műveinek hatására terjedtek volna el a jazz területén. A fél-egész skála az improvizációk úgynevezett „out-in” játéka során is gyakran jelenik meg. Ebben a technikában a rögtönző zenész kimozdul a tonális értelemben vett szabályos skála összefüggésekből és disszonáns hangokat alkalmaz, majd visszatér az eredeti harmónia kifejezéséhez. Ez elsősorban akkor lehetséges ha az improvizáció alapját adó harmónia tartalmazza a fél-egész skálában is meglévő (azonos) alaphangot és kis szeptimet, valamint a kis tercet, ami a fél-egész skálában enharmonikusan #9 alterált hangként jelenik meg.

Az eddigi példák bizonyítják, hogy a Lendvai által leírtak nem juthattak-e el annyi zenészhez a jazz területén, hogy az érdemben befolyásolta volna az angolszász kultúrában ’axis system’¹⁶ néven ismertté vált tengelyes improvizációs technikák elterjedését. Mindez azt támasztja alá, hogy el kell fogadnunk Gonda állítását, miszerint, a jazzben Bartók alkotói pályájával párhuzamosan, de attól függetlenül honosodott meg a tengelyes gondolkodás.

3.2. A „bartóki” akusztikus skála és a melodikus moll skála IV. foka a jazzben

Sokban hasonló a helyzet a melodikus moll IV. fokára épülő modális skála esetében is. Ezt a skála móduszt maga Bartók is kiemelte Harvard-előadásai során, mint egy a népzenehez köthető hangsort, amit a magyar népzenei gyűjtéseinek tapasztalataira hivatkozva vezet be.¹⁷ Jellemzően kevésbé a magyar parasztzenében, inkább a román és a szlovák népzeneben fordul elő. Kerényi György – aki Bartók munkatársa volt 1934 és 1940 között – nevezte elsőként „Bartók-skálának”. Ez a hétfokú hangsor nem csupán a melodikus moll egyik módusza, hanem ahogy erre Kárpáti János rávilágít egy létező román népi hangsor is.¹⁸ Az elemzők körében általánosan elfogadott, hogy ez a skála gyakran és szignifikánsan jelenik meg Bartók

15 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 42–50.

16 Wilson: *The Music of Bela Bartok*. I.m. 203–208.

17 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai I.* I.m. 169.

18 Kárpáti János: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2003). 121.

műveiben. Kárpáti arra a következtetésre jutott, hogy a *Cantata profana* esetében Bartók tudatosan használja ezt a román népzeneben is ismert hangsort annak érdekében, hogy kifejezze a mű megírásával kapcsolatos célját: a magyar–román–szlovák összetartozás művészi bemutatását.

Lendvai egyenesen a diatónia legjellegzetesebb alakjának tartja Bartók zenéjében az általa akusztikus skálának nevezett hangsort, amit ő szolmizálva dó sorként írt le, ami a fi és tá hangokat tartalmazza.¹⁹ A hangsorhoz az „akusztikus” jelzöt társította, a felhangsorral való erős rokonsága miatt (de nem azonos vele, mert a skála hangjai kicsit eltérnek a rezgésszám többszörösével létrejövő pontos hangmagasságoktól). A zenei, így a jazz köznyelvben ezért használatos a „bartóki akusztikus” skála, egyébként nem feltétlen tudományos elnevezés. Lendvai rámutat továbbá, hogy Bartók ezt a hangzást konzekvens harmóniai környezetben használja, ami ezenfelül gyakran együtt jelenik meg szerkezeti jellemzőkkel is.

Paul Wilson analitikájában is megjelenik ez a skála, ő a tengelyrendszer mintájára egyenesen „acoustic systemként” említi.²⁰ Wilson, a Bárdos Lajtól származó „heptatonía secunda” néven említett skála kapcsán,²¹ szintén kiemeli, hogy Bartók nem modális móduszként, hanem egy kelet-európai skálaként fedezte fel a maga számára.

Ami e hangsor jazzben való megjelenését illeti – habár nem találtam erre nézve statisztikai adatot – gyakorló jazz zenészként biztosan állíthatom, hogy a hétfokú skálák közül a melodikus moll móduszai fordulnak elő a leggyakrabban az improvizációkban és ha nem is ilyen gyakorisággal, de feltűnnek egyes téma dallamokban is. A jazz improvizációban való számos megjelenése miatt a melodikus moll hangsor angolszász nyelvterületeken elterjedt megnevezése a „jazz moll” skála.²² Figyelemre méltó egybeesés, hogy éppen azon művészeknél lehet elsőként kimutatni ennek a skálának a szignifikáns használatát a bebop korszak végén és a cool korszak elején, akik közül számosan Bartók iránt is nyitottak voltak (Charlie Parker, Lennie Tristano, Warne Marsh).²³ Az úgynevezett „alterált skála” más néven

19 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. I.m. 89.

20 Wilson: *The Music of Bela Bartok*. I.m. 6–7, 26.

21 Bárdos Lajos: „Heptatonía secunda.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1969). 348–464.

22 Az emelkedő és az ereszkedő hangsor azonos a klasszikus zenében használt dallamos moll emelkedő alakjával. Internetes elérhetőség: https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_minor_scale (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 02. 11.).

23 Az erre vonatkozó elemzéseket lásd Carl Woideck: *Charlie Parker*. (Budapest: Carthaphilus Könyvkiadó, 2007). 185. o., Safford Chamberlain: *An Unsung Cat. The Life of Warne Marsh*. (Lanham: The Scarecrow Press, Inc. 2000). 127., valamint Peter Ind: *Jazz Visions. Lennie Tristano and His Legacy*. (London: Equinox Publishing Ltd., 2005). 131–132.

lokriszi $\flat 2$ (melodikus moll VII. módusz) és a líd $b7$, az akusztikus skála minden bizonnyal a melodikus moll hangrendszer legtöbbször használt móduszai közé tartoznak. A líd $b7$ csupán egy hangban tér el a dúr skála mixolid módusától, pont az úgynevezett líd hangjában, ami megfelel a domináns akkord $b5$ alterált hangjának (a C-t alaphangul véve a líd hang a $F\sharp$, ami enharmonikus a $G\flat$ -szel, a $C7$ akkord $b5$ hangjával). A leggyakrabban szubdomináns funkcióban előforduló dúr szeptim akkordok esetében jelenik meg. Ilyen helyzet a melodikus mollból kölcsönvett IV. fok (dúr és moll tonalitásban is megjelenhet), a blues körben található IV. fok, valamint azok a II-V kadenciák, ahol az V. fok nem vezet az őt követő harmónia felé.²⁴ A szubdomináns helyzetben előforduló domináns akkordra jó példa Billy Strayhorn 1939-ben a Duke Ellington Orchestra számára írt „Take the A Train” című közismert kompozíciója, ahol a téma A részének 3-4. ütemében a dúrosított II. fokon jól felismerhetően jelenik meg a $D7$ domináns akkord líd hangja ($G\sharp$) a témában (7. kottapélda). A dúrosított II. fokot a hangnemnek megfelelő II. fok (a $Dm7$) követi, amire természetesen azonos alapú akkordként nem tud vezetni a $D7$.

TAKE THE A TRAIN

BILLY STRAYHORN

$\text{♩} = 160$

7. kottapélda, Billy Strayhorn: „Take the A Train” A rész.

Szintén általánosan elterjedt a líd $b7$ hangsor használata az improvizációban, azokban az esetekben is, ahol be van helyettesítve egy V. fokú domináns a tritónuszával, hiszen az eredeti harmóniához kapcsolódó alterált skála²⁵ és a behelyettesített akkordra játszott líd $b7$

²⁴ Jellemző példa erre, amikor kis szekundonként lefelé ereszkedve követik egymást a II–V lépések.

²⁵ A jazz improvizációban a melodikus moll skála VII. fokán szereplő hangsor nem ahhoz a felszűkített akkordhoz kapcsolódik, ami ezen a fokon a négyeshangzat-építkezésből kiindulva szerepel, hanem az azonos alapú domináns szeptimhez. Így az „alterált skála” tartalmazza a domináns szeptim akkordhangjait, valamint a négy alterált hangot ($b5$, $\sharp 5$, $b9$, $\sharp 9$).

azonos hangsorok.²⁶ Ezekben a helyzetekben egy jazz zenész ha az improvizációjában ki szeretné fejezni a harmóniát, akkor szinte kivétel nélkül ezt a skálát alkalmazza. Joe Pass *Guitar Style* című,²⁷ a modern jazz-gitározás alapjait összefoglaló tankönyvének „Altered Scales” című fejezetében olyan domináns9 akkord esetében,²⁸ amely tartalmazza a líd hangot, mint az egész-hangú skála melletti egyetlen lehetséges jó választást írja le a líd b7 skálát. Ez a könyv nemzetközi szinten az egyik legismertebb jazz gitár tankönyv. Magyarországon mind közép-, mind felső fokon része a hivatalos kerettantervnek. Pass amikor felsorolja az egyes harmóniakra játszható improvizációs skálákat nyilvánvalóan azokat említi, amik a könyv megjelenésének idejére, 1987-re már közismertek és a jazz improvizációban – nem csupán gitáron – széles körben elterjedtek voltak.

A „bartóki akusztikus” skála esetében is levonhatjuk azt a következtetést, hogy Lendvai – vagy más angol nyelvű Bartók analitikát publikáló szerzők – elemzéseitől függetlenül kezdték azt alkalmazni a jazz zenészek. A felsorolt példák bizonyítják, hogy a jazzben széles körben ismert és elfogadott az akusztikus skála használata és bár a folyamat nagy valószínűséggel a bartóki előfordulásaitól teljesen függetlenül ment végbe, a tengelyrendszerhez hasonlóan ez is egy fontos közös pont Bartók zenéjében és a jazz kifejezőmódjában.

3.3. A polimodális kromatika megjelenése a jazz improvizációban

Ha Bartók zenei világa és a jazz, illetve az improvizációs zenei folyamatok között nem lenne rokonság, úgy nem valószínű, hogy inspirációként tudna hatni munkássága. Az előző két fejezetben kimutattam bizonyos egyezéseket, ám ezek egyike sem Bartók saját zeneelméleti írásaiból, hanem különböző analitikus munkák nyomán próbáltak közösséget találni zenéjével. Kiemelt fontosságú ezért megvizsgálni Bartók 1942–43-ban elhangzott Harvard-előadásait, ahol maga a zeneszerző mutat rá az akkori új magyar műzene – így saját komponálási törekvései – jellemzőire. Az előadás sorozat talán legfontosabb zenei terminusa a „polimodális kromatika”.²⁹

A polimodális kromatika témaköre előtt fontos szólni a modális kompozíciós gondolkodásmódról, ami ahogy a jazzben, úgy a klasszikus zenében sem választható el

26 Pozsár Máté: *Jazz elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 151.

27 Joe Pass – Bill Thrasher (társ sz.): *Guitar Style*. (Los Angeles: Alfred Music, 1987). 15–16.

28 A nónát is tartalmazó dúr szeptim.

29 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai I.* I.m. 161–84.

természetesen a tonális zenétől, de egyértelműen kevésbé befolyásolja a zene tonikai nyugvópontja, valamint a tonális-funkciós folyamatok. Bartók is hasonlóan használta jazzbeli megjelenésével. Valószínűsíthetően pont azért, hogy ezzel adott esetben tágítsa a funkciós rend adta keretrendszert. Erre enged következtetni az alábbi, a Harvard Egyetemen tartott előadásaiból származó idézet: „A közönséges dúr- és moll hangsorokban uralkodó tonika-domináns-kapcsolat már a móduszokban is kevésbé határozott vagy éppen elhomályosul.”³⁰ Ennek, a funkciós rend szabta keretrendszer tágítására irányuló kompozíciós technikának még jellegzetesebb és erősebb megjelenése Bartóknál a kvart akkordok használata. A „Magyar népzene és új magyar zene” című írásában a pentaton skálákból felépülő kvart építkezésű harmóniákról, mint az általa elcsépeltnek nevezett domináns-tonika zárlat alternatívájáról szól.³¹ Ezek az akkordok egymáshoz képest egyforma fontossággal jelennek meg a zenében, tehát egyáltalán nincs funkcionális szerepük. Bartók kompozícióiban az ötfokú „dallami impulzusok és harmónia ösztönzések”³² megjelenése elkülönül a modális megoldásoktól, de pontosan ennek a harmónia struktúrának jazz megfelelője az úgynevezett „So What-akkord”, ami egy pentaton hangrendszer valamennyi hangját tartalmazó pentatonikus, kvart építkezésű harmónia.³³ Ez az akkord – többféle felrakásban – Miles Davis mérföldkönek számító *Kind of Blue* lemezén,³⁴ a „So What” című számban már nem pentaton környezetben, hanem egy diatonikus rendszert definiálva jelenik meg.³⁵ A jazzben a modalitás annyira fontos szerephez jutott az 1950-es évek végén és az azt követő időszakban, hogy ezt a korszakot modális jazznek nevezi a szakirodalom. A modális jazz típusai Pozsár Máté összefoglalása szerint a következők: klasszikus modális jazz, standard modális jazz, szabad lineáris modális jazz és komplex vertikális modális jazz.³⁶ Jazzelmélet könyvében egy teljes fejezetet szentel a modális jazz jelenségeinek vizsgálatára. Szintén a modális jazz komponálási és harmonizációs lehetőségeit rendszerezi Ron Miller *Modal Jazz Composition and Harmony* című tankönyvében.³⁷

30 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai* I. I. m.174.

31 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai* I. I. m.131–132.

32 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai* I. I. m.174.

33 A kompozíció A részeinek hangneme D dór, amit egy Dm7 és egy Em7 folyamatos váltakozása fejez ki. Az Em7 akkordhangjai a D moll7 harmóniához képest tartalmazzák annak b7-jét és a 9, 11, 13 színező hangokat, tehát a teljes héthangú diatonikus skálát.

34 Miles Davis Quintet: *Kind of Blue*. (Columbia, CL 1355, 1959.). Az albumot található „So What” című darabban Bill Evans zongorista használta a később „So What-akkordként” ismerté vált akkord felrakást.

35 Pozsár: *Jazz elmélet*. I.m. 127–128.

36 Pozsár: *Jazz elmélet*. I. m. 136.

37 Ron Miller: *Modal Jazz Composition & Harmony*. (Rottenburg: Advance Music, 1996).

Ám a modalitásnál is nagyobb hangsúllyal jelenik meg a Harvard-előadásokban – és természetesen Bartók műveiben – a polimodalitás (azonos alaphangra épülő különböző modális hangsorok vagy pentachordok együttes jelenléte egy zenemű hosszabb vagy rövidebb részeiben), amelynek használata automatikusan vonja maga után kromatikus fokokkal kitöltött diatonikus hangsorok kialakulását – mutat rá Bartók. Ám ezek a látszólag kromatizált fokok Bartók értelmezésében valójában mind az egyik vagy a másik modális móduszhoz tartoznak, amelyek egyikét fülünk természetes módon alap tonalitásként fogja hallani. Ezentúl előadásában egyfelől levezeti és kimutatja a polimodalitás jelenlétét korának magyar műzenéjében, másrészt felhívja arra a figyelmet, hogy ez különösen is jellemzi saját műveit: „A polimodalitás kiváltképp az én műveimre jellemző, Kodály műveire kevésbé.”³⁸

A polimodalitás a cool korszakban, már az 1940-es évek végétől kezdett elterjedni a jazz kifejezőmódjában és vált azóta általánosan ismerté az improvizáló zenészek körében. A jazz zenében is – hasonlóan ahhoz, ahogy ezt Bartók levezeti – kettő vagy akár több modális sík paralel alkalmazása természetes módon kromatikus jelenséget hoz létre. Számos példa található erre a jazz történetében, bár itt a polimodalitás és a politonalitás jelensége sokkal kevésbé különül el, mint Bartóknál, aki kifejezetten károsnak és mesterkéltnek minősítette a politonalitás használatát, azokban az esetekben, ahol csupán konvencionális dallamokat és harmóniakat próbáltak izgalmasnak láttatni azok politonális ütköztetésével.³⁹ Tiszteletben tartva Bartók állásfoglalását ebben a kérdésben megpróbálom a jazzben elsősorban a polimodális tendenciákat kimutatni, valamint azon politonális technikákat, amelyek az ő értelmezésében sem tekinthetőek kifogásolhatónak.

A polimodalitás előfordulásának egyik legáltalánosabban elterjedt megjelenése az összhangzatos-, valamint a melodikus moll skálák I. fokán álló moll major szeptim akkord, ami a jazzben szinte kivétel nélkül moll szeptim harmóniaként jelenik meg, tehát a nagy szeptim helyett kicsit tartalmazva. Ez azt eredményezi, hogy az improvizációk során a moll szeptim akkord fölött egyformán jelenhetnek meg olyan skálák, amelyek a b7 hangot (gyakran előfordul mollbeli I. fokon a természetes moll skála, a dór hangsor, ritkábban az összhangzatos moll IV. módusza), illetve amik a nagy szeptimet tartalmazzák (melodikus moll skála, összhangzatos bebop skála).⁴⁰ Mivel ezek a hangsorok nem csak a szeptimben különböznek, de az alaphanghoz képest leszállított és tiszta kvintet, valamint kis és nagy

38 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. I. m.173.

39 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. I. m.171.

40 Olyan (nyolc hangú) összhangzatos moll skála, ami a b7-et is tartalmazza.

szextet is tartalmaznak, így ezek együttes használata a polimodális kromatika jelenségéhez vezet. A rögtönzések mellett ritkábban témákban is megfigyelhető, hogy különböző moll móduszok egyidejűleg szerepelnek. Don Grolnick sokak által játszott jazz sztenderdje a „Nothing Personal”⁴¹ például az b5 kivételével az összes imént felsorolt hangot tartalmazza a G alaphanghoz képest (8. kottapélda). Az így kialakuló látszólag kromatikus dallamok a valóságban a bartóki polimodális kromatika jelenségével megegyezően a modális skálák egyszerre történő alkalmazásával jönnek létre.

NOTHING PERSONAL

♩ = 240 DON GROLNICK

A Gm7

8. kottapélda, „Nothing Personal” A rész.

Ennek a gondolkodásmódnak egy továbbfejlesztett változatát mutatja be az alábbi idézet, ahol korunk egyik meghatározó jazz gitárosa Adam Rogers a riporter kérdésére arról beszél, milyen megközelítéseket használ egy statikus, úgynevezett „álló” harmóniára való improvizációban:⁴²

Bizonyos mértékig meg szeretnék maradni abban a keretrendszerben, amit egy akkord biztosít, ezért nem játszom II-V-I kadenciákat az álló harmónia fölé. [...] Használok kromatikát, politonalitást és más hangnemeket játszok be a fölé, ami vagyok. [...] Ha d-mollban vagyok, akkor nem csupán a D a dór skálát, de bármilyen olyan skálát használhatok, amelyek tartalmazza a b7 és a b3 hangokat. Ez lehet az „alterált” vagy a fél-egész skála is, hiszen a kis tercen kívül a nagyot is tartalmazhatja a hangsor. Úgy kell beépíteni mindezt a játékunkban, hogy olyan természetessé váljon, amin már nem kell gondolkozni. Végző soron a fülünket úgy használjuk, mintha minden

41 Többek között Michael Brecker, Mike Stern, Pat Metheny repertoárján szerepelt.

42 Michael Ross: „Adam Rogers Explores Hendrix-style Grooves and Textures.”

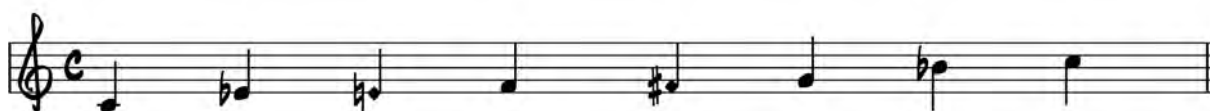
<https://www.guitarplayer.com/players/adam-rogers-explores-hendrixstyle-grooves-and-textures> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 01. 07.)

meglévő tudásunk három hang lenne a mély E húron, de ha vannak kitaposott útjaink az információk befogadására, akkor úgy tudunk meghallani dolgokat, mint ha már hallottuk volna korábban.⁴³

Ebben a példában Rogers az alaphang mellett a kis tercre és a kis szeptimre, mint a dallamalkotás gerincét adó karakter hangokra tekint, amik egy moll szeptim akkord legfontosabb alkotóelemei. Amennyiben csupán ehhez a három hanghoz ragaszkodunk az improvizáció során, úgy olyan skálákat is kapunk, amik biztosan nem jelennének meg egy moll szeptim akkordhoz kapcsolódó rögtönzésben, hiszen hagyományosan alterált domináns szeptimek kifejezésére használják őket. Ha az általa említett skálákat egymás mellett használjuk, akkor ebben az esetben is megkapjuk a polimodális kromatika jelenségét, annak ellenére, hogy nem csupán modális hangsorok jelentek meg együttesen a zenei szövetben.

A következő példa a jazz-bluesből származik, amely harmóniamenetre számtalan ismert téma született a jazz történetéből. Nyugodtan állítható, hogy nincs jazz zenész, aki ne ismerné a jazz-blues harmóniakört. A „blues körökben”,⁴⁴ így a jazz-blues esetében is az akkordok eltérően a dúr skála fokaitól mind az I. mind a IV. fokon dominánsként szerepelnek (I.d7 és IV.d7). A hozzájuk leggyakrabban társuló hangsor pedig az úgynevezett „blues skála”, ami legegyszerűbben egy lá pentaton hangsorként írható le, amely tartalmazza a nagy tercet és az b5 hangot is (9. kottapélda).

BLUES-SKÁLA



9. kottapélda, Blues-skála.

43 „I want to stay to some extent within the confines of what I think is appropriate to the music, so I don't play any II, V, I patterns over one chord. I use chromaticism, polytonality, and a lot of superimposing other key centers over the key center I'm in. [...] If I'm in D minor, I might use a scale that's not D minor Dorian, but also has a natural seventh and a minor third. Perhaps an altered scale, a diminished scale, or I'll play a major third and a minor third. You assimilate these things to the point where it's second nature. Ultimately, you're using your ears in the same way as when all you knew were three notes on the E string, but you now have file cabinets of information internalized so you can hear things you wouldn't have heard before.”

44 Tizenkét ütemes harmóniaváz, ami kis eltérésekkel mindig azonos az adott darabok témájától függetlenül. Az improvizációk számára is ez biztosít kíséretet.

Mégis precízebb lenne azt mondani, hogy egy olyan skála, ami tartalmaz az afrikai, nem temperált hangszerek által játszott úgynevezett blues hangokat (dirty tones, blue notes) az b5-t és a b10-t, amik eredetileg az autentikus blues előadók esetében csak hajlítással, nem önálló hangként szerepeltek a hangsorban. Így tehát a blues-skála a jazzben előforduló természetes környezetében, azaz az I. fokon található domináns szeptimekhez kapcsolódva „kéttercűvé” válik, amennyiben a skálában található blues hang a b10 enharmonikus a kis terccel, ami kiegészül a hozzá tartozó dúr harmóniában található nagy terccel. Mindez sok hasonlóságot mutat a dunántúli terc azon megjelenéseivel, ahol Bartók kompozícióiban a pentatónia kis tercével ütközteti azt,⁴⁵ valamint a román hangszeres népzeneből átvett dúr és moll tercek megjelenésével, mutat rá Riskó Kata tanulmányában.⁴⁶ Mindezekon felül a jazz improvizációban gyakran jelenik meg a jazz-blues I. fokán szereplő domináns akkordokhoz kapcsolódóan a mixolíd hangsor, a IV. fokon pedig a melodikus moll skála líd b7 módusza. Kijelenthető tehát, hogy a jazz-blues eredően polimodális jegyeket mutat.

Hasonlóan a tengelyrendszer-elmélet és az akusztikus skála kapcsán leszűrt következtetéshez, ebben az esetben is egy olyan régóta és általánosan elterjedt improvizációs, valamint zeneszerzői technikáról beszélünk, amiről bátran feltételezhetjük, hogy nem Bartók hatására került be a jazz zenébe, hanem tőle függetlenül, de Bartók gondolkodásával összecsengően alakult ki. A számos hasonlóság miatt ez az egyik olyan területe a jazz kifejezőmódjának, ahol azt gondolom nagyon termékenyen hathat a bartóki életmű. Erre jó példa Oláh Kálmán „Polymodal Blues” című száma, ami ebben az értekezésében majd az elemzések között fog szerepelni.

3.4. A Bartókra jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikája

Hasonlóan a tengelyrendszer elméletéhez és az akusztikus skálához, a Bartókot jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikai eszközkészlete közötti párhuzamok esetleges megléte igen összetett kérdés. Ahhoz, hogy közelebb jussunk e bonyolult terület feltérképezéséhez első lépésben a jazz zenében kell meghatározni a ritmus és a műfajra jellemző lüktetés fogalmát, ami már önmagában is lényegesen sokrétűbb feladat, mint bármely összhangzattani jelenségé.⁴⁷ A hagyományos értelemben vett jazz alapvető tulajdonsága, állítja jazzelméleti könyvében Pozsár Máté, hogy az improvizációk egy ritmikai pulzálás fölött történnek. Fontos

45 Riskó Kata: „Népzenei inspirációk Bartók stílusában.” *Magyar Zene* LIII/1 (2015. február): 77–78.

46 Riskó: „Népzenei inspirációk Bartók stílusában.” I.m. 84.

47 Pozsár: *Jazz elmélet*. I.m. 234–235.

kiegészítésnek tartom, hogy mindez igaz a megírt részek, így a témák esetében is. Ezt az élő és folyamatosan változó, mégis állandóan jelenlévő pulzációt az úgynevezett ritmus szekció biztosítja.⁴⁸ A ritmusszekciónak nem feladata pontosan tartani a metrumot, ez minden a zenei folyamatban részvevő zenésszel szemben alapvető elvárás ebben a műfajban. Annál inkább kötelessége viszont egy olyan ritmikai szövet biztosítása, ami hol erősíti, hol ellenpontoszza a szólistát. Ennek a folyamatnak fontos ismérve a „változatosság,”⁴⁹ a ritmusképletek olyan módon való használata, hogy az előre ne legyen kiszámítható, valamint a swingelés, azaz egyfajta lendület fenntartása, ami a 4/4-ben hangsúlyozott második és negyedik negyed pulzációján alapszik,⁵⁰ miközben a nyolcad száraz időbeni elhelyezkedésének változásait, variációit is jelenti egyben.⁵¹ Mindennek megítélése igen szubjektív. Ami az egyik jazz zenész számára „swinggel” az egy eltérő ízléssel és tudással rendelkező társában lehet, hogy teljesen más érzet kelt. Mindezekhez a jazzben olyan fogalmak társulnak, mint a „time”, a „double time”, a „half time”, amelyek mind a tempóérzetet leíró fogalmak. Az úgynevezett „implied time”, az idő olyan komplex értelmezését takarja, ami metrikai modulációkon alapul. A nyolcadok vagy triolák csoportosításának segítségével egyszerre van jelen több (páros vagy akár páros és páratlan) tempóérzet.⁵² Ha mindezek mellé még figyelembe vesszük, hogy a jazz kialakulásakor a műfajra nagyon erősen hatott – az afroamerikai népzene közvetítésével – a polimetrikus és poliritmikus nyugat-afrikai népzene, amelyben a ritmus nem a dallam járulékos eleme, hanem önálló életet él – állítja egyértelműen Gonda János,⁵³ úgy jól látható, hogy a jazzben a ritmus szerepe minden szempontból igen meghatározó.

Arra, hogy a ritmus Bartók zenéjének is lényegi összetevője, elsőként a zeneszerző társ Kodály Zoltán hívta fel a figyelmet: „művei ereje [...] nem a dallamban, hanem a ritmusban van.”⁵⁴ Ritmikai tárgyú írásai („Válasz Percy Graingernek”,⁵⁵ „Harvard-előadások”,⁵⁶ „Az úgynevezett bolgár ritmus”⁵⁷) adalékkal szolgálnak Bartók ritmikához való

48 Leggyakrabban egy akkord hangszer (zongora vagy gitár), egy nagybőgő és egy dob alkotta a free jazz elterjedéséig, amikortól kezdve számos ütőhangszer is megjelenhet a ritmusszekció részeként, valamint a cool korszak óta a bőgő nélküli ritmusszekció sem példa nélküli.

49 Pozsár: *Jazz elmélet*. I.m. 236.

50 Ez eltér a nyugat-európai zene általános 4/4-es koncepciójától, ahol jellemzően az első negyed a leghangsúlyosabb.

51 A klasszikus zenei terminológiában ehhez legközelebb a francia barokkban előforduló „inegál” jelenség áll.

52 Pozsár: *Jazz elmélet*. I.m. 236.

53 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 18.

54 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993). 55.

55 Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967). 646-647.

56 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai I.* I.m. 161-184.

57 Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzenéről és a népzene kutatásról*. (Budapest: Editio Musica, 1999). 329-335.

viszonyulásának, ritmusrendszerének megértéséhez, amelyben számos olyan megoldást találunk, ami rokonítható a jazz ritmikai eszköztárával.

Vegyük sorra, hogy Bartók zenéjének igen gazdag és sokszínű – ahogy Somfai László fogalmaz – „homofon” ritmizálása hol mutat analógiákat a jazzel.⁵⁸ Somfai kimutatja, hogy a homofon alaptermészetű ritmikában a „dekomponáló” és „figyelem-megosztó” megoldásoknak a metrumérzetet megtörni vágyó szerepe van, éppen úgy, ahogy a jazzben használatos „off beat” technikának, azaz az egyenletesen megszólaló súlyok között a legváratlanabb hangsúlytalan helyeken nyomatékosan megszólaló hangoknak.⁵⁹ Pozsár Máté a nyolcadok swingelő mozgásának és az „off beat” technikának együttes megjelenését egyenesen a dallam „légtér természetesebb megformálásának” nevezi a jazzben.⁶⁰

Somfai rámutat továbbá, hogy Bartók zenéjében nagyszámú és igen változatos módon előforduló polimetrikus rész található.⁶¹ A polimetria markáns jelenléte önmagában is lényeges egyezés Bartók alkotásaiban és a jazzben, de ezen felül mindkét esetben gyakran jelenik meg ezekben a helyzetekben (is) az ostinato technika. Az ostinato jelenléte azokban az esetekben, ahol két (vagy annál több) ritmikai sík egyszerre van jelen, mind Bartóknál, mind a jazzben segíti a hallgatót, hogy – ismét csak Somfait idézve – „felajzóbb, még átélhetőbb ritmikai izgalom” élményében lehessen része.⁶² Somfai „polimetrikus malom-ként” nevezi meg azt a Bartók-megoldást, ami a jazz területén is számos alkalommal előfordul. A fáziseltolással elindított polimetrikus ritmikai ciklusok is pont azt a célt szolgálják Bartóknál, mint a jazzben, nevezetesen hogy egy nagy közös akcentusban találkozzanak. A különbség mindösszesen annyi a Somfai által megfigyelt jelenséghez képest, hogy a jazzben ezek az úgynevezett közös „egyek”⁶³ (legtöbb esetben) nem a darab lezárását készítik elő, hanem az improvizációk helyenként nagyon összetett és kiterjedt ritmikai építkezésének megnyugvó pontjaiul szolgálnak.

A jazzben előforduló rejtett ütembeosztások, az úgynevezett „implied time”-ok szintén jól megfigyelhetően fordulnak elő Bartók darabjaiban is. Somfai tanulmányában számtani

58 Somfai László: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. (Budapest: Editio Musica, 2014). 171.

59 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 17.

60 Pozsár: *Jazz elmélet*. I.m. 237.

61 Somfai ezeket előfordulásuk szerint három csoportba rendezi: polimetrikus ciklusok, polimetrikus textúra és polimetrikus „malom”.

62 Somfai: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. I.m. 172.

63 A jazz improvizációk alapjául szolgáló, legtöbbször a téma által meghatározott ütemszámú periódusok első ütemének első negyedére utaló elnevezés. Ezekben az esetekben a ritmikai és a dinamikai súly mindig közösen jelenik meg.

ritmussorként írja le ezt a jelenséget.⁶⁴ A dallamok illetően, tudatos ritmikai rendezése mind Bartóknál, mind az ilyen technikát alkalmazó jazz zenészek esetében mindig szorosan a dallamhoz (a skálákhoz vagy akkord-bontásokhoz, amiből az adott dallam felépül) kötődő megoldás. Somfai példájában egy olyan ereszkedő melódiát mutat be, amit Bartók folyamatosan rövidít úgy, hogy minden ismétlésnél egy-egy hanggal kevesebb szólal meg, a folyamat hamar oda vezet, hogy a dallam-ritmikai egységek keresztezni fogják az ütemvonalat.

Az aszimmetrikus ritmusképletű ütemmutatóval rendelkező darabok sem ritkák Bartóknál, de ahogy negyedik Harvard-előadásában fogalmaz ezzel kapcsolatban,⁶⁵ még a páratlan ütemnemeknél is jobban vonzották azok a „ritmusalakzatok”, amelyek az ilyen ritmikai ütemmutatóval ellátott ütemekben létrejöhetnek. Sajnálatos módon a fogalmazvány ezen ponton megszakad, így csak gyaníthatjuk, hogy a nyolcadok 2-es és 3-as csoportokba rendezésére és ezek sorrendjének lehetséges variációjára gondolt Bartók. A bolgár ritmusról szóló előadásában számos (bolgár, román és szlovák) példán keresztül mutatta be az aszimmetrikus ritmikai képleteket ám ezeknek a modern műzenére, így a saját kompozícióira való hatását nem, csupán az oktatásban való szerepüket ismertette.⁶⁶

Bartókhoz hasonlóan a jazzben is népzenei hatásra (elsősorban török és afrikai, később indiai)⁶⁷ jelentek meg a páratlan ütemmutatójú darabok a cool korszakban. Elsőként Dave Brubeck és Paul Desmond írt és vett lemezre aszimmetrikus alapülkötésű jazz kompozíciókat, amelyek a felvételek sikerének köszönhetően mára általánosan elterjedtté váltak e műfajban.⁶⁸ Brubeck ámbár jól ismerte Bartók munkásságát, tudható, hogy nem az ő befolyására kezdett ezekkel a jazz műfajban addig ismeretlen ritmusokkal kísérletezni.⁶⁹ Az úgynevezett „osztások” (akár páros, akár páratlan értékű ütemmutató esetében) azaz a nyolcadok súlyozás szerinti felosztása Bartókhoz hasonlóan a jazz zenészeket is vonzza, számos izgalmas jazz kompozícióban figyelhető meg előfordulásuk.⁷⁰

64 Somfai: *Tízennyolc Bartók tanulmány*. I.m. 174.

65 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*. 1. I.m. 181.

66 Bartók: *Bartók válogatott zenei írásai*. I.m. 40–44.

67 Az indiai hangszerek és zenei hatások az 1970-es években terjedtek el szélesebb körben a jazz zenészek között, olyan népszerű zenekarok hatására, mint a John McLaughlin vezette Shakti, de már ezt megelőzően is néhány zenész, mint John Coltrane kísérletezett indiai zenék integrálásával. Indo jazzként is szokták említeni ezt a stílus irányzatot, bár az elnevezés nem terjedt el általánosan.

68 A Dave Brubeck Quartet *Time Out* című lemezének darabjai között található Desmond szerzeménye a „Take Five”, ami az amerikai Billboard listáján második lett. A cím a darab 5/4-es ritmikai előjegyzésére-, ahogy az album címe az aszimmetrikus ütemmutatójú kompozíciókra utal.

69 Lásd: 2.3. A cool korszak és a third stream irányzat című fejezetben.

70 Márkus: *A jazz elmélete II*. I.m. 15–18.

Bartók és a jazz zenészek ritmikai eszköztárában további közös pont a rubato játéktípus. Annál is inkább, minthogy a jazzben megjelenő rubato sokkal közelebb áll Bartók 1908 után ebben a stílusban komponált műveéhez, mint a romantikus értelemben vett parlando-rubato szabad ritmusú előadásához.⁷¹ Bartók a parlando-rubato stílust negyedik, felolvasásra nem kerülő Harvard-előadásában egyértelműen, mint a magyar népzene egyik megjelenési formáját írja le,⁷² egyben leszögezi, hogy már korai műveiben is „kiaknázza” a benne rejlő lehetőségeket. A metrikus kötöttségtől való eltávolodás a jazz zenében leginkább a free jazz stílusban figyelhető meg – szögezi le Márkus Tibor –,⁷³ ahol ez a hullámszó szabad pulzálás az 1960-es évekre ellaposodott swing lüktetés leváltását és nagy energiák megszólaltatását volt hivatva segíteni. Ezekben a jazz darabokban nem különül el élesen a tempó- és a rubato játék, sőt az is gyakran előfordul, hogy „tempó felett” játszik a szólista, azaz tempóhoz képesti rubato improvizáció vagy témajáték jön létre.⁷⁴ Fontos adalékul szolgál a fennálló párhuzam ezen vetületére nézve Pintér Csilla doktori értekezésében tett kijelentése, miszerint Bartók kompozíciós gondolkodásában sem válnak el élesen a parlando-rubato és a tempo giusto ritmusok.⁷⁵

3.5. Az improvizáció szerepe Bartók zenéjében és a jazzben

Végezetül ki kell térni egy eddig nem tárgyalt, de rendkívül jelentős analógiára. Ez pedig az improvizáció megléte Bartóknál és a jazz zenében. A jazz rögtönzés – amelynek kiindulópontja legtöbbször egy adott dallam és az ahhoz kapcsolódó akkordsor, de akár teljesen szabad formában is megvalósulhat – köztudottan a jazzjáték lényeges és sarkalatos eleme.⁷⁶ Bartók minden esetben megkomponált és gondosan kimunkált zenéje első látásra nem mutat egyezést ezzel a fajta spontán invenciókra és az adott improvizáló zenész képességeire épülő szólisztikus jelenséggel.

Bartók az alkotás folyamatát a komponálás egyes mozzanatait nem akarta feltárni a nagyközönség számára tudhatjuk meg Somfai László a zeneszerző kompozíciós módszereiről írt könyvéből.⁷⁷ Így azzal kapcsolatban, hogy pontosan mekkora szerepe volt ebben az

71 Lásd Somfai László: *Bartók kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000). 266.

72 Tallián (közr.): *Bartók Béla írásai*. 1. I.m. 179.

73 Márkus: *A jazz elmélete II*. I.m. 47.

74 Márkus: *A jazz elmélete II*. I.m. 45.

75 Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. (PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010). 64.

76 Gonda: *Jazzvilág*. I.m. 499.

77 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000). 9

improvizációnak szinte lehetetlen általános érvényűen válaszolni. Elég valószínűnek látszik, hogy egyes művei megírásakor eltérő kellett legyen az improvizáció szerepe, mégis bizonyos tendenciák jól megfigyelhetők. Somfai világosan kimutatja Bartók „nyíltabb utalási” alapján,⁷⁸ hogy, az ösztönösség és az intuíció, –amely fogalmak egyértelműen az improvizáció alapját is képezik – fontos és szerves részei voltak az alkotó folyamatnak. Arra hogy az „alkotószellem spontán megnyilatkozása”, ahogy ezzel kapcsolatban Bartók fogalmaz adott esetben összetettebb eredményre vezethet, mint az általa „kiagyalt alkotásnak” nevezett folyamat maga a zeneszerző hívja fel a figyelmet,⁷⁹ ezzel alátámasztva, hogy minden bizonnyal a saját munkamódszereiből levont következtetések alapján jutott erre a megállapításra. Ámbár az ösztönösség, az intuíció és a spontaneitás az improvizációval erősen rokonítható fogalmak, ezek megléte önmagában nem bizonyítja, hogy Bartók a művei megírásakor kisebb vagy nagyobb részben a rögtönzésre épített volna.

Somfai azonban ennél konkrétabb következtetéseket von le az úgynevezett „fogalmazványok” kapcsán, amelyek a zeneszerző kompozícióinak talán legfontosabb forrásai, amikor azt írja, hogy a Bartók felkészülését egy-egy új mű megírására általánosságban is a zongora melletti improvizálással kezdte.⁸⁰ Ez nem csupán azt támasztja alá, hogy a zeneszerzésnek egy mozzanataként jelenik meg az improvizáció, de mintegy a kiindulópontként szerepelt, tehát a rögtönzés egyértelműen jelentős szerepet játszott bizonyos műveinek megírásában. Nézzünk példaként mindezt alátámasztandó a *Zongoraszonáta* geneziséét, amelyben a III. tétel forrásláncának – Bartók jegyzetei alapján tudhatóan – első két lépése a tervezés és improvizáció volt, amelyeket hat további fázis követett a mű ezen tételének véglegesítéséig.⁸¹ Ehhez hasonlóan konkrét példát találunk az *Improvizációk magyar parasztdalokra* című szóló-zongorára írt művének esetében, ahol a címadással egyértelműen utalt Bartók a rögtönzés szerepére a komponálás folyamatában.⁸² Miért szerepel a címben az improvizáció? Források hiányában ezt nem tudjuk biztosan megválaszolni, de végighallgatva a művet legvalószínűbbnek az tűnik, hogy zongorán improvizálva keresete meg – ahogy ő fogalmaz a „parasztdalokban lappangó harmóniák”-at,⁸³

78 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. I.m. 9.

79 Ujfalussy József (összeáll.) – Lampert Vera (szerk.): *Bartók breviárium*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 481.

80 Somfai László: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. (Budapest: Editio Musica, 2014). 39.

81 Somfai: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. I.m. 89.

82 A műben népdalokhoz komponált kíséretet, valamint egyes esetekben elő- és utójátékokat.

83 Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. *Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó,

majd a darab címében is megjelenítette ezt a metódust. Ezt a feltevést támasztja alá, hogy nagy valószínűséggel ugyan ezzel a módszerrel ezt megelőzően már komponált népdal kíséretet Ioan Bușitța számára.⁸⁴ Szintén megerősíteni látszik ezen hipotézist Vikárius László, aki dolgozatában felhívja arra a figyelmet, hogy a Gruber Emma jegyzetfüzetében mindjárt kompozíciós ötletekkel ellátva lejegyzett dallam-gyűjtésekhez Bartók a „rögtönzött” kiegészítést fűzte, egyértelműen utalva azok keletkezésének folyamatára.⁸⁵

Úgyszintén jelen van a rubato ritmus-stílus Bartók zenéjében. Somfai háromféle megjelenését is kimutatja, minden egyes stílusra példát is hozva, amelyek közül az egyik magyar népdalfeldolgozás, a *Gyermekeknek* I:31. számú darabja. Ahogy erre Somfai rámutat Bartók kompozícióiban – és nem utolsósorban játékában – elsősorban a népzenei hatás következtében van jelen a parlando-rubato stílus.⁸⁶ Ehhez számos, nagyon hasonló rubato stílusú kompozíciót írt Paul Motian amerikai dobos-zenekarvezető. Ilyenek például Motian „Byablue”, az „Etude” vagy az „It should’ve happened a Long Time Ago” című darabjai.

Bartók előadó művészetében nem csupán a rubato stílusban fedezhetjük fel az improvizáció jelenlétét. Lényeges tisztázni, hogy az a fajta rögtönzés, amelyet egyáltalán érdemes vizsgálni Bartók előadásaiban – hasonlóan az említett rubato játékhoz –, sokkal inkább rokonítható a spontaneitás népzeneben megjelenő formáival, mintsem a jazz formanyelvére jellemző improvizációs metódusokkal. Bartók a jazz improvizáció gyakorlatára egyetlen, a műfajjal kapcsolatos nyilatkozatában sem tért ki.⁸⁷ Annál inkább érdeklődési körébe került a népzenei improvizáció egyik legjellemzőbb előfordulási formája, az úgynevezett „variálódás”.⁸⁸ Bartók a népzenei és a pódium művészeti előadásmód között egyértelmű párhuzamot látott, derül ki az alábbi idézetből:⁸⁹

Mellesleg megjegyezve, a népzenenek ez az előadásmódja⁹⁰ nagyon hasonló a nagy előadóművészek előadásmódjához: nem bénult egyformaság, hanem változó sokféleség.

1989). 129–137.

84 *Az Improvizációk magyar parasztdalokra* című művet 1920-ban komponálta, ennél évekkel korábban vendégeskedett Belényesen román barátjánál.

85 Vikárius László: „Bartók, *Vázlatok*.” In: Kim Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*. (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2019): 259–269.

86 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. I.m. 294.

87 Lásd: 1. Bartók Béla jazzhez fűződő kapcsolata című fejezetben.

88 Internetes elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1519.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 16.).

89 Bartók Béla: „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” In: Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneről és a népzene kutatásáról*. (Budapest: Editio Musica, 1999). 276.

90 Ezt megelőzően Bartók tanulmányában a népzene illékony mivoltáról értekezik

Az *Allegro Barbaro* kapcsán a nyomtatott kotta és a szerzői előadások közötti eltérések okozta variánsokra mutat rá Somfai.⁹¹ Bartók, hasonlóan a népzenei előadásmódhoz az *Allegro Barbaro*t mindig is fejből játszotta tudhatjuk meg a tanulmányból és – ahogy Somfai fogalmaz – mintegy „orális formában érlelődött ki” a darab az előadások során. Mindez nagyban hasonlít a népzenei variálódás folyamatára. De olyan művei esetében is megfigyelhetjük ehhez hasonló variánsok létrejöttét, amelyek előadásakor Bartók használt kottát. A koncertek során levont tapasztalatok alapján gyakorta javított bele az utazó-kottái példányaiba. Az 1. és 2. zongoraversenyének partitúrájában található számos ilyen utólagos revízióra hívja fel a figyelmet Somfai.⁹² Ezek a finomítások vonatkoztak a tempóra, a dinamikára, de egyes esetekben a kidolgozást is érintették a hangszerelést befolyásoló javítások. Mindez egyértelműen analóg a jazz általánosan elterjedt gyakorlatával, ahol gyakorta a lemezfelvételek elé éppen azért szerveznek a zenészek egy hosszabb turnét, hogy az említett finomítások, változások kiérlelődjenek, amire a darabok rögzítésre kerülnek.

Fontos szerepet játszik a variánsképzés jelensége Bartók népzene tudományi munkájában is. „A népi dallam olyan, akárcsak egy élőlény: percről-percre, pillanatról-pillanatra változik” – írja Bartók „Miért és hogyan gyűjtünk népzene-t” című tanulmányában.⁹³ Már az említett írás mottójául választott Brăiloui-idézet is arra utal – mutat rá Vikárus László –, hogy a népdal csak a pillanatban létező zene, amelyben természeténél fogva az alkotás és az előadás gyakorlata szorosan összetartozik.⁹⁴ Vikárus – Bartók tanulmánya alapján – továbbá megállapítja, hogy a variánsképzés Bartók számára minden bizonnyal a népzene egyik legfontosabb jellemzője volt.

Létezik azonban a magyar népzeneben olyan improvizáció is, amely nem csupán pillanatnyi tartalmú rövidebb módosításokat, hanem önálló hosszabb szakaszok létrejöttét eredményezi, ilyen értelemben vett rögtönzés a sirató.⁹⁵ Bartók természetszerűleg gyűjtött siratókat,⁹⁶ sőt ezen túlmenően a magyar népzene-ről szóló tanulmányában annak tekintetében,

91 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. I.m. 288–289.

92 Somfai: *Tizenkilc Bartók tanulmány*. I.m. 68.

93 Lampert, Révész: *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzene-ről és a népzene-kutatásról*. I.m. 275–290.

94 Vikárus László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor, 1999). 22.

95 Internetes elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1519.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 16.).

96 Annak ellenére, hogy ez cseppet sem könnyű, mert az szigorúan a halottnak szól, ezért egyáltalán nem volt egyszerű gyűjteni.

hogyan az egyes dallamok milyen alkalmakkor szólalnak meg nyolc csoportra osztotta a gyűjtött anyagot, amelyből az egyik a sirató.⁹⁷

A siratókhoz bizonyos mértékben hasonló példát talált Bartók a román népzeneben is ugocsai gyűjtése során 1912-ben. A *horă lungă* dallamtípus is improvizatív jellegű, gazdagon díszített dallamfajta, tudhatjuk meg Biró Viola disszertációjából.⁹⁸ A *horă lungă* stílus – ahogy számos más esetben is – nem csupán Bartók összehasonlító népzene kutatásában játszott fontos szerepet, de kompozícióiban is megjelent annak hatása.⁹⁹ Ezenfelül Bartók a törökországi gyűjtései során hallott olyan – megjegyzendő, hogy ez a stílus a román népzeneire is hatással volt a török határhoz közeli területeken¹⁰⁰ – *zurna-davul*¹⁰¹ duókkal, amelyek előadásaiban, az eddig példáktól eltérően hosszú rögtönzések is előfordulnak. A jazzben a *zurna-davul* duóhoz, mind a hangszer-összeállítás, mind az erőteljes és improvizatív hangzás tekintetében igen közeli példákat találunk mind John Coltrane és Rashied Ali duójában,¹⁰² mind a Charles Lloyd és Billy Higgins alkotta szaxofon-dob kettőben.

Végezetül szólni kell arról, hogy Bartók népzene tudományi elemzéseiben a nem strofikus formákkal kapcsolatban is használta a „szabad” és az „improvizatív” jelzőket.¹⁰³ Erre jó példák a szintén Ugocsában gyűjtött szabad szerkezetű – Bartók által „primitív”-ként leírt (nem pejoratív jelzőként használta, inkább a népzene ősi mivoltára utalt ezzel) motívumismétlő hangszeres tánczenék. Ehhez sok tekintetben hasonló; az afrikai népzene ősi rétegeit idéző motívumismétlő, hangszeres szabad zenei folyamatot számosat találunk a free jazz stílus képviselőinek előadásaiban. Az ilyen típusú előadásokat a harsonás, szakíró George E. Lewis „afrological” megnevezéssel önálló kategóriaként kezeli a free jazzen belül.¹⁰⁴

A dallami, harmóniai, ritmikai, valamint az improvizáció gyakorlatában meglévő analógiák számbavétele megannyi esetben mutatott rá miért is tud Bartók modellként

97 Bartók Béla: „Magyar népzene.” In: Szabolcsi Bence (szerk.) – Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. (Budapest: Magyar Kórus, 1948). 30–31.

98 Biró Viola: *Dallamalkotás és dallamszerkesztés a jazz muzsikában a pentatóniától a polációig*. (PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018). 18–19.

99 Lásd például: a 2. *hegedű- zongoraszónáta* főtemája, a 4. *Vonósnégyes* lassú tétel, valamint a *Cantata profana* tenor-szólója.

100 Bede Péter e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 05. 14.).

101 Erős hangú oboa-szerű fúvós hangszer és egy testre csatolt nagydob kettőse.

102 Internetes

elérhetőség:

https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2009/08/the_revolutions_of_drummer_ras_1.html?te=1623420505539 (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 06. 11.).

103 Somfai: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. I.m. 279.

104 George E. Lewis: „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.” *Black Music Research Journal* XVI/1 (1996. tavasz): 91–122.

szolgálni jazz zenészek számára. A darabjaiból, előadásaiból inspirációt merítő jazz zenészek számára ezek a zenei párhuzamok jelentik a biztosítékot arra, hogy a stílusok keveredése ellenére is minőségi zeneművek születhessenek Bartók életműve nyomán. Mindezekon felül a tény, hogy Bartók – hasonlóan számos a jazzben alkotó zenészhez – egyaránt volt zeneszerző és kiváló hangszeres muzsikus szintén közösséget teremt a Bartókon modellként tekintő jazz zenészek számára.

4. Bartók átdolgozások és általa ihletett művek elemzései

4.1. Richard Twardzik: „Bouncin’ with Bartok”

A „Bouncin’ with Bartok” minden bizonnyal az első olyan önálló mű, amelyet Richard Twardzik személyében egy jazz zenész komponált Bartók Béla zenei univerzumának hatása nyomán. A darab elkészültének pontos időpontja nem ismert, de az tudható, hogy 1947 és 1949 között dolgozott a kompozíción az akkor tinédzser évei legvégén járó zongorista.¹ A „bouncing” zenei fogalom a jazztörténet során több jelentéssel is bírt, már a tradicionális jazz korszakban, New Orleansban is ismert volt, bár jelentését nem lehet pontosan tudni. A Columbia Egyetem Jazz Tanulmányokkal foglalkozó honlapja későbbi jelentés-tartalmát úgy írja le, mint „könnyed, közepes tempójú darab (a swing korszakban)”.² Barry Ulanov jazz szakíró más jelentéssel ruházza fel, ő egy „mára elavult, használaton kívüli – gyors, egymás után ismétlődő (leggyakrabban a 4/4-et kétfelé osztó) kíséret”-ként jellemezte.³ A bebop korszakban, amelyben a „Bouncin’ with Bartok” íródott több ismert darab címében szerepelt a „bounce” vagy „bouncing” kifejezés, ilyen például Charlie Parker „Billie’s Bounce”-a vagy a „Bouncing with Bud” című Bud Powell szerzemény. Twardzik esetében az elnevezés minden bizonnyal a bal kézben többször is megszólaló, az ütemet két részre osztó ismétlődő jellegű ingabasszusra emlékeztető szólam-mozgásra utal. Számos zongorista írt már ekkorra olyan szóló darabot, amely summázta és sokszínűen mutatta be tudásukat.⁴ Vélhetően a fiatal, nagy tehetségként számontartott Twardzik is ezzel a szándékkal írta (és tökéletesítette két éven keresztül) a darabot állítja Jack Chambers, Twardzik életét és munkásságát bemutató könyvében. A magyar zeneszerzőtől származó inspiráció egyértelműen jelenik meg a mű címében.⁵

A darab, hasonlóan Bartók *Mikrokozmosz* füzetében szereplő műveihez szóló zongorára íródott. Sajnos sem Twardzik, sem más zongorista előadásában nem maradt fenn felvételen, csupán egy kéziratos kétszólamú zongora partitúra formájában,⁶ ami

1 Lásd bővebben: 2.3. A bebop korszak és a progresszív jazz fejezetben.

2 Internetes elérhetőség: <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/b/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 12. 03.)

3 Barry Ulanov: *A Handbook of Jazz*. (New York: The Viking Press, 1959). 110.

4 Lásd Duke Ellington: „Soda Fountain Rag”.

5 Jack Chambers: *Bouncin’ with Bartok. The Incomplete Works of Richard Twardzik*. (Toronto: The Mercury Press, Inc. 2008). 63.

6 Dick Twardzik: „Bouncin’ with Bartok” kézirat, 1947-1949. Twardzik-Thompson Archívum.

faksimileként nyomtatásban is megjelent.⁷ Annak ellenére nincs elérhető hangzó anyag, hogy Jack Chambers könyvének idevágó fejezetének megírásakor felkérte Ron Davis torontói zongoristát, hogy számára a darabot több alkalommal is adja elő, valamint azt együttesen elemezzék. Elemzésük igen felületes, nagyjából arra szorítkozik, hogy rögzítették a mű hosszát, ami 74 ütem, valamint 2/4-es ütemmutatóval ellátott előjegyzését. Ezenfelül azonban két fontos megállapítást tettek. Egyrészt a Twardzik kompozíciójában felismerhető hangi és ritmikai jegyekre vonatkozóan, amelyek szerintük sok hasonlóságot mutatnak a *Mikrokozmosz* füzetek darabjaival, azt azonban nem konkretizálták mely darabokra és pontosan milyen zenei jegyek utalnak.. Ezzel kapcsolatosan fontos hozzátenni, hogy még szembetűnőbb párhuzamok mutatkoznak a *Gyermekeknek* fületeiben szereplő darabok némelyikével, amelyekre a későbbiekben részletesen is kitérek majd.⁸ Ezenfelül azt is megállapították, hogy Bartókot idéző zenei megoldást változtatás nélküli nem vett át Twardzik. Ez utóbbi kijelentésükkel messzemenőig egyet kell értenem.

Én a nyomtatásban megjelent faksimile kottát írtam át digitális formátumba, és elemeztem azt (10. kottapélda). Az átíráskor arra törekedtem, hogy az általam elkészített kottakép a lehető legjobban tükrözze az eredetit, így nem írtam át enharmonikusan hangokat azokon a helyeken, ahol egyébként a harmónia ezt logikusan indokolná. Nem tagoltam a darabot, annak ellenére, hogy felismerhető és jól elkülöníthető szerkezeti részeket tartalmaz, amelyek közül a szerző csupán az első 10 ütem hosszú szakaszt választotta el kettős vonallal. A könnyebb áttekinthetőség érdekében a kottairó program segítségével letisztázott kéziratot azonban utólag kiegészítettem, mind formai, mind a harmóniára vonatkozó utalásokat téve. Ezek az eredeti szerzői kéziratban nem szerepelnek. A harmóniákat a két szólam közé írtam be, ettől csak azokban az esetekben tértem el, ahol úgy éreztem, hogy a két szólam értelmezése külön is fontos lehet. Ezeknél az ütemeknél a kétféle akkord megnevezés minden esetben az adott szólam fölött látható.

7 Chambers: *Bouncin' with Bartok*. I.m. 62-63.

8 Nincs arra nézve információ, hogy a *Gyermekeknek* fületeit valóban ismerte-e Twardzik, de darabjának egyes részei erre engednek következtetni.

Bouncin' with Bartok

Richard 'Dick' Twardzik

A

3 3 3 3 3

C trichord Cm trichord Bm trichord Bbm trichord Am trichord

6 3 3 3 3 C: I. IV. II. V.

G# trichord Fm trichord Dm trichord B fríg (#5 b9) D Dm D°

Av

11 3 3 3 3 3 3 3 3

Am trichord Ab trichord G Gb F trichord Fm trichord Dm Bm fríg G trichord

B

19 3 3 3 3 3 3 3

C

27 3 3 3 3 3 3 3

C#m(maj7)/F#

35

35 3 3 3 3 3 3 3

Abmaj7(#5)/F Dm7(b5) Dm7(b5) Abmaj7(#5)/F Dm7(b5) Bbmaj7 Bbm7(b5)

2

43 D

$A\flat maj7(\sharp 5)/F$ $D7(sus4)$ F $F\sharp 7$

Kvartszext fordítás

47 (b9)

$F7$ $F\sharp maj7(add13)$ $G7$ $G\flat maj7$

51

$F\%9$ $E\flat m^{11}$ $F\%9$ $E\flat m^{11}$

55

F $F\sharp 6$

E 59 *tr* *tr*

F $F\sharp 6$ $F(add9)$ $F\sharp\%9$

67

F^{13} $D maj7/E$ $C\sharp 5 / Gm$ $C\sharp 5 / C$ $D\flat maj7 (arp.)$ Kromatikus dallam

$C \text{ Ped.}$

10. kottapélda, Richard Twardzik: „Bouncin’ with Bartok”

Nagy valószínűséggel – hozzám hasonlóan – a kéziratot, vagy annak publikált változatát dolgozta fel az az illető, aki a YouTube honlapra feltöltötte a darabot hangzó formátumban „Synthesized” alcímmel ellátva.⁹ Sejthetően ezzel arra utalt, hogy a hang fájl nem zongorán lett rögzítve, hanem az általa használt kottairó programból digitális mentéssel állította elő. Sajnálatos módon – hasonlóan a YouTube-ra feltöltött videók gyakran tapasztalható alacsony nivójú minőségéhez – ez a hangzóanyag sem képez kivételt, így nem lehet biztosan megállapítani eredetét. A kissé gépies előadásmód és hangszín arra enged következtetni, hogy valószínűsíthetően nem élőben vették fel. Helytelenül Jay Migliori amerikai szaxofonos is szerepel szerzőként a videóhoz kapcsolódó leírásban, miközben tudható, hogy csupán évekkel később ismerték meg egymást, majd ezt követően az 1950-es évek elején játszottak közös zenekarban.¹⁰ Eltérés tapasztalható a kézirathoz képest abban is, hogy a felvételen, a mű végén hallható két teljes ütem, valamint egy C-dúr tonikai záró akkord, amely az eredeti kottában nem szerepel.¹¹ Ámbár ez a bővülés szervesen kapcsolódik a Twardzik által írottakhoz, de mivel nem ő komponálta az elemzésemben nem térek ki erre. Ezzel együtt a felvétel hasznos volt abban a tekintetben, hogy azokat a kézirat részeket, amelyek nyomdai kicsinyítés miatt nehezen olvashatóak, össze tudtam vele vetni. Az ellenőrzésből adódóan javítást nem eszközöltem, ám minden olyan esetben, ahol nem voltam biztos a lejegyzett hang helyes értelmezésében megerősített döntéseimben.

Jóllehet elemeztem a darabot összhangzattani és szerkezeti szempontból is – ez utóbbi szerzői tagolás hiányában természetszerűleg szubjektív –, de nem elsősorban erre, hanem a Bartók vonatkozású megoldásokra kívánok fókuszálni. Előtte azonban ki kell térni röviden az elemzést is érintő néhány részletre. Már első ránézésre szembeötlő lehet, hogy az általam A résznek nevezett, Twardzik által is elkülönített szerkezeti egységben teljes unisonóban áll a két szólam, ami praktikusán azt jelenti, hogy minden egyes hangot két kézzel kellene leütni. Nem valószínű, hogy ez lett volna a szerző szándéka, talán csak nem szerette volna a bal kéz kezdő ütemeit üresen hagyni. Bartók kezdő zongoristák számára komponált *Mikrokozmosz*ban szereplő unisono dallamai mindig legalább egy oktáv távolságban állnak egymáshoz képest. Fontos megjegyezni, hogy a szólamok a B részig violinkulcsban vannak lejegyezve, ahol az alsó szólam átvált basszuskulcsba. Ez gyakran előforduló megoldás a *Mikrokozmosz*

9 Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watch?v=0lZMT2epE4k> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 12. 01.)

10 Chambers: *Bouncin' with Bartok*. I.m. 187-188.

11 A faksimile kottaképen jól láthatóan üres részek követik a darab kettős vonallal lezárt befejezését.

darabjainak esetében is. Ezenfelül, szintén hasonlóan Bartókhoz, több esetben a két szólam más-más előjegyzéshez kötődő módosító jeleket használ (a darabnak nincs kiírt előjegyzése, ami abból is adódhat, hogy C-dúr tonalitásból indul és arra is zár). Erre a 20. vagy a 48. ütemben találunk példát. Sőt ezen a helyen a 47. ütemtől kezdődően az alsó szólamban található módosítójelek aszerint változnak, hogy a basszus szólamban szereplő dúr akkord milyen irányba mozdul el. Hasonló a helyzet az 51. ütemtől az 54. ütemig tartó részben, ahol a felső szólam dallamának fél hanggal való fel-, majd visszalépései ütemenként nem igazodnak előjegyzésükkel az alsó szólamhoz. Az utolsó érdekes analógia a Bartókra jellemző zenei eszközökkel, hogy a 35. ütemtől a 40. ütemig tartó harmonizáció f-melodikus mollban van, ami ebben az időszakban egyáltalán nem volt jellemző a jazzben. Ennek ellenére sem mondható egyértelműen bartóki hatásnak, hasonlóan az akusztikus skála jazz zenében való megjelenéseihez.¹²

Mivel Twardzik életrajzírója a *Mikrokozmosz* IV. füzetét nevezi meg, mint olyan szóló zongorára írt Bartók kottát, amelyet ebben az időszakban Twardzik ismert,¹³ így a darab összevetését az ebben a füzetben szereplő művekkel kezdtem.¹⁴ Összesen egy olyan szakaszt találunk a „Bouncin’ with Bartok” című kompozícióban, ami ezzel a kottafüzettel összefüggésben felveti Bartók hatásának a kérdését, és eltérést mutat korának jazz formanyelvéhez képest. A „Bouncin’ with Bartok” utolsó sorában található 69. ütemtől kezdődően az addig a két szólamban szereplő, de azonos alaphanghoz képest értelmezett akkordok kétfelé válnak. Érdekes, hogy a szerző már ezt megelőzően, a 61. ütemtől különböző előjegyzéssel látta el a két szólamban megtalálható és enharmonikusan egyező hangokat. Ilyenek például a 61. ütem basszus szólamában az A# és a felső szólamban szereplő Bb hangok, vagy a következő ütemben álló C# és Db hang, mintegy előkészítve a majdani szétválást. Három az említett kritériumnak megfelelő akkord-pár figyelhető meg a 69–70., a 71. és a 72. ütemekben. Elsőként egy Dma7 és egy E dúr hármashangzat, majd ütemenként egy C bővített hármashangzat áll együtt az alsó szólamban található Gm és ezt követően C dúr hármashangzatokkal. Az első akkordpár, amely egyként kezelve egy perakkordot¹⁵ ad ki előfordul egy hangnemen, nevezetesen az A-dúron belül. Ehhez hasonlóan a harmadik páros

12 Lásd: 3.2. A „bartóki” akusztikus skála és a melodikus moll skála IV. foka a jazzben című fejezetben.

13 Chambers: *Bouncin’ with Bartok*. I.m. 59.

14 Chambers nem tünteti fel a *Mikrokozmosz* IV. füzetének mely kiadása volt Twardzik birtokában, így ennek az információnak a hiányában én az Editio Musica, 1987-ben megjelentett javított kiadványát használtam.

15 A perakkord egy speciális megjelenése, amikor az alul szereplő ABC-s hang nem csupán egy basszus hangot, de egy hármashangzatot is jelölhet. Lásd: Speciális szakkifejezések és rövidítések című fejezet.

is köthető azonos tonalitáshoz, amennyiben a C-összhangzatos dúr-, és az f-összhangzatos moll skálában is megtalálható tercépítkezésben a két azonos alaphangú hármashangzathból – C(5#)/C – felépülő perakkord. Ezzel szemben a C bővített hármashangzat egyetlen ismert hangrendszerben sem szerepel együtt a Gm akkorddal. Bartók „Kvintakkordok” című, a *Mikrokozmosz* IV. füzetben szereplő darabjában több helyen is ehhez nagyon hasonló kompozíciós technika, azaz a két szólamban elhelyezkedő (azonos modális skálában megtalálható hármashangzatokból felépülő) perakkord figyelhető meg. Ilyen például a 31–32. ütem (11. kottapélda).

Kvintakkordok

Bartók Béla

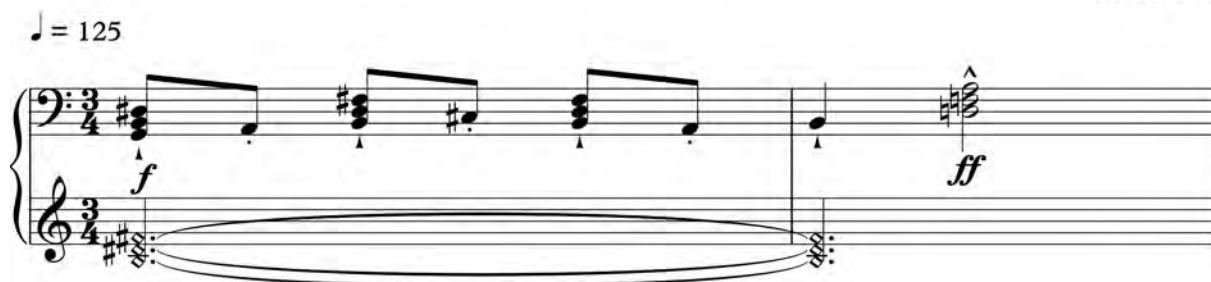


11. kottapélda, Bartók Béla: *Mikrokozmosz*, „Kvintakkordok”, 31–32. ü.

A szintén ebben a *Mikrokozmosz* füzetben szereplő „Felhangok” című darabban is találunk ezzel összecsengő példát, azzal a különbséggel, hogy az itt a 31–32. ütem két szólamában szereplő akkordok már nem köthetők azonos hangnemhez (12. kottapélda). A felső szólamban álló G(5) és Dm hármashangzatok nem kapcsolódnak ilyen értelemben az alsó szólamban szereplő B dúrhoz.

Felhangok

Bartók Béla



12. kottapélda, Bartók Béla: *Mikrokozmosz*, „Felhangok”, 31–32. ü.

Arra is többször találunk példát, hogy az alsó és felső szólamok különböző hangnemi előjegyzéssel vannak ellátva Bartók (nem csak pedagógiai célú) zongora művei esetében. Ilyen módon lejegyzett kompozíció például a „Játék” vagy a „Kézkeresztezés”, ha csupán a *Mikrokozmosz* IV. füzetében szereplő műveket vesszük alapul.

Az összevetés során az is megállapítható volt, hogy a IV. füzet némileg összetettebb darabokat tartalmaz, mint amilyen Twardzik – bizonyos szempontból a rag és boogie-woogie szóló zongora játékot idéző – szerzeménye. Azonban Bartók könnyebb *Mikrokozmosz* darabjaival találni több esetben is hasonlóságot. Azokat az egybeeséseket tartom lényegesként kiemelni, ahol egy adott ritmikai megoldás hasonló zenei környezetben fordul elő Twardziknál, mint Bartók esetében. Ilyen például a *Mikrokozmosz* III. füzetében található „Sípszó” című darab alsó szólamának 6. ütemében található két trichord (egy C fríg és egy Bb dúr), amelyek hasonlóan a „Bouncin’ with Bartok” A és A variáns részeinek 2. és a 6. üteme között szereplő trichordokhoz a legfelső hangjukról skálaszerűen az alaphangra érkeznek (10. kottapélda), sőt még abban is hasonlítanak, hogy egymáshoz képest szekund lépésenként ereszkedve követik egymást. Ámbár amíg ez a távolság Bartóknál nagy szekund, addig Twardzik ereszkedő dallamában kis szekund lépések figyelhetők meg. Egyértelműen a ritmikai rokonság a legfontosabb, amit az adott szakasz mutat a Bartók-darabban, ahol ezen dallamok szintén triolák formájában fordulnak elő, mindemellett a Twardzik kompozícióban jellemzően megjelenő három triola-duola egymás mellé állítása is szerepel a „Sípszó” 9–10. és 11. ütemének felső szólamában (13. kottapélda).¹⁶

Sípszó

Bartók Béla



13. kottapélda, Bartók Béla: *Mikrokozmosz*, „Sípszó”, 6–11. ü.

¹⁶ A „Sípszó” mellett más *Mikrokozmosz* darabokban is szerepet kap.

Hasonló, ereszkedő dallamú és triolásan ritmizált trichordok találhatók a *Mikrokozmosz* II. füzetében szereplő „Triólák líd hangsorban” című Bartók darabban is. E helyütt – mindkét zongorán, de eltérő helyeken, ezért az első zongora ütemszámait alapul véve – a 7. ütemben a felső szólamban Am és G dúr trichordokkal (14. kottapélda), valamint a 11. ütemben F és Eb dúr trichordokkal (15. kottapélda) a basszus szólamban találunk az előzőekhez hasonló dallamívet. Erre a darabra is jellemző, hogy Bartók a triolás és a nyolcados ritmikai képleteket együtt szerepelteti, annyira hogy a „Bouncin’ with Bartok” A részeiben oly gyakran előforduló három triola, egy nyolcad és egy nyolcad szünet ritmusképlet is megtalálható az első zongora basszus szólamának 20. és a felső szólamának 21. és 22–23. ütemeiben (10. kottapélda).

Triólák líd hangsorban

Bartók Béla



14. kottapélda, Bartók Béla: *Mikrokozmosz*, „Triólák líd hangsorban”, 7–12. ü.

Triólák líd hangsorban

Bartók Béla



15. kottapélda, Bartók Béla: *Mikrokozmosz*, „Triólák líd hangsorban”, 20–24. ü.

A *Gyermekeknek* füzetében azonban találunk olyan allúziókat is, amelyek az eddig felsorolt példáknál határozottabban felismerhető zenei motívumok formájában jelennek meg Twardzik művében. A „Gyermekjáték” című Bartók darab 14–16. ütemeinek basszus

szólamában lévő F dúr hármashangzat ugyanabban a ritmikai és hangi elosztásban (az akkord két felső hangja nyolcadosan váltakozik a basszus hanggal) jelenik meg (16. kottapélda), mint ahogy ez látható a „Bouncin’ with Bartok” általam D részének elnevezett szakaszában található 1., 3., 7. és 9. ütemekben, mindössze annyi eltérést mutatva, hogy amíg Bartóknál a hármashangzatok alaphelyzetben, addig Twardzik szerzeményében kvartszext fordításban szerepelnek.

Gyermekjáték

Bartók Béla



16. kottapélda, Bartók Béla: Gyermekeknek, „Gyermekjáték”, 14–17. ü.

Még az előzőhöz képeset is erősebb kapcsolatot láthatunk a *Gyermekeknek* II. füzetében 22-es számmal, cím nélkül szereplő „Debrecenbe kéne menni” kezdetű gyerekdal feldolgozásában. Az ezt megelőző kottapéldával teljesen azonos (ritmikai és dallami) összetevőkkel, ám a D részből idézett ütemekben álló hármashangzatokkal megegyezően kvartszext fordításban szerepelnek a harmóniák – a 9. ütemben Am, a 10. ütemben Bb és Edim – Bartók darabjában (17. kottapélda).

22 (Debrecenbe kéne menni)

Bartók Béla



17. kottapélda, Bartók Béla: Gyermekeknek, „Debrecenbe kéne menni”, 9–10. ü.

Mindezekon felül ki kell emelni azt a dallamformálási sajátosságot, ahogyan Twardzik darabjában használja a kromatikus módosított hangokat a különböző modális skála részletek egymás mellé állításával. Ez egyértelműen egy Bartókot jellemző – az ő idejében rendkívül bátor – zenei eszköz átvétele,¹⁷ amely a kompozíció A és A variáns részeiben meghatározza szólamformálást.

A Jack Chambers-féle elemzésnél alaposabb összevetés segítségével is az övéhez hasonló következtetésre juthatunk, miszerint Twardzik elkötelezettsége a magyar szerző irányába már a címadás alapján egyértelmű, de a számos egyezés ellenére sem ismerhető fel szerzeményében valódi idézet Bartóktól.¹⁸

Valószínűsíthetően nem merített egyetlen konkrét Bartók darabból sem. A címben szereplő hivatkozás nyilvánvalóan az ő (Bartók) szellemiségére vonatkozik.¹⁹

Ámbár a felsorolt példákból az is jól látható, hogy a darab megírásakor Bartók szellemiségén túl, zenei megoldásai is élénken foglalkoztatták a fiatal jazz zenészt. A „Bouncin’ with Bartok” számos részletében magán viseli Bartók hatását, amelyek nem pusztán analógiák, hanem egyértelműen átvételként azonosíthatóak. Megállapítható továbbá, hogy Bartók kompozíciós eszközei és megoldásai, Twardzik akkori szóló-zongora stílusába szervesen tudtak illeszkedni. Mindezekért a jazz történetének ezen első Bartók ihlette kompozíciója igen fontos a disszertáció-, de talán nem túlzás ezt állítani, a magyar zene szempontjából is.

4.2. Lee Konitz: *Peacemeal* „Thumb Under”

A cool korszak egyik emblemikus alakja, Lee Konitz volt az első, aki Bartók darabokat rögzített lemezre jazz zenei környezetben. Nem véletlen, hogy egy amerikai zenész tette meg ezt elsőként, hiszen Bartók Péter – amerikai jogörökös – hozzáállása a feldolgozások tekintetében nagy mértékben eltért a magyarországi jogutód Vásárhelyi Gáborétól, aki 2016. január 1-ig gyakorlatilag minden kreatív kísérletet tiltott, függetlenül annak minőségétől. A Konitz Quintet *Peacemeal* című lemezére három, a *Mikrokozmosz*ból származó mű került fel. Lee Konitz nem csupán egy az ismert jazz zenészek sorából, de a jazztörténet egy nagy hatású alt szaxofonosa, ezért fontos tény, hogy ő nyitotta meg a sort az amerikai jazz muzsikusk

17 Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971). 443–545.

18 Chambers: *Bouncin’ with Bartok*. I.m. 61.

19 „It does not seem to be beholden to any particular piece by Bartók. The reference to him in the title is apparently to his spirit.”

számára ezen a téren. Konitz-ot pályafutásának elején több olyan hatás érte, ami érthetővé teszi, hogy miért lett ő az első amerikai, aki Bartókhoz fordult inspirációért.

1947 és 1953 között négy zenekarvezetővel dolgozott együtt – mutat rá Whitney Balliett szakíró – akik a korszak legmodernebb jazz irányzatait képviselték: Claude Thornhill, Miles Davis, Lennie Tristano és Stan Kenton személyében.²⁰ Még húsz éves sem volt Konitz, amikor bekerült abba a Claude Thornhill zenekarba, ami a bebop korszakot megelőzve összegyűjtötte a korszak fiatal, progresszíven gondolkodó zenészeit. Thornhillre nagy hatást gyakorolt Ravel, Berlioz és különösen Debussy zenéje.²¹ A klasszikus zene hatása fokozódott a zenekarban, amikor a második világháború miatt olyan kihívások hárultak Thornhillre, – a nagyzenekarok vezetőire általában is – amik miatt a komponálási és hangszerelési feladatokat fokozatosan másra, nevezetesen Gil Evansra bízta. Evans még Thornhillnél is fontosabb inspirációnak tekintette a klasszikus zenét, ezért olyan hangszerek jelentek meg a Thornhill vezette big bandben, amik előtte csupán a szimfonikus zenekarokban voltak hallhatóak. A pályája elején járó Konitz-ra természetesen mindez nagy hatást gyakorolt.

1949-ben és az azt követő évben Konitz a Miles Davis Nonet tagjaként szerepelt azokon a felvételeken, amik 1957-ben „Birth of the Cool” címmel jelentek meg. Ez a lemez mára a jazz egyik mérföldkövévé vált. Az albumon hallható hangszerelések egy részét Gil Evans, másokat pedig szintén a Thornhill zenekar egykori tagja, Gerry Mulligan bariton szaxofonos írta. Azok a kompozíciós és hangszerelési törekvések teljesedtek itt ki, amik a Thornhill zenekarban is megjelentek már. Ezeken a felvételeken a jazzben megszokott hangszerek mellett tuba és vadászkürt szerepel, ami ugyancsak annak a törekvésnek volt a része, hogy a hangzás a klasszikus kamarazenekari megszólalás irányába mozduljon – mutatnak rá a jazztörténet írók.²² Ugyanebben az évben, 1949-ben volt Konitz első lemezfelvétele a vak zongorista, zeneszerzővel Lennie Tristanoval is. Talán ő volt a legnagyobb hatással a fiatal szaxofonosra. Tristano mindent – így a klasszikus zenét is – hallás alapján tanult meg lejátszani, és tudását 1951 és 1956 között nem is elsősorban, mint koncerttermi előadó, sokkal inkább a Keleti 32. utca 317. alatti lakásának „professzoraként” adta át. Sok ismert jazz zenész fordult meg nála rendszeresen, volt a tanítványa ebben az

20 Whitney Balliett: *American Musicians II.* (New York: Oxford University Press, 1996). 481.

21 Balliett: *American Musicians II.* I. m. 474.

22 Gonda János: *Jazzvilág.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004). 110.

időszakban, többek között Lee Konitz is. Az öt év tapasztalatáról, amikor Tristanótól tanult és együtt lépett fel vele, a következőképp számolt be önéletrajz írójának, Andy Hamiltonnak:²³

De tanulni Tristanótól és vele játszani a legmagasabb szinten mutatta meg, hogy milyen a jazz improvizáció igazi természete, és hogy mennyire komoly metódus ez. [...] Egyszer csak az életembe egy nagyon határozott látásmód került be, amelyet követni tudok a mai napig is. Találni egy személyes hangot, amin keresztül szólni tudok vált a legfontosabb céllá.²⁴

Ugyanebben a riportban elhangzott kérdésre, hogy a Tristano zenéjével szemben inkább ellenségesség vagy csupán közöny volt tapasztalható, világosan fogalmaz válaszában Konitz:²⁵

Ellenségesség és közömbösség is tapasztalható volt Tristano zenéjével szemben. Az a kritika, hogy olyan volt, mint a fehér klasszikus zene, nemcsak az szakíróktól származik – sok zenész is kritikus volt vele szemben.²⁶

A Tristano zenéjében tetten érhető hatásokról, így a bartóki modellről, valamint arról, hogy mindez miként hatott rá, Konitz egy másik interjúban nyilatkozott:²⁷

Lennie Tristano megismerhető Roy Eldridge, Lester Young, Charlie Parker, Art Tatum, Earl Hines és Nat Cole személyén keresztül, de legalább annyira Paul Hindemith, Bartók és Bach művészetének tükrében. [...] Még mindig nem érzem, hogy tökéletesen megvalósítottam volna Tristano diszciplínáit. Az ő zenei elhivatottsága szinte fertőző volt, mindenkit megváltoztatott, akivel kapcsolatba került.²⁸

1952-től megszakításokkal két évig játszott a Stan Kenton Orchestra tagjaként. Ezek az évek a Tristano hatása alóli eltávolodást hozták.²⁹ Kenton stílusa, amelyet a modern szimfonikus zenekari hangzás jellemzett, később a „progresszív jazz” elnevezés szinonimájává vált. Kenton ezekben az években más modern zeneszerzők mellett behatóan tanulmányozta

23 Andy Hamilton: *Lee Konitz – Conversations on the Improviser's Art* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007). 33.

24 „But studying with Tristano and playing with him, I got a peek at what this world of jazz improvisation was really like, and how serious a procedure it is. [...] And studying my life took on a very definite viewpoint that I've been able to follow to this day. Finding a personal voice, so to speak, is the ultimate goal.”

25 Hamilton: *Lee Konitz*. I. m. 32.

26 „There was hostility and indifference. The criticism that it was like white European Classical music wasn't just from the writers – a lot of musicians were critical too.”

27 Balliett: *American Musicians II*. I. m. 483–484.

28 „You can trace Lennie Tristano and Charlie Parker and Art Tatum and Earl Hines and Nat Cole and also also through Paul Hindemith and Bartók and Bach. [...] I still don't feel I've mastered Tristano's disciplines. His dedication to his music was infectious, and he changed everyone who came in contact with him.”

29 Hamilton: *Lee Konitz*. I. m. 79–80.

Hindemith, Bartók és Stravinsky műveit – hangsúlyozza Gonda János jazztörténeti munkájában.³⁰

Mindezek mellett 1952-ben Charles Mingus, majd 1958-ban Bill Russo felkérésére két third stream lemezfelvételen is közreműködött Konitz,³¹ amely jazzirányzat kifejezetten a klasszikus zenével való fúziót tűzte zászlójára. Ezek a hatások mind hozzájárultak ahhoz, hogy saját hangjának megtalálása részeként – nem magyar jazz zenészként – a világon elsőként rögzített Bartók átdolgozásokat.

A *Peacemeal* című albumon, ami 1969-ben került felvételre és az azt követő évben jelent meg, a *Mikrokozmoszban* található három darab kapott helyet. Az „Alátevés”, *Mikrokozmosz* IV/98. az eredeti angol néven, de pontatlanul „Thumb Under” címmel szerepel a számlistában, a „Village Joke” („Falusi tréfa”), *Mikrokozmosz* V/130. és a „Peasant Dance” („Dobbantós tánc”), *Mikrokozmosz* V/128. mellett kapott helyet az egyébként jazz sztenderdekből összeállított lemezen. A Konitz kvintett tagjai a lemezfelvételen Marshall Brown harsonás, Dick Katz zongorista, Eddie Gomez bőgős és a dobos Jack DeJohnette voltak. A lemezborító tanúsága szerint a három Bartók feldolgozás hangszerelését Marshall Brown készítette el a zenekarvezető felkérésére. Ezt támasztja alá az alábbi interjú részlete is, amit Sheila Jordannak adott Konitz:³²

Sheila Jordan: Néhány Bartók darabot is játszottak a *Peacemeal* című albumon.

Lee Konitz: Marshall Brown a harsonás nagyon intelligens ember volt, aki pályája elején írt néhány pop slágert, de alapvetően dixieland zenekarokban játszott – volt például egy együttese Pee Wee Russellel. Találkoztunk és megbeszéltük, hogy felveszünk közösen egy albumot. Én voltam az, aki felvetette a lehetőségét, hogy néhány Bartók darab kerüljön rá, amiket zongorán gyakoroltam.³³ Ő felkereste (Bartók fiát) Pétert, aki a Nyugati 52-dik utcában lakott akkoriban, hogy ezt engedélyezze – ami semmilyen akadályba nem ütközött. Marshall készített néhány ügyes hangszerelést a darabokhoz, én pedig leírtam az egyik kedvenc Roy Eldridge szólómat a „Body and Soul”-ra, amit Chu Berry-vel vett fel és ezt is rögzítettük. [...] Nem szoktam túl gyakran kottákat elemezni. Néhány éve vettem egy Messiaen könyvet, mert sokat hallgattam őt. Bizonyos műveit nagyon szeretem – a zenekari és az orgona művek gyönyörűek – de láttam elemzéseket a ritmikai használatáról és majdnem becsuktam a könyvet! Szinte bizarr volt a komplikáltságuk. Bartók más módon, de szintén

30 Gonda: *Jazzvilág*. I. m. 98–99.

31 Hamilton: *Lee Konitz*. I. m. 84.

32 Hamilton: *Lee Konitz*. I. m. 137.

33 Az eredeti angol szövegben a „noodling” kifejezés szerepel, aminek pontos meghatározása: improvizálni vagy alkalmasszerűen játszani egy hangszeren.

túl komplikált ahhoz, hogy igazán magas szinten megismerjük. Vannak kottáim tőle, nézegettem is őket, de sohasem tanultam meg őket igazán alaposan. Boldog vagyok, hogy hallgathatom az ő zenéjét nem intellektuális, nem elemző módon.³⁴

Az eredeti Bartók mű, az „Alátevés” harmóniákat nem, csupán a jobb és bal kéz zongora szólamát tartalmazza, amik unisono szólalnak meg, bár az utolsó kilenc ütemben, az unisono mozgás megtartása mellett van néhány kisebb eltérés a két szólam között (18. kottapélda). Ha az elhangzó felvételt összehasonlítjuk a *Mikrokozmosz*ban szereplő eredeti darabbal, felfedezhetünk egy szembeötlő változást: az eredeti 2/4-et a jazzben megszokott 4/4-es beosztás váltja ki. Ez érdemi változást nem okoz, csupán érzetbeli különbséget. Ugyancsak nem jelentős eltérés, de az eredeti kottában jelzett MM szám ♩=100 helyett, a feldolgozásban 120-as tempóban hangzik el a darab. A kicsit gyorsabb tempóválasztás nyilván a rögzített felvétel improvizációinak ideális sebességéhez lett igazítva. Ekkora eltérés az eredeti tempóhoz képest érzésem szerint egyáltalán nem jelent karakterbeli változást. Ezzel együtt, mivel az összes általam elemzésre kiválasztott mű kisebb vagy nagyobb mértékben eltér az eredeti kompozícióban jelzett tempótól, ezért fontosnak tartok egy rövid kitérőt tenni és megvizsgálni ezt a kérdést. Bartók a következőképpen írt a *Mikrokozmosz* füzetekben található darabok tempójelzéseivel kapcsolatban.³⁵

A M.M. és időtartam jelzést, főleg az 1. 2. 3. füzetben szintén csak útmutatóként tekintjük: az első néhány tucat darab tempója – a körülmények szerint – lassabb vagy gyorsabb is lehet. Minél előbbre haladunk, annál kevésbé alkalmas a darabok tempója változtatásra; az 5. és 6. füzetben lévőknel ezek az előírások már a szokásos módon kötelezők.³⁶

34 Sheila Jordan: You played some Bartók pieces on the album *Peacemeal*.

Lee Konitz: Marshall Brown the trombone player, was a very clever guy who wrote some pop hits early years, but he was basically playing in Dixieland situations – he had a group with Pee Wee Russell. We got together and planned a recording– I suggest the possibility of doing some of these Bartók's pieces that I was noodling on the piano with. And he actually went to (Bartók's son) Péter, who was living on West 52nd Street at the time, and asked him if he would approve of that – and there was no question about it. Marshall made some clever arrangements of the pieces, and I had transcribed one of my favorite Roy Eldridge's solos on “Body and Soul,” that he had done with Chu Berry in the early years, and we played that. [...] I don't analyze scores too much. I bought a book on Messiaen a few years back because I've been listening to him a lot. I love some of his music very much – his orchestral and organ works are beautiful –but I saw analyzes of his rhythms, and I almost closed the book! It was almost bizarrely complicated. Bartók is complicated in a way that I was interested to get to a degree. I have his scores and I have looked at them, but I haven't really studied them too much. I am happy to listen to his music in a nonintellectual, nonanalytic way.”

35 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 83.

36 1939. december 9-én levélben a kiadó a tervezett 1. füzet kettéosztását javasolta, az előszót ennek megfelelően megváltoztatták. Az eredeti kéziratban még a 4. és 5. füzet szerepel, ahol a tempójelzést a szokásos módon kötelezőnek kell tekinteni.

12

Thumbs Under

Pouces en-dessous

Daumenuntersatz

Alátevés

Allegro non troppo, $\text{♩} = 100$

98 *f*

[35 sec.]

18. kottapélda, „Alátevés”, *Mikrokosmosz* IV/98. © Editio Musica Budapest, 1987

Legalaposabban minden bizonnyal Somfai László foglalkozott Bartók tempó notációja és a darabok előadásának metronóm-sebessége közti eltérésekkel, akár Bartók saját hangfelvételei, akár más előadók tekintetében. Somfai számos lényegi megállapítást tesz erre vonatkozó tanulmányaiban.³⁷ Ezek egy része még úgy is releváns, hogy az általam elemzett feldolgozások az eredeti művekhez képest merőben más hangszerelésben szólnak meg, valamint adott esetben nagyban eltérhetnek – az „Alátevés” Konitz kvintett által rögzített feldolgozásának esetében nem ez a helyzet – az autentikus Bartók darabtól. Somfai rávilágít, hogy Bartók hozzáállása a lejegyzett és az előadói gyakorlatban megvalósult tempók kérdésében egyfelől a muzsikussal, másfelől a zenekutató beállítottságát tükrözi. Bartók szerette volna – ahogy pályáján előre haladt egyre inkább – pontosan meghatározni kompozíciói ideális előadási sebességét, miközben a tempójelzést az előadók számára útmutatónak tekintette csupán. Azt is bizonyítja Somfai, hogy az egyes darabok tempója az idők során gyakran változott, egyes esetekben akár jelentősen is. Valamint arra is rámutat, hogy a különböző kiadók által megjelentetett kották sokszor eltérő, bizonyos esetekben téves utasításokat tartalmaznak a tempóra vonatkozóan. Mivel nem tudhatjuk, hogy Konitz és a többi szerző a jazz feldolgozások esetében melyik kiadványt vették alapul, így azt sem lehet minden kétséget kizáróan megítélni, hogy milyen mértékben tértek el attól.

Szintén kiváló publikáció ebben a tárgykörben Kocsis Zoltán – a Philips Classics cég számára rögzített, Bartók összes zongoraművét tartalmazó kiadványához írt – „Kell-e metronóm?” című írása,³⁸ ami végül nem került be a lemez kísérfüzetébe. Kocsis ebben a tanulmányában, pont a *Mikrokozmosz* előadása kapcsán mutatja ki, hogy mennyire fontos a tempók tudatos használatából kiindulva elsajátítani az egyes darabokat, annak érdekében, hogy a helytelenül megválasztott tempó ne okozza a darabok karakterének elvesztését. Kocsis megállapításait természetesen ugyancsak a darabok eredeti, nem átdolgozott verzióinak előadásával kapcsolatban teszi meg. Ilyen szempontból megvizsgálva az általam elemzésre kiválasztott felvételeket – az eredeti, Bartók ihlette kompozíciók esetében ez a kérdés irreleváns – az eredeti tempótól nagyban eltérő feldolgozások esetében valóban hallhatóan megváltozott a darab karaktere. Ezekben az elemzésekben külön is ki kell térni erre az aspektusra, de ez az „Alátevés” Konitz-féle verziójára nem érvényes.

37 Somfai László: *Bartók kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000). 254–300. Lásd még Somfai László: „A felgyorsult alapttempó és a tempóingadozások.” In: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. (Budapest: Editio Musica, 2014). 144–149.

38 Kocsis Zoltán: „Kell-e metronóm?” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 14–15.

Nem csupán a tempóban tapasztalhatunk kisebb mértékű eltérést az eredeti műhöz képest, de a dallamok beosztását illetően is. Az első sor utolsó ütemében a C# hang az eredeti kottában ütésre, az ütem második negyedére jön, sőt össze is van kötve az őt követő hangokkal, tehát egy zenei gondolathoz tartoznak. Ezzel szemben a Marshall Brown hangszerelte változatban (19. kottapélda) ugyan ez a C# egy felütésre eső nyolcad hang, ami egyértelműen az őt követő ütem első hangjára a D-re vezet, valamint az egész frázis egy oktávval magasabban hangzik el. Ezeket a nem számottevő különbségeket leszámítva a jazz verzió két felső szólama csak annyiban tér el a Bartók kotta jobb kezétől, hogy máshol érezteti a zenei mondatok elejét és végét, valamint végig 4/4-es beosztású.

Ennél nagyobb eltérést találunk a zongora bal kéz, és a felvételen ennek megfelelő bőgő szólam között. Alapvetően Gomez bőgő kísérete sem tér el a Bartók kompozícióban található basszus szólamtól, de az eredeti *Mikrokozmosz* darabhoz képest kevesebb hangot tartalmaz. Úgy lehetne a különbséget a legjobban megfogalmazni, hogy egy jazzre jellemző nagybőgő kíséret jött létre az eredeti szólamból kiindulva, annak szellősebbé tételével. Ha összevetjük a két szólamot, a bőgőben az eredeti Bartók által komponált hangok szerepelnek, egyetlen kivétellel, ami a bőgő szólam tizedik ütemének utolsó két nyolcadára megszólaló F# hang. A Gomez által játszott kíséretben nincs olyan hang – ezt leszámítva –, ami az eredeti darabban ne jelenne meg. Ritmikailag is kifejezetten azokból az eszközökből táplálkozik, amiket Bartók használt: nyolcad, nyolcad felütés, negyed és pontozott negyed. Szellősebb volta ellenére két helyen mégis sűrűbb a bőgő által játszott dallam, mint az eredeti Bartók mű alsó szólama, ez a 3. és 6. ütem (18. kottapélda), ahol ez ellenpontoszza a felső szólam negyedekes mozgását (a Bartók kottában itt a basszus szólam is negyedeket tartalmaz).

THUMB UNDER

BARTÓK BELA (ARR. MARSHALL BROWN)

♩ = 120

ALTO SAX

TROMBONE

BASS

4

A. SAX.

TBN.

BASS

7

A. SAX.

TBN.

BASS

11

A. SAX.

TBN.

BASS

A teljes felvétel 3 perc 14 másodperc hosszú, az elején és a végén egy-egy témával. Az első témát improvizációk követik álló harmóniára – egy Gm7 akkordra – az alábbi sorrendben: harsona, alt szaxofon és végül elektromos zongora. A zenekarvezető szólóját lejegyeztem mivel tudható, hogy az ő kezdeményezésére vették fel az átdolgozásokat. Az improvizációk elemzésekor elsődleges szempontnak tekintem, hogy a Bartók mű dallamai, illetve a darabban található skálák megjelennek-e benne. Máshonnan megközelítve: az eredeti darab témájához szervesen kapcsolódnak-e az improvizációk? Konitz esetében egyértelműen nem a válasz. Szólójának alapja (20. kottapélda) egy g-moll dallam augmentált bemutatása (G-A-Bb-C-D pentachord), ami mellett néhányszor – hajlításokkal és csak egyszer megfújva – az b5 blues-hang a Db, valamint szintén egy alkalommal a b13, az Eb hang is megszólal. Rögtönzése kezdő motívumának hangjai a G-Bb-C is eltérnek a Bartók darab első ütemének három hangjától, ami G-A-Bb. Konitz improvizációja egyfelől tükrözi ars poétikáját, amit úgy lehet összefoglalni a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Jazz Tanszékén 2000-ben megtartott mesterkurzusa alapján – amin személyesen jelen voltam –, hogy a szólista ne játsszon egyetlen hangot sem, ha nincs vele fontos mondanivalója. Ennek megfelelően igen kevés hangot használ. Másfelől magán hordozza annak az irányzatnak a jellemzőit, amit modális jazznek nevezünk. A modális jazzben megkomponált harmóniamenetek nem lévén, a szólisták az akkordmenet kifejezése helyett hangsúlyt fektethettek a valóban improvizált dallamok fejlesztésére. Konitz improvizációja bármilyen g-moll tonalitású modális jazz darabhoz jól illeszkedne, ám nem reflektál az „Alátevésre”. Meglepő módon a hangszerelő Marshall Brown harsona szólójában sincs érdemi reflexió Bartók darabjára, szintén nem mutat bartóki jegyeket.

THUMB UNDER - LEE KONITZ SOLO

♩ = 120

ALTO SAXOPHONE

5

ALTO SAX.

9

ALTO SAX.

13

ALTO SAX.

17

ALTO SAX.

21

ALTO SAX.

Gm⁷

Dick Katz elektromos zongora improvizációjában viszont, ha röviden is, de megjelenik egy dallam a Bartók darab témájából, ilyen értelemben a leginkább hordozza magán az ő kézjegyét. Hangvételésben gyökeresen Katz szólója sem tér el az előtte lévő improvizációktól – ezért nem tartottam érdemesnek lejegyezni az egészet – de a kérdéses két ütemet leírtam (21. kottapélda). Alapvetően ő is g-moll – elsősorban dór skála – tonalításban játszik, helyenként blues-os érzettel. A felvételen 2 perc 8 másodpercnél hallható az egyértelmű idézet a téma első sorából. Bejátssza a téma kezdő, emelkedő g-moll dallamát (G-A-Bb), majd a Bartók darab 4. és 5. ütemének nyolcados meneteiből használ fel a Bb kivételével minden hangot, hogy aztán egy C#-A-G ereszkedő dallammal zárja az idézetet, ami megegyezik az eredeti darab 6. és 7. ütemében található melódiával. A zongoraszóló hátralévő néhány ütemben nem történik további zenei utalás Bartókra.

THUMB UNDER – DICK KATZ SOLO



21. kottapélda, „Thumb Under” Dick Katz zongora improvizáció részlete, 13–14. ü.

Végezetül, annak ellenére, hogy a Lee Konitz Quintet felvételén csak részlegesen jelenik meg Bartók komplex zeneisége, érdemes elemezni az „Alátevés” *Mikrokozmosz*ban található kottaképét is (1. kottapélda). A téma körülír bizonyos akkordokat. Az első dallam felismerhetően g-moll, – nyilván ezért szolgál ez az akkord az improvizációk tonikai alapjául – amit több, moduláló dallamív követ. Az 5. és 6. ütemben (a felütés ütemét nem számolva) egy ereszkedő kvinthiányos A7 bontás található (C#-A-G-C#), ami egy d-moll dallamra oldódik. A 6. ütem felső szólama és a basszusban található E-G#-B bontás együttesen egy E7 akkordot adnak ki. Az ezt követő részben, a 13. ütemtől kezdődően ereszkedő szekvenciák két ütemenként modulálva követik egymást: g-melodikus moll, f-melodikus moll, majd egy fél-egész skála részlet,³⁹ aminek nem állapítható meg az alaphangja (lehet F, Ab, B vagy D), ezt a

39 Az 1:2-es modell skála jazzben elterjedt megnevezése. Lásd: Speciális szakkifejezések és rövidítések című fejezet.

zenei gondolatot ismét egy A7 bontás (C#-A-G) zárja. Az utolsó sor első négy üteme ismétlődő dallam, tehát ismét g-melodikus és f-melodikus moll, amit egy nyolc hangú ereszkedő hangsor, egy eb-moll6 – szűkített skála követ.⁴⁰ Végül ismét a kvinthiányos A7 bontás (C#-A-G motívum) zárja a darabot. Az utolsó két sorban ismétlődve előforduló, három egymást követő melodikus moll dallam (ide sorolom az eb-moll6 – szűkített skálát is, ami azonos egy eb-melodikus moll hangsorral kiegészülve a B hanggal) alaphangjai ereszkedő nagy szekundonként követi egymást, azaz egy egész hangú skála (G–F–Eb) részletére épülnek.⁴¹

Az a koncepció, ahogy a *Mikrokozmosz* darabhoz hozzányúlt Konitz és Marshall és a felvételeken elhangzó improvizációk már az album elkészültekor sem számítottak igazán újszerűnek vagy elementárisnak. A téma nem átdolgozva, csupán hangszerelve lett az adott formációra. A hangszeres szólókban a fél-egész skála és a melodikus moll módusok használata – különösen egy izgalmas egész-hangú környezetbe helyezve –, amelyek az „Alátevés” unikális hangzásának jellemzői, vagy akár az ereszkedő dallamok intenzív megjelenítése erősebben idézhette volna fel a darab bartóki hangzását. Mégis zenetörténeti jelentőségű mérföldkő ez az album, mert Bartók zenei örökségét elsőként vette lemezre jazz környezetben a Lee Konitz Quintet. Voltak magyar és más amerikai jazz zenészek is, akik már ezt megelőzően Bartókból inspirálódva alkottak,⁴² de ezeknek – sajnálatos módon – nem maradt rögzített (hanganyag, kotta) lenyomata. Ráadásul Konitz, valamint zenekarának két tagja Eddie Gomez és Jack DeJohnette, a jazz műfaj meghatározó és világszinten is nagy hatású előadói. Mindezekért a „Thumb Under” és a *Peacemeal* című lemezen hallható másik két átdolgozás kinyitotta a kaput az őket követő, sokkal merészebb próbálkozások előtt.

4.3. Russ Lossing: *Change of Time* „Boating (#125)”

Russ Lossing zongorista, zeneszerző, zenekarvezető munkásságában kiemelkedő szerepe van a bartóki hatásnak.⁴³ Lossing volt az első amerikai jazz zenész, aki egy teljes tematikus albumot szentelt Bartók munkásságának. 1998-ban rögzített *Time of Change* című trió

40 Vera Marijt: *Barry Harris: Exploring the Diminished*. MA szakdolgozat, Royal Conservatory The Hague, 2014 február 15.

41 A fenti elemzés során a *Mikrokozmosz*ban kiadott kotta mellett Kocsis Zoltán: *Bartók New Series. Works for Piano Solo (6). Mikrokozmosz (153 Progressive Piano Pieces)*. Budapest: Hungaroton Classic, HCD 32529-30, 2008. felvételére is támaszkodtam.

42 Lásd: 2. Bartók hatásának megjelenési formái a jazz történetében című fejezetben.

43 Lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

lemeze⁴⁴ 2020-ban ismételten napvilágot látott, akkor már *Mikrokosmos – Improvising Bartók* címmel.⁴⁵ Az újbóli kiadás apropója – az első lemezalbum kiadójával közös megegyezéssel – a Bartók jogok lejártá volt. Ez lehetőséget biztosított, hogy immáron az eredeti – angol – címükkel szerepeljenek a *Mikrokozmosz* IV. és V. füzetéből származó darabok,⁴⁶ szemben az első kiadással, ahol Lossing adott címetek a Bartók művek átdolgozásainak.⁴⁷ Talán helyesebb ezekre inkább feldolgozásként, mint átíratként tekinteni, amennyiben az együttes próbáin elhangzó zenei kísérletek folyamánként jöttek létre, sokkal inkább, mint egy előre megkomponált anyag – derül ki a zenekar tagjaival készült interjúból.⁴⁸

Frank Tafuri: Hogyan találták ki ezt a Bartók-féle koncepciót?

Russ Lossing: Nos, valójában ez egy megszakított jam session volt.⁴⁹ Egy próbát terveztünk tartani a lakásomban. Nem emlékszem, ki lett volna a dobos, aki játszott volna, de valamilyen oknál fogva nem sikerült eljönnie. Tehát csak hárman voltunk, és ez a zene ki volt készítve a zongoránál. Így jött az ötletet: „próbáljuk meg ezt eljátszani...” Tulajdonképpen, „bárhogy”... és megtettük. Ebből folyamatosan fejlődtek ki – ennek a zenének a különböző eljátszási módok.

FT: Tehát mindenki a zongora kottája körül gyülekezett... vagy zongoradarabok körül és így járt el?

RL: Igen... pontosan.⁵⁰

Az átdolgozások mellett Lossing egy saját kompozíciója, a „Grey”⁵¹ és egy közös improvizáció került a lemezre „Bela” címmel. Mindkét önálló mű bartóki inspirációra született, derül ki az album kísérőfüzetéből.

44 Russ Lossing: *Change of Time*. (OmniTone, 15201, 2001). A felvétel dátuma: 1998. május 10.

45 Russ Lossing: *Mikrokosmos – Improvising Bartók*. (Aqua Piazza Records, AQP004, 2020.).

46 Valójában meglepő, hogy a brooklyni székhelyű OmniTone támogatta Lossingot az anyag immáron magánkiadásban való újbóli publikálásában, amennyiben az Egyesült Államokban a *Mikrokosmos* még mindig védett.

47 Lásd bővebben: 2.6. I.h.

48 Frank Tafuri: „Interview with Change of Time.” Internetes elérhetőség: <http://www.omnitone.com/changeoftime/changeoftime-interview.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. május 3.).

49 A jazzben a „jam session” olyan zenei folyamat, amelyben a zenészek jellemzően darabokból kiindulva improvizálnak.

50 „Frank Tafuri: How did you guys come up with this concept of doing Bartók?”

Russ Lossing: Well, it was an aborted jam session, actually. We had a session scheduled at my apartment. And I don't remember who was suppose to play drums, but for some reason the drummer didn't make it. So, it was just the three of us, and I had this music sitting on my piano. And we got the idea »Let's just try playing this...«

You know, »whatever«...and we did. And it just kept evolving from there – different ways of playing that music.

FT: So everybody just huddled around the piano score...or piano pieces and did this?

RL: Yeah...exactly.”

51 Az első kiadáson „Pozeny” („Feleségek”) címmel szerepel.

A lemezen megtalálható tizenöt darab a valóságban tizenhárom, amennyiben ennek az elemzésnek a tárgya a „Boating (#125)”, azaz a Csónakázás és a „Major Seconds Broken and Together (#132)”. magyar címmel a „Nagy másodhangközök egyszerre és törve” két verzióban is felkerült az albumra. A véletlen hozta – rendhagyó – dob nélküli zenekari felállás egyrészt sok, a zongora-szaxofon-nagybőgő kamarajátékából fakadó finomságot enged megmutatkozni. Másfelől a ritmusszekciót meghatározó ritmushangszer hiánya mindenképpen gyengíti valamelyest a jazz, amúgy jól tetten érhető ritmusközpontú megszólalását. Mindez nagyban hozzájárult ahhoz, hogy megszülethetett az első olyan jazz felvétel, ami egyértelműen magában hordozza Bartók zeneiségét.

A felvételeket erősen meghatározza egy szinte szabad-zeneinek mondható hozzáállás, amennyiben Lossing és zenésztársai nem törekedtek arra, hogy kidolgozott jazz darabokat hozzanak létre, ahogy arra sem, hogy az átdolgozások hasonlóságot mutassanak a mainstream jazzben megszokott művekkel. Mindezt alátámasztják azok a gondolatok, amelyeket megkeresésre írásban megfogalmazott Lossing:⁵²

Nincs sok írott anyag ezzel a projekttel és a mi megközelítésünkkel kapcsolatban. Íme néhány kotta, amelyet használtunk. Találtam egy olyan oldalt jegyzetlapot is, amelyen felsoroltam néhány ötletet tanulók számára. (A trió nem használta ezt a lapot.)

A projekt első pár próbáján eljátszottam minden darabot Johnnak és Adamnek,⁵³ és beszéltünk arról, hogyan épülnek fel. Aztán korlátok nélkül eljátszottuk és felfedeztük őket. Miután megismertük a zenét szabadon játszottuk az anyagot, hasonlóan ahhoz, ahogy mi jazz zenészek elmélyülünk egy sztenderd előadásában. Nagyon kevés volt az úgynevezett hangszerelés. Némely darab néhány apró részlete volt meghangszerelve. (Például a „Nagy másodhangközök egyszerre és törve” esetében úgy döntöttünk, hogy az eredeti kottában szereplő zenei anyagot játsszuk, és a szólamokat megosztottuk a vonóval játszó nagybőgővel.) Minél többet játszottuk ezeket a darabokat, annál könnyedebben ment. Sok előadásunk volt ezzel a projekttel New Yorkban, és egy idő után a megbeszéltek mind teljességgel átalakultak. Mesterkurzusokat tartottam a *Mikrokozmosz*ból kiinduló improvizáció koncepciójáról az Egyesült Államokban és Európában, valamint a közeljövőben egy újabb felvételt is tervezünk.⁵⁴

52 Russ Lossing e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 05. 10.).

53 John Hébert nagybőgős és Adam Kolker szaxofonos, klarinétos, fuvolás.

54 „There is not much written down regarding this project and our approach. Here are some of the charts we used. I also found a page of notes in which I jotted down some ideas for students. (The trio did not use this sheet.)

In the first couple of rehearsals for this project I would play each piece for John and Adam and talk about how it was constructed. Then we would play it together and explore it openly. After we absorbed the music, we would just let go and play freely on the material, much like we, as jazz musicians, would open up on a standard. There were very few „arrangements”. Some small parts of some of the pieces were arranged

A Lossing által leírtakat némileg árnyalja és kiegészíti a zenekar tagjaival készült interjú néhány idevágó részlete:⁵⁵

Frank Tafuri: Úgy értem, tudjuk, hogy Önök együtt játszanak – tehát van egyfajta kapcsolat. De egyénileg mit gondol, mi vonzotta Önöket?

Russ Lossing: Azt hiszem, maga az anyag. A módszer, ahogy (Bartók) a módusokat és kis motívikus ötleteket használja. Az intervallum játék a zenében. Az, ahogyan komponál és felépíti a zenét, önmagában alkalmas arra, hogy a rögtönzés kiindulópontjául szolgáljon. Természetesen adja magát erre a fajta bővülésre.

Adam Kolker: Nagyon dallamos és bizonyos szempontból egyszerű – különösen azok a darabok, amelyekkel mi valamilyen szempontból foglalkoztunk – szinte népi dallamok. Nos, ezek nem feltétlenül népi dallamok, de az inspirációja olyan – ami nagyon hasonlít ahhoz, ahogy a jazz építkezik. Olyan improvizációk voltak, amelyek népi dallamokon vagy egyszerű dallamokon alapultak. [...]

A.K.: Improvizatorként gyakorolsz dolgokat és amikor játszol, elfelejted őket. Mi ezt csoportként tettük meg. Nagyon konkrét dolgokat gyakoroltunk, de legtöbbször amikor felléptünk – még akkor is, ha néha beszélünk dolgokról, amikor elkezdünk játszani egy előadáson teljesen elhagytuk a megbeszéléteket.⁵⁶

A Lossing által említett, velem megosztott kották mindegyike, így a „Boating (#125)” is a *Mikrokozmosz* füzetekből származó fénymásolat, amelyeket jegyzetekkel látott el a szerző (22. kottapélda).

loosely. (For example, on „Major 2nds Broken and Together” we decided to play the material as written and divided the parts with bass playing arco.) The more we played these pieces, the looser it became. We had many performances of this project in NYC and after a while any arrangements that we had discussed dissolved completely. I have done master classes on this concept of improvising on the Mikrokozmosz in the US and Europe and we are planning another recording in the near future.”

55 Tafuri: „Interview with Change of Time.” I.m.

56 „Frank Tafuri: I mean, we know that you guys play together – so there’s a certain rapport. But individually, why do you think this appealed to you?”

Russ Lossing: I think it's the material itself. The way he uses modes and little motivic ideas. The interval play in the music. The way he actually composes music and puts it together lends itself to using the raw material for improvising. It's a natural thing that expands.

Adam Kolker: It's very melodic and in some ways it's kind of simple-especially the pieces that we've dealt with in some ways – on some level they're folk tunes. Well, they're not necessarily folk tunes, but his inspiration – which is very similar to the way jazz developed. It was improvisations based on folk melodies or on simple melodies. [...] A.K.: As an improviser, you practice things and, when you play, you forget about them. We did that as a group. We did practice very specific things, but when we performed, for the most part – even when we talk about things sometimes when we start playing in the performance, it goes out the window.”

16 Boating
Canoagem
Canotaje
舟遊び

Bottom 2 notes move up 1 step / Top note drops 1/2 step

Continuation of 1st set?

Allegretto, ♩ = 118

mf

p, sempre legato

mf

p

Progression

mf

dim.

pochett. rit.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Boating" from Mikrokosmos V/16. The score is written for piano and bass, with various musical notations and performance instructions. The tempo is marked "a tempo" and "Largo?". The key signature is B-flat major. The score is divided into five systems, each with a piano and bass staff. The first system starts with a piano (p) and "sempre legato" instruction. The second system includes a "dim." instruction. The third system includes a "pochett. rit. . . a tempo" instruction. The fourth system includes a "rallentando." instruction. The fifth system includes a "molto" instruction. The score ends with a "pp" instruction and a duration of "[1 min. 20 sec.]".

17

a tempo *Largo?*

p, sempre legato

cresc.

mf

Some as meas. 1

dim.

pochett. rit. . . a tempo

p

p, ma cantabile

più p, legato

rallentando.

molto

dim.

pp [1 min. 20 sec.]

22. kottapéllda, „Boating”, Mikrokosmos V/16. © Boosey & Hawkes Budapest, 2004

Annak ellenére, hogy Lossing egyértelművé tette, hogy a darabok az idők során sokat változtak a „Boating (#125)” elemzését mégis a kottaképpel érdemes kezdeni. Egy igen szembetűnő és talán meglepő tényt már első ránézésre is meg lehet állapítani: Lossing dacára, hogy jazz zongorista minőségében nyilvánvalóan állandó kapcsolatban áll az akkordokkal, a jegyzeteiben egyetlen egy harmóniamegnevezést sem használ. A kottában is csupán egy helyen, a 13. ütemben nevezi el a bal kéz szólamban szereplő Asus dallamot Am akkordként (ez a leírás vonatkozhat akár a felső szólam A moll trichordjára is). Azt sugallja ez a hozzáállás, hogy a darabban szereplő és könnyen beazonosítható – nagyrészt kvart – akkordokat sokkal inkább dallamként, mint harmóniaként kezelték az előadások során, ámbar a tizenharmadik ütemben, a zongora bal kéz szólamában elinduló motívum esetében szerepel a „progression”, azaz „menet” kifejezés, ami a jazz terminológiájában elterjedt „chord progression” rövidítése. Szemben tehát a akkord megnevezésekkel alapos elemzése található a basszus szólamban szereplő ostinato dallamoknak.

Az első tizenhárom ütem kíséretéül szolgáló két 3–3 hangból álló dallammal kapcsolatban megállapítja azok felépítését: a G hangról induló tiszta kvartokból áll, amíg az azt követő A alapú bontást egy tiszta kvint és egy nagy szekund építi fel. Sőt ezen túlmenően Lossing azt is leírja, hogy az első dallam alsó két hangja lép fel, amíg a felső hang egy fél hangot lefele mozog a második dallam esetében. A két dallamot 1st és 2nd set-ként aposztrofálja,⁵⁷ amelyek viszonyrendszerének leírására a „kontaminációt” alkalmazza, ami egyfajta elegyítésére utal. További kézzel írott jegyzet a 30. ütemben a felső szólamban található dallamhoz kapcsolódóan jelzi, hogy az azonos az első ütemben szereplővel.⁵⁸ A kottában szereplő utolsó jegyzet egy hangszerelési utasítás, amely felső szólamban a 40. ütemben kezdődő dallamot a szaxofonhoz rendeli.

57 Ez utóbbi elnevezés csupán a jegyzetben szerepel, de onnan egyértelműen kiderül, hogy a basszus szólam második három hangból álló dallamára vonatkozik.

58 Megjegyzendő, hogy az első ütemben ez a motívum a basszus szólamban és egy kis nónával lejjebb van írva.

(1) Bartók: a) Taking Raw material & developing it — 1st Analyze it
 b) finding & using Motivic material — Intervallic ideas —
 c) Rhythmic ideas
 d) Extract chord progressions

Boating

1st measure: 2 sets of 3 notes
 1) ~~4th~~ 4th - 4th (5/5)
 2) 4th - 2nd (5/2)

1) Transpose
 2) play solid sep.
 3) " " all 6 notes tog.

3rd meas.: Melody #1
 1) 4 note motif
 2) next 5 notes

6 meas. Mel. - 5 notes

4th line - 2nd meas. - Mel. #2 - D minor tetrachord
 5th " Mel. #2 - A minor tetrachord

4th & 5th line - Chord progression

4th line 1st meas. - bass - extend Rhythm over the bar -
 2 measure 6/8
 3 measures 4/8

Melody Motif same as bass - separated by a mb (M3)
 Taken as a whole
 Mel. #1 - minor pentatonic

1. fakszimile, Jegyzetek a *Mikrokosmos*ból kiinduló improvizációhoz, Russ Lossing kézírása, c1997–1998

További információkat kapunk Lossing a kottához szorosan kapcsolódó jegyzeteit vizsgálva (1. fakszimile). A jegyzetekben szereplő lehetséges zenei ötletek egyfelől a már említett 1. és 2. „set”-re, azaz (hang) készletre vonatkoznak, másfelől a dallam e zenei szövetéhez képesti megjelenéseit veszik számba. A jegyzet azzal kezdődik, hogy az első ütem elemzését átemeli a kottából, ezek után veszi sorra, hogy mint az improvizáció kiinduló pontja a két „készlet” miként tud megjelenni:

1. transzponálva
2. játszani a hangkészlet hangjait külön⁵⁹
3. minden hangkészletet játszani és a hangokat együtt is
3. ütem #1 dallam: 1-es variációi négyhangos motívum, 2-es variációi a következő öt hang
6. ütem dallam – öt hang
4. sor – 2. ütem #2 dallam – D moll tetrachord
5. sor dallam – A moll tetrachord
4. és 5. sor – akkord menet
4. sor 1. ütem – basszus – ritmikai variációk az ütem felett – két ütem 6/8-ad vagy három ütem 4/8-ad⁶⁰

A jegyzetekből pontos képet kaphatunk arról, ahogy milyen módszerrel tették szervessé a trió tagjai az improvizációt az általuk átdolgozott *Mikrokozmosz* darabokban. Ez a módszer nagyon hasonlatos ahhoz, amivel a Soundpainting improvizatív nyelv dolgozik, amikor előre elkészített úgynevezett „palettákat”, azaz előre megkomponált zenei részleteket használ.⁶¹ Mivel a motívumok Bartók darabjából származnak, így ezek jelenléte – megfelelő felkészültségű zenészek esetében – biztosítja a bartóki hangzást, valamint nagyfokú szabadságot ad a rögtönző zenészek számára, miközben kijelöl bizonyos utakat, elképzeléseket.

Ritmikai utalást összesen kettőt találunk a jegyzetekkel ellátott kottában. A 24. ütemben (éppen ott, ahol a bartóki utasítás *a tempo*) a *largo*, azaz lassan, áradó előadást kíván Lossing. Mivel a teljes felvétel ad libitum előadásban hangzik el, ez a tempó jelzés csupán a lemezen szereplő másik, „Boating II (#125)” című felvétel tükrében lehet egyáltalán értelmezhető, amely röviden bár, de egyértelmű tempóérzettel kezdődik. Ám ennek a

59 A 2-es és 3-as pontokhoz külön magyarázatot kértem Lossingtól, aki világossá tette, hogy a „solid” kifejezést itt a „set”, azaz hangkészlet szinonimájaként jegyezte fel saját magának, amennyiben ez a zongorára vonatkozó jegyzet.

60 Mindkét ritmikai variáció 12/8-adot ad ki.

61 Lásd: 4.6. Gryllus Samu: *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting” című fejezetben.

verziónak az esetében sem valósul meg 24. ütemben szereplő tempó utasítás, így ezt az egyik olyan ötletnek kell tekintenünk, ami bár a próbák során felmerült, de a későbbiekben az előadások során elfelejtődött. Mivel a második (igen rövid) felvétellel kapcsolatban Lossing egyértelműsítette számomra, hogy az „totally free”,⁶² tehát teljességgel szabad-zene volt, így arra nem fogok a továbbiakban kitérni, mert karakteres eltérést nem mutat az elemzés tárgyát képező darabhoz képest. A második ritmikai jelzés, nem egy jegyzet, csupán ceruzával való kiemelése az eredetileg is a kottában szereplő *rallentando* ritmikai jelzésnek a 39. ütemben.

Mindennek tükrében izgalmas megvizsgálni a „Csónakázás” lemezen szereplő felvételét, felvételeit. Ellentmondásnak tűnhet, de annak ellenére, hogy a közel öt perc hosszúságú mű sok tekintetben szabad zene, figyelmesen hallgatva mégis követhető a Bartók kottából a zenészek játéka. A darab fél perc hosszúságú zongora bevezetővel indul, ahol a hangzás leginkább a preparált zongorát idézi, ámbar Lossing nagy valószínűséggel csupán kézzel érintette a húrokat. Ezen atmoszféra felett szólal meg a darab felső szolamának első motívuma (Eb-Ab-Db-Bb hangok) szoprán szaxofonon, majd erre mintegy válaszként később a zongora jobb kezében is. Szemben az eredeti művel, a felvétel ezen pontján sem a zongora bal kézben, sem a bőgőben nem szólal meg kontrasztként az Eb lá pentaton hangjaiból felépülő dallam alatt a Lossing által „set” 1-ként és 2-ként elnevezett Gsus7 és Asus akkord. Sőt, a nagybőgő első hangja is egy Eb, amelyet egy F követ (ugyan az a viszonyrendszer, mint Bartók darabjának basszus szolamában az első két bontás alaphangjai a G és az A esetében). A *Mikrokozmosz* darab dallama innen nem folytatódik, hanem egészen az első perc végéig a szaxofon játszik ereszkedő kromatikus glissandokat.

Az első változást a nagybőgő indukálja azzal, hogy lelép egy D hangra, amit hosszan hagy kiszólni. Ezen a ponton a zongora folytatja a szaxofon által elkezdett dallamot a Bartók kotta 4. ütemének utolsó hangjáról, ám szemben az eredeti darabbal, ezek a hangok egyenletes értékű, hosszú hangokként szólalnak meg (23. kottapélda). Ezt követően Adam Kolker szintén a „Csónakázás” dallamát alapul véve játszik egy három hangból felépülő (Bb-Gb-Ab-Gb) hosszabb fragmentet úgy, hogy a hangokat egy negyed hanggal hajlítja fel- és lefele, ezzel bizonytalanabbá téve a kialakuló hangnemérzetet, amely zenei motívum alatt szólal meg első ízben a kotta első két ütemében szereplő kíséret (az eredeti hangnemben). Ezt a gondolatot viszi tovább a zongora azzal, hogy miközben a bal kézben ostinato szerűen megmarad a „set” 1 és „set” 2 bontások váltakozása a felsőbb regiszterekben a

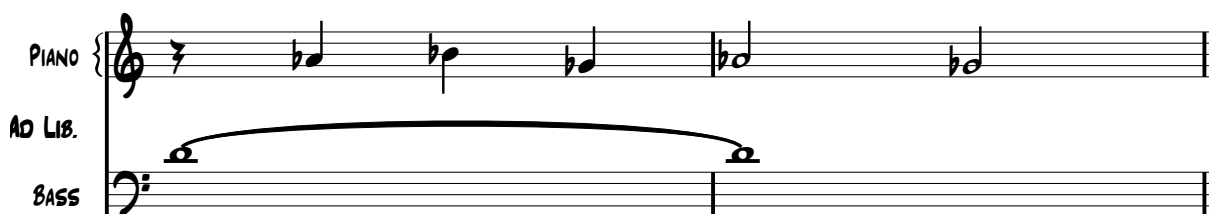
62 Russ Lossing e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 06. 13.).

dallamhangokból (Eb lá pentaton) rajzolódnak ki szövetszerűen hangzatok. Lossing mindvégig intenzíven használja a zongora zengető pedálját, aminek következtében a súrlódó, egyre változó hangok olyan rezonanciát idéznek elő, amely szinte már nem is tűnik akusztikus hangzásnak. A hatást fokozandó ismét játszik kézzel is a zongora húrokon, illetve tompítja, befolyásolja a hangok megszólalását a kezével. Ezt a hosszabb lélegzetvételi részt mintegy lezárva, a zongorán ismételtén megszólal az Eb lá pentaton dallam, ám ezúttal Lossing le is zárja az alaphangra. Fontosnak tartom ezen a ponton megjegyezni, hogy bár Bartók óva intett a politonalitás felszínes és mesterkélt használatától,⁶³ maga is komponált néhány politonális művet. Így a „Csónakázás” első 14 üteme is két egymástól fél hangra elhelyezkedő lá pentaton ütköztetése a két szólamban, amennyiben a már említett Eb lá pentaton dallammal párhuzamosan megszólaló kíséret hangjait emelkedő sorrendbe helyezve (G-A-C-D-E-F) egy D lá pentaton hangjait kapjuk.

BOATING (#125)

Ad Lib.

BARTÓK BÉLA, RUSS LOSSING (ÁTDOLGOZÓ)



23. kottapélda, Russ Lossing: „Boating (#125)” téma részlet

Az ezt követő részben a trió szabad kamara játéka hallható. Az általam lekottázott rövid részletből egyrészt jól látszik, hogy a hangszerek az említett két moll pentaton hangjait vegyítve használják, másfelől ritmikailag egyértelműen egymásra reflektálva, mintegy válaszolva egymás melódia ötleteire, születik meg a kollektív improvizáció. (24. kottapélda). A transzkripciókkal kapcsolatban fontos hangsúlyozni, hogy az elhangzó zenei szövetnek nincs érezhető pulzációja, sem pedig egyértelmű ütembeosztása. Így – elkerülve annak a látszatát, hogy a zenészek 3/4-ben tempóban játszanának – nem választottam ütemmutatót a lejegyzéshez (a kottairó program automatikusan 4/4-es beosztást választ ebben az esetben).

⁶³ Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. *Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.) 161–184. 171.

Az általam használt ritmikai értékek csupán tájékoztató jellegűek. Ennek a szakasznak a lezárásaként a Kolker megszólaltatja a „Csónakázás” 16. ütemében szereplő ereszkedő dallamot, amire válaszul Lossing azonnal, néhány hang felcsendülése után elkezd a 15. ütemben induló téma dallamot. Szemben a Lossing jegyzeteivel ellátott kottával, ezen a ponton nem játssza el azt a fél hangokat fel- és le lépdelő akkord menetet, ami a basszus szólam bontásaiból Bartók darabjában kirajzolódik (22a kottapélda).

BOATING (#125)

AD LIB.

SOPRANO SAXOPHONE

PIANO

AD LIB.

BASS

5

SOP. SAX.

PNO.

BASS

24. kottapélda, „Boating (#125)” a Russ Lossing Trio kollektív improvizációja

Az eredeti Bartók kotta 15-től a 21. üteméig tartó témarész szabad előadását követően újabb kamarazenei jelenet következik. Ám itt mintha fordított szerepbe kerültek volna a hangszerek, a szaxofon – igen magas hangfekvésben – ostinato szerűen kezdi játszani a „set” 1 és 2 hangjait, miközben a zongora teljesen szabadon idéz fel hangokat az említett szakasz basszus szólamában szereplő bontásaiból, ezzel leginkább kromatikus érzetet keltve. Ennek a résznek és egyben a darab lezárásaként szólal meg a bartóki dallam – ebben az esetben teljességgel a kottában szereplő jelzésekkel megegyezően – a 41. ütemtől kezdődő szakasza a szoprán szaxofonon, lassulva.

Az a fajta nyitott szellemiség, ami utat enged a zenészek kreativitásának, olyan rétegeit engedi felszínre a Bartók daraboknak, ami előrelépést jelent a korábbi átdolgozásokhoz képest, ezért Russ Lossing trió albuma feltétlen mérföldkőnek tekintendő. (Ez a módszer mindenképp feltételezi, hogy a zenészek jól ismerjék egymást, de legalábbis egy intenzív próbaidőszakot követel.) Ez a fajta fejlődés a „Csónakázás” átíratának esetében könnyen tetten érhető, hiszen több jazz zenész is inspirálódott már ezt a feldolgozást megelőzően a darabból.⁶⁴ Azzal együtt is igaz ez, hogy a jegyzetekben szereplő egynémely ötlet, így például a dallami transzpozíció vagy a nagybőgő számára javasolt ritmikai variációk még további számos izgalmas zenei lehetőséget rejtenek magukban.

4.4. Lemon Juice: *Peasant Songs* „Hungarian Peasant Song No. 12”

Az Eyal Maoz gitáros és Avishai Cohen trombitás vezette New York-i Lemon Juice kvartett egyike azon avantgárd jazz-rock zenekaroknak, amelyek a 2000-es évek elején az úgynevezett „downtown scene” részeseként új szint hoztak a műfajba. Ez többek között annak is köszönhető, hogy a zenekar tagjai Kevin Zubek dobos kivételével, mind izraeli származásúak, így a zenei identitásukat nem csupán az amerikai jazz áramlatok határozták meg, annak ellenére, hogy pályájukat már az Egyesült Államokban kezdték meg.⁶⁵

Az együttes második,⁶⁶ eddig utolsó lemezén található öt Bartók vonatkozású felvételéből pontosan azért esett a választásom a „Hungarian Peasant Song No. 12” [sic!] című darabra,⁶⁷ mert a zenekar tagjainak családi háttere lehetővé tette, hogy nem csupán jazz-zenészként, de a zsidó népzene szemszögéből is megközelítsék Bartók népdal feldolgozásait. Eyal Maoz, az Edom és a Dimyon együttesek vezetőjeként,⁶⁸ amíg Shanir Ezra Blumenkrantz bőgős és Kevin Zubek számos, a zsidó zenét forrásként tekintő zenekar tagjaiként ismerték meg a klezmer és a szefárd zenei hagyományt.⁶⁹ Ez a fajta, a népzeneben gyökerező átdolgozás nagyon is egybevág ezeknek a daraboknak a bartóki megközelítésével. Mindezek mellett – ez igaz a lemezalbumon található más parasztdal feldolgozásokra is –, itt valósult meg elsőként, hogy egy jazz zenekar a dobot teljes értékűen tudta szerepeltetni Bartók

64 Lásd például: Lee Konitz *Peacemeal*, valamint Drew Gress *Jagged Sky* című lemezei.

65 Lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

66 Lemon Juice: *Peasant Songs*. (Piadrum Records, 0201, 2002).

67 A címadás pontatlan, amennyiben a 15 magyar parasztdal 12. *Allegretto* tétele mellett az átdolgozás a 13. *Poco più vivót* is tartalmazza.

68 Internetes elérhetőség: <https://www.eyalmaozmusic.com> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 07. 18.).

69 Közös szerepeltek például számos John Zorn vezette ilyen projektben, valamint tagjai voltak Daniel Zamir izraeli szaxofonos Satlah nevű zenekarának.

valamely darabjának átértelmezése során. Ezt megelőzően a feldolgozásokban – hasonlóan a cool jazz és a third stream irányzatokban megszokotthoz – a dobnak csupán színező szerepe volt, ahogy egy szimfonikus zenekarban sem az a feladata az ütősöknek, hogy egy összefüggő, lüktető ritmikai alapot hozzanak létre.⁷⁰

A *15 magyar parasztdal* 12. tétele nem más, mint a „Beteg asszony, fáradt legény” kezdetű Tolna megyei népdal,⁷¹ Bartók által komponált átírata. Erősen szembetűnő különbségeket látunk a Bartók darab kottaképe (25a és 25b kottapéldák) és az általam lekottázott Lemon Juice verzió között (26. kottapélda). Talán a legszembeötlőbb, hogy amíg Bartók darabjának 12. tétele – az eredeti népdalnak megfelelően – 3/4-es és 2/4-es ütemmutatójú, addig az átdolgozás végig 4/4-ben íródott. Az eredetileg aszimmetrikus ütemfajtájú népdal 4/4-es beosztásba való áthelyezése azt eredményezi, hogy a téma dallama „forogni” kezd a páros beosztás felett, tehát a hangsúlyos hang az A, amely az ereszkedő dallam kezdőhangja olyan hangsúlytalan helyekre esik, mint az első ütem negyedik- és a második ütem második negyede. Ezenfelül az első két zenei mondat, amely a Lemon Juice-féle verzióban ismételve hangzik el, a 3. és 7. ütem utolsó negyedén véget ér. Annak érdekében, hogy a jazzben megszokott periódus érzet – általánosságban négy ütemes, vagy annak többszöröse például nyolc vagy tizenkét ütemes egy periódus –⁷² ne sérüljön az első három sorban, egy-egy ütem dob kitöltéssel teszik azokat teljessé. Némileg meglepő, hogy ettől eltérően az általam A-nak nevezett első rész, amely a Bartók-darab első tíz ütemének átírata csupán, s az azt követő tizenegy ütem nem szerepel benne – utolsó sora csonka, három ütemes marad, sőt ezen túlmenően az improvizációk során is megmarad ugyan ez a rendhagyó, 15 ütemes periódus.

70 Lásd bővebben: 3.4. A Bartókra jellemző ritmikai megoldások és a jazz ritmikája című fejezetben.

71 A népdalt Bartók 1907-es, felsőireghi gyűjtése során rögzítette. A Bartók-rend C II alosztályába tartozik, amelyben a vegyes, nem egységes stílusú népdalok szerepelnek. Ugyan ez a dallam más tájegységeken, különböző szöveg változatokkal ismert, így ennek megfelelően több változatban is szerepel a Bartók-rendben.

72 Pozsár Máté: *Jazz elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 231.

The image displays a musical score for a piece titled "12, Allegretto". The score is written for piano (left hand) and guitar (right hand). The tempo is marked "Allegretto" with a metronome marking of 112. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, labeled 11 and 12. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the guitar part has a more melodic line. Chord annotations are provided for both parts. The piano part includes chords such as Am, Am/C, E7/G#, Am, Fma7, Dm6, C D9 E, and Gm/D. The guitar part includes chords such as F, E, Bbma7, Bsus7, F#m, C7, F G9 A, E/G#, E, Cma7/G#, E, A/C#, Dm6, Asus(b9), Gm6, and A. The score also includes dynamic markings like *sf*, *leggero*, *più f*, *sempre p*, *più p*, and *calando*.

12

Allegretto (♩ = 112)

sf *leggero* *sempre p*

Am Am/C E7/G# Am Fma7 Dm6 C D9 E Gm/D

F E Bbma7 Bsus7 F#m C7 F G9 A E/G# E Cma7/G#

più p *calando*

E A/C# Dm6 Asus(b9) Gm6 A

11

25a kottapélda, „12, Allegretto”, 15 magyar parasztdal © Universal Edition Wien, 1920

64

13

Poco più vivo ($\text{♩} = 186$)
quasi trio

Allegretto

Chord symbols: Dm A5 Bb, Fsus F7 Gm, F, C, F, Bb6, Dm/A, Am, Dm.

Dynamics: *f*, *p*, *sf*, *dim. e calando*, *pp*.

Allegro ($\text{♩} = 180$)

14

p, *cresc.*, *sf*, *p*.

12

25b kottapéllda, „12, Allegretto”, 15 magyar parasztdal © Universal Edition Wien, 1920

HUNGARIAN PEASANT SONG NO. 12

BARTÓK BELA, EYAL MAOZ (ÁTDOLGOZÓ)

♩ = 180

TRUMPET IN B♭

ELECTRIC GUITAR

BASS

5

9

12 **B** GUITAR UNISONO

16

DRUM FILL

A

A

E7

1. 3

1. 2.

A7

B **Dm7** **B♭** **D7** **Gm7** **Dm** **C** **F** **C** **A** **Dm**

Dm7 **B♭** **D7** **Gm7** **Dm** **C** **F** **C** **A** **Dm**

Szintén jelentős eltérés a *15 magyar parasztdal* 12. és 13. tételéhez képest, amelyek ♩=112-es és 136-os tempó jelzéssel vannak ellátva, hogy a „Hungarian Peasant Song No. 12” felvétel ezeknél jelentősen gyorsabban, ♩=180-as tempóban hangzik el.

Áttérve a dallam vizsgálatára, annak ellenére, hogy egyes elemzések kvintváltós, *pien* (vendég) hangot tartalmazó öthangú népdalként tekintenek a „Beteg asszony, fáradt legény” témájára, én mégsem ekként, hanem a Lemon Juice átdolgozásában egyértelműen felismerhető két összhangzatos moll módusz szeleteként értelmezem a dallamot. Az összehasonlító elemzéshez szükséges, hogy a Bartók által feldolgozott népdalt és annak a Maoz-féle átíratát egy adott skála rendszeren belül tudjuk vizsgálni. Ennek megfelelően a Bartók kottában szereplő dallam első öt üteme is az úgynevezett E-freygish skála öt hangból álló részeként értelmezendő, ami nem más, mint az A-összhangzatos moll skála V. módusza (E-F-G#-A-B-C-D). A népdal első sorának záró hangja alátámasztja ezt az értelmezést, amennyiben a dallam az 5. ütemben E hangra, azaz a freygish skála alaphangjára zár. Maga Bartók is egy E dúr hármashangzatot írt az utolsó hanghoz tartozó harmóniaként, ami szintén erősíti ezt a hangnemérzetet (ámbar ez természetesen egyáltalán nem azt jelenti, hogy ő ebben a skála-rendszerben gondolkodott volna). Annál inkább Maoz, aki ámbár írásban is megerősítette, hogy a Bartók művek átdolgozásakor az eredeti darabban szereplő harmóniákból indult ki, mégis több helyütt éppen a klezmerben megszokott fordulatokkal élve tért el azoktól:⁷³

Párniczky András: A felvételekhez írt kottákat vagy a Bartók művek eredeti kottáit használták?

Eyal Maoz: A feldolgozások megalkotása hasonló ahhoz, ahogy a saját zenéimet komponálom: először a dallamra koncentrálok. Bartók esetében zongoraműveket hallgattam, és kiválasztottam a kedvemre való dallamokat. Ezután hallás alapján én készítettem el a transzkripciókat, majd hozzáadtam egyszerű „jazz-rock” harmóniákat (szeptim akkordokból származó hármashangzatokat)⁷⁴ az általa használt harmóniák alapján.⁷⁵

73 Eyal Maoz e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 06. 08.).

74 A felvételen jól hallható, hogy nem csupán az alaphangra épülő hármashangzatokat érti ez alatt, de az akkordok felső tartományában található hármashangzatokat is.

75 „Párniczky András: For the recordings you had written out some sheet music or you were playing from the original Bartók sheet music?

Eyal Maoz: The way I created the arrangements is similar to the way I compose my own music: I first concentrate on the melody. In Bartók’s case, I just listened to piano works and found melodies I like. Then I transcribed the melodies myself by ear, and added a simplified ‘jazz/rock’ harmony to it (triads of 7th chords) based on the harmonies he uses.”

Valóban több felvétel esetében jól hallható a jazz-rock megközelítés, ám ebben az esetben már a darab munkacíme „Fast Jewish Tune”⁷⁶ is alátámasztja, hogy jogos a zsidó zenei párhuzam keresése. Mielőtt azonban sorra vennék a két műben szereplő akkordok egyezéseit és eltéréseit, ki kell térni a B rész dallámára, ami tehát nem más, mint a *15 magyar parasztdal* 13. tételének átírata (25b kottapélda).⁷⁷ Magától értetődően ez a tétel is népzene-, a „Sári lovam a fakó” kezdetű népdal feldolgozása.⁷⁸ A két tétel – nem véletlen Bartók is egymás után szerepelteti őket – a hangnemek tekintetében szervesen kapcsolódik egymáshoz.⁷⁹ Egyfelől a „Poco più vivo” tétel első két ütemében egy D-összhangzatos moll skálából felépülő dallam szerepel, ami a 12. tételhez képes kvart távolságban elhelyezkedő hangnem, másrészt a 2–3. ütemben ugyan az az öt hangja (G-A-Bb-C#-D) jelenik meg a G-összhangzatos moll skálának, amelyek a 12. tételének 6. és 8–10. ütemeiben szereplő dallam hangkészletéül szolgálnak. A két tétel kapcsolását tovább erősíti, hogy a 13. tétel 9. ütemében visszahozza Bartók az „Allegretto” témát. Mindehhez Bartók mindkét tételben megváltoztatta a népdalok gyűjtésekor rögzített hangnemét. A „Beteg asszony” esetében egy nagy szekunddal feljebb, a „Sári lovam” kezdetű népdalnál pedig egy tiszta kvarttal lejjebb lévő hangnembe transzponálta a dallamot. Maoz az átdolgozásában mindkét tétel esetében változtatás nélkül emelte át a téma dallamokat az A és B részek témájaként. Az így kialakuló AB szerkezeti forma a rögtönzések alatt is változatlanul megmarad (26. kottapélda).

Szemben a „Hungarian Peasant Song No. 12” témájával, az akkord menetben több változtatást is eszközölt Maoz. Ezek rendre olyanok, amelyek a klezmer zenében használatos harmonizálási módusból következnek, jóval leegyszerűsítve ezzel azokat a „parasztdalokban lappangó harmóniákat” – ahogy erről Bartók fogalmazott –, amelyeket a darabhoz Bartók komponált (a könnyebb összevetés érdekében jegyzetekkel láttam el az eredeti kottát). A freygish skála I. fokán a klezmer zenében egy domináns szeptim akkord áll,⁸⁰ ezt az E7

⁷⁶ Eyal Maoz e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 06. 08.).

⁷⁷ A „Régi táncdalok” szakasz 7. tétele Poco più vivo (a Sári lovam a fakó kezdetű népdal átdolgozása).

⁷⁸ Annak ellenére, hogy a *15 magyar parasztdal* kiadásában a feldolgozás forrásaként közölt népdal fakszimile kottája a „Sári lovam a fakó”, a dallam az „Asógellér, bóhavár” kezdetű népdaléval azonos, amelynek Bartók általi lejegyzésén alul szerepel a „Sári lovam a fakó” szövege is. A Bartók-rendben szereplő „Sári lovam a fakó” dallama ettől eltérő. Mindkettő régi stílusú népdal a Bartók-rend A osztályába tartoznak, valamint mindkét népdalt Nagymenyeren, Komárom megyében 1910-ben gyűjtötte Bartók. Lásd bővebben a Bartók-rend online kiadásában a MTA BTK Zenetudományi Intézet honlapján: <http://systems.zti.hu/br/hu/browse/14/1025>

⁷⁹ Bartók eredeti feldolgozásában trióként alkalmazza az új dallamot (új szám alatt) és ezt (ugyanazon szám alatt) a megelőző szám variált visszatérése követi.

⁸⁰ Mart Heimans: *Old Time Klezmer Music(1910-1930)*. (Nijmegen: Muziekuitgeverij De Bonte Hund, 1992). 5.

harmóniát alkalmazza a teljes első zenei mondathoz Maoz, ahogy a következő négy ütemben pedig – a dallami modulációhoz igazodva – egy A7 akkordot rendelt. Ez természetesen konsonánsan fog szólni a második téma résszel, azonban az 5. ütemben első hallásra meglepő lehet, hiszen így egy A domináns szeptim felett egy A-összhangzatos moll skála szólal meg, ám a klezmer hagyományban ez a fordulat teljesen elfogadott.⁸¹ Ez a fajta a népzeneben gyökerező polimodalitás igencsak egybevág Bartók zenei stílusával. Ennek a témasornak az esetében is azonos a Maoz által használt akkord azzal, ahova Bartók lezár, annyi eltéréssel, hogy az eredeti darab 10. ütemében nem négyeshangzat, hanem egy A dúr hármashangzat szerepel. Ez a szeptim akkord megtalálható a D-összhangzatos moll V. fokán, így erősen vezet a következő rész felé.

A „Hungarian Peasant Song No. 12” B részének akkordjai az eddigiekkel szemben sokkal szorosabban következnek Bartók darabjának harmóniáiból. Az összehasonlításakor figyelembe kell venni, hogy amíg az eredeti 2/4-ben, addig a Lemon Juice verzió 4/4-ben íródott, így az ütemszámok ennek megfelelően nem lesznek egyezők a dallam azonos hangjainál. A Maoz-féle átírat első üteme szinte teljesen egyezik azzal, amit Bartók írt, annyiban egyszerűbb csupán, hogy a jazz eszköztárának megfelelően az I. fokon moll⁷ és nem mollmaj⁷ akkord szerepel, valamint a Bb dúr megelőző A5 kimaradt. A második ütemben – ami megfelel a Bartók tétel 3. és 4. ütemének – ennél sokkal lényegibb az eltérés, hiszen a Bartóknál szereplő Eb basszus helyett Maoz egy D7 akkordot alkalmaz. Itt – hasonlóan az A rész 5. üteméhez – úgyszintén megszólal egy nagy szeptim a témában a domináns akkord felett. Ennek az ütemnek csupán az utolsó negyede egyezik a Bartók-féle harmonizációval, amennyiben a G dallamhanggal megszólaló Gm akkordot megtartotta Maoz. Az ezt követő négy negyed ritmikailag változatlanul került át a feldolgozásba, ám a basszus-hangok és a harmóniák csupán részben, a két középső negyed a C dúr és az F dúr esetében mutatnak egyezést. Az is látható, hogy Maoz ezt követően is a bartóki harmóniákat vette alapul, amennyiben a Dm/A és az Am akkordok dúrosítva jelennek meg A7-ként, valamint a záró Dm hármashangzatot változtatás nélkül átvette.

Az átdolgozás legszembeötlőbb és egyben leglényegesebb része azonban nem a harmonizációban rejlik, hanem abban, ahogy azt a ritmusszekció megszólaltatja. A nagybőgő-dob kettőse egy, a klezmer zenéből származó ritmikából az úgynevezett „freilach”-ból indul

81 Ebben a kérdésben a saját tapasztalatomra hagyatkozom, amennyiben a Nigun zenekar vezetőjeként az elmúlt húsz évben intenzíven foglalkoztam különböző zsidó zenék, így a klezmer megismerésével és elemzésével.

ki,⁸² amelyet egyes területeken „bulgar”-ként vagy „bulgarish”-nak is neveznek, és azt a modern jazz szabadságával és ritmikai sokrétűségével kezeli az A részekben. A ritmikai alap a B részben ennél egyszerűbbé válik, visszatér a „freilach” alapritmushoz, ami egy 4/4-es ütem 3+3+2 nyolcados beosztásán alapszik (26. kottapélda).

Végezetül fontos megvizsgálni mennyire tud megjelenni Bartók hatása a gitár és a trombita improvizációiban, amely behatás elvben dallami-, harmóniai- vagy ritmikai megoldásokban érhető tetten. Az a fajta modern, ám a klezmer tradícióból fakadó ritmikai megközelítés, amit a zenekar alkalmaz ámbár jól illeszkedik a Maoz által 4/4-be átültetett téma dallamhoz, ugyanakkor nagyban meg is határozza a rögtönzéseket. Mivel a „Hungarian Peasant Song No. 12” című darabban Bartók népdalfeldolgozásai és nem a népdal imitációi szerepelnek, így ebben az összefüggésben nem releváns az egyes téma dallamok megjelenésének vizsgálata a rögtönzésekben. Ahogy Bartók más népdalfeldolgozásainál, úgy a *15 magyar parasztdal* esetében is a harmónia kíséret az, ahol a szerző alkotómunkája tetten érhető. Ahhoz, hogy a népdalhoz – nagy valószínűséggel pont zongoránál való improvizációval –⁸³ komponált akkordok hatással legyenek Maoz és Cohen hangszeres szólóira két dolognak mindenképp teljesülnie kellene. Egyrészt az akkordsornak lényegi változtatás nélkül kellene a feldolgozásban szerepelnie, másrészt az improvizációknak olyan skálákból és akkord bontásokból kellene építkezni, amelyek ezt a harmóniakört jól kifejezik. Jelen esetben egyikről sincs szó. A rögtönzéseket sokkal inkább a téma dallamainak hangkészlete és a kíséret ritmikája által megteremtett atmoszféra határozza meg, mintsem az akkordsor. Ennek következtében megállapítható, hogy a felvételen hallható improvizációk nem hordoznak olyan stílusjegyeket, amelyeket Bartókkal azonosítunk. Mégis, mint az első olyan lemez egyik darabja, ahol egy tipikus összetételű jazz combo,⁸⁴ teljes értékűen tudott részt venni Bartók átdolgozások előadásában, mindenképpen figyelemre méltó.

4.5. Binder Trió: Béla Bartók *For Children* „Ha tudnám szeretőm” IV 32.

Binder Károly ötévesen kezdett zongorázni. Elmondása szerint,⁸⁵ kisgyerek korában, komolyzenei zongora tanulmányai során találkozott először Bartók zenéjével (a

82 Heimans: *Old Time Klezmer Music(1910-1930)*. I.m. 4.

83 Lásd bővebben: 3.5. Az improvizáció szerepe Bartók zenéjében és a jazzben című fejezetben.

84 A három-hat tagú jazz zenekarok általánosan elterjedt megnevezése, amely angol eredetű szakkifejezés mára beépült a magyar jazz-terminológiába.

85 A disszertáció szerzőjének interjúja Binder Károllyal. 2020. 04. 18. Digitális hangfájl.

Gyermekeknek és a *Mikrokozmosz* füzetéből),⁸⁶ ám ekkor a képzésből fakadó sok kötöttség és szabály miatt nem érintette meg őt a bartóki univerzum. Tizenhat évesen, még a jazztanszéken való tanulmányainak megkezdése előtt, kezdett el járni Szabados György koncertjeire. Ő keltette fel az érdeklődését Bartók iránt. Az elköteleződés némesült érdeklődés az egész pályáján elkísérte. Ezzel egyidőben kezdett jazzt hallgatni, azon belül is elsősorban a Coltrane Quartet albumait. Ennek következtében ismert fel olyan zenei jelenségeket, amelyek Bartóknál és a jazz kifejezőmódjában egyaránt előfordulnak. 1974-ben nyert felvételt a Bartók Béla Konzervatórium Jazz Tanszakára,⁸⁷ ahol osztálytársával Dresch Mihállyal megalakította kvartettjét (Benkő Róbert bőgős és Veszeli János dobos társaságában). Hamar kiderült, hogy mindketten elkötelezettek egy önálló és unikális jazz nyelv kialakítása mellett, ami a magyar sajátosságokat, így Bartók hatást is mutat. Ez a felállás Baló István dobossal – aki Veszeli helyére került a zenekarba – az 1970-es évek végének, az 1980-as évtized elejének egyik legeredetibb formációjává vált egy olyan időszakban, amikor kevés kreatív jazz zene volt hallható Budapesten, a zenekarok nagy része virtuóz módon bár, de amerikai mintára játszotta ezt a műfajt.

Később számos felismerést hozott számára az, hogy megismert Bartók analitikákat, amelyek közül Lendvai Ernő könyvei, tengelytonalitás-elmélete gyakorolták rá a legnagyobb hatást. Ekkor vált számára a huszadik századi kompozitórikus rend és gondolkodásmód csúcsává Bartók munkássága.

Bartók is (Schönberghez hasonlóan) eljutott oda, hogy a diatonikus zenei gondolkodásmódot szerette volna túllépni, ekkor fordult a népzene és a naturális struktúrák felé.⁸⁸ Ezekben a természeti tüneményekben mindenhol benne van az isteni teremtés. [...] egy pentaton skálában ugyanúgy, ahogy egy falevélben ott van az ősi misztérium, ősz tudás. Bartók népzenei gyűjtései során olyanok előadásában hallhatta meg mindezt, aki nem tanult zenét, hanem színhagyomány útján sajátították el az énekeket. Bartók rájött, hogy a dodekafon szerkesztés nem tudja zenei módon meghaladni a diatonikus összhangzattanra épülő kompozíciós technikát. Így született meg az a csoda, amit Lendvai terminológiájával tengelyrendszer-elméletnek nevezünk. Amíg Schönbergnél megszűnt a klasszikus zeneelméletből következő hierarchia, addig Bartóknál egy új rend született. Rejtetten folyamatosan jelen van a három fő funkció a tonika, a szubdomináns és a domináns de egészen más formájában, úgy hogy a naturális struktúrák fedik be ezt a fajta funkciós

86 Ötéves korától a Pozsonyi úti Zeneoktatási Munkaközösségében tanult zongorázni Pintér Alice-tól és Fábián Edétől.

87 Mérnök János volt a zongoratanára.

88 Lásd Pozsár Máté: *Jazz elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 302–315.

gondolkodásmódot. A modell- és distancia skálák és belőlük következő szimmetrikus akkordok így jelennek meg a zenében. Négy akkordonként, négyféle struktúraként ismétlődve a tonika-subdomináns-domináns hármas jelen van. Ez olyan felfedezés, amit úgy érzem a mai napig senki sem tudott túlszárnyalni, nem volt képes ennél újabb rendszert teremteni. Ezért fontos nekem a bartóki gondolkodásmód. Számunkra jazz zenészek számára, nekem, aki egyfajta improvizatív iskolát képviselek, kiindulás a munkadal, a spirituálé a blues gyökerű jazz sztenderdek játéka, amik a funkciós rend és az abból következő harmonizáció, a harmóniák kibővítésének csúcsai. Ha ma valaki egy jazz sztenderdet játszik, durva hasonlat, de szinte a schönbergi *Verklärte Nacht* jut el. A diatóniából való ki- és visszalépés esetében a tengelyes gondolkodás jelenik meg még akkor is ha ez nem tudatos. [...] A tengelyrendszer megteremtette az átmenetet a tizenkét-fokúság és a diatónia között, ami használja mind a tizenkét hangot, de közben a funkciós rend megmarad, így már nem a három fő funkció, hanem négyszer három funkció által meghatározottan. Ezért csodálatos. Ha számot írok megjelennek ezek az említett harmóniák és skálák, de megjelennek azok a hangsorok is, amik a népzeneből származnak és tartalmazznak nem diatonikusan értelmezhető hangközöket, valamint hajlítások, amiket egy énekes vagy népi hegedűs is használ.⁸⁹

Mindennek ellenére Binder Károly egészen 2018-ig nem készített Bartók átdolgozásokat,⁹⁰ sőt a *Retropolis II.* című lemezén található „Meg kell a búzának érni” népdalfeldolgozás is úgy készült el, hogy az nem a Bartók-féle verzióra reflektált.⁹¹ Szabadoshoz hasonlóan mégis számos helyen, így elsőként az először 1985-ben megjelent „Megrepedt lépcsőkön” című (egymáshoz képest eltolt ostinátókra épülő polifonikus)⁹² műben, valamint a *BiBoBa, Live at Bayreuth* című lemezén is tetten érhetőek a Bartókkal analóg zenei megoldások, behatások.⁹³ Szintén a zeneszerző egyik jellemző stílusjegyét mutatja az „In illo tempore” kompozíció, amiben Binder a sus7-ként ismert kvart akkordokat (a jazzben állandósult struktúrák, amelyek nem a terc késleltetéseként jelennek meg) használja.⁹⁴

89 A disszertáció szerzőjének interjúja Binder Károllyal. 2020. 04. 18. Digitális hangfájl.

90 Elsősorban Bartók magyarországi jogörökösének tiltása a művek feldolgozásaira vonatkozóan tartotta vissza, a korábbiakban.

91 A disszertáció szerzőjének interjúja Binder Károllyal.

92 Binder: *In Illo Tempore*. (Hungaroton, HCD 71193, 1985)., valamint Binder & Jörgensmann: *In Budapest*. (Pannon Jazz/VTCD Videoton PJ-1000, 1989).

93 Binder Károly/Borbély Mihály: *BiBoBa, Live at Bayreuth*. (Binder Music, BMM 2013018, 2011).

94 Pozsár: *Jazz elmélet*. I.m. 325. A kvart akkordok használatának analógiájáról Bartók műveiben és a jazzben lásd bővebben: 3.3. A polimodális kromatika megjelenése a jazz improvizációban című fejezetben.

A pedagógusként kezdte Bartók egyszerűbb,⁹⁵ így a *Gyermekeknek* négy füzetében található műveit is tanítani. A rövid darabokat kiindulásként, vagy egy-egy ostinato bal kéz dallamot alapul véve, ösztönözte a tanulóit improvizációra. Ennek a munkának a során ismerte fel, hogy ezeken a darabokon keresztül, harmóniákkal való kiegészítésük és meghangszerelésük segítségével Bartókot közel lehet vinni olyanokhoz is, akik a zeneszerző munkásságához annak komplexitása folytán nem kerültek még közel.⁹⁶ E a gondolatból született Binder Károly triójának tematikus albuma, amin a „Ha tudnám szeretöm” népdalfeldolgozás újraértelmezése található és amire kizárólag Bartók *Gyermekeknek* című kottafüzetéből válogatta a zenekarvezető a darabokat.⁹⁷ Az elemzésre kiválasztott darab a IV. füzetben 32-es számmal szereplő népdal. Az, hogy egy zenész Bartók egyik népdal feldolgozását értelmezze újra, abból merítsen inspirációt nem példa nélküli a jazz műfajában,⁹⁸ de elemzés szempontjából mindenképpen rendhagyó feladat.

Előtte röviden ki kell térni arra, hogy Bartók külön elveket dolgozott ki azon hangnemi előjegyzések használatára vonatkozóan, amiket népdal feldolgozásaiban használt. A *Gyermekeknek* eredeti kiadásában még nem szerepeltek előjegyzések egyáltalán,⁹⁹ de az 1910-es évek második felétől megjelent kottákban már többször megtalálható ez fajta, a hangsor fő hangjait követő lejegyzés. A „Ha tudnám szeretöm” esetében Bartók egy „b” előjegyzést használ, amivel rendhagyó módon az A hangot módosítja lefelé. Ezzel C alaphangra egy C-harmonikus dúr hangnem előjegyzését hozza létre, habár ugyan ez az előjegyzés F alaphangra is értelmezhető, ebben az esetben egy f-bőkvartos melodikus mollként. Mivel a darab C dúrra zár (a népdalok analógiájára) én az előbbi hangnembe elemeztem az eredeti Bartók népdal feldolgozást, de fontos megjegyezni, hogy igazi hangnem érzet kevésbé jelenik meg, mint inkább tonalitás, tonális síkok figyelhetőek meg (27. kottapélda).¹⁰⁰ Bartók többször leszögezte, hogy a népdalokban gyakorta nincs utalás a hármashangzatok sztereotíp összekapcsolására és ezen korlátok hiánya a modern műzenében szabadságot ad a zeneszerzőknek a dallam harmonizációja során.¹⁰¹

95 A Postások Erkel Ferenc Zeneiskolájában 1980 és 1988 között.

96 A disszertáció szerzőjének interjúja Binder Károllyal.

97 Binder Trió: *Béla Bartók; For Children*. (Binder Music, BMM 201802111575775, 2018).

98 Lásd: 2.5. A modern mainstream stílus és a jazzrock című fejezetben.

99 A *Gyermekeknek* IV. füzete 1911-ben jelent meg első kiadásban.

100 Vikárius László arra a következtetésre jutott, hogy az alaphangnem f-moll, amihez képest a darab egy domináns álzárlaton, a C dúr kvintjeként szereplő G hangon áll meg.

101 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. *Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 142.

Bartók kizárólag hármashangzat bontásokat használ a zongora bal kéz szólamában, amelyek egy része azonban a dallammal kiegészülve négyeshangzatot alkot. Kevés kivétellel mindegyikük olyan harmónia, amely szerepel a C-harmonikus dúr skála összhangzattannak megfelelő harmonizációjában. Kivételt képeznek ez alól a második és negyedik sor első ütemében található Db dúr-, valamint a harmadik sorban szereplő Eb dúr hármashangzatok. Ez utóbbi a bal kéz szólamában terc hiányosan szerepel, de a dallamban lévő G hanggal teljes hármashangzattá válik. A Db dúr szintén a vele egyszerre megszólaló dallamhanggal egy négyeshangzatot, egy Db6-ot ad ki. Ez a két harmónia már basszus hangját tekintve is kilép az előjegyzés sugallta tonalitásból, a Db6 akkord egy olyan dallamrész kíséretként jelenik meg, ami az előjegyzéstől eltérően Bb hangot tartalmaz, tehát a dallam kilép a C-harmonikus dúr hangsorból.

Binder Károly a *Gyermekeknek* füzetben szereplő mű zongora bal kéz szólamának felhasználásával írta meg az eredetivel megegyező ritmikájú basszus meneteket, amelyeket Fonay Tibor szólaltat meg a felvételen. Feldolgozásában a zongora játssza a témákat, valamint a szintén Binder által komponált akkord kíséretet. A téma elsőként F-dúrban hangzik el, amit egy szintén dúr tonalitásban lévő zongoraszóló után követ egy, az eredetihez hasonló (amennyiben f-bökvartos melodikus mollként értelmezzük) f-mollbeli téma, ezt követően az 5 perc 27 másodperc hosszúságú szám egy mollbeli zongoraszólóval és végül egy codával zárul (28a, b és c kottapélda). A Bartók által kidolgozott speciális előjegyzés azért kap hangsúlyos szerepet, mert a téma átrakása F-dúrba technikailag azt jelenti, hogy az egy „b” előjegyzés ami Bartóknál az A hangot módosítja Ab-ra, visszakerül a violinkulcsban található helyére a harmadik vonalra. Ez a változás természetesen nem csak a téma dallamát, de a hozzá tartozó basszus szólamot, így ezzel a harmóniákat is befolyásolja. Az eredeti darab kottáját elláttam a bal kéz kíséretből kirajzolódó akkord jelzésekkel (27. kottapélda), hogy könnyebb legyen az összevetésük Binder dúr- és mollbeli harmonizációjával.

32.

Pesante, $\text{♩} = 84$ Fm(b5) G7/D Fm6 G7/D

f, sonoro Fm Bo/D Fm Bo/D

sempre simile

Db6 Fm(b5)/Ab

Db G/B Fm/Ab Do/F C

Fm(b5) G7/F Ab(b5) Eb

mf Fm Bo/F

Db6 Fm(b5)/Ab

Db G/B cresc. Fm/Ab Do/F f C

(55")

Z. 5455

27. kottapéllda, „Ha tudnám szeretőm”, *Gyermekeknek* IV 32. © Editio Musica Budapest, 1963

Az összehasonlításhoz fontos még megvizsgálni a Bartók-féle népdalfeldolgozást formai szempontból is. Átdolgozásában kétszer egymás után hangzik el a téma, némileg különböző harmonizációval, ám mindkét esetben a lezárásnál két ütem bővülés tapasztalható. Így az összesen húsz ütemből álló téma két tíz ütemes részből áll, amelyek tagolása négy+hat ütemes. Binder feldolgozása ebből a formai építkezésből indul ki, a felvételén a témákban (mind a dúr-, mind a moll verzióban) megtartotta a Bartók által komponált kétszer tíz ütemes formát. Mivel mindkét mű 4/4-ben van, így az ütemek összehasonlításukkor során identifikálhatóak, így könnyen összevethetők. Tempóját tekintve is közel áll az eredetihez Binder átdolgozása, a kottában jelzett notációhoz képest az eltérés annyi csupán, ami egy Bartók-előadásban is előfordulhatna.¹⁰²

Az F-dúr tonalitásban elhangzó első téma megharmonizálásakor Bartók akkordsorából indult ki Binder, a basszus hangok megfelelnek az eredeti műben szereplőknek, attól csak ott térnek el, ahol ezt az előjegyzések különbsége indokoltta teszi (28a kottapélda). Szembeötlő eltérés azonban, hogy a bőgőre átírt szólam minden esetben, ahol a hangszer adta lehetőségek szükségessé teszik, ott egy oktávval magasabban szólal meg, mint az eredeti zongoraszólam.

A témát követő zongoraszóló harmóniasorában bár Binder a dallam kíséretében megtalálható akkordokból építkezik, mégis eltér attól, nem csak az harmóniák tekintetében, de formailag is. Hasonlóan a témához az első, dúrbeli improvizáció is két egyforma hosszúságú periódusból áll, ám ezek egy négy ütemes, ismétlődő résszel indulnak (28a és b kottapélda).¹⁰³ Ennek akkordjai (ismétlés nélkül) a téma 11-12. ütemében találhatóak meg. Az ezt követő hat ütem formailag megegyezik a téma második sorával, de az akkordok tekintetében variációkat mutat a 25. és a 28. ütemben. A 25. ütem első akkordja egy Bbminma7, ami behelyettesítése az öt követő Db bővített major szeptimnek. Ennél nagyobb az eltérés a 8. ütemben lévő F6 és a 28. ütemben megszólaló Bb/F között, hiszen C-összhangzatos dúrban (így a Bartók -féle változatban) Bb dúr nem szerepel. Ez egy IV. fokú kvart-szext akkord, ami jól mutatja, hogy ez a rögtönzés egyértelműen F-dúr tonalitásban történik és így a C dúr nem I. fokként jelenik meg, hanem a következő periódus felé vezető V. fokú dominánsként. Binder dúrbeli improvizációja nem tartalmaz kimutatható bartóki stílusjegyeket, továbbá a témára is csak nagyon áttételesen reflektál. Sokkal inkább egy a

¹⁰² Lásd Somfai László: *Bartók kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000). 254–264.

¹⁰³ A nagybőgő szólama a modern kamarajazz játékmódjának megfelelően az akkordok hangjai használja szabadon a zongoraszó kíséretében. Ez a szólam nincs megírva vagy előre megszerkesztve, de építkezik a témához komponált kíséretből.

modern mainstream kamara jazz stílusjegyeit hordozó nagyívű hangszeres szóló. Az ezt követő rész ugyanazzal az ismétlődő négy ütemmel indul, amivel kezdődött a zongoraszóló, de a 35. ütemtől merőben másként folytatódik. Ez a hat ütem tartalmaz ugyan akkordokat a téma utolsó sorának kíséretéből, de olyanokat is, amik egyáltalán nem szerepeltek eddig, ilyen a D/F# és a Csus7. A D/F# egy V. fokú szext-akkord, az adott összefüggésben mellékdomináns, amely g-mollra vezet. A Csus7 harmóniát is egy átvezetésnek kell tekintenünk az öt követő mollbeli téma Fm akkordja felé. Ezt az érzetet erősíti a két utolsó ütem (39–40.) ahol a mollbeli IV. és VI. fokú basszust követi a Csus7 akkord, ami a teljes kompozíció során csak itt jelenik-meg.

A mollbeli téma is megegyezik formailag a Bartók darabbal. A téma itt dallami szempontból nem, csupán ritmikailag tér el az eredetitől, amennyiben Binder a jazz műfajára jellemző szabadsággal és ritmikai komplexitással adja elő (28b és c kottapélda). A témához kapcsolódó akkordok kevés, de annál izgalmasabb eltérést mutatnak. Jól látható, hogy Binder f-moll tonalitásban harmonizált, négyeshangzatokat tartalmazó kísérete pontosan azokon a fokokon tér el Bartókétól, ahol a két hangnem (C-harmonikus dúr és f-összhangzatos moll) közötti különbség jól megmutatkozik. Ilyen például a Dbma7 harmónia (48. ütem), ami VI. fokon szerepel f-összhangzatos mollban, valamint a Ddim/F felcserélése egy Fm6/9-cel (48. ütem), ami egy a modális jazzre különösen is jellemző I. fokú akkord. A téma második felében azokat a hármashangzatokat, amik a Bartók műben szerepelnek, de nem részei a C-összhangzatos dúr skála harmonizációjának (Ab és Eb dúr), Binder változatlanul hagyta.

A második témát is zongora improvizáció követi, itt természetesen moll tonalitásban, amely szépen reflektál a témára, de felismerhető bartóki jellegzetességeket itt sem találunk (28c kottapélda). A zongora szólóhoz keretet biztosító harmóniasor formailag teljesen megegyezik az első improvizáció hosszával és beosztásával, a harmóniák pedig követik a mollbeli témához Binder által átírt akkordsort. Az új, önálló Bartók inspirálta mű születése éppen itt érhető tetten a legjobban. A rövid zongoradarab kibővült, a két (dúr és moll) téma és a belőlük fakadóan eltérő harmóniafűzések két merőben különböző rögtönzést inspirálnak. Binder Károly triójának felvétele a Bartók által elsősorban pedagógiai célból feldolgozott népdalt,¹⁰⁴ értékeinek megtartásával transzformálja előadási darabbá, ami egy a codanak megfelelő négyütemes ismétlődő „outro” résszel zárul.

104 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. *Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 91.

HA TUDNÁM SZERETŐM

TÉMA DÚRSBAN

BARTÓK BÉLA, BINDER KÁROLY

♩ = 92

TÉMA DÚRSBAN

♩ = 92

ACOUSTIC BASS

PIANO

5

PNO.

A. BASS

11

PNO.

A. BASS

15

PNO.

A. BASS

SZÓLÓ 1.

PNO.

21

SZÓLÓ 1.

A. BASS

2

25 $Bb_m(maj7)$ $Dbmaj7(\sharp5)$ Gm/Bb F/A Bb/F C $\%$

PNO. {

A. BASS {

$Bb_m(maj7)$ $Dbmaj7(\sharp5)$ Gm/Bb F/A Bb/F C $\%$

31 F Bb/F F Bb/F

PNO. {

A. BASS {

F Bb/F F Bb/F

35 Eb $D/F\sharp$ $Gm7$ F/A $Bb_m(maj7)$ $Dbmaj7(\sharp5)$ $C7(sus4)$

PNO. {

A. BASS {

Eb $D/F\sharp$ $Gm7$ F/A $Bb_m(maj7)$ $Dbmaj7(\sharp5)$ $C7(sus4)$

TÉMA MOLLBAN

41

PNO. {

A. BASS {

Fm $G7/D$ Fm $G7/D$

TÉMA MOLLBAN

45

PNO. {

A. BASS {

$Dbmaj7$ G/B Fm/Ab $Fm\%$ C

51

PNO. {

A. BASS {

Fm $G7/F$ Ab Eb

28b kottapélda, Binder Trió: *For Children* „Ha tudnám szeretőm” IV 32.

55

PNO.

A. BASS

Dbmaj7 G^7/B Fm/Ab Fm^6 C

SZÓLÓ 2. 61

PNO.

SZÓLÓ 2.

A. BASS

65

PNO.

A. BASS

Dbmaj7 G^7/B Fm/Ab Fm^6 C

71

PNO.

A. BASS

Fm G^7/F Fm G^7/F

75

PNO.

A. BASS

Eb Db G^7/B Fm/Ab Db C

OUTRO 81

PNO.

OUTRO

A. BASS

Fm G^7/F Fm G^7/F

28c kottapélda, Binder Trió: *For Children* „Ha tudnám szeretőm” IV 32.

4.6. Gryllus Samu: *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting”

A Hungarian Soundpainting Orchestra, más néven a Magyar Soundpainting Társaság (MASZAT) aktív tagjaként van rálátásom a „hangfestésre”,¹⁰⁵ amely az 1970-es évek közepe óta létező és formálódó improvizatív nyelv.¹⁰⁶ 2020-ra több, mint ezerötyszáz olyan „gesture”, azaz jel van használatban, amivel a „hangfestő” (valós-idejű zeneszerző) ebben a multidiszciplináris közegben a zenészeket, táncosokat, színészeket improvizációjuk során úgy tudja befolyásolni, hogy egy általa elképzelt – akár előre konkrétan eltervezett – darab szülessen meg az előadás során. Fontos jellemzője a „hangfestésnek”, hogy Walter Thompson nem csupán arra törekszik, hogy eltérő művészeti ágakban tevékenykedő emberek, de a zenén belül is különböző háttérrel rendelkező előadók számára biztosítson olyan közeget, ahol érdemben együtt tudnak működni. Ennek megfelelően a magyarországi Soundpainting Orchestra egyaránt áll klasszikus és jazz zenészekből, de adott esetben bármilyen zenei stílusban működő előadó tud csatlakozni a zenekarhoz a hangfestés nyelvének ismeretében.

A jeleket nem csupán Walter Thompson, de a hangfestést jól ismerő zenészek is alakíthatják, sőt alakították is az elmúlt idők során. Ennek eredményeképpen született meg az igény, hogy ebben az improvizatív rendszerben meg tudjanak jelenni már megkomponált zeneművek részletei. Ezért vezette be Thompson 2006-ban a paletták használatát,¹⁰⁷ amelyek olyan írott (általában) kotta formátumú anyagok, amikkel a hangfestő tud előre tervezetten „komponálni”. Bartók sem lehetett kivétel azon zeneszerzők sorából, akiknek munkássága ilyen módon tudott szervesen megjelenni, hatással lenni ebben az irányított rögtönzésre épülő zenei rendszerben. Az ilyen alkalmak vagy egy konkrét felkérés apropóján, vagy a hangfestő igényéből születnek, aki egy számára kedves zeneművet ekképpen kíván újraértelmezni. Ez utóbbi igaz a berlini, Gryllus Samu¹⁰⁸ vezette CHB (Collegium Hungaricum Berlin) Orchestra előadására, ahol elsőként hangzott el a *Bartók 135. Conduction meets Soundpainting* című többtétéles darab.¹⁰⁹ Bartók születésének százharmincötödik évfordulójának alkalmából jött létre nemzetközi közreműködőkkel a koncert és az ezt megelőző kurzus. Más felállással,¹¹⁰ de

105 2012 óta veszek részt rendszeresen a kortárs improvizatív társulás kurzusain és koncertjein.

106 Walter Thompson amerikai zenész, táncos alapította és irányítja a mozgalmat.

107 Walter Thompson: *Soundpainting: Workbook 2.* (Walter Thompson, 2009).

108 Zeneszerző, basszusgitáros, a magyarországi Soundpainting mozgalom és a Hungarian Soundpainting Orchestra vezetője.

109 2016-ban a CHB (Collegium Hungaricum Berlin) felkérésére Gryllus Samu tartott kurzust, amelynek záróakkordjaként hangzott el a Bartók ihlette darab.

110 Gryllus Samu – hangfestő, Ávéd János – tenor szaxofon, Hock Ernő – nagybőgő, Gyárfás Attila – dob, Mándli Endre Vazul – harmonika, Párniczky András – elektromos gitár, Rohmann Ditta – cselló.

a Berlinben használt Bartók-féle paletták felhasználásával még ugyan ebben az évben a Hungarian Soundpainting Orchestra is műsorára tűzte az előadást, amelyet a Magyar Rádió 6-os stúdiójában rögzítettek, majd a Bartók Rádió sugározta a bő félórás felvételt.¹¹¹ Három zenész – Gryllus Samu, Hock Ernő és Mándli Endre Vazul mindkét zenekarban közreműködött. A berlini előadásról is készült egy hanganyag, ami egy óra hosszúságú,¹¹² valamint részleges kép felvétel található róla a YouTube csatornán.¹¹³ Mindkét hangfelvétel a birtokomban van, így a kottaképeket össze tudtam vetni a hangzóanyaggal, komplex képet kapva így a bartóki hatásról ebben a zenei környezetben. A kialakult zenei folyamatok értelmezését segíti a hangfestés jelrendszerének alapos ismerete.

A 2016. október 12-i berlini előadáshoz használt kotta négy megszámozott „palettát” és négy, szintén számmal ellátott skálát tartalmaz (2. fakszimile),¹¹⁴ valamint egy hét tételes mű hangnemi és formai felépítését bemutató ábrát tartalmaz. A paletták kiválasztásakor Gryllus Samu kifejezett szándéka volt,¹¹⁵ hogy különböző, de Bartókot igen jellemző zenei szövet kerüljön a hangfestés eszközrendszerébe. Az első paletta a „Csónakázás” című *Mikrokozmosz* darab bal kéz osztinatójának egy üteme. A második paletta szintén a *Mikrokozmoszból* való, az „Akkordok egyszerre és egymás ellen” című darab részlete, ám szemben az előző osztinatóval, itt csupán a műből származó ritmikai képletek szerepelnek a palettában. Pontosan ezért ennek a palettának a megszólaltatása alapértelmezetten a taps, amitől hangfestői jelzésre el lehet térni és így előadható – a Soundpaintingre jellemző módon – hangszeren, énekhangon vagy füttyülve is. Ezeket a palettákat, ahogy a számokkal ellátott skálákat is a hozzájuk rendelt kézjelekkel hívta elő a hangfestő az előadás során.

111 A darab a *Kezdőhang* című műsorban hangzott el 2017. január 8-án és 2017. május 14-én. (Digitális hangfelvétel.)

112 *Bartók 135* „Conduction meets Soundpainting” (Felvétel készítésének dátuma: 2016. október 12. Digitális hangfelvétel.)

113 https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=frPGS0h8A&feature=emb_logo (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 08. 18.)

114 Az első kottapélda az eredeti pdf, amit minden a berlini koncert kapcsán érintett zenész megkapott.

115 Elhangzott a próbák során, valamint a CHB fenn említett videójában is megerősíti ezt Gryllus.

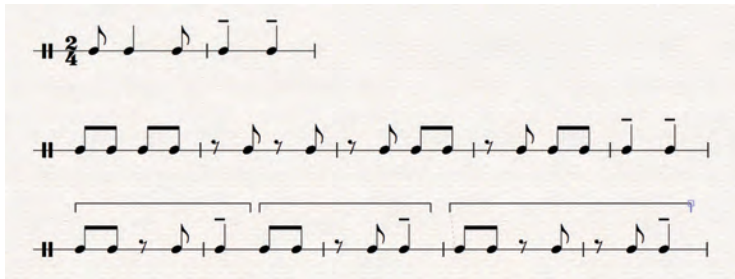
Palette 1:

(Mikrokosmos 125)



Palette 2:

(Mikrokosmos 122)



Palette 3:

(New Hungarian Folksong)

lyrics: Isabelle Rivera

AS FOLH-AS CAI-EM D' UM VE-RAO PA - SSA - DO

SON - HAN DO DE SON-HAN DO DE UM A-MOR PER - DI - DO__ TRIS - TE - ZA, TRIS-TE-

ZA NUN-CA TEM UM FIM__ O VEN-TO CAN-TA DO IN VER-NO QUE VEM

Bm(#11) B7 B(sus2)

Palette 4:

(P3 cont.)

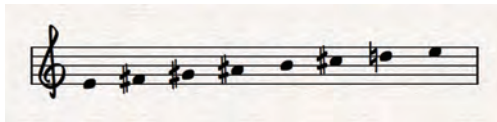
AS FOLH-AS CAI-EM D' UM VE-RAO PA - SSA - DO SON - HAN DO DE

SON-HAN DO DE UM A-MOR PER - DI - DO__ TRIS - TE - ZA, TRIS-TE - ZA NUN-CA TEM UM FIM__

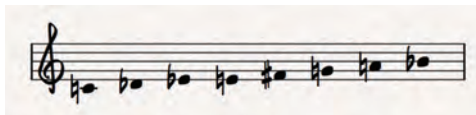
O VEN - TO CAN - TA DO IN VER - NO QUE VEM

4. BARTÓK ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ÁLTALA IHLETETT MŰVEK ELEMZÉSEI

Scale 1:
("Acoustic")



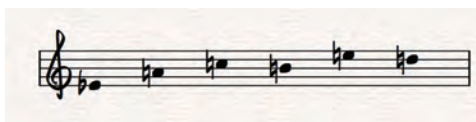
Scale 2:
("Diminished" with 3 possible transposition)



Scale 3:
("Black keys")



Scale 4:
("Sacher-hexachord")



7 CONFIGURATIONS IN BRIDGE-FORM:

No.	Soloist	Tonality
I.	Vazul	C
II.	Ernő	C -> F -> Bb -> Eb
III.	Rieko	Eb -> Ab -> Db -> Gb (F#)
IV.	Otto	F# (scale 1 X F#)
V.	Ádám	F# -> H -> E -> A
VI.	Isa + Peti	A -> D -> G ->
VII.	Marcelo	(G-C---->C)

New Hungarian Folk Song
Nouvelle chanson populaire hongroise
Neues Ungarisches Volkslied

Ben ritmato, ♩=120

Er - dó, er - dó de ma - gos a
Oh, how high, green for - est, spread your
Fo - rét, fo - rét, les ci - mes fort

*127 *mp* Bm7

te - te - je, Jaj de ré - gen le - hul - lott a le - ve - le,
highest tree? How long since its la - test leaf fell si - lent - ly?
é - le - vées, De tes ar - bres, dont les feuil - les sont tom - bées,

Bm7 D6/A % %

H. 15189

Jaj de ré-gen le-hul-lott a le-ve-le, Ár-va ma-dár pár-ját ke-re-
 How long since it's la-test leaf fell si-lent-ly? Now a lone bird seeks her mates so
 De tes ar-bres, dont les feuil-les sont tom-beés, Ca-chent l'oi-seau qui cher-che sa

Chords: D6/C#, G#sus7, C#+5, C#/G#, G6/9(b5), D6, D/F#, F#sus7/E cresc., F#+5

-si ben-ne.
 mourn-ful-ly.
 bien-ai-mée.

Chords: F#sus7/E, F#+5, B/F#, f B/F#, p F#sus7, F#o7

rallent.

Bu-za kö-ze száll a da-los pa-csir - ta, Mert o-da-fönt
 High a-bove the corn a lark now earthward flies. Sad her heart, for
 L'a-lou-et-te ra-se le beau champ de blé, Ja-dis, dans les

Chords: f G/D, G/B, Bsus4/G#, Bo, D6/F#, A9

a tempo

a sze-me-it ki-sir - ta; Bu - za - vi - rág, bu - za - ka - lász
 lorn a-midst the emp-ty skies. Sheltered, hid-den un-der shade of
 airs, elle a beau - coupleu - ré, Main-te - nant son cher com-pa-ignon

(sim.)

ár - nyá - ban Rá-gon-dolt a ré - gi el-só pár-já - ra.
 leaf and flower, Still she mourns the mate who left her lone-ly here.
 lui man - que, Elle y pen - se dans l'om-bre du champ do - ré.

mf cresc. Bbma6 Cma7/E B7/F#

pochiss. allarg.

mf

[55 sec.]

A harmadik és negyedik paletta egyazon zenemű, egy Bartók által feldolgozott népdal, kétféle harmonizációval.¹¹⁶ Ez a darab az „Erdő, erdő de magos a teteje” kezdetű magyar népdal „Új magyar népdal” címmel szinten szerepel a *Mikrokozmosz* V. füzetében. A Gryllus-féle hármás és négyes palettában található harmonizációk bár erősen Bartók gyökerűek, mind a két verzióban némileg eltérnek az eredetitől (2. fakszimile), összevetve őket a Bartók darabban jól láthatóak az azonosságok és az eltérések (29. kottapélda). Az eredeti népdalfeldolgozás, ének szólamként maga is kétszer tartalmazza a dallamot. Mindkét esetben különböző bartóki harmonizációval kísérve.¹¹⁷ Az ütemszámokat illetően is van eltérés, ami egyrészt abból fakad, hogy a palettákban csupán egy, amíg a Bartók kottában két ütem bevezetés található. Másrészt a Soundpainting kottákban szereplő dallam egy nyolcad felütéssel kezdődik, szemben Bartók feldolgozásával, ahol nincs felütés, ráadásul a Gryllus verzió végig 4/4-ben van, miközben az eredeti darabban az ének dallam negyedik és hetedik üteme 2/4-es. Gryllus Samu harmonizációja a 3-as paletta első három ütemében (ami megfelel a Bartók darab harmadik és negyedik ütemének) egy Bm7 akkordot tartalmaz, ami megegyezik a Bartók darabban és jobb kézben található harmóniáival, amennyiben azokat a klasszikus zenei hagyománynak megfelelően egyetlen harmóniai folyamatnak tekintjük, és ezért a két kéz anyagát összeolvasva értelmezzük. Az ezt követő három ütem is igen hasonló, mind Bartóknál, mind Gryllusnál megjelenik az A hang a basszusban. Különbség mindössze abban van, hogy mivel Bartóknál ennek következtében kikerül a bal kézről a B hang, így a létrejövő akkordot könnyebb D6/A-ként értelmezni, bár a valóságban nincs más változás a két szólam tekintetében. Gryllusnál is ugyanaz az akkord, a Bm7 alatt jelenik meg az A hang a basszusban. Nem tér el nagyban nyolcadik ütem sem (mindkét kottában), hiszen a Bartók darabban található két harmónia egyként értelmezve kiadja a Gryllusnál szereplő G#m7 akkordot. Szembetűnő eltérés ettől a ponttól tapasztalható, amennyiben a paletta (nyolcadik) ütemének utolsó negyedére megszólaló C#7/G# harmónia azonos a tőle csupán a szeptim hiányával megszólaló C#/G# perakkorddal, ami viszont a Bartók darab kilencedik ütemében, de eltérő dallamrész alatt található. Dallami tekintetben az eredeti kotta és a paletta kilenc- és tizedik üteme megegyező. A harmóniák esetében azonban Gryllus feldolgozásában a felfele menő dallam alatt, a paletta kilencedik és tizedik ütemében szólal meg az a Cmaj13/G harmónia, amit én a Bartók népdalfeldolgozásának elemzésekor G6/9(b5)-ként

¹¹⁶ Gryllus, Bartók népzeneihez való kötődését szerette volna ilyen módon megjeleníteni a darabban.

¹¹⁷ A kottapéldában ceruzával beírva található az általam értelmezett harmóniai elnevezések.

értelmeztem.¹¹⁸ Gryllusnál a dallam két utolsó ütemének harmóniái szintén nagyon hasonlítanak a bartóki akkordsor megfelelő ütemeire. Eltérés csak a dallam záróhangja alatt megszólaló harmóniában tapasztalható. Bartók egy pikárdiai terccel B/F#-re zár, amíg Gryllus marad moll hangnemben, amelyben a #11 színezőhang jelenik meg.

A négyes számú palettában található harmóniák – megegyező a budapesti és a berlini előadás kottaiban – egyértelműen a Bartók-féle népdalfeldolgozás második témájához kapcsolódó harmóniasort alapul véve születtek.¹¹⁹ Mindkettő G-dúrral kezdődik, csupán egy nagy szexttel egészíti ki ezt Gryllus, amit még ugyan ebben az ütem követ nála egy D(#11) akkord.¹²⁰ Bartóknál is D hang szerepel a basszusban, ám ebben az esetben a jobb kézben egy negyeddel késleltetve megszólaló akkordja önmagában nehezen értelmezhető. D alaphangra értelmezve egy kis szeptimet, egy tiszta kvartot és egy bővített kvintet tartalmaz, így mindenképpen eltér a D(#11) harmóniától. A következő három hangzat esetében nem találunk eltérést az eredeti darab és a Soundpainting verzió között. A paletta ötödik ütemében az utolsó negyedre eső harmónia egy A7(add9), ami hibás lejegyzés a jazz zeneelmélet jelölési rendszere szerint, hiszen egy négyeshangzat esetében a tercépítkezésnek megfelelő színezőhangok – így a kilences is – természetesen fordulnak elő, nem szükséges, sőt helytelen az „add” jelölés használata. A Bartóknál ugyan ezen a helyen szereplő akkord viszont nem tartalmazza az A hangot, így a helyes megnevezés ebben az esetben is az A9. Ezt követen a Bartók kotta egy 2/4-es ütemet tartalmaz eltérően a palettától, ami végig 4/4-ben íródott. Ezen a ponton ismétlem megfigyelhető, hogy Gryllus azonos akkordokat használ, mint az eredeti népdalfeldolgozásban Bartók, de a dallamhoz képest két negyeddel elcsúszva. Jelentős különbség a paletta nyolcadik ütemének második fele és az eredeti darabban ennek dallamilag megfelelő helyén található huszonegyedik ütem második harmóniája között figyelhető meg. Amíg ez Bartóknál egy Bb bővített domináns harmónia, addig a palettában itt két különböző akkord, egy F# bővített és egy C#/G# áll. Ezt követően a két kottakép nem összevethető. Bartóknál egy dallami ismétlés következik, míg a negyedik paletta esetében Gryllus visszatér b-mollba, ami a hangszeres szólók részére biztosít tonális centrumot. Nem csupán a harmóniák térnek el a *Mikrokozmosz* darabtól, de a dallamban is találhatóak különbségek. Ezek az előzőekben már említett eltérésekhez hasonlóan mind ritmikai természetűek. A dallambeli változtatásokat nem Gryllus, hanem a berlini előadásban fellépő énekesnő, Isabelle

118 Értelmezhető Cmaj13/G akkordként is.

119 A *Mikrokozmosz* darab tizenhatodik ütemétől kezdődő rész.

120 A jazzben megszokott leírása ennek az akkordnak Dadd(#11) lenne, utalva ezzel a szeptim hiányára.

Rivera eszközölte. A portugál anyanyelvű Rivera nem csupán a szöveget írta át, de a dallamot is olyanra formálta, ami közelebb állt a számára megszokott latinos zenei világhoz, mint a magyar népzene autentikus előadásához.

A palettákat négy olyan skála követi, amelyek szintén a bartóki hangzást voltak hivatva megjeleníteni a Soundpainting keretrendszerén belül. Sorrendben ezek az akusztikus skála E alaphangra épülve, a fél-egész skála C alaphangról, a „fekete billentyűk” skála F# alaphangról és az úgynevezett Sacher-hangsor,¹²¹ ami Paul Sacher svájci karmesterről kapta a nevét.¹²² Ennek a hat hangból álló hangsornak nincs közvetlen kötődése Bartókhoz, bár a zeneszerző maga is gyakran használt hexachordokat¹²³ – valószínűsíthetően népzenei mintára – zeneműveiben. Ennek ellenére, Sacher személyes kötődése a zeneszerzőhöz és mecénásként betöltött szerepe Bartók pályáján, valamint a hathangú akkord erős hangzása folytán Gryllus szerepeltette a skálák között.

Végezetül a CHB zenekarra írt Soundpainting kotta egy konfigurációt tartalmaz, amely szimmetrikus formai szervező elv szerint, a bartóki „hídformának” megfelelően épül fel.¹²⁴ A hét tételt tartalmazó struktúra „szólistákat” rendel az egyes tételekhez. A szólista alatt a jazz zenében betöltött szerep értendő, tehát az irányított zenei folyamatban a tételhez rendelt zenészt a többiek kísérik, miközben ő fontosabb, kiemelt szerepet tölt be, s ezzel a tétel irányítójává válik. Ez a poszt természetesen nem írja felül a hangfestő kézjeleit. Az egyes tételekhez nem csupán egy szólista, de tonalitás, hangnem is kapcsolódik, aminek hangjait használva kell a szólistának – és az őt kísérő zenészeknek – a zenei folyamatot megvalósítaniuk. Gryllus elmondása és a felvételek tanúsága alapján, alapesetben mindez dűrban értendő, amitől a hangfestő térhet el azzal, ha a négy számmal ellátott skála valamelyikét indikálja kézjellel. Ebben az esetben nem a kottában szereplő alaphangra,¹²⁵ hanem a tételhez rendelt (a kézjel felmutatásakor érvényben lévő) tonalitásban jelenhet meg a hangsor improvizációs skálaként a zenei folyamatban. Némileg kivételt képez ez alól az

121 Az „eSACHERe” projekt 1976-ban Rosztopovics vezetésével, tizenkét zeneszerző közreműködésével valósult meg, amelynek keretében szóló cselló művek készültek Sacher hetvenedik születésnapjára az úgynevezett Sacher-hangsor (Esz-A-C-H-E-D) felhasználásával.

122 Rohmann Ditta: *Sacher-téma. 12 csellómű Paul Sacher 70. születésnapjára*. (DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014). 19–22.

123 Lásd Allen Forte: „Bartók’s “Serial” Compositions.” *The Musical Quarterly* XLVI/2 (1960. április): 233–245.o.

124 Maga Bartók nevezte így a szimmetriára épülő szerkezeti megoldásait, mint például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* III. tételét, amelynek formai váza: A, B, C, B, A. Lásd: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai*, 1. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 80.

125 Amelyek egytől négyig beszámozva szerepelnek.

utolsó tétel, ahol Marcelo S. Busato dobos volt a szólista, így a rá vonatkozó hangnemi előírásokat a zenekar többi tagja tudta elsősorban megvalósítani. A tételek az elhangzás sorrendjében a következő szólistákkal és hangszereken szólaltak meg a berlini előadás során:

Mándli E. Vazul – harmonika

Hock Ernő – nagybőgő

Rieko Okuda – szintetizátorok

Horváth Otto – harsona

Mészáros Ádám – elektromos gitár

Isabelle Rivera és Tornyai Péter – ének és hegedű

Marcelo S. Busato – dobok

A hét tétel fontos jellemzője az említett híd forma, amely C tonalitásból kiindulva a IV. tételre éri el a F# tonalitást, hogy a záró tételre visszajusson C-be. Az egyes tételek hosszát a hangfestő szabályozta az előadáson.

A másik Bartókhoz kötődő Soundpainting kotta az általam jegyzetekkel és kiegészítésekkel ellátott, a budapesti koncerten felhasznált nyomtatott anyag beszkenelt verziója (3. fakszimile). Ez a kotta, az imént említett hét tételes záró darabot leszámítva nem tartalmaz eltérést a Berlinben használthoz képest, így külön elemzést nem igényel. A továbbiakban nem teszek különbséget a rájuk való hivatkozáskor. Ezzel szemben a két koncert természetesen különbözött egymástól, nem csupán az eltérő hangszer-összeállítás, de – improvizatív zenei közeg lévén – a zenészek eltérő személyisége folytán is. Ennek ellenére pont a Soundpainting jól körülhatárolt jelrendszere következtében és mert a hangfestő mindkét esetben Gryllus Samu volt, a bartóki hatás sok szempontból teljesen azonosan érzékelhető mindkét előadásban. Ezért azt választottam elemzésem tárgyául, amin zenészként közreműködtem, így elemzésem tárgya főképpen a budapesti koncert és az ahhoz használt kotta anyag. A berlini koncert felvételéből csupán egy darabot választottam az összehasonlító elemzés tárgyául, amin jól bemutathatóak az azonosságok és eltérések.

4. BARTÓK ÁTDOLGOZÁSOK ÉS ÁLTALA IHLETETT MŰVEK ELEMZÉSEI

Scale 1:

("Acoustic") lyd-mixolyd / E13(b5)



Scale 2:

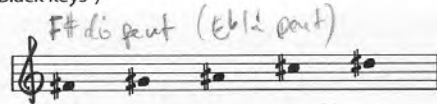
("Diminished" with 3 possible transposition)

Tungely akkordok



Scale 3:

("Black keys")



F#6/3 G#sus7 A#m11(b6) Ebm/C# D#m11

Scale 4:

("Sacher-hexachord")



7 CONFIGURATIONS IN BRIDGE-FORM:

No.

Soloist

Tonality

Palette 1:

(Mikrokosmos 125) (SÓNAUÁZÁS)



Palette 2:

(Mikrokosmos 122)

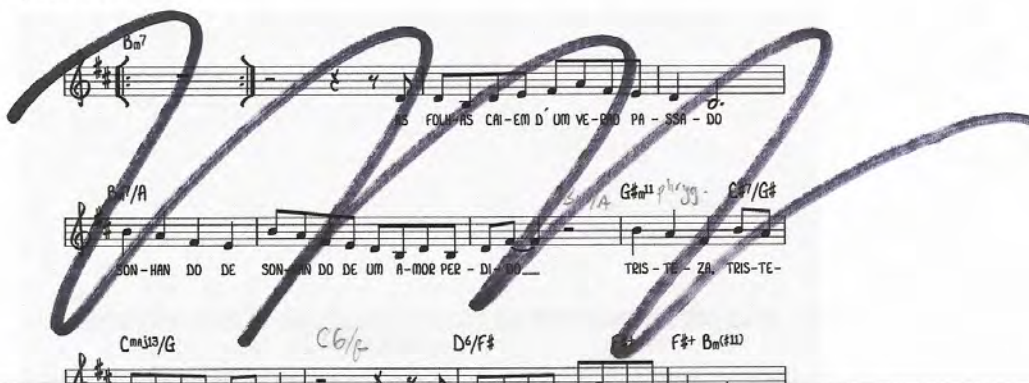
Default: TAPS



Palette 3:

(New Hungarian Folksong)

lyrics: Isabelle Rivera



PALETTE 3

AS FOLH-AS CAI-EM D'UM VE-RAO PA - SSA - DO

SON - HAN DO DE SON-HAN DO DE UM A-MOR PER - DI - DO_ TRIS - TE - ZA, TRIS-TE-

ZA NUN-CA TEM UM FIM_ O VEN-TO CAN-TA DO IN VER-NO QUE VEM

PALETTE 4

AS FOLH-AS CAI-EM D'UM VE-RAO PA - SSA - DO

SON - HAN DO DE SON-HAN DO DE UM A-MOR PER - DI - DO_ TRIS - TE - ZA, TRIS-TE-

ZA NUN-CA TEM UM FIM O VEN - TO CAN-TA DO IN VER-NO QUE VEM

3. fakszimile, Gryllus, Bartók 135. Conduction meets Soundpainting. © Gryllus Samu, 2016.

A fenti kottaképek elemzése bőséges információval szolgálnak arra nézve, hogy milyen eszközrendszer áll a rendelkezésre irányított improvizatív zenei közegben egy zeneszerzőnek, ebben az esetben a hangfestőnek ha integrálni szándékozik Bartók zenei univerzumát. Közel sem ad azonban részletes képet arról, ahogy a valós idejű kompozíció megszületése közben a bartóki hatás megjelenik a résztvevő muzsikusok közreműködésével. Erről legpontosabban a hangfelvételek vizsgálatával tájékozódhatunk. A budapesti koncert az *Improvizáció 1.* című darabbal kezdődött, azaz az 1-es palettában található, a „Csónakázás” című *Mikrokozmosz* darab osztinató részletére épülő hangfestéssel (30. kottapélda).



30. kottapélda, Gryllus Samu: „Palette 1:(Mikrokozmosz 125).”

A felvételen d-moll tonalitásban maga az osztinató dallam szólalt meg elsőként csellón, ami egyre gyorsulva hangzott el, majd az úgynevezett „freeze”¹²⁶ hangfestő jelre megállt a zenei folyamat a tonalitáson belül úgy, hogy mindenki egy hangot (amit épp a jel felmutatásakor játszott) kitartott.¹²⁷ Ezt követően a gitár szólaltatta meg a Bartók darabból származó osztinató dallamot jóval lassabb tempóban, mint, ahogy az a csellón felhangzott. Az osztinató dallam megtartása mellett a hangfestő irányításával gyorsult a tempó, miközben a többi hangszeres kollektíven improvizált. A hangfestő kézjelére az egyes hangszerek fél hanggal le, illetve fel tértek el az addigi tonalitástól. Ettől ezen a ponton igen közel került a hangzás Bartók darabjához, ahol a jobb kéz dallam egy Eb lá pentaton dallamot játszik, miközben a kíséret osztinató dallamát egy Gsus7 és egy Asus bontás váltakozása alkotja. Gryllusnak lehetősége lett volna a rendszer jelzéseinek használatával konkrétan az Eb lá pentaton hangjainak előhívására, de a felvételen nem hallható ennek nyoma. Ezt követően a zenei folyamat visszatért a kiinduló tonalitásba, miközben a tempó teljesen szétesett, majd lassabb tempóban indult újra. Ezt egy gitár-szaxofon dominálta rész követte, ahol – bár erre nem kaptunk jelzést

¹²⁶ Az aktuális zenei történet „megfagyását” indukálja.

¹²⁷ A hangfestés jelrendszerének ismeretében a koncerten pontosan megvalósított utasítások könnyen beazonosíthatóak a felvételtől.

a hangfestőtől¹²⁸ – megszólalt a „Csónakázás” című darab eredeti témájának több rövid részlete.

Az *Improvizáció* 2. címmel a Bartók Rádió műsorában elhangzó második darab tematikusan a kottában négyes számú skálaként megtalálható Sacher-hexacordra épült. Hangszeres szólók következtek zenekari kísérettel, sorrendben: gitár, szaxofon, cselló. Ebben a darabban nem volt bartóki hatás érzékelhető, a hangfestő jeleit követve improvizáltak a szólisták mindvégig szigorúan az Eb alaphangú Sacher-hexacord hangjait használva.

A következő kompozíció a 3-as számú paletta, az „Új magyar népdal” egy hosszú b-moll tonalitású bevezetővel indult, amiben az eddigi darabokban (minden más hangszer már megjelent ezt megelőzően) még nem szereplő szájharmonika volt a központban. A bevezető szinte észrevétlenül folyt át egy *alla breve*¹²⁹ megszólaltatott témába, ami maradt b-moll tonalitásban. Ezt követően szólalt meg a téma tempóban csellón és szaxofonon, ahol a 3-as számú paletta akkordsora kísérte a dallamot.¹³⁰ Ezután Gryllus Samu irányításával maradván b-mollban a tempóra, a hangok intenzitására és kvalitására vonatkozó kézjeleket valósított meg a zenekar, kizárólag a témában szereplő hangok használatával. Zárásként a negyedik palettában található kísérettel szólalt meg az „Erdő, erdő de magos a teteje” kezdetű magyar népdal. Bartók népdalfeldolgozásának átdolgozása speciális esetet teremt a bartóki hatás megjelenésének vizsgálatakor, hiszen ebben az esetben az impresszió csupán a harmóniasoron érhető tetten.¹³¹ Az akkordok és a dallam egymáshoz való viszonyán keresztül mutatkozik meg Bartók kézjegye, így abban az esetben amennyiben ez nem válik az improvizáció kiindulópontjává, úgy nem mutatható ki a zeneszerző hatása. Az itt elhangzott darabban csak az állóharmóniás Bm7 akkordra történt hangszeres rögtönzés.

A koncert záró darabja a 2-es számú paletta (Palette 2: *Mikrokozmosz* 122.) volt (3. faksimile), ami az „Akkordok egyszerre és egymás ellen” című *Mikrokozmosz* darab részleteinek ritmikai képletét tartalmazza hangmagasságok nélkül (31. kottapélda).

128 Erre nézve külön kézjelet kellett volna rögzíteni, ami így biztosan szerepelne a kottába írt jegyzeteimben.

129 A jazz elmélet is ugyan abban az értelemben használja, mint a klasszikus zenei jelentése.

130 Gitáron és nagybőgőn.

131 Lásd: 4.5. Binder Trió: Bartók Béla *For Children* „Ha tudnám szeretőm” IV 32. című fejezetben

10

Chords Together and in Opposition

Accords plaqués et alternés

Akkorde, gleichzeitig und gegeneinander

Akkordok egyszerre és egymás ellen

Molto vivace, ♩ = 160

122

f, strepitoso

meno f

cresc.

f

mf

IMPORTANT NOTICE: The unauthorised copying of the whole or any part of this publication is illegal.
© Copyright 1940 by Hawkes & Son (London) Ltd.
Definitive corrected edition © Copyright 1987 by Hawkes & Son (London) Ltd.
All rights reserved / Printed in Hungary

Z. 129

31. kottapélda, „Akkordok egyszerre és egymás ellen”, Mikrokozmosz V/127. © Editio Musica Budapest, 1987

A paletta első két sora a Bartók darab első hét üteméből, míg a palettában található harmadik sor az "Akkordok egyszerre és egymás ellen" 8-12. üteméből származik. A koncerten ez volt egyértelműen a nem Bartók tematikájú Soundpainting előadásokhoz legközelebb álló darab, ami bár a paletta megszólaltatásával kezdődött dobokon,¹³² majd a többi résztvevő hangszeren, ám ezután a közönség bevonásával egyszerűen megérthető hangfestő jelek bemutatása és megszólaltatása követte. Emiatt ennek a zenei résznek a vizsgálata irreleváns a disszertáció szempontjából.

Áttérve a berlini koncert hanganyagára, legszembetűnőbb a hangzásbeli különbség, a két koncert eltérő hangszer összeállításának természetes következménye. Az énekhang, a hegedű, valamint a szintetizátorok és egyéb elektronikus hangzások jelenléte¹³³ az azonos zenei anyagból építkező részek esetében más érzetet teremt. Talán pont egy olyan improvizatív zenei közegben, mint a hangfestés a legrelevánsabb felvetni a befogadó „bartóki hangzáshoz” való viszonyát. A zenei tartalom a kortól függően, amiben létezik, kel életre.¹³⁴ A hallgatót befolyásolja az összes addigi zenei élménye, és akaratlanul is társít bizonyos hangzásokat adott zeneművekhez vagy zeneszerzőkhöz. Egy jazz feldolgozást is, ahol Bartók zenéjének felismerhető elemei megjelennek, társíthat a befogadó szubjektíven jobban vagy kevésbé Bartókhoz, annak függvényében, hogy a hangszer összeállítás mennyiben különbözik a darab eredeti hangszerelésétől.¹³⁵ Ez a fajta egyéni tapasztalat bármely más esetben is könnyen vezethet vitához amennyiben a hangzás megítélése egyénenként különbözik, de különösen meghatározó ebben a fajta zenei közegben. Éppen ezért törekedtem az eddigi történeti vizsgálatok és elemzések során az objektíven kimutatható analógiák és feldolgozások vizsgálatára. A jazz példák esetében is fontos, de egy olyan improvizatív közegben, ahol erősen az előadók határozzák meg a zenei szövetet különösen hangsúlyos szerepet kap az egyes zenészek Bartókhoz való kötődése, műveinek ismerete. Egy példával megvilágítva ennek a jelentőségét, a budapesti koncert elemzésekor kiemeltem, hogy Ávéd János és én bejátszottunk részleteket a „Csónakázás” című darab témájából, annak ellenére, hogy nem kaptunk erre nézve utasítást a hangfestőtől, sőt nem is volt erre nézve jelzés megbeszélve. Azáltal, hogy az előadók közül többen ismerték az eredeti zenei anyagot, közvetlenebbül tudott megjelenni az eredeti mű és komplexebben a bartóki hatás az improvizációkban a

132 Eltérve ezzel a próbákon megbeszélt alapeseti megszólaltatástól a tapstól.

133 Mészáros Ádám gitáros is számos elektronikus hangzást használt a koncert során.

134 Ulrich Michels: *SH Atlasz. Zene*. Ford.: Gádor Ágnes. (Budapest: Springer-Verlag, 1994). 83.

135 Ehhez természetesen szükséges a zenemű ismerete.

mélyebb ismeretanyagnak köszönhetően. A CHB zenekar előadásának egészére igaz, hogy Isabelle Rivera és Tornyai Péter klasszikus zenei jártassága, Bartók zeneműveinek ismerete meghatározta azt. Amíg az előbbi hallhatóan otthonosan mozog ebben a zenei világban, addig Tornyai minden hangján érződik Bartók alapos ismerete, amit még erősít is a hangszerének, a hegedűnek már említett hatása a hangzásra. Ugyanígy az elektronika megjelenése is érzeteket kelthet, amelyek, lévén hogy Bartók sohasem írt ilyen hangszercsoportra, megint csak egy erős, de az autentikustól eltérő hangképet hoznak létre.

Annak bizonyítására, hogy az akár sokban eltérő előadásbeli különbségek kisebb jelentőséggel bírnak, mint a zenészek Bartókkal kapcsolatos ismeretei és a hangzásból eredő különbségek, a berlini és a budapesti koncerten azonos palettára, a „Csónakázás” című *Mikrokozmosz* darab osztinató részletére épülő darabot érdemes példaként kiemelni.¹³⁶ A budapesti koncerttel szemben a berlini előadás nem az osztinató megszólaltatásával kezdődött, hanem egy lassan épülő, hosszú szüneteket tartalmazó bevezetővel.¹³⁷ A tonalitás hasonlóan a budapestihez, itt is a két sus akkord sugallta d-moll volt, amiből csupán a hegedű lépett ki, bartóki mintára következetesen Eb lá pentaton irányba.¹³⁸ Ezután hozta be a gitár, majd hozzá kapcsolódva a zongora a palettában szereplő írott anyagot. Szemben a Magyar Rádióban elhangzott darabbal, itt hallhatóan sokkal több hangfestői utasítást kaptak a zenészek, jellemzően individuálisan. Ezek elsősorban a megszólaló hangok kvalitására vonatkoztak, ami a hangszínben érezhető változást eredményezett.¹³⁹ Megint csak eltérően a budapesti koncerttől, nem hangzott el sem kollektív improvizáció, sem önálló hangszeres szóló, hanem az osztinató megtartásával egyértelműen a hangfestés jeleit követve vettek részt a zenészek a zenei folyamatban. A darab egy zongora-hegedű duóval ért véget,¹⁴⁰ amely a kottában szereplő osztinató nagy tempójú játékaival indult zongorán (azon a hangmagasságon, ahol Bartók megkomponálta), miközben a hegedű ismételten eb-mollban játszott szabadon. Mielőtt a zenei gondolatokat befejezve együtt elhalkultak volna – jellemző hangfestői jelzés az egyes darabok végén –, a zongora is modulált eb-moll hangnembe. Az összehasonlító elemzés véleményem szerint jól mutatja, hogy a sok eltérő adottság ellenére is azok a zenészek, akik ismerték az eredeti darabot külön indikáció nélkül is erősítették a bartóki

136 A berlini előadásban második darabként hangzott el.

137 A Soundpainting darabokban ehhez hasonló hangzások jellemzően a „more space” kézjelre jönnek létre.

138 Nyilvánvalóan Tornyai is ismerte a *Mikrokozmosz* darabot.

139 A felvételen egyértelműen beazonosítható hangfestői jelzések: air sound (ének helyett sóhajtság, fújás), whistle (füttyülés), speak (beszéd), extended techniques (nem hangszerszerű hangok keltése), stab freeze (olyan hanghatás, mint amikor megakad a tű a lemezjátszón).

140 Egy ilyen jelentős változás a Soundpainting rendszerben szinte kizárólag hangfestői indikációra történhet.

modell megjelenését, ahogy ennek az ismeretnek a hiányában is részt lehetett venni az előadásban, pusztán a hangfestés jelrendszerére hagyatkozva.

Hasonlóan az 1-es számú palettában található „Csónakázás” című *Mikrokozmosz* darab osztinató dallamára épülő hangfestéssel, a berlini koncert többi darabja sem különbözik érdemben a budapesti előadáson elhangzottakkal kutatásom tárgyának vonatkozásában. A kiinduló motívum legyen az egy skála vagy a népdalfeldolgozás újraértelmezése, olyan keretet biztosít, ami meghatározza a bartóki hatás jelenlétének milyenségét, és amelynek mértékét ebben az esetben is a közreműködő zenészek ismeretei, felkészültsége határozta meg. A Soundpainting olyan zenei rendszer, amelybe úgy integrálható Bartók zenéje, hogy annak erős karaktere meg tud maradni. Ennek biztosítéka, hogy az irányított improvizáció Bartókra jellemző írott anyagból táplálkozzon. Ám a megvalósítás színvonala még a jazz feldolgozások esetében sem függ ilyen mértékben a közreműködő zenészek Bartók iránti elkötelezettségétől, kihangsúlyozva, hogy az alkotók zenei ízlése szintén erősen rányomja bélyegét a jazz műfaj keretein belül létrejövő alkotásokra.

4.7. Joe Diorio: *Peaceful Journey* „Blues for Béla”

Joe Diorioról elsőként bécsi tanulmányaim során,¹⁴¹ gitártanáromtól, Les Wise-től hallottam. Wise, aki Diorio tanítványa volt gyakran hivatkozott rá, valamint játékán is erősen érződött volt tanárának hatása. Sok évvel ezután, 2014. november 29-én léptem fel David Becker amerikai gitárossal, aki nem csupán tanítványa volt Diorionak, de a mai napig szoros kapcsolatot ápol vele. A kutatás során számos olyan Bartók vonatkozású jazz darabot ismertem meg, amelyeket azt megelőzően nem ismertem, ám talán egyik sem volt számomra annyira meglepő, mint Diorio „Blues for Béla” című kompozíciója.¹⁴² Ismereteim alapján – amelyek az előbb felsorolt okok miatt alaposabbak, mint ahogy egy amerikai gitáros kollégával kapcsolatban ez általánosan elmondható – Diorio az archetípusa annak a fajta jazz zenésznek, aki az amerikai jazz és fúziós tradíciókból építkezve sokkal inkább egyfajta perfekcionizmusra és a hangszeres tudás tökéletesre vitelére törekszik, mintsem újszerű és egyéni hangú önkifejezésre. Hozzá hasonlóan ugyan ez a kép él bennem Bob Berg amerikai szaxofonossal kapcsolatban is,¹⁴³ nem véletlen talán, hogy éppen az ő Bartók vonatkozású kompozícióik mutatnak szoros hasonlóságot.

141 1991 – 1992 American Institute of Music, Bécs, Ausztria

142 Joe Diorio: *Peaceful Journey*. (Art of Life Records, AL1048-2, 2017).

143 Lásd bővebben: 2.6. A közelmúlt amerikai jazz élete című fejezetben.

Ahogy ezt a cím is mutatja, Diorio darabja – ahogy Berggé is – egy blues, amely zenei kifejezés egyszerre jelent zenei műfajt és egy jellemzően tizenkét ütemes szerkezeti formát. Még pontosabb az a megfogalmazás, hogy Diorio kompozíciója egy jazz-blues,¹⁴⁴ amíg Berg darabja egy moll-blues. Mindkettő forma igen elterjedt a jazzben. Általános gyakorlat, hogy a jazz-zeneszerzők ezekre a harmóniakörökre komponálnak témát. Ezenfelül még a magyar jazz történetében is találunk olyan blues jellegű kompozíciót, amelynek bartóki vonatkozása van, amennyiben Oláh Kálmán „Polymodal blues” című darabja is egy augmentált blues harmóniaszerkezetre íródott.¹⁴⁵ A jazzben az eltérő „blues körökön” kívül is van néhány előre rögzített szerkezeti forma és harmónia menet, amelyre ily módon „csupán” a dallamot kell megkomponálni,¹⁴⁶ ám a maga rövid és egyszerű felépítésével minden bizonnyal ez az egyik legelterjedtebb. Sok esetben a nemzetközileg elfogadott harmóniasorhoz képest, a téma alatt némileg eltérőek lehetnek az akkordok, amennyiben ezt bizonyos témahangok megkövetelik, de az improvizációk ezekben az esetekben is a mára letisztult és a föld minden pontján azonos formában ismert „jazz-blues” akkord menetre történnek. Különösen érdekes ezért ebben az esetben megvizsgálni, hogy a Bartók által ihletett téma dallamok mennyire hatnak a harmóniakörre, valamint inspiratívan a rögtönzés során.

Az összevetéshez elsőként vizsgáljuk meg a jazz-blues harmóniakört,¹⁴⁷ G-dúrba transzponálva, ami megegyezik Diorio darabjának hangnemével (32. kottapélda). Jól látható, hogy az afroamerikai népzeneből a jazzbe beépült akkordok esetében, a blues népies megszólalása miatt az I. és a IV. fokok mellékdominánsként jelennek meg. Az is megfigyelhető, hogy az utolsó sorban már nem a bluesra eredeti formájában jellemző plagális zárlat szerepel, hanem ehelyett egy, a jazzben gyakran előforduló II–V lépést követően egy úgynevezett „turnback” (I–VI7–II7–V) kadenciával zárul.¹⁴⁸ Összevetve ezt az akkordsort a Diorio kompozícióban szereplővel, számos azonosság mellett eltéréseket is felfedezhetünk (33. kottapélda). Az első ilyen, a 4. ütemben szereplő Db7, amely nem más, mint a jazz-blues körben ugyan ezen a helyen szereplő G7 akkord tritónusz behelyettesítése úgy, hogy azt az ütemen belül nem előzi meg a Dm7 szubdomináns harmónia. Mindkét kompozitórikus megoldás (mind a tritónusz behelyettesítés, mind egy domináns akkord megelőzése egy a

144 Mindig dúr hangnemű.

145 Lásd bővebben: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

146 Ilyen például az úgynevezett „rhythm change” vagy más néven „Oleo kör”. Mindkét elnevezés egy-egy ismert jazz standard – George Gershwin „Rhythm Change” és Sonny Rollins „Oleo” – címéből származik.

147 Pozsár Máté: *Jazz elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016). 247–251.

148 Lásd bővebben: 3.3. A polimodális kromatika megjelenése a jazz improvizációban című fejezetben.

hangnem szerinti II. fokú akkorddal) nagyon gyakori a jazzben, ezek megjelenése vagy éppen elhagyása nem jelent valódi eltérést a harmónia menet tekintetében. Annál inkább jelentős különbségek tapasztalhatóak ezt követően, az 5. ütemtől. A jazz-blues 6. ütemében jellemzően egy IV. fokú domináns szeptim és egy felemelt IV. fokú szűkített négyeshangzat szerepel, amely akkordfordulat már a tradicionális blues műfajában is gyakran megtalálható ezen a helyen. Ezzel szemben Diorio darabjában itt egy F7 áll, amely akkord semmilyen módon nem lehet helyettesítője az eredeti akkord párnak. Az eredeti harmóniakörben megtalálható IV7 és #IVdim7 fokok nem vezetnek a következő harmónia, az I. fokú domináns szeptim felé. Ezzel szemben az F7 ugyan azon a – Lendvai tengelytonalitás elmélete szerinti szubdomináns – tengelyen szerepel, mint a D7 akkord, így tehát ugyan úgy domináns funkcióval bír a G7 harmónia felé, ahogy a hangnemileg V. fokon szereplő D7 négyeshangzat.¹⁴⁹ Szintén eltérés található a 8. ütemben, ahol egyrészt szemben az eredetivel, Diorio darabjában egy Bb7 áll, ami az E7 harmónia tritónusz behelyettesítése, valamint ezt követi még ugyan ebben az ütemben egy A7 akkord, ami már egyértelműen része annak az ereszkedő kromatikus akkord menetnek, ami a Bb7 akkorddal indul el (33. kottapéllda). Az ehhez hasonló akkordsorokat domináns-láncnak nevezi a jazz összhangzattan, ahol minden egyes harmónia domináns funkcióval bír, így vezet az öt követő négyeshangzat felé. Ha összevetjük a 9. és 10. ütemeket úgy kijelenthető, hogy a Diorionál szereplő Ab7, G7 és Gb7 akkordok nem tekinthetők a blueskörben e helyütt szereplő harmóniák behelyettesítéseinek, azok csupán egymáshoz és a dallammal alkotott viszonyukban logikusak. Ezzel szemben a 10. ütem második felében szereplő F7, a blueskörben ezen a helyen található D7 akkord tengelyes behelyettesítése. Végezetül összehasonlítva az utolsó két ütem akkordjait, világosan látszik, hogy itt ismét csak az ismert jazz-blues harmóniasor variációját hallhatjuk a „Blues for Béla” című darabban. A kotta mellékletben ezt a két ütemet is elláttam jegyzetekkel, ám azt fontos kihangsúlyozni, hogy az itt szereplő tritónusz párok nem bartóki hatásra jelennek meg, sőt nem is tekinthetők Diorio önálló kompozíciós megoldásának.

149 Lásd bővebben: 3.1. Lendvai tengelytonalitás elmélete és tengelyrendszer a jazzben című fejezetben.

JAZZ-BLUES HARMONIAKÖR (G-BEN)

32. kottapélda, Jazz-blues harmóniakör G-dúrban

The diagram shows a 12-measure jazz-blues harmonic progression in G major. The measures are grouped into three systems of four measures each. The chords and their functional labels are as follows:

- Measures 1-4: G7 (G: I. dom7), C7 (IV. dom7), G7 (I. dom7), Dm7 (C: II.), G7 (V.).
- Measures 5-8: C7 (G: IV. dom7), C7 (IV. dom7), C#o7 (#IV. o7), G7 (I. dom7), E7 (VI. dom7).
- Measures 9-12: Am7 (II.), D7 (V.), G7 (I. dom7), E7 (VI. dom7), A7 (II. dom7), D7 (V.).

32. kottapélda, Jazz-blues harmóniakör G-dúrban

BLUES FOR BÉLA

JOE DIORIO

33. kottapélda, Joe Diorio: „Blues for Béla”

The diagram shows a 12-measure blues progression in G major by Joe Diorio. The tempo is marked as 130. The measures are grouped into three systems of four measures each. The chords and their functional labels are as follows:

- Measures 1-4: G7 (b3), C7 (b3), G7 (b2), C7 (tritónus beh.).
- Measures 5-8: G7 (b2), C7 (F7), G7 (tritónus beh.), A7 (Bb7).
- Measures 9-12: Ab7 (tengelyes beh.), G7 (F7), Gb7 (tritónus beh.), F7 (tritónus beh.), E7 (tritónus beh.), D7 (tritónus beh.), Ab7.

33. kottapélda, Joe Diorio: „Blues for Béla”

A téma dallamának elemzésekor is igen lényeges szempont az esetlegesen megjelenő bartóki stílusjegyek felismerése, kimutatása. Bartókhoz fűződő kapcsolatát, valamint ezt a konkrét kérdést illetően David Becker segítségével tudtam tájékozódni, aki telefonon tette fel kérdéseim a mára megromlott egészségu és ezért a külvilággal nehézkesen kapcsolatot tartó Diorionak.¹⁵⁰

Párniczky András: Hogyan és mikor találkozott először Bartók zenéjével?

David Becker: Joe elmondta, hogy első alkalommal akkor hallott Bartokról, amikor Chicagóban élt az 1960-as évek elején, ott kezdte el hallgatni a darabjait.

PA: Melyek a kedvenc Bartók darabjai?

DB: Joe nagyon szereti a hegedű- és a zongoradarabokat (bár nincs konkrét kedvence).

PA: A „Blues for Béla” című kompozíciója tartalmaz konkrét zenei idézetet a magyar zeneszerzótől?

DB: Nincsenek benne konkrét idézetek, de Bartók zenéje biztosan hatott rá a dal megkomponálásakor.

PA: Azon felül, hogy ismerte a zenéjét, olvasott-e valamit Bartóktól vagy kompozícióinak elemzései közül? Amennyiben igen, úgy kérem, nevezze meg ezeket az írásokat.

DB: Nem. Joe az tetszik, ahogy a zene áramlik és bármilyen befolyás intuitív módon hat.¹⁵¹

Ennek megfelelően konkrét Bartók mű részletet nem is lenne értelme keresni a témában, annál inkább az említett ihletszerűen befogadott hatásokat. A téma dallama egyetlen szekvencia variációira épül, így jellemzi néhány szembetűnő és jól körvonalazható kompozitórius megoldás (33. kottapélda). Ez az első ütemben található nyolc hangból álló rövid dallami szekvencia négy, felfele irányuló hangközlésre bontható. Az első hangköz egy tiszta kvint, amit az alaphangjához (megegyezik az akkord alaphangjával) képest fél hanggal lejjebbről induló kis szeptim követ. Ugyanez a rövid dallam ismétlődik meg még ezután az akkord kvartjáról, azaz a kezdő hanghoz képest egy tiszta kvarttal magasabbról indítva. Így

¹⁵⁰ David Becker e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 04. 22.).

¹⁵¹ „Párniczky András: How and when did he meet Bartók's music first time?

David Becker: Joe said he had heard about Bartók when he was living in Chicago in the early 60's and started to listen to his pieces.

PA: What are his favorite pieces from Bartók?

DB: Joe really likes the violin pieces and the piano pieces (no specific piece though).

PA: His composition „Blues for Béla” contains any concrete musical quote from the Hungarian composer?

DB: No specific quotes but Bartók's music was certainly in his mind at the time of composing the song.

PA: Beyond knowing his music did he read anything from Bartók or any analysis of his music? If so please name them.

DB: No. Joe just likes how the music flowed and whatever influence came through intuitively.”

tehát a dallam a fül számára érzékelhetően két szólamra osztható, ahol az alsó szólam lefele kis szekundot-, amíg a felső szólam felfele kis tercet lép. Ez a dallam a mindenkori akkordhoz képest transzponálva, egészen a 8. ütemig ismétlődik változatlan, triolás ritmikával. Egy ennyire erősen a struktúrákból kiinduló zenei motívum nem következik Bartók munkásságából, annak ellenére sem, hogy a *Hegedűverseny* megírásakor Bartók többek között Alban Berg hegedűversenyét is tanulmányozta – tudható meg Vikárus László tanulmányából¹⁵² –, aminek következtében ebben a művében szerepel szinte szeriálisnak nevezhető dallami megoldás. Mégsem jelenthetjük ki, hogy ne lenne ebben a dallamban bartóki hatás, amennyiben egyértelmű polimodális jegyeket mutat.

Amennyiben külön-külön vizsgáljuk meg azon hangokat, amelyek az első hét ütemben a dallamban megjelennek (33. kottapélda), nem találunk olyat, ami a mai modern jazzben igazán szokatlan lenne. Ezek egyfelől a domináns szeptim akkordhangjai és a nagy szeptim (kivétel nélkül az úgynevezett bebop skála hangjai),¹⁵³ valamint olyan színező hangok, mint a 11-es és a b10. Két utóbbi a blues skála hangjaként természetes módon tud egy blues jellegű közegben megjelenni.¹⁵⁴ Mégis az a mód, ahogy ez a két hangsor egyidejűleg használva polimodális kromatikát hoz létre, egyértelműen utal Bartók e stílusjegyének ismeretére, és annak inspirációs hatását mutatja. A téma dallama a 8. ütemtől kezdve egyértelműen kétszólamúvá válik, amennyiben az eddig is érzékelhető két egymást váltó szólam innentől egyszerre, negyed hangonként szólal meg. Másrészt a szekvencia is folytatódik, ámbár az eddigihez képest a felére rövidülve, majd ennek a fél ütemnek a „rák”, vagyis retrográd formájával kiegészülve szerepel a következő három ütemben. Ezzel a kompozitórikus megoldással Diorio megteremti annak a lehetőségét, hogy a szólamok minden egyes akkord változásakor szekund távolságot lépjenek lefele, amely paralel dallam mozgás a harmóniák azonos hangjai (kis és nagy szeptim, alaphang, kvint) között teremt dallami tapadást (34. kottapélda). Az utolsó két ütemben a téma dallama tulajdonképpen kíséretté válik, amely az alaphang és a nagy terc kettősével az akkordmenet változását követi.

152 Vikárus László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. (Pécs: Jelenkor, 1999). 200.

153 Lásd bővebben: 3. Analógiák Bartók kompozícióiban és a jazz zenében című fejezetben.

154 Lásd bővebben a függelékben: Speciális szakkifejezések és rövidítések.

BLUES FOR BÉLA ELEMZÉS

JOE DIORIO

♩ = 130

JAZZ GUITAR

34. kottapélda, Joe Diorio: „Blues for Béla” téma részleteinek elemzése

A felvétel egyik különlegessége, hogy a témajátékot követően az úgynevezett „többsávós felvételnél”¹⁵⁵ köszönhetően a gitár megkettőzve jelenik meg, így mintegy gitár duóként saját magát kísérve improvizál Diorio. A rögtönzés nem a közismert jazz-blues harmóniakörre, hanem annak a témához igazodó variánsára történik, mindvégig negyedes érzettel megszólaltatva a harmóniakat. Sietve hozzá kell tenni, hogy a jazz műfajban megszokott módon Diorio a kíséret során is használ improvizatív elemeket,¹⁵⁶ így helyenként olyan harmónia behelyettesítéseket, amelyek egyenértékűek a kottában leírt akkordokkal. A felvétel egyes pontjain hallható az úgynevezett „tonicizálási” technika is,¹⁵⁷ amelynek lényege az adott harmóniából való rövid (jellemzően fél hangos) kitérés, hogy aztán visszalépve rá a hallgató majdhogynem tonikaként érzékelje az adott akkordot. Fontos továbbá leszögezni, hogy a Diorio által előzetesen rögzített kíséretben nincs ismétlés, tehát mind a hat, az improvizáció alapjaként szolgáló harmóniakör némileg – ha lényegében nem is – különbségeket mutat. Ám ezek a kisebb eltérések nem befolyásolják a dallamok harmóniakörhöz képesti viszonyát, azok értelmezését.

A gitár szóló akár teljesen el is szakadhatna a téma inspirálta dallamoktól, hiszen a blueskör – amely csupán kis mértékben módosult a Diorio-féle variánsban – nem feltétlenül kívánja meg a jazzben megszokott dallami építkezéstől való eltérést. Azonban Diorio motívumfejlesztését jellemzik olyan dallami szimmetriák is, amelyek felvetik a bartóki hatás jelenlétét, valamint egyértelműen kötődnek a téma dallamához. Az elemzéshez két olyan szakaszt választottam, amelyek különböznek a bebop formanyelvétől, ami a leginkább

155 A jazz történetében elsőként Bill Evans amerikai zongorista alkalmazta ezt a technikát *Conversations with Myself*. (Verve Records, V6-8526, 1963.) című szólólemezeének felvételekor.

156 Márkus Tibor: *A jazz elmélete I.* (Szombathely, Savaria University Press, 2012). 146–160.

157 Márkus: *A jazz elmélete I.* I.m.153.

jellemzi Diorio játékát a felvételen. Annál is inkább érdemes elsősorban a dallamvezetésre koncentrálni, mivel a teljes gitár improvizációt meghatározza a szinte szünet nélküli tizenhatodokat tartalmazó ritmikai beosztás, így a ritmus tekintetében kizárható a bartóki hatás. Az első általam lekottázott motívum a gitár improvizáció – így ennek megfelelően a blueskör – hatodik ütemének közepén indul (35. kottapélda). A négy hangonként fragmentált zenei mondat jellemzően tiszta kvart hangközökből építkezik. Mindjárt az első ütem utolsó négy tizenhatod értékű hangja, egy Eb alaphangú kvart-szekund-kvart akkord bontása ilyen, amely a modern jazz gitározás harmóniakészletének ismert eleme. Ez az arpeggio az F alaphanghoz képest egy sus7(b10) harmónia felső tartományát adja ki. A következő ütemben szereplő G7 fölött megszólaló dallam első felében szintén kvart hangközök (D-G, C-F, B-E) követik egymást, ahogy az ütem második fele sem nélkülözi a kvart lépéseket (Bb-F és C-F). Az ezt követő motívumrész azonban még az eddigiekhez képest is erősebben jeleníti meg ezt a hangközt, amennyiben ez a mindenkori harmónia alaphangjához képest nagy szekunddal lejjebbi dó pentaton skála (a Bb7 négyeshangzat esetében például egy Ab-dó pentaton hangsor) kvartonként dallammá formálva. Ettől a fajta dallamalkotástól Diorio csupán az utolsó négy hang esetében tér el valamelyest, amely frázisban az Ab7 tritónusz behelyettesítéséhez, a D7 akkordhoz tartozó C-dó pentaton hangjaiból alkot, szintén kvartonként dallamot.

BLUES FOR BÉLA SZÓLÓ RÉSZLET

JOE DIORIO

35. kottapélda, „Blues for Béla” Joe Diorio gitár improvizáció részlet

Az improvizációból a második általam kiválasztott szakasz egyértelműen a tiszta kvint lépés által meghatározott (36. kottapélda). A hét ütemen keresztül tartó, egy zenei gondolatra

épülő dallamot egy ütemnyi felütés előzi meg, amelyet – ámbár egy kvint lépéssel kezdődik – a szekund hangköz jelenléte determinál. A nagy szekund lépések felfelé az Eb7 esetében a nagy szextről, a D7 akkordnál a nagy-, az Ab7-nél pedig a kis szeptimről indulnak. Ez a felfele tartó dallamív követi ugyan a harmóniákat, de a D7 esetében a nagy szeptim nem fejezi ki a négyeshangzatot. Ezt az ütemet követi a blues kör újból indulása (ezt kettős vonallal jeleztem a kottában), amely ponttól egyértelműen a felfele lépő kvintek uralják a dallamot. Az első kvintlépés a harmónia alaphangjáról indul (a későbbiekben is jegyzetekkel láttam el a kottát, ahol ez a hangköz az alaphangról indítva szerepel), hogy a folyamatosan emelkedő dallam végül eljusson a négy oktávval feljebbi alaphangjára a G7 négyeshangzatnak. Noha a dallam valóban szekund lépésekben emelkedő, helyenként azonban a kvintekből felépülő frázis fél hanggal visszalép, majd újból emelkedni kezd. Ilyen ereszkedő mozgást találunk a kottapélda 5. és 6. ütemben (a valóságban ezek az ütemek a gitár improvizáció második harmóniakörének 3. és 4. ütemei). Annak a technikának köszönhetően, amit talán a négyhangú motívumok le és fel „tologatásaként” írhatunk le legegyszerűbben, a dallam igen hamar, már a második ütemben aszinkronba kerül a kíséret akkordsorával, hiszen a C7 esetében a nagy szeptim és a #11 (B és F# hangok) kettőse semmiképp sem fejezi ki a harmóniát. Diorio dallamfejlesztésében a későbbiekben is – különösen, amikor kis szekundonként mozog valamely irányba – él az úgynevezett „out” technika eszközével.¹⁵⁸ A jazz improvizációban nem ritka, hogy egy dallamív olyan erős önmagában, hogy felülírja a kíséret akkordjainak kifejezését, amely fontos eszköz ugyan a rögtönző zenész tárházában, de egyáltalán nem kötelessége szolgai módon csupán a harmóniához az összhangzattani szabályok szerint kapcsolódó hangok használatára szorítkoznia. Annál is inkább, mert a modern jazz nyelvben kifejezetten gyakran jelenik meg az „out” játékmód színesítve és izgalmasabbá téve a több mint százéves múltra visszatekintő improvizációs formanyelvet.

¹⁵⁸ Az „out” játékmód alatt a jazz zeneelmélete a tonalitásól, a kíséret harmóniájából való kilépést érti, amely gyakorta a feszültséget keltő félhangos fel-, illetve lefele való eltávolodást jelenti. Lásd bővebben Márkus: *A jazz elmélete I.* I.m. 76–78.

BLUES FOR BÉLA SZÓLÓ RÉSZLET

JOE DIORIO

♩ = 130

G⁷ F⁷ E⁷ B^b7 A⁷ E^b7 D⁷ A^b7

JAZZ GUITAR

3 G⁷ C⁷

J. GTR. alaphang

5 G⁷ D^b7

J. GTR. alaphang alaphang

7 C⁷ F⁷

J. GTR. alaphang alaphang

9 G⁷

J. GTR. alaphang alaphang

36. kottapélda, „Blues for Béla” Joe Diorio gitár improvizáció részlet

Mindez nagyon is egybevág azzal, amit Diorio jazz gitárosok számára írt tankönyvében a jazz-blues játékkal kapcsolatban közöl.¹⁵⁹ A címben szereplő fusion kifejezés – miként ez a bevezetésből egyértelműen kiderül – az improvizációk során a bebop stílus összeolvadására utal más stíluselemekkel. „A tág hangzású intervallumok használatával (amelyek megteremtik a kilépés hangnemét) a bebop anyaggal kombinálva két stílus FÚZIÓJÁT érjük el.” – írja.¹⁶⁰ Szintén fel kell arra hívni a figyelmet, hogy tankönyve elején Diorio felsorolja azokat a zenészeket, zeneszerzőket, aki nagy hatást gyakoroltak rá. Ebben a névjegyzékben a jazz műfaján kívül eső zenei területekről összesen csupán három név szerepel: Bartók Béla az egyik, Ravi Shankar és Igor Stravinsky mellett. Tankönyvében külön fejezetet szentel a jazz-blues improvizációnak, amelyben pontosan azokat az eszközöket

¹⁵⁹ Joe Diorio: *Fusion Guitar*. (Los Angeles, California: Alfred Music, 1996).

¹⁶⁰ „By the use of wide sounding intervals (which create the outside tonality) combined with the Be-Bop material, we arrive at the FUSION of two styles.”

sorolja fel,¹⁶¹ amelyek felismerhetően megjelentek a „Blues for Béla” gitár szólójában. Az első blues körben négy-hangú motívumokból építkezik úgy, hogy megtartja azok hangköz struktúráját. „Ez, a rövid ötletek átvételének és különböző hangnemek mentén történő mozgatójának technikája remek szint kölcsönöz minden szólónak”¹⁶² – fogalmaz Diorio a kottához fűzött leírásban. A következő két blues kör improvizációjáról pedig megállapítja: „A bent és a kint játék jó keveréke, amelyet a hosszú zenei mondatokká bővült kvart és kvint motívumok uralnak.”¹⁶³ Ezt a technikát, a hangnemből kilépő „out” játékmódot Diorio az „ultra contemporary”, azaz ultra kortárs jelzővel illeti.

Végezetül azt kell tehát megvizsgálni, hogy a Diorio által nagyon is tudatosan kezelt, ám állítása szerint intuitív módon megszerzett és a „Blues for Béla” improvizációban felhasznált tudásanyag származhat-e Bartóktól. Ahogy erre a Bartók művészetében és a jazz zenében meglévő analógiák tárgyalásakor már kitértem, a kvart építkezésű harmóniák használata egyértelműen közös pont, ám az nem állapítható meg tényszerűen, hogy Bartók hatására kerültek volna be ezek a harmóniai struktúrák a jazzbe.¹⁶⁴ Azonban Bartóknál nem csupán harmóniai, de dallami megjelenése is volt a kvart építkezésnek. Ilyen „kvarttrétegekből alakított rövid átvezetés” hallható például a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* című művében – írja szerzői elemzésében maga Bartók.¹⁶⁵ Ahogy a 2. *vonósnégyes* első tételét is egy kvartmotívum indítja, amely aztán sokféle melodikus formában tér vissza – mutat rá Kárpáti János,¹⁶⁶ szintúgy a 3. *vonósnégyes* Prima parte: moderato tételét is erősen meghatározza ez a hangköz. Ezenfelül szekund és kvart lépésekből felépülő motívumok jellemzik a „Báli szigetén” című darabot,¹⁶⁷ támasztja alá Lendvai Ernő elemzése, nem különben a szintén a *Mikrokozmosz* füzetekben szereplő „Kvartok” című műve, amelynek a címe is egyértelműsíti, hogy tematikáját a kvart hangköz megszólaltatása adja. De példaként említhető a *Hegedűverseny* is, amelyben egy kvartokból építkező dallam adja egy később megjelenő kvart-harmónia alapját – hívja fel rá a figyelmet Lendvai analitikájában.¹⁶⁸

161 Diorio: *Fusion Guitar*. I.m. 38–42.

162 „This technique of taking small ideas and moving them along different tonalities can add great color to any solo.”

163 „Are a good mixture of inside and outside playing, and are dominated by fourth and fifth patterns extended into long lines.”

164 Lásd bővebben: 3.3. A polimodális kromatika megjelenése a jazz improvizációban című fejezetben.

165 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 81.

166 Kárpáti János: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2003). 176.

167 Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971). 451.

168 Lendvai: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996). 126.

Úgyszintén gyakran megjelenik Bartók műveiben a tiszta kvint, mint a dallamszerkesztést meghatározó hangköz. A *4. vonósnégyes* szerzői műelemzésében írja Bartók: „A Finálét akkordütések (szekundokkal árnyalt kvintakkordok) vezetik be.”¹⁶⁹ Természetesen a *Mikrokozmosz* füzetekben is találunk a kvint hangköz által meghatározott darabokat, ilyen például a „Párbeszéd”, amelyben az ének szólamhoz párhuzamos kvinteket játszó kíséretet komponált a zeneszerző, vagy a „Kvintakkordok”, amely műben a hármashangzatok mindvégig szűk fekvésben szerepelnek, így az alsó és felső szólamuk kvint távolságban mozog egymáshoz képest. A kvintek „tornyozására” épül a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* első tételének, szimmetrikus szerkezetű fűgája is – hívja fel erre a figyelmet tanulmányában Kárpáti János.¹⁷⁰

A felsorolt művek közül leglényegesebbek a hegedű- és a zongoradarabok, amennyiben ezeket nevezte meg válaszában Joe Diorio, amelyeket különösen kedvel. Amennyiben elfogadjuk állítását, miszerint nem tudatosan hatott rá Bartók zenéje, úgy nagyon is elképzelhető, hogy a felsorolt művek némelyikének hatására jelennek meg a konzekvensen kvart és a kvint hangközből épülő hosszú frázisok improvizációjában. Tekintve, hogy a „Blues for Béla” című darab a magyar zeneszerző előtti tisztelgés, nagyon is valószínű, hogy ezek az amúgy a jazz műfajában szokatlan motívumok (különösen igaz ez a kvint-dallamok esetében) Bartókra jellemző stíluselemek átvételei.

¹⁶⁹ Tallián: *Bartók Béla írásai I.* I.m. 68.

¹⁷⁰ Kárpáti János: „A Bartók-értés zsákutcai.” *Holmi* XIX/8 (2007. augusztus): 1027–1039.

Speciális szakkifejezések és rövidítések

Kutatásom során törekedve arra, hogy disszertációm hasznos anyagot nyújtson, minden e téma iránt érdeklődő ember számára, próbáltam egységes és áttekinthető jelölés rendszert használni. Egyes zenei terminusok és notációk a klasszikus és a jazz zeneelméletben eltérőek, annak ellenére, hogy a jazz írásmódja számos klasszikus zenei jelölést vett át, valamint az angolszász kultúrából származó megnevezések is általánosan elterjedté váltak mára a zenei szaknyelvben. Az alábbiakban megpróbálom rendszerezni az általam használt terminológia és notáció azon részét, ahol kisebb-nagyobb mértékben eltér a két zeneelméleti hagyomány. Mindehhez Pozsár Máté akkordjelölés-rendszerét tekintem iránymutatónak.¹ Ilyen eltérés tapasztalható a négyeshangzatok elnevezéseiben (1. táblázat).

Jazz-elmélet:	Klasszikus-zeneelmélet (Lendvai-féle megnevezés):	Jelzés mód:
Dúr szeptim	Dúr szeptim	C7
Dúr major	Nagyszeptimes dúr (Hyperdúr)	Cma7
Moll major	Nagyszeptimes moll (Hypermoll)	Cminma7
Moll szeptim	Moll szeptim	Cm7
Bővített major	Bővített nagyszeptimes dúr	Cma7(#5)
Félszűkített	Szűkített kvintes moll szeptim (Szubmoll)	Cm7(b5)
Szűkített szeptim	Szűkített szeptim	Cdim7
Szűkített major	Nagyszeptimes szűkített szeptim	Cdimma7
Bővített szeptim	Bővített kvintes dúr szeptim	C7(#5)
Dúr szeptim (b5)	Szűkített kvintes dúr szeptim (Akusztikus akkord)	C7(b5)
Sus akkord	Szeptim akkord 4-3-as késleltetéssel	Csus7
Dúr hatos	Dúr szeptim szextfordítás	C6
Moll hatos	Moll szeptim szextfordítás	Cm6

1. táblázat, Négyeshangzatok lehetséges elnevezései és jelölése C alaphangról

¹ Pozsár Máté: *Jazz elmélet*. (Budapest: Binder Music Manufactory, 2016).

Az oktávon túli hangközlépések akkordhangként való elnevezései is némileg különböznek (2. táblázat). A színező hangokat – 9/11/13 – az akkordjelzésben, az alterált hangokat (b5, #5, b9, #9) ugyanott, de zárójelben szerepeltetem. Például C13 vagy C13(b9). A C13 esetében az akkord az összes, a tercépítkezésből következő 13-nál kisebb számértékű színezőhangot (9, 11 vagy #11) tartalmazza.² Az alterált hangok esetében csupán az „alt.” rövidítést használom, abban az esetben, ha mindegyik alterációt magába foglalja a harmónia. Például a C7 alt. akkordban, amennyiben tartalmazza a Db, D#, Gb és G# hangokat is.

Hangközlépések elnevezése:	Hangközlépések jelölése:	Hang:
Kis nóna	b9	Db
Nagy nóna	9	D
Bővített nóna	#9	D#
Kis decima	b10	Eb
Nagy decima	Oktávval feljebb megszólaló nagy terc	E
Tiszta undecima	11	F
Bővített undecima	#11	F#
Tiszta duodecima	Oktávval feljebb megszólaló tiszta kvint	G
Kis tredecima	b13 (alterált dominánsoknál enharmonikus az #5-tel)	Ab (G#)
Nagy tredecima	13	A

2. táblázat, Oktávon túli hangközlépések akkordhangként való elnevezései és jelölése

Különbség tapasztalható a H hang jelölésében is az angol szavakat használó jazz szaknyelv, és a klasszikus zene legtöbbször olasz nyelvből származó kifejezéseket alkalmazó lejegyzésében. A H az angolszász írásmódot átvéve a magyar jazz szaknyelvben is B-ként szerepel, valamint ennek következtében a jazz kottákban a B hang írásmódja Bb. Ez utóbbi a klasszikus zenében enharmonikusan A# hang. Ez a leírásbeli különbség félreértésekre adhat okot. Ebben a kérdésben konzekvensen a jazz lejegyzést használom az értekezésben, mert az általam elemzett darabok eredeti kottájában (ahol nem én jegyeztem le az elemzés tárgyául szolgáló felvételt) is így fordul elő.

A skálák elnevezését illetően szintén gyakran tapasztalható eltérés a kétféle elméletben. A heptatonía prima, azaz a dúr hangrendszer móduszainak megnevezése teljesen egységes. Az

² A jazz gyakorlatában – például gitáron – sokszor hiányosan fordulnak elő ezek az elvileg hatos hangzatok. Pontosabb úgy fogalmazni, hogy ebben az esetben az összes színezőhang előfordulhat.

összhangzatos moll skála fokaira épülő hangsorok esetében az elnevezés szintén egységesen a foksámok alapján történik. A heptatonia secunda esetében viszont az egyes hangsoroknál eltérő a Bárdos Lajos-féle³ és melodikus moll móduszainak jazzben elterjedt megnevezése. (3. táblázat).

Bárdos-féle elnevezés:	Móduszok megnevezése:	Jazz-elmélet szerinti elnevezés:
Melodikus moll	Melodikus moll I.	Ión b3
Nápolyi dór	Melodikus moll II.	Fríg $\flat 6$
Bő-kvintes líd	Melodikus moll III.	Líd #5
Akusztikus skála	Melodikus moll IV.	Lídmixolíd (Líd b7)
Pikardiai eol	Melodikus moll V.	Mixolíd b6
Szűk-kvintes eol	Melodikus moll VI.	Lokriszi $\flat 2$
Szűk-kvartós lokriszi	Melodikus moll VII.	Alterált skála (Lokriszi $\flat 4$)

3. táblázat, A melodikus moll móduszainak lehetséges elnevezései

A fenti táblázattól eltérő, akár hivatalos névvel nem is rendelkező skálák is előfordulnak Bartóknál, így azokban a jazz kompozíciókban is, amik az ő zenéjének felismerhető jegyeit hordozzák. Ezekben az esetekben – amennyiben hét hangú skáláról van szó – a harmadik oszlopban található megnevezések logikáját követve szerepeltetem a hangsorokat a disszertációban. Az elnevezés folyamata a skála alsó és felső négy hangjának elnevezése a dúr hangrendszer (nem feltétlen azonos fokon szereplő) móduszai alapján. Példa az elnevezésre:⁴ az akusztikus skála alsó négy hangja egy líd, amíg a felső regiszter – az alaphang alul és egy oktávval feljebb is szerepel – egy mixolíd hangsort ad ki. Az alsó négy hangból fakadó megnevezéshez viszonyított eltérés, a dúr skála líd móduszához képest a kis szeptim, ezért az elnevezése líd b7.

A heptatonia tertia, „unitonális” hangrendszer néven létezik ugyan a jazz elméletben, de széles körben nem vált ismertté. Használatára mégis számos példát találunk a jazz improvizációban, aminek oka egy véletlen egybeesés, a Bárdos Lajos-féle skálaosztály és a jazzben gyakran előforduló „bebopskála” azon variánsa között, ami az egész-hangú skálából származtatható. A bebop skálák közül legismertebb a dúr (mixolíd), ahol a kis szeptimet és az

3 Bárdos Lajos: „Heptatonia secunda.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1969). 348–464.

4 Pozsár: *Jazz elmélet.* I. m.148.

alaphangot köti össze kromatikusan egy nagy szeptim (Bb-B-C). Ennek mintájára – azzal, hogy két egymást nagy szekund távolságra követő skálahang közé egy kromatikus lépés kerül – a bebop skála számos más variációban is előfordul, így az egész-hangú skálából is létrehozható „bebop” verzió (4. táblázat). Ez az úgynevezett unitonális hangsor hangjait tekintve (C alaphangról: C-D-E-F#-G#-A#-B-C) megegyezik a heptatonia tertia hangsorral.

Bebop skálák elnevezése:	Bebop skálák hangjai:
Dúr6-szűkített skála	C-D-E-F-G-Ab-A-B-C
Moll6-szűkített skála	C-D-Eb-F-G-Ab-A-B-C
Domináns bebop skála	C-D-E-F-G-Ab-Bb-B-C
Domináns b5 bebop skála	C-D-E-F-Gb-Ab-Bb-B-C

4. táblázat, Elterjedtebb bebop skálák elnevezése C alaphangra

Különbség figyelhető meg a Bartók ihlette művek elemzésekor gyakran előforduló distancia skáláknál is. Az 1:2-es distancia skála jazzben használatos elnevezése fél-egész, a 2:1-es hangsoré pedig az egész-fél skála. Az 1:3-as, 1:4-es és ennél nagyobb hangközöket tartalmazó distancia hangsoroknál azonos a megnevezésük. Az egészhangú skála elnevezésében nem tesz különbséget a kétféle zeneelmélet (5. táblázat).

Distancia skálák elnevezése Lendvainál:	Distancia skálák jazzben elterjedt elnevezése:
1:2-es modell skála	Fél-egész skála
2:1-es modell skála	Egész-fél skála
1:3-as modell skálától felfele	Azonos megnevezés

5. táblázat, A distancia skálák lehetséges elnevezései

A jazz ezenkívül használja az összhangzatos dúr terminust, ami megegyező a harmonikus dúr skálával vagy más néven „Kecskeméti” hangsorral.⁵

Az elemzésekkor a jazz gyakorlatának megfelelően, egy dallam vagy téma vizsgálatakor az egyes hangokat nem a melódia alaphangjához vagy az előjegyzésben szereplő hangnemhez képest értelmezem, hanem a dallammal egy időben megszólaló harmónia, vagy ennek hiányában a basszus szólam mindenkori alaphangjának, esetleg funkciójának viszonylatában. Az alábbi kottapéldán bemutatva, ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy harmadik ütemében szereplő E és G# hangok a D7(b5) akkord viszonylatában

⁵ Bárdos: „Liszt Ferenc népi hangsorai.” I. m. 98–128.

értelmezendők, mint nagy nóna és bővített undecima, tehát a G# enharmonikusan Ab-ként értelmezendő (37. kottapélda). Az akkord jelölése D9(b5), ahol a 9-es szám az E színezőhang jelenlétét jelzi. Egy major szeptim harmónia esetében az elnevezés lehet Dma7(#11) is függően attól, hogy a leszállított kvint akkordhangként, vagy mint felemelt 11-es színezőhang fordul elő. Domináns harmónia esetében az b5 (helyes kiejtése: öt-bé) jelölése akkordhangként és alterált hangként azonos. Ennél a példánál maradva, a második sorban található G7 akkord felett megszólaló hangok elnevezése, előfordulási sorrendben: 9, #9, terc, 13, alaphang, nagy szeptim (enharmonikusan Gb hangként szerepel a kottában az ereszkedő dallam miatt), kis szeptim és b5.

Perakkordnak (ritkábban az angol terminológia alapján slash-akkordnak) nevezzük azokat a harmóniákat, ahol a basszusban nem az akkord alaphangja található. A jazz gyakorlat a négyeshangzat fordításokat is ekként írja le és értelmezi, annak ellenére, hogy az elmélet szerint nem perakkordok.⁶ A perakkordok egy speciális megjelenési formája, amikor az alul szereplő ABC-s név, nem csupán egy basszus hangot, de egy hármashangzatot is jelöl. Sajnálatos módon a dúr hármások esetében igen nehéz megállapítani, hogy a kottában szereplő harmónia négy hangból áll (hármashangzat/basszus) vagy két teljes hármashangzat együttes játékát indukálja.

Végezetül, talán kevésbé fontosnak tűnő, ám mégis említésre méltó különbség a klasszikus zeneelméletben és a jazzben megszokott írásmódot illetően, hogy a moll (és szűkített) akkordok neveit nagybetűs alakkal írjuk és csupán a skálák, hangnemek esetében használatos a kisbetűs alak.

TAKE THE A TRAIN

♩ = 160

BILLY STRAYHORN

37. kottapélda, Billy Strayhorn: „Take the A Train” A rész

⁶ Pozsár: *Jazz elmélet*. I. m.112.

A jazz zeneelméletének sajátos fogalmai kapcsolódnak az időérzethez. Ilyen a „time” kifejezés, ami ebben a kontextusban egyaránt jelenti a hangok időbeni elhelyezkedését, valamint a zenei mondatok frazeálását, azaz jellemző megfogalmazási módjukat.⁷ További, szorosan a ritmus érzethez kapcsolódó fogalom a „double time”, azaz a meglévő tempó érzet megduplázása,⁸ valamint a „half time”, ami a tempó érzet megfeleződését jelenti.⁹ Szintén a tempó érzetet leíró fogalom az úgynevezett „implied time”. Ez az idő olyan komplex értelmezését takarja, ami metrikai modulációkon alapul és a nyolcadok vagy triolák csoportosításának segítségével egyszerre van jelen több (páros vagy akár páros és páratlan) tempó.

7 Pozsár: *Jazz elmélet*. I. m. 234, 238.

8 A harmóniák időbeli sűrűsége megmarad általában.

9 Szintén jellemzően a harmóniák időbeli sűrűségének megtartásával.

Összegzés

Zárszóként álljon itt néhány összegző észrevétel, amelyeket a disszertációhoz teszek. A zenetörténet megannyi példával szolgál arra, hogy egy zeneszerző átvesz, kompozitórikus megoldásaiba beépít jellemző stíluselemeket más szerzőktől, ahogy ez megfigyelhető többek között Bartók Béla életművében.¹ Az is igen gyakori, hogy a jazzben megjelenik egy-egy zenei stílus, vagy más műfajban alkotó zeneszerző hatása.² Habár az ennek következtében létrejött kölcsönhatásokat és átvételeket vizsgáló jó néhány elmélet biztosan érezteti hatását értekezésemben, mégis törekedtem ezektől függetlenül, a kutatási anyagra fókuszálva következtetéseket levonni és megállapításokra jutni. Azzal együtt is, hogy bizonyos motívumokat, dallami és ritmikai megoldásokat vagy szerkezeti sajátosságokat egyértelműen kapcsolhatunk Bartókhoz, ezek megjelenése egy jazz darabban önmagában nem bizonyítja, hogy Bartók zenéjéből származnának.³ Ennek ellentételeként az sem feltétlenül igaz, hogy egy látszólag nem a bartóki zene jellemző hangzásvilágát képviselő mű eredete ne kötődhetne a zeneszerző műveinek inspirációjához.⁴

Értekezésemben nem használom az „idézet” kifejezést, amennyiben idézetnek az lenne tekinthető, ha jazz környezetben Bartók valamely darabja vagy annak részlete az eredeti formájában jelenne meg. Számos példát találunk arra, hogy egy jazz előadó változtatások nélkül szólaltat meg művet a zeneszerzőtől,⁵ ám ezekben az esetekben az előadásoknak nincs jazz vonatkozása. Ezzel szemben mind a történeti, mind az elméleti szakaszokban megannyi példát mutattam ki „átvételekre”. E kifejezést a bartóki értelmezésben azon zeneművekkel kapcsolatban használtam, amelyekben a Bartókra jellemző zenei megoldások a jazz formanyelvébe beépülve tudnak megjelenni. Szintén számottevő az „átdolgozások” száma, amelyek között találunk olyanokat is, amelyekben az átdolgozó megnevezi (vagy változatlanul hagyja) az eredeti mű címét, ám bizonyos esetben csupán az szerepel jelzésként,

1 Lásd: Vikárius László *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* című könyvét.

2 Lásd többek között: Gonda János *Jazzvilág* címmel publikált könyvének „Történet” főfejezetét.

3 Lásd példának okáért: Dmitri Tymoczko zeneszerző, zenetörténész, a Princeton University tanárának *A Geometry of Music* című analitikai könyvének 426. oldalát, ahol McCoy Tyner amerikai zongorista pentaton skálák által meghatározott dallamfejlesztési szövegéről John Coltrane „Pursuance” című darabjában – annak dacára, hogy Tyner emblematisztikus kvart-építkezésű harmóniai egyértelműen hordozzák Bartók hatását – kimutatja, hogy nem Bartók, hanem Chopin *Étude op. 10. No. 5.* és Dvořák „Amerikai” vonósnégyes *op. 96.* című műveinek hatását mutatja.

4 Ennek egyértelmű példája Szabados György „Gyöngédség” című felvétele, az „Akkordtanulmány” című *Mikrokozmosz* darab átdolgozása, amelyben a téma és a hozzá szorosan kapcsolódó zongora improvizáció azzal együtt hordozza Bartók kéznymát, hogy kizárólag hármashangzatokat tartalmaz. Lásd bővebben 2.8. A magyar jazz fejezetben.

5 Lásd többek között: Chick Corea, Keith Jarrett, vagy Vukán György munkásságában.

hogy az adott darab egy Bartók mű átdolgozása. Arra is találunk példát, hogy a mű, szerzőre való utalás nélkül,⁶ önálló kompozícióként szerepel, vagy csupán áttételesen érzékeltetve Bartók szerzőségét.⁷ Mint láttuk, Bartók népzene iránti kiapadhatatlan szeretete és az ebből fakadó kompozitórius törekvések, és meg nem alkuvó személyisége folytán is példa értékű a jazz zenészek számára.

Munkám során megállapítást nyert, hogy Bartók zenéje, már nem sokkal a zeneszerző halálát követően, az 1940-es évek végén, az 1950-es évek elején, tovább élt a jazzben olyan zenészeknek köszönhetően, mint Kertész Kornél, Richard „Dick” Twardzik, Stan Kenton vagy Pietro „Pete” Rugolo.⁸ Az ezt követő évtizedekben Magyarország és az Egyesült Államok határain kívül is egyre több országban inspirálódtak jazz zenészek Bartók korszakalkotó jelentőségű zenei hagyatékából. Mára, e disszertáció elkészültéig alig maradt olyan térség – abból kiindulva, amit Gonda János *Jazzvilág* című könyvében a jazz területi megjelenéseiről kimutatott⁹ –, ahol ne készült volna legalább egynéhány Bartók vonatkozású darab. Így, a már említett országokon felül Ausztrália, Brazília, Európa számos része: Anglia, Dánia, Franciaország, Németország, Norvégia, Olaszország, Portugália, Románia, Svájc, Svédország, Kanada és Izrael is olyan terület, ahol hatással volt Bartók a jazzre.

Végezetül ki kell emelni, hogy a jazz, az improvizáció természetéből fakadóan könnyebben épít be olyan egyszerűbb szerkezetű műveket, amelyek alkalmasak arra, hogy az rögtönzés megjelenjen bennük.¹⁰ Emiatt nem meglepő, hogy olyan rövidebb, ám karakteres zongora darabok, mint a *Mikrokozmosz* és a *Gyermekeknek* füzetében szereplők, az *Allegro Barbaro*, vagy a *Tíz könnyű zongoradarab* feltűnően gyakrabban kerültek átdolgozásra, azonban nagyobb terjedelmű műből is készült jazz adaptáció, a *Kékszakállú herceg várából*.¹¹ Ezzel szemben az önálló jazz kompozíciók esetében leggyakrabban a *Concerto, a vonósnégyesek* és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* volt inspiráló. Megfigyelhető az is, hogy külön kategóriát alkotnak Bartók népzene átdolgozásainak jazz feldolgozásai is.

6 Szabados György Trió: „Gyöngédség”.

7 Lásd Babos Gyula: *Makrokozmosz*. (BMC, CD 234, 2016).

8 Lásd bővebben: 2.3. A bebop korszak és a progresszív jazz és 2.8. A magyar jazz fejezetekben.

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

10 Lásd: 3.5. Az improvizáció szerepe Bartók zenéjében és a jazzben című fejezetben.

11 Lásd: 2.8. A magyar jazz című fejezetben.

Bibliográfia

Antokoletz, Elliott: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Babbitt, Milton: „The String Quartets of Bartók.” *The Musical Quarterly* XXXV/3 (1949. július): 377–385.

Baggenaes, Roland: „Warne Marsh Interview.” *Coda, The Jazz Magazin* 154 (1976. december): 2–5.

Balliett, Whitney: *American Musicians II*. New York: Oxford University Press, 1996.

Bartók Béla, ifj. (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Bárdos Lajos: „Liszt Ferenc népi hangsorai.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 98–128.

—————: „Heptatonia secunda.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1969. 348–464.

Benkimoun, Paul: „A Rainbow Duo.” *Jazz Magazine* 410 (1990. december).

Bergman, Jay: „Charlie Parker and the American Soundscape.” In: Long, Kristi S. – Nadelhaft, Matthew (szerk.): *America Under Construction*. New York: Garland Publishing Inc. 1997: 41–68.

Bicskei Zoltán: *Szabados*. Budapest: MMA Kiadó, 2019.

Bierman, Benjamin: *The Music of George Handy*. PhD disszertáció, The City University of New York, 2006.

Biró Viola: *Dallamalkotás és dallamszerkesztés a jazz muzsikában a pentatóniától a polációkig*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Blumenthal, Bob: „Dave Holland: Prime Time.” *Jazz Times Magazine* 76/9 (2005. december): 34–41.

Blumenthal, Bob: *Jazz. An Introduction to the History and Legends Behind America's Music*. London: HarperCollins Publisher, 2007.

Broomer, Stuart: „Moment's Notice.” *Point of Departure* 28 (2010. április 6.). Internetes elérhetőség: <http://www.pointofdeparture.org/archives/PoD-28/PoD28MomentsNotice.html>

Brubeck, Dave: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Uő.: *Time Signatures. A Career Retrospective*. New York: Columbia, COL 495201 2, 1992.

PÁRNICZKY ANDRÁS: „CSAK TISZTA FORRÁSBÓL.” BARTÓK BÉLA ZENÉJÉNEK TOVÁBBÉLÉSE A JAZZBEN

Chamberlain, Safford: *An Unsung Cat. The Life of Warne Marsh*. Lanham: Scarecrow Press, 2000.

Chambers, Jack: *Bouncin' with Bartok. The Incomplete Works of Richard Twardzik*. Toronto: The Mercury Press, Inc., 2008.

Chinen, Nate: „Keith Jarrett Confronts a Future Without the Piano.” Internetes elérhetőség: <https://www.nytimes.com/2020/10/21/arts/music/keith-jarrett-piano.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 10.).

Cooper, David: *Béla Bartók*. London: Yale University Press, 2015.

Corbett, John: „[Műelemzés az album lemezbörítóján].” In: Steve Swell's Kende Dreams: *Hommage À Bartók*. Silkheart, SHCD, 2015.

Csík Gabriella: „Ed Neumeister. A jazz-zenekar ma már koncertműfajnak számít.” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/ed-neumeister-a-jazz-zenekar-ma-mar-koncertmufajnak-szamit-54598.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 27.).

Czabán György: „Bartók, a mi Miki egerünk (Uri Caine).” *Magyar Narancs* 18/42 (2006. október 19.): 45.

Dasika, Niranjay: *Applications of Béla Bartók's techniques of pitch organisation to jazz improvisation*. MA Diplomamunka, Edith Cowan University, Western Australian Academy of Performing Arts, 2021.

Deák Attila: „Vukán György, az improvizáció nagymestere.” Internetes elérhetőség: http://terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=8491 (utolsó megtekintés dátuma: 2021. december 30.).

Diorio, Joe: *Fusion Guitar*. Los Angeles, California: Alfred Music, 1996.

Dreps, Krystoffer: *Béla Bartók im Jazz. Zur Bedeutung des Komponisten im Schaffen von Richie Beirach und Woody Shaw*. MA Diplomamunka, Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 2009.

Erway, C. Chris: „Cecil Taylor, Free Jazz, and Modern Western Music.” Internetes elérhetőség: http://chris.erway.org/portfolio/music/music_384-cecil_taylor.pdf (utolsó megtekintés dátuma: 2020. március 30.).

Fazekas Gergely: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Modern Art Orchestra plays Béla Bartók: *15 Hungarian Peasant Songs*. BMC, CD 265, 2018.

Feather, Leonard: „George Handy: Birdland, NYC”. *Down Beat* (1955. szeptember 7.): 37.

Ficsor Benedek: „Bartók kézíratai megváltoztatták az életem.” *Magyar Nemzet* 80/228 (2017. szeptember 29.): 12.

Fordham, John: „Chris Potter Underground Orchestra: Imaginary Cities review. Jazz and classical strike a pulsating balance.” Internetes elérhetőség: https://www.theguardian.com/music/2015/jan/22/chris-potter-underground-orchestra-imaginary-cities-review?fbclid=IwAR02h_qd8Vp24yiENzcKTP7MhhWz2ydgWU-H2ac96WRhZogU1OiHmEVgXxg (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 25.).

Forte, Allen: „Bartók’s Serial” Compositions.” *The Musical Quarterly* XLVI/2 (1960. április): 233–245.

Fuchss, Werner: *Bartók Béla Svájcban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Gerber, Mike: *Jazz Jews*. Nottingham: Five Leaves Publications, 2009.

Ginibre, Jean-Louis: „Il parle, le trio dont on parle.” *Jazz Magazine* 116 (1956. március): 28–33.

—————: „Time Remembered, interjú Bill Evans-el.” Internetes elérhetőség: <https://jazzprofiles.blogspot.com/2008/03/bill-evans-time-remembered-interview-by.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 3.).

Gioia, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.

—————: „Dave Brubeck, NEA Jazz Master.” Lejegyezte: Barry Kernfeld. 2007. augusztus 6–7. Archives Center, National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington. Internetes elérhetőség: https://amhistory.si.edu/jazz/Brubeck-Dave/Dave_Brubeck_Transcript.pdf (utolsó megtekintés dátuma: 2020. október 22.).

Gonda János: „Free jazz – magyar folklórból.” *Mozgó Világ* 2/1. (1976. február) 84–86.

—————: *Jazzvilág*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004.

Green, Burton: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Burton Green Ensemble: *Aquariana*. BYG Records, 529.308, 1969.

Grégász Miklós: *Dzsesszkrónika sajtószemmel. A Debreceni Jazznapok első 5 éve*. Szakdolgozat, Debreceni Egyetem, 2008.

Gyalui Ilona: „Mit mond Bartók Béla amerikai turnéjáról és a mai amerikai zenéről.” *Ellenzék* 49/74 (1928. március 26.): 13.

H. Magyar Kornél: „Bartók Béla nyomdokain. Oláh Kálmán útkeresése a magyar jazz fő áramlatában.” *Új ember* III/5 (2002. május): 29.

—————: „A Trio Midnight más...” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/a-trio-midnight-mas-120964.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 20.).

Hadas Miklós: „Mélységinterjú. Beszélgetés Szabados Györggyel.” In: Boda László, Fülöp Péter (szerk.): *Szabados György Írások III.* Szombathely: B.K.L. Kiadó, 2015. 26–125.

Hall, Jim: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Jimmy Raney: *Live in Tokyo*. Xanadu Records, 132, 1976.

Hamilton, Andy: *Lee Konitz – Conversations on the Improviser’s Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.

Heimans, Mart: *Old Time Klezmer Music(1910-1930)*. Nijmegen: Muziekuitgeverij De Bonte Hund, 1992.

Held, Pablo: „Videóinterjú Ben Monderrel.” 2019. február 21. Internetes elérhetőség: <https://www.youtube.com/watchv=sYet9E6Lac4&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1Swx2m5HR-q9nqNU9r7ctRIEoeDV2djPRsJ-vaWRc8C6qOMTdrLGYxSU> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019. április 5.).

Hentoff, Nat: „Altoist Paul Desmond Is Vital Factor in Success of Dave Brubeck Quartet”. *DownBeat* (1952. április 18.): 13.

—————: „Counterpoint”. *DownBeat* (1953. január 28.): 15.

—————: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Larry Young: *Unity*. New York: Blue Note, BST 84221, 1966.

Horváth Tamás: „A parlando rubatóból indultam ki... Beszélgetés Szabados György zeneszerző és előadóművésszel.” *Új forrás* 45/9 (2013. november): 32–37.

Hum, Peter: „How Kenny Wheeler Described his Musical Journey and Composing Process.” Internetes elérhetőség: <https://ottawacitizen.com/entertainment/jazzblog/how-kenny-wheeler-described-his-musical-journey-and-composing-process> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. 03.28.).

Hunkemöller, Jürgen: „Bartóks Urteil über den Jazz.” *Die Musikforschung* XXXVIII (1985.): 27–36.

Ind, Peter: *Jazz Visions. Lennie Tristano and His Legacy*. London: Equinox Publishing Ltd., 2005.

Iverson, Ethan: „Interview with Gunther Schuller.” Internetes elérhetőség: <https://ethaniverson.com/interview-with-gunther-schuller-part-1/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. október 3.).

Iverson, Ethan: „Solo, Crossing Streams. The Bad Plus’ pianist examines the classical-jazz paradox.” Internetes elérhetőség: <https://jazztimes.com/features/columns/crossing-streams/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. május 7.).

Jakobs, Michael: *Fejezetek a jazz történetéből. All That Jazz.* Ford.: Simon Géza Gábor. Budapest: Gemini Kiadó és a Rózsavölgyi és Társa, 1999.

Jávorszky Béla Szilárd: „Vitatott magyar jazztörténet.” *Népszabadság* (1999. december 7.)

—————: „Trio Olamar – Bartók, népzene és jazz.” *Népszabadság* (2007. augusztus 31.)

—————: *A magyar jazz története.* Budapest: Kossuth Kiadó, 2014.

Karosi Júlia: *Bartók feladatsor.* Budapest, 2021. (Kézirat).

Kárpáti János: „Elődök és kortársak, analitika, esettanulmányok, kollégák írásairól.” In: Uő.: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.

—————: „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében.” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 18–24.

—————: „A Bartók-értés zsákutcai.” *Holmi* XIX/8 (2007. augusztus): 1027–1039.

Kármán Sándor: *Életem ritmusa.* Magyar Ütőhangszeres Kultúráért Alapítvány, 2020.

Kelley, Robin D.G.: *Thelonious Monk. The Life and Times of an American Original.* New York: First Vintage Book Edition, 2009.

King, Peter: *Flying High. A Jazz Life and Beyond.* London: Northway Publications, 2011.

Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers.* Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993.

Levenson, Jeff: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Jim Hall: *Live at Town Hall, Vol. 1.* New Jersey: Jazz Heritage, 922980Y, 1991. 3–5.

Lewis, George E: „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.” *Black Music Research Journal* XVI/1 (1996. tavasz): 91–122.

August Kleinzahler: „Monk’s Mood” *The New York Times* (2009. október 18.): 10.

Klucevsek, Guy: „Maim That Tune.” In: Zorn, John (szerk.): *Arcana. Musicians on Music.* New York: Granary Books/Hips Road, 2000.

Kobzos Kiss Tamás: „Hogy a Teremtőhöz méltó legyen. Beszélgetés Szabados György zeneszerzővel.” *Kortárs* 56/1 (2012. január): 5–12.

Kocsis Zoltán: „Kell-e metronóm?” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 14–15.

Kósa Lajos: „Sokan félreértettek – Bartók Béla amerikai útjáról.” *Délibáb*. (1928. március 14.).

Kovács Soma: „Seiber Mátyás és a jazz.” Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=48&skey=bartok> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. december 3.).

Lake, Steve: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Lucian Ban/John Surman/Mat Maneri: *Transylvanian Folk Songs. The Béla Bartók Field Recordings*. Sunnyside Records, SSC 1580, 2020.

Lampert Vera: „Bartók: Kontrasztok, Benny Goodman és a szabad előadásmód.” *Magyar Zene* LIII/1 (2015. március): 48–65.

Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneről és a népzeneekutatásról*. Budapest: Editio Musica, 1999.

Lange, Art: „The Keith Jarrett Interview.” Internetes elérhetőség: https://downbeat.com/microsites/ecm-jarrett/post_2-jarrett-interview.html (utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 5.).

Larkin, Colin (szerk.): *Guinness. Jazz-zenészek lexikona*. Ford.: Simon Géza Gábor. Budapest: Kossuth Kiadó, 1993.

Lees, Gene: „Kenny Wheeler Slowly but Surely.” *Jazz Times Magazine* (1999. december): 56–57.

Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

—————: *Béla Bartók. An Analysis of his Music*. London: Kahn & Averill, 1979.

—————: *Symmetries of Music*. Kecskemét: Kodály Intézet 1994.

—————: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996.

Levine, Mark: *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995.

Lewis, George E.: „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.” *Black Music Research Journal* XVI/1 (1996. tavasz): 91–122.

Libisch Károly: *Feketére festve. Szabó Gábor gitárművész bio-diszkográfiája*. Budapest: Kariton, 1993.

Libisch Károly: „Ima.” *Holmi* V/9 (1993. szeptember): 1329–1331.

Lissfelt, J. Fred: „Bartók elárulja, hogy kedveli a swinget. A zeneszerző-zongorista jazz-lemezeket gyűjt.” *Pittsburgh Sun-Telegraph* (1941. január 23.). In: Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988. 178.

Lyons, Len: „Ralph Towner.” *Guitar Player* 9/12 (1975. december): 28–32.

McLellan, John: „Rádióinterjú Charlie Parkerrel.” Lejegyezte: Carl Woideck. Boston's WHDH Radio, 1953. június 13. Internetes elérhetőség: <http://www.plosin.com/milesahead/BirdInterviews.aspx> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019. október 17.).

McLellan, Jr., Lawrence: *The Later Swing Era. 1942 to 1955*. Westport: Greenwood Press, 2004.

Madsen, Peter: *Lennie Tristano*. Internetes elérhetőség: <https://www.allaboutjazz.com/lennie-tristano-lennie-tristano-by-peter-madsen.php> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. október 7.).

Maloschik Róbert: „Interjú Oláh Kálmánnal.” Internetes elérhetőség: <http://romaklub.network.hu/blog/roma-kozosseg-cigany-klub-hirei/olah-kalman-klasszikus-zongorista-zeneszerzo-kedvenc-zeneszerzoe-bartok-nyomdokain> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 20.).

Marijt, Vera: *Barry Harris: Exploring the Diminished*. MA szakdolgozat, Royal Conservatory The Hague, 2014.

Martonosi György: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Trio Olamar: *Gondolatok a Bartók Zeneházban*. Szerzői kiadás, EB045311, 2007.

Matisz László: „Falakat döntött le a jazz. Beszélgetés Binder Károllyal” *Gramofon Klasszikus és Jazz* X/2 (2005. nyár): 72.

—————: „Hoztuk magunkkal, ott van a génjeinkben.” Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=128&skey=bartók> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 18.).

Márkus Eszter: Oláh Kálmán: „Szeretnék új műfajt létrehozni” Internetes elérhetőség: <https://papageno.hu/featured/2018/03/olah-kalman-szeretnek-uj-mufajt-letrehozni/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 22.).

Márkus Tibor: *A jazz elmélete I*. Szombathely: Savaria University Press, 2012.

—————: *A jazz elmélete II*. Szombathely: Savaria University Press, 2014.

Máté J. György: „Ihlető népzene fehérén és feketén.” *Gramofon Klasszikus és Jazz* XI/4 (2006–2007. tél): 6–10.

—————: „Már gyerekkoromban megérintett Bartók zenéje.” *Gramofon Klasszikus és Jazz* XI/4 (2006–2007. tél): 11.

—————: *A rögtönzés művészete*. Budapest: Kijárat kiadó, 2014.

—————: „Hídverés. Hosszú beszélgetés Dudás Lajossal.” In: Uő.: *Készíts salátát. Jazz történet kritika*. Budapest: Gramofon Könyvek, 2020. 370–388.

—————: *Az eklektika újabb diadala*. Internetes elérhetőség: <http://www.jazzkutatas.eu/article.php?id=288&skey=bartok> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. május 7.).

Michels, Ulrich: *SH Atlasz. Zene*. Ford.: Gádor Ágnes. Budapest: Springer-Verlag, 1994.

Milkowski, Bill: „Undercurrent.” *Jazz Times Magazine* (2005. december): 55–58.

Miller, Ron: *Modal Jazz Composition & Harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1996.

Mingus, Charles – Nel King (szerk.): *Beneath the Underdog. His Word as Composed by Mingus*. New York, NY: First Vintage Book Edition, 1991.

Mitchell, Rick: *Jazz in the New Millennium: Live and Well*. Houston: Dharma Moon Press, 2014.

Nichols, Herbie: „Herbie Nichols Says” *Metronome* 72/2 (1956. február): 18.

Nogliki, Bert: „Elfelejtett énekek. Szabados György portréja.” Ford.: Vadócz Tibor, 61/10 *Alföld* (2010. október): 1302–1315.

Oláh Kálmán: *Bartók stílusjegyei a modern jazz-ben*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005.

—————: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” Lejegyezte: Pallai Péter. In: Oláh Kálmán/Bacsó Kristóf/Sebastian Boisseau: *Fitting*. BMC, CD 121, 2006.

Olson, Paul: „Ben Monder. Surprise from Cohesion.” Internetes elérhetőség: <https://www.allaboutjazz.com/ben-monder-surprise-from-cohesion-ben-monder-by-paul-olson.php> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 3.).

Paquié, Michel: „Yochk'o Seffer.” Internetes elérhetőség: <https://kariton.eoldal.hu/cikkek/ka-lap-1.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 25.).

Pass, Joe – Thrasher, Bill: *Guitar Style*. Los Angeles, California: Alfred Music, 1987.

Párniczky András: „A jazz-zongoristáknak a többszólamúságra kell törekedniük.” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/olah-kalman-a-jazz-zongoristaknak-a-tobbszolasagra-kell-torekedniuk-57535.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 19.).

—————: „A hang személyiségfüggő.” Internetes elérhetőség: <https://fidelio.hu/jazz-world/dresch-mihaly-a-hang-szemelyisegfuggo-59488.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. január 31.).

- Pernye András: *A jazz*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1964.
- Pietaro, John: „Russ Lossing.” *The New York City Jazz Record* 166 (2016. február): 7.
- Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.
- Perkins, Doug: Joe Diorio Interview. 2013. január 28. Internetes elérhetőség: <http://www.jazzguitarsociety.com/interview/jgs-joe-diorio-interview-jan-28-2013/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 19.).
- Petrovics Emil: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Binder/Borbély: *Hangok = Sounds*. Binder Music Manufactory, BMM 0003-29194234, 2000.
- Pozsár Máté: *Jazz elmélet*. Budapest: Binder Music Manufactory, 2016.
- Priestley, Brian: *Chasin' the Bird. The Life and Legacy of Charlie Parker*. Oxford: Oxford University Press Inc., 2006.
- Ramsey, Doug: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Jimmy Raney: *The Influence*. Xanadu Records 116, 1976.
- Régheny Tamás: „A láthatatlan hatalma. Beszélgetés Szabados Györggyel.” In: Boda László, Fülöp Péter (szerk.): *Szabados György Írások III*. Szombathely: B.K.L. Kiadó, 2015. 193–221.
- Riskó Kata: „Népzenei inspirációk Bartók stílusában.” *Magyar Zene* LIII/1 (2015. február): 68–94.
- Reed, Josephine: „Charles Lloyd, NEA Jazz Master.” 2015. április 2. Internetes elérhetőség: <https://www.arts.gov/stories/podcast/charles-lloyd#transcript> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 9.).
- Retkes Attila: „Bartók Béla és a jazz.” In: Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 134–147.
- Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai 5. A magyar népdal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1991.
- Rohmann Ditta: *Sacher-téma. 12 csellómű Paul Sacher 70, születésnapjára*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.
- Ronzello, Robert: „Warne Marsh. A Conversation with.” *Saxophone Journal* IX/2 (1982. május 2.): 10–19.

Ross, Michael: „Adam Rogers Explores Hendrix-style Grooves and Textures.” Internetes elérhetőség: <https://www.guitarplayer.com/players/adam-rogers-explores-hendrixstyle-grooves-and-textures> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. január 7.).

Rózsahegyi László: „Bartók Béla tízhetes amerikai turné után Budapestre érkezett.” *Magyar Hírlap*. (1928. március 11.): 11.

Sandke, Randall: *Where the Light and the Dark Folks Meet*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

Schuller, Gunter A.: „John Lewis on the Modern Jazz Beachhead.” *High Fidelity Magazine* 10/10 (1960. október): 54–56.

Schiff, David: *The Ellington Century*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

Scotney, Sebastian: „In lockdown with... vocalist Sara Serpa.” *London Jazz News* (2020. május 25.). Internetes elérhetőség: <https://londonjazznews.com/2020/05/25/in-lockdown-with-vocalist-sara-serpa/#comments>

Sebesky, Don: *The Contemporary Arranger*. Sherman Oaks, California: Alfred Publishing Co., 1974.

Sebesky, Don: „[Műelemzés az album lemezborítóján].” In: Uő.: *Three Works for Jazz Soloist and Symphony Orchestra*. Hamburg: Gryphon, G–2–291, 1979.

Service, Tom: „Playing a New Game of Analysis: John Zorn's Carny, Autonomy and Postmodernism.” Internetes elérhetőség: <http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm5-playing.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 27.).

Silberman, Steve: „Broken Time.” Internetes elérhetőség: <https://believermag.com/broken-time/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. november 1.).

Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*. Budapest: Jazzkutató Társaság, 1999.

—————: *Magyar jazzdiszkográfia 1905–2000*. Budapest: Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2005.

Solothurnmann, Jürg: „Portrait Michel Wintsch.” *Jazz 'N' More* 1/2015 (2015. január/február): 26–27.

Somfai László: „Kontrasztok. [Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Bartók Béla: *Kamarazene 5. Bartók Complete Edition*. Budapest: Hungaroton, HCD 41002, 1972.

—————: „Bartók rubato játéktípusáról.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti tanulmányok. Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973: 225–235.

—————: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.

- : *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Editio Musica, 2014.
- Sparke, Michael: *Stan Kenton. This is an Orchestra!* Denton: University of North Texas Press, 2010.
- Spellman, Alfred B.: *Four Jazz Lives*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- Spurling, Patrick: „In Conversation with Jim Hall.” Lejegyezte: Jos L. Knaepen. (2008. szeptember 12.) Internetes elérhetőség: <https://web.archive.org/web/20080924120838/http://www.jazz.com/features-and-interviews/2008/9/12/in-conversation-with-jim-hall> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. január 29.).
- Streeter, Zachary: *Jimmy Raney Thesis: Blurring the Barlines*. Diplomamunka, Graduate School-Newark Rutgers, 2016.
- Stern, Chip: „The Emperor of Cool. Jim Hall.” *Jazz Times Magazine* (1999. augusztus): 32–41.
- Storb, Ilse: „An Interview with Dave Brubeck.” In: Alfons M. Dauer (szerk.) *Jazzforschung*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, 1984. 143–160.
- Szabados György: [Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Szabados Quartet: *Az Esküvő = The Wedding*. Hungaroton, SLPX 17475, 1975.
- : „A rögtönzés mint attitűd.” *Új Magyarország* 5/226 (1995. szeptember 26): 8.
- : „Hamvas Béla és a zene. (Előadás Százhalombattán)” *Új Forrás* 36/10 (2004. december): 79–95.
- Szabolcsi Bence (szerk.) – Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. Budapest: Magyar Kórus, 1948.
- Szabó Dániel: „Bartók, mint jazz inspiráció.” *Zeneakadémia Koncertmagazin* 2017. január–júniusi szám (2016. december): 34–35.
- Szász Emese: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Palotai Csaba/Steve Argüelles: *Cabane perchée*. BMC, CD 303, 2021.
- Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1978.
- Szigeti Péter: „Jegyzőkönyv. Olyan beszélgetésekről, amelyek a szabad és emberarcú zenéről és emberségről szóló vallomásokat tartalmaznak.” In: Boda László, Fülöp Péter (szerk.): *Szabados György Írások III*. Szombathely: B.K.L. Kiadó, 2015. 7–25.
- Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

————— (közr.): *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

—————: „Bartók 125.” *Muzsika* 49/3 (2006. március): 3–5.

—————: *Bartók Béla.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.

Tafari, Frank: „Interview with Change of Time.” Internetes elérhetőség:

<http://www.omnitone.com/changeoftime/changeoftime-interview.htm>(Utolsó megtekintés dátuma: 2020. május 3.).

Thomson, Walter: *Soundpainting: Workbook 2.* Walter Thompson, 2009.

Treitler, Leo: Harmonic Procedure in the "Fourth Quartet" of Bela Bartók. *Journal of Music Theory* 3/2 (1959. november): 292–298.

Tompkins, Les: „Dave Brubeck Today.” *Crescendo* (1952. december): 20–22.

Turi Gábor: *Azt mondom: Jazz. Interjúk magyar jazzmuzikusokkal.* Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

—————: *A jazz ideje.* Budapest: Osiris, 1999.

Tymoczko, Dmitri: *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice.* New York: Oxford University Press, 2011.

Ujfalussy József (összeáll.) – Lampert Vera (szerk.): *Bartók breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Ulanov, Barry: „Stan Kenton to Barry Ulanov”. *Metronome* (1953. december).

—————: *A Handbook of Jazz.* New York: The Viking Press, 1959.

Varga Péter: „Bartók Béla dzsesszritmusban.” *Népszava* 145/203–227 (2018. szeptember 21.): 12.

Vámos Magda: „A 1932 Interview with Bartók.” *New Hungarian Quarterly* XIV/50 (1973): 141.

Vásárhelyi Gyula: „Bartók Béla szombaton délben hazaérkezett amerikai turnéjáról.” *Újság* (1928. március 11.): 18.

Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor, 1999.

—————: „Bartók, Vázlatok.” In: Kim Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018.* Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2019: 259–269.

Vinton, John: „Bartók on his Own Music.” *Journal of the American Musicological Society* 19/2 (1966. nyár): 232–243.

BIBLIOGRÁFIA

Vosbein, Terry: „Progressive Jazz.” Internetes elérhetőség: http://allthingskenton.com/table_of_contents/adventures/progressive-jazz/progressive-jazz-essay/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 30.).

Warburton, Dan: „Burton Green Interview.” (2003. december) Internetes elérhetőség: <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/greene.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. október 29.).

Wilheim András (összeáll.): „Miként írt Bartók zeneművet Benny Goodmannek?” In: Uő.: *Beszélgetések Bartókkal: interjúk, nyilatkozatok, 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000. 193.

Wilson, John S.: „The Sideman Are Moving Way Out Yonder.” *High Fidelity Magazine* 7/6 (1957. június): 77.

Wilson, Paul: *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Woideck, Carl: *Charlie Parker*. Ford: Polyák Júlia. Budapest: Carthaphilus Könyvkiadó, 2007.

Zipernovszky Kornél: „[Műelemzés a lemezalbum kísérő füzetéből].” In: Szandai Máttyás/Lévy Mathias/Lukács Miklós: *Bartók impressions*. BMC, CD 254, 2018.

Hivatkozott lemezek jegyzéke

- Alex Goodman Quintet: *Bridges*. Connection Point Records, Szerzői kiadás, 2012.
- Andreas Mayerhofer Trio featuring Nicolas Simion: *Soir à la campagne*. ATS-Records 3504-4, 2006.
- Babos Gyula: *Makrokozmosz*. BMC, CD 234, 2016.
- Bartók Béla: *Suite from the Miraculous Mandarin*. Előadja a New Symphony Orchestra Of London, vezényel Serly Tibor. Bartók Records, BRS 301, 1951.
- Bartók Béla: *Concerto for Orchestra, Dance Suite*. Előadja a Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel Fischer Iván. Hungaroton, HCD 31167, 1990.
- Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára*. Előadja: Székely Mihály, Palánkay Klára, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényel: Ferencsik János. A felvétel dátuma: 1956. Hungaroton, HCD 11001, 1991.
- Bartók Béla: *Spielt Béla Bartók*. Publicdom, 1996.
- Bartók Béla: *Contrasts, Rhapsody No. 1, Mikrokosmos (excerpts)*. Előadja Bartók Béla, Benny Goodman, Szigeti József. Naxos, 8.111343, 2009.
- Bartók: *Plays Bartok. Mikrokosmos, Contrasts*. Előadja Bartók Béla, Benny Goodman, Szigeti József. Urania, URN 22.340, 2009.
- Beirach/Huebner/Mraz: *Round About Bartók*. ACT, 9276-2, 2000.
- Binder: *In Illo Tempore*. Hungaroton, HCD 71193, 1985.
- Binder & Jörgensmann: *In Budapest*. Pannon Jazz/VTCD Videoton PJ-1000, 1989.
- Binder Károly: *Retropolis. Old Songs, New Dreams*. Binder Music Manufactory, 9801/2, 1998.
- Binder/Borbély: *7 Duets*. Binder Music Manufactory, BMM 0401-44-254943, 2004.
- Binder Károly/Borbély Mihály: *BiBoBa, Live at Bayreuth*. Binder Music, BMM 2013018, 2011.
- Binder Károly: *Retropolis II*. Binder Music, BMM 20140193456962, 2015.
- Binder Trió: *Béla Bartók; For Children*. Binder Music, BMM 201802111575775, 2018.
- Binder Károly Trió: *Béla Bartók; For Children II*. iSKA, HU BGU 20, 2020.
- Budapest Jazz Orchestra meets Kálmán Oláh: *Images*. Hungaroton, HCD 71242, 2008.
- Bob Berg: *Enter the Spirit*. GRP, GRS 00052. 1993.
- Bojan Assenov Quartet: *Tamzara*. Konnex Records, KCD 5288, 2012.
- Burton Greene Ensemble: *Aquariana*. BYG Records, 529.308, 1969.
- Chick Corea: *Secret Agent*. Polydor, PD-1-6176, 1978.

Chick Corea: *Three Quartets*. Warner Bros. Records, BSK 3552, 1981.

Chick Corea: *On Two Pianos*. Deutsche Grammophon, #479 0011, 2012.

Corea/Hancock: *An Evening with Chick Corea and Herbie Hancock*. Polydor, PD-2-6238 B, 1979.

Chick Corea/Nicolas Economou: *On Two Pianos*. Deutsche Grammophon, 410 637-1, 1983.

Chick Corea/Gary Burton: *Jazz. Live At The Munich Philharmonie*. Arthaus, AHM 107083, 1997.

Chris Potter Underground Orchestra: *Imaginary Cities*. ECM, 2387, 2015.

Deseő Csaba: *Four String Tschaba*. MPS Records, 20 22366-3, 1975.

Dick Wetmore: *Just Duo*. Bethlehem Records, BCP 1035, 1955.

Don Sebesky: *The Rape of El Morro*. (CTI Records, CTI 6061, 1975).

Don Sebesky: *Three Works for Jazz Soloist and Symphony Orchestra*. Előadja a Royal Philharmonic Orchestra, vezényel Harry Rabinowitz. (Gryphon, G-2-291, 1979).

Dresch Mihály – Lukács Miklós: *Labirintus*. Fonó, FA279-2, 2013.

Drew Gress: *Jagged Sky*. Soul Note, 121314-2, 1998.

Duos for Trio: *The music of Béla Bartók*. Pumpkin Records, 2017.

Ehud Ettun Trio: *Raw Gestures*. Internal Compass Records, 2014.

Equinox: *Travel through time*. Binder Music Manufactory, BMM 201902-113575777, 2019.

Gaetano Liguori Ensemble: *People Of Eritrea*. Bull Records, LP 0012, 1986.

Guy Klucevsek: *Transylvanian Softwear*. John Marks Records, JMR 4, 1994.

Hans Kennel: *Audience*. Plainisphere, PL 1267-27, 1985.

Herbie Nichols Trio: *Herbie Nichols Trio*. Blue Note, BLP 1519, 1956.

Ed Neumeister: *Jbbg Plays The Music Of Ed Neumeister*. Mons Records – MR 874-329, 2000.

Jean-Bernard Le Flic: *Vol. 2*. Plainisphere, PL 1267-50 CD, 1990.

Jim Hall: *Live at Town Hall, Vol. 1*. Jazz Heritage, 922980Y, 1991.

Jim Hall: *Jazzpar Quartet + 4*. Közreműködik a Zapolski String Quartet. Storyville, STCD 4230, 1998.

Jimmy Raney: *Strings and Swing*. Muse Records, MR 5004, 1972.

Jimmy Raney: *The Influence*. Xanadu Records, 116, 1976.

Jimmy Raney: *Live in Tokyo*. Xanadu Records, 132, 1976.

Joe Diorio: *Peaceful Journey*. Art of Life Records, AL1048-2, 2017.

John Abercrombie: *Class Trip*. ECM, 1846, 2004.

Karosi Júlia: *Without Dimensions*. Challenge Records Int. DMCHR 71378, 2020.

Keith Jarrett: *Barber/Bartók/Jarrett*. Előadja a New Japan Filharmonikus Zenekar, vezényel Kazuyoshi Akiyama. A felvétel dátuma: 1985. ECM, 2445, 2015.

Ketil Bjørnstad: *Bartók/Debussy/Ravel*. Grappa, GRCD4513. 2015.

Kocsis Zoltán: *Bartók New Series. Works for Piano Solo (6). Mikrokosmos (153 Progressive Piano Pieces)*. Budapest: Hungaroton Classic, HCD 32529-30, 2008.

Kurtág Jr./New Dimension Workshop: *Jelenlét*. Logos Publishing House, L CD 06, 2005.

Lajos Dudas: *Contrasts*. Rillophon, DEU 137, 1978.

Lajos Dudas: *Chamber Music Live*. Pannon Classic, PCL 8004, 1997.

Lajos Dudas Quartet & Deutsche Kammerakademie Neuss: *Brückenschlag*. JazzSick Records, 5088JS, 2016.

Lajos Dudas Quartet: *Live im Subway*. RaRecords & Film, 0010, 2021.

Larry Young: *Unity*. Blue Note, BST 84221, 1966.

Lawrence D. "Butch" Morris: *Dust to Dust*. New World Records, 80408-2, 1991.

Lee Konitz: *Peacemeal*. Milestone, MSP 9025, 1970.

Lemon Juice: *Peasant Songs*. Piadrum Records, 0201, 2002.

Liebman/Beirach: *Eternal Voices*. Jazzline, N 77067J, 2016.

Lucian Ban/Mat Maneri: *Transylvanian Concert*. ECM, 2313, 2013.

Lucian Ban/John Surman/Mat Maneri: *Transylvanian Folk Songs. The Béla Bartók Field Recordings*. Sunnyside Records, SSC 1580, 2020.

Lukács Miklós/Larry Grenadier/Eric Harland: *Cimbalom Unlimited*. BMC, CD 244, 2016.

Mark Feldman/Sylvie Courvoisier: *Oblivia*. Tzadik #7633, 2010.

Matt Darriau: *Paradox Trio*. Knitting Factory, KFR-171, 1995.

Márkus Tibor: *My pieces*. Binder Music Manufactory, BMM 0402-45-254943, 2004.

Michel Wintsch Sextet: *Autour De Bartók*. Unit Records, UTR 4072 CD, 1994.

Modern Art Orchestra plays Béla Bartók: *15 Hungarian Peasant Songs*. BMC, CD 265, 2018.

Music In Sweden 3: *Jazz*. Caprice Records, CAP 113, 1977.

Narada Burton Green: *European Heritage*. Circle Records, RK 121178/18, 1978.

Narada Burton Green: *Solo Orchestra in Real Time*. Nimbus West Records, NS504C, 1989.

New Dimension Workshop: *Live in New York*. Logos Publishing House, L CD 11. 2014.

New Third Stream Quartet: *One for Four*. Teal Creek Music, TC-2040, 2014.

Nikolaj Hess: *Global Motion+*. Stunt Records, STUCD 09132, 2010.

Nicolas Simion Trio: *Nick At Night*. PAO Records, PAO 10830, 1994.

Nicolas Simion Quartet Featuring Tomasz Stanko, Victor Jones, Ed Schuller: *Transylvanian Dance*. Tutu Records, CD 888 164, 1995.

Nicolas Simion Trio: *Back To the Roots*. Tutu Records, CD 888 176, 1997.

Nicolas Simion: *Luca's Dream*. GM Recordings, GM3034CD, 1998.

Nicolas Simion/Florian Weber: *Classic Meets Jazz Vol. I*. 7 Dreams Records, 7D-108, 2009.

Nicolas Simion Quartet: *Oriental Gates. Live In Vienna, Porgy & Bess*. Tutu Records, CD 888 212, 2004.

Nicolas Simion Quartet Feat. Michael Cain and Lonnie Plaxico: *Jeu Des Garçons*. 7 Dreams Records, 7D-107, 2009.

Nicolas Simion Trio Featuring Florian Weber & Fausto Beccalossi: *Magic Drops*. 7 Dreams Records, 7D-110, 2011.

Nicolas Simion: *Romanian Christmas Songs*. 7 Dreams Records, 7D-129, 2016.

Niran Dasika: *Assorted Drone Music Vol. 3*. Szerzői kiadás, 2020.

Oláh Dezső Trió: *Reflections of Béla Bartók's Six Romanian Dances*. Kortárs, HU AFZ 16-00001, 2016.

Oláh Kálmán Sextet: *Night Silence*. Bouvard & Pécuchet Records, VBP 031, 1995.

Oláh Kálmán Trio: *Contrasts and Parallels*. MA Recordings, M065A, 2003.

Oláh Kálmán/Bacsó Kristóf/Sebastian Boisseau: *Fitting*. BMC, CD 121, 2006.

Oláh Kálmán Trio: *Always*. Merless Records, DOT 0218, 2007.

Oláh Kálmán/Klenyán Csaba: *Live at the Hungarian Radio*. 2009. (MTVA archívum)

Opposite Corner: *Jazz I Sverige '76*. Caprice Records, CAP 1117, 1976.

Palotai Csaba/Steve Argüelles: *Cabane perchée*. BMC, CD 303, 2021.

Párniczky Quartet: *Bartók electrified*. BMC, CD 260, 2018.

Paul Brody's Sadawi: *For The Moment*. Tzadik, #8118, 2007.

Peter Erskine: *Peter Erskine*. Contemporary Records, 14010, 1982.

Peter Erskine, Tim Hagans & The Norrbotten Big Band: *Worth The Wait*. Fuzzy Music, PEPCD015, 2007.

Peter King: *Tamburello*. Miles Music, MMCD083, 1995.

Peter King Quartet: *Lush Life*. Miles Music, MMCD085, 1999.

Peter King Quartet: *Janus*. Miles Music, MMCD088, 2006. A felvétel dátuma: 1997. december 11.

Quinteto Tomás Improta: *Bartók Jazz*. Leblon Records, LB045, 1995.

Raimondo Campisi/Enrico Pieranunzi/Gaetano Liguori/Antonio Ballista: *Il Pianoforte Senza Confini*. Fonit Cetra, ALP 2014, 1987.

Richie Beirach: *Trust*. Evidence Music Inc., ECD 22143-2, 1996.

Richie Beirach/Gregor Huebner: *Duality – The First Ten Years*. Niveau Records, NRM 007, 2007.

Roberto Negro Trio: *Downtown Sorry*. Szerzői kiadás, 2010.

Russ Lossing: *Change of Time*. OmniTone, 15201, 2001. A felvétel dátuma: 1998. május 10.

Sárik Péter Trio: *X Bartók*. Szerzői kiadás, 2018.

Sárik Péter: *Bartók Béla A Kékszakállú herceg vára jazz-feldolgozás*. Szerzői kiadás, 2021.

Serge Chaloff: *The Fable Of Mabel*. Storyville, LP 317, 1954.

Stan Kenton: *Adventures In Time, A Concerto For Orchestra*. Capitol Records, T-1844, 1962.

Stanley Jordan: *Friends*. Mack Avenue Records, MAC 1062, 2011.

Steve Swell's Kende Dreams: *Hommage Á Bartók*. Silkheart, SHCD, 2015.

Stéphane Pelegri: *Mikrokosmik. D'Après Béla Bartok*. Klarthe Records, KRJ018, 2017.

Szabados Quartet: *Az Esküvő = The Wedding*. Hungaroton, SLPX 17475, 1975.

Szabados György Trio: *Szabados György és a Makuz a Márványteremben*. 1999. (MTVA archívum)

Szabados/Babits/Klenyán/Jávorka Quartet: *Ikonofoia (In memoriam György Szabados)*. Logos Publishing House, L CD 10, 2004.

Szabados/New Dimension Workshop: *Elégia 1956*. Logos Publishing House, L CD 07, 2006.

Szabó/Erskine/Livingstone: *A Song from There*. Szerzői kiadás, 8 88295 00043 7, 2014.

Szabó Dániel: *Visionary*. Fuzzy Music, 2018.

Szandai Mátyás/Lévy Mathias/Lukács Miklós: *Bartók impressions*. BMC, CD 254, 2018.

The Budapest Jazz Orchestra Meets Kálmán Oláh: *Images*. Hungaroton, HCD 71242, 2008.

The Herbie Nichols Project: *Dr. Cyclops' Dream*. Soul Note, 121333-2, 1999.

The Lounge Art Ensemble: *Music For Moderns*. Fuzzy Music, PEPCD013, 2005.

Trio Olamar: *Gondolatok a Bartók Zeneházban*. Szerzői kiadás, EB045311, 2006.

Tuomi: *Tightrope Walker*. Traumton Records, CD 4480, 2005.

Új Dimenzió Műhely: *Hommage á Bartók*. Logos Publishing House, L CD 05, 2004.

Vukán György/Szakcsi Lakatos Béla: *Klasszikus és Jazz*. 2006. (MTVA archívum)

WDR Big Band plays the music of Nicolas Simion: *Balkan Jazz*. Hangszerelte és vezényel Bill Dobbins. Bigband Records, BIG 1003, 2010.

Woody Shaw: *The Complete Columbia Albums Collection*. Columbia, 88697918902, 2011.

Yancy Körössy/Nicolas Simion Duo: *Live In Transylvania*. Portik Jazz, PRJ 01, 2002.

Yochk'o Seffer Neffesh Music: *Ima*. Moshé-Naïm, MN 0 12010, 1977.

Yochk'o Seffer: *Chromophonie I*. G-C Editions & Productions, GC 2101, 1982.

Yochk'o Seffer Neffesh Music: *Neffesh-Music*. Emen, 500 732, 1995.

Yochk'o Seffer: *Chromophonie*. Musea, FGBG 4184.AR, 1996.