

DLA doktori értekezés tézisei

Párniczky András  
„Csak tiszta forrásból”

Bartók Béla zenéjének tovább élése a jazzben

Témavezető: Vikárius László (CSc), LFZE, habilitált egyetemi tanár; BTK ZTI Bartók  
Archívum, tudományos főmunkatárs

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

Budapest  
2022.

## I. A kutatás előzményei

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 stílári eszközeihez fordultak a jazz műfaji kereteinek tágítását célozva. 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 (*The Ellington Century*), amelyben az amerikai zongorista, zenekarvezető Duke Ellington művészetében mutat rá a klasszikus zenéből – többek között Bartóktól – eredeztethető szerkezeti és stílári 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.

Elsőként Simon Géza Gábor jazz-kutató volt az, aki 1999-ben „Liszt Ferenc, Bartók Béla és a jazz” címmel közölt tanulmányt. Ebben kísérletet tett a címben szereplő két magyar zeneszerző jazzre gyakorolt hatásának kimutatására. Emellett mindenképpen megemlítendő az a lemezjegyzék (*Magyar jazzdiszkográfia 1905–2000.*), amelyben összegyűjtötte a bartóki vonatkozással bíró, addig megjelent jazz lemezalbumok adatait. Simon munkái olyan látásmódot tükröznek, amellyel szembefordult a jazz szakma, sőt sok esetben még a jazz-kutatás is – mutatott rá Gonda János *Jazzvilág* című könyvében. 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. Tendenciózusan összemosza 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 szempontól erősen kifogásolható”. 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 alaposágra 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. 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. Máté a bevezetőben felhívja a figyelmet arra, hogy Bartókot „nem csupán a zenében alkotott maradandó életműve, de megalkudni nem kívánó példaértékű személyisége folytán” is számos hazai és külföldi jazz muzikus tekinti 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 említenek 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. 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. 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 ennek ismertetésére vállalkozott. A diplomamunka, az alcímben világosan megfogalmazott módon két zenészre koncentrálv, 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 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 muzsikuss 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. Ennek természetes következményeként a tengelytonalitás-elméletet kiindulópontként kezeli, de Lendvai elemzései mellett más Bartók analíziseket is használt a szakdolgozat megírásakor (Traimer Roswitha, Veress Sándor és Benjamin Suchoff megállapításaira is sokban támaszkodott). 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 interjújában rá kellett volna kérdezni, hogy Lendvai írásain kívül ismer-e más Bartók analitikákat.

Egészen más szempontból vizsgálta a kérdést Niran Jay Dasika ausztrál trombitás, zeneszerző tézisében, amelynek címe *Applications of Béla Bartók's techniques of pitch organisation to jazz improvisation*. Kutatásának alapját – Bartók saját-, Elliott Antokoletz, Kárpáti János és Lendvai Ernő írásai alapján – négy általa megkülönböztetett dallamképzési technika az „elhangolás”, a „kromatikus szűkítés és diatonikus tágítás”, a „polimodális kromatika” és az „tükrörszimmetria” adja. Dasika nem tanulmányozza ezen stílusjegyek megjelenését más jazz zenészek műveiben, ehelyett – a témavezetője által koordináltan – egy éven keresztül fejlesztett ki, sajátított el és dokumentált (dolgozatának megírása mellett felvételek készítésével) gyakorlati improvizációs módszereket, 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 tézishoz szorosan tartozó – tizennégy 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.

## II. Források

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 szerveződni tudnak. Már a disszertáció tervezéskor feltételeztem, hogy a jazz történetében számos említendő példát – átdolgozást, bartóki ihletésű önálló 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 köteteit 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.

## III. Módszer

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 tartalmazznak-e átvételt valamely konkrét zeneműből), a műveiből készült átdolgozásokat, valamint azt, hogy egy előadó rögtönzéseiben (egyes esetekben pedig tendenciózusan) felfedezhető-e a Bartókot jellemző stílárius elemek hatása. Ezenfelül megszereztem 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.

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 alaposága, 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 Bartókhhoz 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 Bartókhhoz (akár átdolgozás, akár önálló kompozíció esetében), de a témát követő improvizációk a jazz megszokott – a korszakot jellemző – formanyelvét tükrözik. 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. A harmadik, legritkább eset az, amikor egy jazz előadó alaposan megismeri és elsajátítja – akárcsak Bartók a paraszzenét – a Bartókra jellemző kompozitórius megoldásokat. Ebben az esetben az egész életművet át tudja hatni egyfajta irányítúként a zeneszerző zenei világa. Személyes tapasztalatom szerint Bartók zenéje annyira komplex, hogy bizonyos esetekben több évre van szükség egy-egy 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 megjeleníteni új közegükben. Ezeket a zenei

párhuzamokat alfejezetekre bontva tárgyalom, sorra véve a dallami, harmóniai és szerkezeti-, valamint ritmikai analógiákat, külön is kitérve az improvizáció kérdéskörére.

Rendkívül fontosnak tartottam transzkripciók készítését olyan zeneművekből, amelyek egyértelmű bartóki vonatkozással bírnak, valamint ezek alapos analizisét. 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, valamint az az album (Béla Bartók: *Spielt Béla Bartók*), ahol Bartók maga szólaltatja meg zongoraműveit.

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, 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, amely 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 alapossággal 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.

#### IV. Eredmények

Szabados György 1995-ben írt a „A rögtönzés mint attitűd.” című tanulmányában két, 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.

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. Az is igen gyakori, hogy a jazzben megjelenik egy-egy zenei stílus, vagy más műfajban alkotó zeneszerző hatása. 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. Ennek ellentétéleként az sem feltétlenül igaz, hogy egy látszólag nem a bartóki zene jellemző hangzásvilágát képviselő mű eredete ne kötődhetne a zeneszerző műveinek inspirációjához.

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, 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, hogy az adott darab egy Bartók mű átdolgozása. Arra is találunk példát, hogy a mű, szerzőre való utalás nélkül, önálló kompozícióként szerepel, vagy csupán áttételesen érzékeltetve Bartók szerzőségét. 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. 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 már említett jazztörténeti könyvében a jazz területi megjelenéseiről kimutatott –, 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 a rögtönzés megjelenjen bennük. Emiatt nem meglepő, hogy olyan rövidebb, ám karakteres zongora darabok, mint a *Mikrokozmosz* és a *Gyermekeknek* füzetekben 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*. 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.

#### V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

A témába vágó előzetes tudományos publikációk:

„Uri Caine Bartók projektje a Müpában” *MagyarJazz* (2022. április). Internetes elérhetőség: [https://magyarjazz.hu/koncertbeszamolok/1540-uri-caine-bartok-projektjeamupabanfbclid=IwAR3WBG1A\\_z8xeDxMA1bQbkknila3O3bH4tVhIPdkV\\_OGgWAYxoT5L6dlYew](https://magyarjazz.hu/koncertbeszamolok/1540-uri-caine-bartok-projektjeamupabanfbclid=IwAR3WBG1A_z8xeDxMA1bQbkknila3O3bH4tVhIPdkV_OGgWAYxoT5L6dlYew)  
„Csak tiszta forrásból.” *A SZÍV* 107/9 (2021. szeptember): 55–58.

Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó művészeti publikáció:

Párniczky Quartet: *Bartók electrified*. (BMC, CD 260, 2018).

A lemezalbumon az alábbi átdolgozások hangzanak el:

„Alátevés”  
„Bolgár ritmus”  
„Csónakázás”  
„Falusi tréfa”  
„Frusztráció” (eredeti címe „Lassú vergődés” az angol nyelvű kottában szereplő „Frustration” magyar fordításaként szerepel)  
„Nagy szekundok”  
„Szinkópák” (amelyek a *Mikrokozmosz* IV. és V. füzetéből származnak)  
„Medvetánc” (A *10 könnyű zongoradarab*ból)  
„Meg kell a búzának érni” (Bartók népdalfeldolgozása, amely Poco rubato előadási utasítással szerepel a *15 magyar parasztdal* című műben)  
„Sebes” (A *Kontrasztok* III. „Sebes” című tételéből)

A lemezalbumon az alábbi zenészek működtek közre:

Párniczky András – gitár, zeneszerző, zenekarvezető  
Bede Péter – alt szaxofon, kromatikus tárogató  
Hock Ernő – nagybőgő  
Baló István – dobok