

témajáték jön létre.<sup>985</sup> 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.<sup>986</sup>

### 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 jazzrögtönzés – 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.<sup>987</sup> 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.<sup>988</sup> Így azzal kapcsolatban, hogy pontosan mekkora szerepe volt ebben az 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 utalásai” alapján,<sup>989</sup> hogy az ösztönösség és az intuíció – amely fogalmak egyértelműen az improvizáció alapját is képezik – fontos és szerves részei voltak az alkotófolyamatnak. 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,<sup>990</sup> ezzel alátámasztva, hogy minden

<sup>985</sup> Uo. 45.

<sup>986</sup> Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. 64.

<sup>987</sup> Gonda: *Jazzvilág*, i. m. 499.

<sup>988</sup> Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, i. m. 9.

<sup>989</sup> Uo.

<sup>990</sup> Ujfalussy József (összeáll.) – Lampert Vera (szerk.): *Bartók breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 481.

bizonynal a saját munkamódszereiből levont következtetések alapján jutott erre a megállapításra. Habár 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 Bartók a felkészülését egy-egy új mű megírására általánosságban is a zongora melletti improvizálással kezdte.<sup>991</sup> 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* genezisét, amelyben a III. tétel forrásláncának – Bartók jegyzetei alapján tudhatóan – első két lépése a tervezés és improvizáció volt, amelyeket hat további fázis követett a mű eme tételének véglegesítéséig.<sup>992</sup> Ehhez hasonlóan konkrét példát találunk az *Improvizációk magyar parasztdalokra* című, szólószongorára írt művének esetében, ahol a címadással Bartók egyértelműen utalt a rögtönzés szerepére a komponálás folyamatában.<sup>993</sup> Miért szerepel a címben az improvizáció? Források hiányában ezt nem tudjuk biztosan megválaszolni, de végighallgatva a művet, a legvalószínűbbnek az tűnik, hogy zongorán improvizálva keresete meg – ahogy ő fogalmaz – a „parasztdalokban lapangó harmóniák”-at,<sup>994</sup> majd a darab címében is feltüntette ezt a metódust. Ezt a feltevést támasztja alá, hogy nagy valószínűséggel ugyanezzel a módszerrel korábban már komponált népdalkíséretet Ioan Bușuția számára.<sup>995</sup> Szintén megerősíteni látszik ezt a hipotézist Vikárus László, aki dolgozatában arra hívja fel a figyelmet, hogy a Gruber Emma jegyzetfüzetében mindjárt kompozíciós ötletekkel ellátva lejegyzett dallamgyűjtésekhez Bartók „rögtönzött” kiegészítéseket fűzött, egyértelműen utalva azok keletkezésének folyamatára.<sup>996</sup>

<sup>991</sup> Somfai: Tizenhatalc Bartók tanulmány, i. m. 39.

<sup>992</sup> Uo. 89.

<sup>993</sup> A műben népdalokhoz komponált kíséretet, valamint egyes esetekben elő- és utójátékokat.

<sup>994</sup> Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene”. In: *Bartók Béla írásai I.*, i. m. 129–137.

<sup>995</sup> Az *Improvizációk magyar parasztdalokra* című művet 1920-ban komponálta; évekkel korábban vendégeskedett Belényesen román barátjánál.

<sup>996</sup> Vikárus László: „Bartók, *Vázlatok*”. In: Kim Katalin (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézet, 2019. 259–269.

Úgyszintén jelen van a rubato ritmusstílus 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.<sup>997</sup> Ehhez számos, nagyon hasonló rubato stílusú kompozíciót írt Paul Motian amerikai dobos-zenekarvezető. Ilyenek például a „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 népzeneiben megjelenő formáival, mintsem a jazz formanyelvére jellemző improvizációs metódusokkal. Bartók a jazzimprovizáció gyakorlatára egyetlen, a műfajjal kapcsolatos nyilatkozatában sem tért ki.<sup>998</sup> Annál inkább érdeklődési körébe került a népzenei improvizáció egyik legjellemzőbb formája, az úgynevezett „variálódás”.<sup>999</sup> Bartók a népzenei és az előadóművészi kifejezőmód között egyértelmű párhuzamot látott, derül ki az alábbi idézetből:

Mellesleg megjegyezve, a népzeneinek ez az előadásmódja<sup>1000</sup> nagyon hasonló a nagy előadóművészek előadásmódjához: nem bénult egyformaság, hanem változó sokféleség.<sup>1001</sup>

Az *Allegro Barbaro* kapcsán a nyomtatott kotta és a szerzői előadások közötti eltérések okozta variánsokra mutat rá Somfai.<sup>1002</sup> Bartók, hasonlóan a népzenei előadásmódhoz, az *Allegro Barbaró*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

<sup>997</sup> Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, i. m. 294.

<sup>998</sup> Lásd: 1. Bartók Béla jazzhez fűződő kapcsolata című fejezetben.

<sup>999</sup> Internetes elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1519.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 16.).

<sup>1000</sup> Ezt megelőzően Bartók tanulmányában a népzene illékony mivoltáról értekezik

<sup>1001</sup> Bartók Béla: „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” In: *Bartók Béla írásai* 3., i. m. 276.

<sup>1002</sup> Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, i. m. 288–289.

előadásakor Bartók használt kottát. A koncertek során levont tapasztalatok alapján gyakorta javított bele az utazókottái példányaiba. Az 1. és 2. *zon-goraverseny*ének partitúrájában található számos ilyen utólagos revízióra hívja fel a figyelmet Somfai.<sup>1003</sup> 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: a zenészek a lemezfelvételek elé gyakorta éppen azért szerveznek egy hosszabb turnét, hogy az említett finomítások, változások kiérlelődjenek, amire a darabok rögzítésre kerülnek.

Fontos szerepet játszik a variánsképzés jelensége Bartók népzene-tudományi munkásságában is. „A népi dallam olyan, akárcsak egy élőlény: percről-percre, pillanatról-pillanatra változik” – írja „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t” című tanulmányában.<sup>1004</sup> Már az említett írás mottójául választott Brăiloui-idézet is arra utal – mutat rá Vikárus László –, hogy a népdal csak a pillanatban létező zene, amelyben az alkotás és az előadás gyakorlata természeténél fogva szorosan összetartozik.<sup>1005</sup> 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, rövidebb módosításokat, hanem önálló, hosszabb szakaszok létrejöttét eredményezi, ilyen értelemben vett rögtönzés a sirató.<sup>1006</sup> Bartók természetesen gyűjtött siratókat,<sup>1007</sup> sőt ezen túlmenően a magyar népzene-ről szóló tanulmányában – annak figyelembevételével, hogy az egyes dallamok milyen alkalmakkor szólalnak meg – nyolc csoportra osztotta a gyűjtött anyagot, amelyekből az egyik a sirató.<sup>1008</sup>

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.<sup>1009</sup> A *horă lungă* stílus – ahogy számos más esetben

<sup>1003</sup> Somfai: Tizennyolc Bartók tanulmány, i. m. 68.

<sup>1004</sup> Bartók Béla írásai 3., i. m. 275–290.

<sup>1005</sup> Vikárus: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, i. m. 22.

<sup>1006</sup> Internetes elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1519.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 05. 16.).

<sup>1007</sup> Annak ellenére, hogy illet cseppet sem könnyű gyűjteni, mert szigorúan a halottnak szól.

<sup>1008</sup> Bartók Béla: „Magyar népzene”. In: Szabolcsi Bence (szerk.) – Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. Budapest: Magyar Kórus, 1948. 30–31.

<sup>1009</sup> Biró Viola: *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*. PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 18–19.

is – nem csupán Bartók összehasonlító népzene kutatásában játszott fontos szerepet, de kompozícióiban is megjelent a hatása.<sup>1010</sup> Ezenfelül Bartók a törökországi gyűjtései során hallott olyan zurna–davul<sup>1011</sup> duókat – megjegyzendő, hogy ez a stílus a román népzeneire is hatással volt a török határhoz közeli területeken<sup>1012</sup> –, 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 tekintében igen közeli példákat találunk mind John Coltrane és Rashied Ali duójában<sup>1013</sup> vagy Charles Lloyd és Billy Higgins szaxofon–dob kettősében.

Végezetül szólni kell arról, hogy Bartók népzene tudományi elemzéseiben a nem strofikus formákkal kapcsolatban is használta a „szabad” és az „improvizatív” jelzőket.<sup>1014</sup> 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.<sup>1015</sup>

A dallami, harmóniai, ritmikai, valamint az improvizáció gyakorlatában meglévő analógiák számbavétele megannyi esetben mutatott rá, miért is tud Bartók modellként 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. Mindezeneken felül a tény, hogy Bartók – hasonlóan számos, a jazzben alkotó zenészhez – egyaránt volt zeneszerző és kiváló hangszeres muzsik, szintén közösséget teremt a Bartókra modellként tekintő jazz–zenészek számára.

<sup>1010</sup> Lásd pl. a 2. *hegedű-zongora szonáta* főtémáját, a 4. *Vonósnégyes* lassú tételét, valamint a *Cantata profana* tenorszólóját.

<sup>1011</sup> Erős hangú, oboaszerű fúvós hangszer és egy testre csatolt nagydob kettőse.

<sup>1012</sup> Bede Péter e-mailje a disszertáció szerzőjének (2021. 05. 14.).

<sup>1013</sup> Internetes elérhetőség: [https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2009/08/the\\_revolutions\\_of\\_drummer\\_ras\\_1.html?t=1623420505539](https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2009/08/the_revolutions_of_drummer_ras_1.html?t=1623420505539) (utolsó megtekintés dátuma: 2021. 06. 11.).

<sup>1014</sup> Somfai: Tizenennyolc Bartók tanulmány, i. m. 279.

<sup>1015</sup> George E. Lewis: „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.” *Black Music Research Journal*, XVI/1 (1996. tavasz): 91–122.