

Lampert Vera

BARTÓK: KONTRASZOK, BENNY GOODMAN ÉS A SZABAD ELŐADÁSMÓD*

Nemrégiben Benny Goodman hagyatékából napvilágra került Bartók Béla triójának, a *Kontrasztok*nak néhány eddig ismeretlen kéziratot forrása. Az új dokumentumok fényében időszerű a mű keletkezéstörténetének felelevenítése, a dedikációt viselő két muzsikussal, Szigeti József és Goodman kapcsolatának és a mű létrejöttében játszott szerepének közelebbi vizsgálata. Szigeti önéletrajzából tudjuk, ő gondolt arra, hogy Bartóktól egy rövid virtuóz darabot kérjen hegedűre, klarinétra és zongorára, amelynek klarinétszólóját Goodman, a híres amerikai jazzklarinétos, a mű hivatalos megrendelője, a megbízás anyagi részének vállalója játszáná. Az alábbiakban arra keressük választ, vajon milyen életrajzi mozzanatok játszottak közre ennek a különös és meglepő ötletnek megszületésében. Mennyiben járulnak hozzá az újonnan felbukkant kéziratok források a mű megírásának ismert történetéhez, végső formájának kialakításához? Mit jelentett Bartók számára a jazz; és végül melyek azok a közös vonások Bartók és Goodman művészetében, amelyek biztosították a *Kontrasztok* általuk rögzített, ma is példamutatónak tekintett hangfelvételének azonnali átütő sikerét.

Szigeti és a jazz

Ha igazat adunk is Halsey Stevensnek, aki szerint Bartók sosem írt volna művet a klarinét-hegedű-zongora kombinációjára, ha Szigeti nem szorgalmazza, nyilvánvaló, hogy Bartóknak megtetszett az ötlet, különben nem kezdett volna hozzá szinte azonnal a darab megírásához, jóllehet még be kellett fejeznie egy másik, szintén megrendelésre készülő, nagyobb lélegzetű művet, a *Hegedűversenyt*.¹ Szigeti felkérőlevele 1938. augusztus 11-én kelt; Bartók szeptember 5-én írt Goodmannek, hogy elfogadja a felkérést a Szigeti közvetítette feltételekkel, és három hét múlva, szeptember 24-én pontot is tett a kompozíció tisztázatának végére.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 80. születésnapja alkalmából 2014. október 6-án a Zenetudományi Intézet Bartók-termében *About Haydn and Bartók* címmel rendezett nemzetközi szimpóziumán angol nyelven elhangzott előadás magyar változata.

¹ Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. Revised edition. London: Oxford University Press, 1964, 218.

A megrendelés azonban nem érte váratlanul Bartókot, mert Szigeti már júniusban felvetette az esetleges megrendelés gondolatát, amikor az Új Zene Nemzetközi Társaságának fesztiválján, Londonban találkoztak. Megállapodtak a megadás árában is, mint Szigeti leveléből kiderül:

[...] ami akkor a Pagani vendéglőben olyan légből kapott dolognak tűnt fel, közben konkretizálódott és pedig azért hogy Benny Goodman (az annak idején említett világhírű jazz-klarinétos „bálvány”) néhány napi „joy-ride”-ja alatt eljött hozzám a Rivierára! Ezt az alkalmat felhasználtam és lekötöttem vele az említett „megrendelést” oly feltételek mellett amelyekbe ő örömmel ment be és amelyek a Te által akkor említett összegnek (egyszáz dollárnak) a *harmadszorosát* teszik ki! (T. i. okos feleségem, akit az ügyben konzultáltam, keveselte a 100 dollárt és azt mondta: hadd fizessen csak Benny háromszázat, és amint látom, neki volt igaza!²

Szigeti később úgy emlékezett vissza, hogy a megrendeléssel az anyagi gondokkal küzdő zeneszerzőt akarta kiségetni. Az igazsághoz azonban valószínűleg közelebb áll, hogy egy újabb Bartók-művel és egy másik hangszerjátékos bevonásával saját repertoárját kívánta gyarapítani. Mint önéletrajzában később kifejtette, sokoldalú műsor-összeállításra törekedett:

Együttműködésre kértem fel egyes zeneszerzőket [...] és ily módon szinte kis oázist teremtetünk a szólista-programok egyhangúságában, mert így a zeneszerző állt az érdeklődés középpontjában és nem az előadóművész. Sikertült továbbá néhány kolléga közreműködését biztosítani [...] Kivétel nélkül azt tapasztaltam, hogy a hallgatóságom az ilyen – a hangzás új területeire tett – kirándulások után, fokozott figyelemmel kísérte a következő műsorszámokat.³

Szigeti együttműködése Bartókkal az 1920-as években kezdődött, és hamarosan baráti viszonyra változott. Bartók Szigetinek dedikálta első hegedúrapszódiaját, kezdeményezésére tegezni kezdték és ezután levelezésükben „kedves barátom”-nak szólították egymást.⁴ Nem meglepő tehát, hogy a *Rapszódia* sikere és több közös fellépés után Szigeti, további együttműködésre számítva, újabb Bartók-művel szeretne volna gazdagítani jövőbeli koncertjeik programját.

Annál különösebbnek tűnhet viszont, hogy kamarapartnerként jazzmuzsikusra esett a választása. Ezt részben indokolhatná Goodman népszerűsége, amely éppen az 1930-as évek második felében hágott tetőpontjára: Szigeti nem túlzott, amikor levelében úgy hivatkozott rá, mint „világhírű jazz-klarinétos „bálvány”-ra. Csodálta Goodman sokoldalú művészetét, virtuóz hangszertudását, és megrende-

2 *Documenta Bartókiana* 3. Szerk. Denijs Dille, 226. (A továbbiakban DocB/3.) – A fogyasztói árindex szerint száz dollár vásárlóértéke 1938-ban 1700 dollár volt. Goodman személyes jövedelmét 1937-ben százezer dollárra becsülték. Vö. Ross Firestone: *Swing, Swing, Swing. The Life & Times of Benny Goodman*. New York: W. W. Norton & Company, 1993, 193.

3 Szigeti József: *Beszélő húrok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 183. Köszönöm Biró Violának az e könyvből származó idézetek és néhány további, számomra hozzáférhetetlen magyar szöveg megküldését.

4 Bartók levele Szigetinek, 1928. október–november. In: *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János; a szerkesztő munkatársa Gombocz Istvánné. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 355.

lőlevelében ki is fejezte azt a reményét, hogy Bartók briliáns kadenciákat komponál a klarinét és a hegedű számára. De Szigeti nem csak Goodman játékát ismerte a jazz hírességei közül. Fiatalkorától kezdve nagy figyelemmel kísérte a jazz fejlődését. Jazz iránti érdeklődésének kezdetét önéletrajzában egy véletlen találkozásra vezeti vissza: 14 éves korában mint virtuóz csodagyermek néhány hétre egy német cirkuszhoz szerződött, ahol egy amerikai néger fiatalokból álló együttes is fellépett az ismert énekesnő, Abbie Mitchell vezetésével. Szigetire mély benyomást tett a „Tennessee Students” produkciója: a spirituálék, a bendzsóval kísért táncok.

Ez volt az első kapcsolatom az amerikai folklór gazdag forrásával, és az akkor felkeltett nagy érdeklődés mind a mai napig bennem él. Kapcsolatom a néger művészekkel egyébként Abbie Mitchell-től Florence Mills-en, Ethel Waters-en és a párizsi avantgarde előtt is nagy sikert aratott revükön át, mint a Green Pastures, a Porgy and Bess és a Hall-Johnson kórus, egészen a Duke Ellington, Count Basie és Lionel Hamptonnal fenntartott személyes érintkezésig – ismeretségig – terjedt.⁵

Spike Hughes, a brit zeneszerző, zeneíró és jazzmuzsikus, akivel Szigeti szintén összebarátkozott, neki ajánlotta *Arabesque* című művét, aminek alapján Hugues Panassié Szigetit is megemlíti 1934-ben megjelent *Hot Jazz* című könyvében. Hughes vezette be Szigetit New York jazzvilágába, és mint a *New Record* magazin egyik kritikus megfigyelte, hogy Szigeti minden évben ellátogatott a New York-i Greenwich Village-be, meghallgatni a város jazzvilágának sztárjait.⁶ John Hammond, az amerikai jazzrajongó és kritikus, a *Kontrasztokról* Bartók közreműködésével készült lemez kiadójának, a Columbia Recording Company cégnek a producere, Goodman patrónusa, barátja és később sógora, szintén említi Szigetit az írásai-ban, akárcsak Irvin Kolodin, Goodman 1939-ben megjelent önéletrajzában társ-szerzője.⁷

Goodmannal való megismerkedésének történetét Szigeti egy interjú során idézte fel: „Értésült róla, hogy Goodman gyűjti a Prokofjev, Milhaud és más modern szerzők műveiből készített felvételeit, így hát egy este beugrott a New York-i Roosevelt Grill-be és üdvözölte Benny-t. Goodman több számot játszott kifejezetten Szigetinek, és meleg barátság szövődött közöttük.”⁸ Ez a személyes találkozás 1935 tavaszán történhetett, mivel Goodmant és zenekarát akkortájt és csak rövid ideig alkalmazta a szálloda.⁹

5 Szigeti: i. m., 46.

6 *The New Record*, 1940. december 4. Idézi Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 151.

7 Szigeti: i. m., 46.; Benny Goodman–Irving Kolodin: *The Kingdom of Swing*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1961, 177.

8 *St. Louis Post-Dispatch*, 1941. február 15.; „Szigeti és régi barátja találkozik; A szó Goodmanre fordul” címen idézi: Tallián: i. m., 179.

9 James Lincoln Collier: *Benny Goodman and the Swing Era*. New York: Oxford University Press, 1989, 138; és Firestone: i. m., 130.

Goodman, a klarinétvirtuóz, a swing királya

Benny Goodman 1909-ben született Chicagóban, tizenkét gyermekes orosz zsidó bevándorló szülők nyolcadik gyermekeként. Tízéves korában kezdett klarinézni a környékükön működő zsinagóga fúvószenekarában. Rendkívüli érzéke a hangszerhez korán megmutatkozott: két év múlva már utánózni tudta Ted Lewis, az akkori népszerű jazzklarinetos játékát, amelyet egy hanglemezzel lesett el. Két évig tanult a Chicago Musical College hajdani tanárától, de mielőtt betöltötte volna 14. évét, tagja lett az amerikai zenészek szakszervezetének, és játszani kezdett a Chicagóban és környékén különböző táncmulatságokra felfogadott együttesekben. A város, a délről északra vándorló néger lakosság egyik végállomása ebben az időben a New Orleans-i jazz központja volt, és a fiatal Goodman minden alkalmat megragadott, hogy a jazzvilág neves képviselőinek játékát megfigyelje, és alkalomadtán együtt is működjön velük. Hamarosan annyi elfoglaltsága akadt, hogy a gimnázium első éve után kimaradt az iskolából. 16 éves volt, amikor az első fehér muzsikusból álló, autentikus jazzt játszó, nagy zenekar vezetője, Ben Pollack szerződtette.¹⁰

Pollack később New Yorkba helyezte át működésének központját, de Goodman 19 éves korában megvált az együttestől, és szabadúszóként rádióműsorok, színházi produkciók és különböző kis jazzegyüttesek keresett szólójaként tartotta fenn magát. Első lemezeit még a Pollack-zenekar tagjaként készítette, és később szabadúszóként is folytatta a felvételeket. Saját zenekarát 1934-ben szervezte meg. Ekkoriban jött divatba a jazz új hulláma, az úgynevezett *hot jazz* vagy *swing*, amelynek képviselői hiányolták a húszas években népszerűvé vált, a kottaolvasó, feldolgozásokat játszó fehér jazzegyüttesek népszerűsítette *sweet jazz*ből a jazz lényeges elemét: „a frissességet és spontaneitást, amelyet nem lehet hangsúlyokkal, hangjegyértékekkel vagy más írásos jelekkel rögzíteni”.¹¹ Az elnevezés – *swing* – az új jazz jellegzetes előadásmódjára, a hangsúlyok kontrasztjára utal. Benne a hallgató várakozása ellenére gyakran az ütem gyenge részeire esik a hangsúly, és az együttes hol kilendül a ritmusrészleg alapülkítéséből, hol visszatér hozzá.¹²

Goodman rendkívül igényes vezető volt, megkövetelte a kifogástalan intonációt, és kimerítő próbákon dolgozta ki az együttes egységes hangzását, a ritmikailag precíz összjátékot. Zenekarának tagjai virtuóz muzsikusként voltak, akiknek szólóimprovizációi kiállták a versenyt vezetőjüknek, Goodmannek, a *swing* koronázatlan királyának ünnepelt játékával. Mint az *Encyclopedia of Jazz* írja, Goodman együttesének népszerűsége hamarosan fenomenális méreteket öltött.¹³ Az óriási érdeklődésnek köszönhetően kerülhetett sor 1938. január 16-án az addig példa nélkül álló eseményre: egész estét kitöltő jazzhangversenyre a Carnegie Hallban.

10 Goodman pályakezdésének forrása 1939-ben megjelent önéletrajza. Újabb kiadását lásd: Goodman-Kolodin: *The Kingdom of Swing*.

11 „[...] a freshness and spontaneity that could not be indicated by accents, note-values or other written symbols”. Vö. uott, 174.

12 Uott, 175.

13 Leonard Feather: *The Encyclopedia of Jazz*. New York: Da Capo Press, Inc., [1984], 229.

Ez a nap, amelyen Goodman együttesével és meghívott jazzmuzsikusokkal a koncertpódiumra lépett, történelmi jelentőségű: a jazz felemelkedését jelzi pusztán tánczenéből egy komplikáltabb szférába, amelyet hallgatva is lehet, sőt, csakis úgy lehet igazán értékelni.¹⁴ Goodman, aki triójában és kvartettjében néger muzsikusok partnere volt, azzal is beírta a nevét a jazz történetébe, hogy ragaszkodott hozzá: ezek a zenészek fehér zenekarának turnéin is fellépjenek. Triója és kvartettje a zongorista Teddy Wilsonnal, illetve a vibrafonjátékos Lionel Hamptonnal szintén részt vett a Carnegie Hall-beli koncerten. Goodmant ma is a jazz történetében jelentős szerepet játszó *swing* korszakának vezető egyéniségeként tartják számon; a Ken Burns szerkesztette jazztörténeti hanglemezsorozatban Goodman a kisszámú fehér muzsikusok egyike, és az egyetlen, akinek a képe rákerült a jazz nyolc legnevesebb sztárjának portréjával díszített borítóra.¹⁵

Amikor Szigeti Goodmant ajánlotta Bartóknak, így írt: „Mindenesetre mondhatom, hogy amit klarinét egyáltalán tud fizikailag teljesíteni, azt Benny kihozza a hangszerből, még pedig gyönyörűen (az Eulenspiegel magas hangnál sokkal magasabb régiókban!)”¹⁶ A Carnegie Hall-beli koncert záródarabja, a *Sing, Sing, Sing*, az együttes egy évvel korábban lemezre játszott, legnépszerűbb száma volt. A hangverseny felvételéről szóló egyik ismertetés szerint „addigra mind a közönség, mind a zenekar extatikus állapotban volt [...] Goodman utolsó szólóját egy szárnyaló, majdnem éteri csúcsponttal zárta egy hosszú, panaszos, magas 'a' hangon, majd egy végső, alig hallható, magasabb 'c'-vel.”¹⁷ Szigeti, aki ott volt a hangversenyen, utána megkérdezte Goodmant: „'Az a magas »c« a magas »c« fölötti »c« volt, ami képtelenség. Hogy csináltad?’ Goodman állítólag így felelt: 'Véletlen volt.'”¹⁸

Ez az emlékezetes esemény sugallhatta Szigetinek az ötletet, hogy Goodman beleegyezésével Bartóktól művet rendeljen hármójuk, Goodman, Szigeti és Bartók számára. Ebben az elhatározásában felbátoríthatta Goodman új keletű érdeklődése a klasszikus klarinétirodalom iránt. Még 1935-ben történt, hogy John Hammond a klasszikus zene és a jazz közötti szakadék áthidalására törekedve rábeszélte Goodmant, hogy vegyen részt Mozart Klarinétkvintettjének előadásában a családja manhattani palotájában rendezett összezejövetelen. A kvintett tagjai részben amatőr muzsikusok voltak, Hammond játszotta a brácsaszólamot. E próbálkozás sikerén felbátorodva a következő évben lemezfelvételt is terveztek a műből a Pro Arte Vonósnégyessel, ez azonban kudarccal végződött: Goodman az első próba után belátta, hogy nincsen kellően felkészülve.¹⁹ Csak két év múlva, pár nappal a nevezetes Carnegie Hall-beli jazzkoncert után játszotta ismét a Mozart-kvintett első tété-

14 Két újabb keletű monográfia is foglalkozik az eseménnyel: Catherine Tackley: *Benny Goodman's Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert*. New York: Oxford University Press, 2012; és Sarah Cassie Provost: *Benny Goodman's 1938 Carnegie Hall Concert*. PhD dissertation, Brandeis University, 2011.

15 Ken Burns: *Jazz. The Story of America's Music*. New York: Sony Music Entertainment Inc., 2000.

16 *DocB/3*, 226.

17 George T. Simon ismertetője a *Giants of Jazz, Benny Goodman* hanglemez kísérőfüzetében. Alexandria, Virginia: Time-Life Records, 1979, 40–41.

18 A *Saturday Evening Post*ban Frank Norristól megjelent beszámolóból idézi Simon: i. m., 41.

19 Firestone: i. m., 245., 247.

lének klarinétszólamát egy rádióműsorban, majd három hónap múlva a teljes művet lemezre vette a Budapest Vonósnégyessel. Hangversenyen először ugyanez év novemberében lépett fel, ugyancsak a Mozart-kvintettben, a Budapest Vonósnégyes Town Hall-ban megrendezett hangversenyén, New Yorkban.

A *Kontraszok* kézírata

Éppen akkortájt kaphatta kézhez Goodman a *Kontraszok* partitúráját, amelyet Bartók valamikor novemberben küldött el Szigetinek. A zeneszerző december 1-jén kelt, kiadatlan levelében írta: „Két részletben küldtem Neked a példányokat; amit előrébb küldtem abban teljesen hibásak a M. M. számok; a 2. küldeményben ki van minden javítva, még néhány utólag felfedezett más íráshiba is...”²⁰ Három évvel ezelőtt e példányok egyikét a Yale University könyvtára megvásárolta Goodman örököseitől, a klarinétszólam kézíratos példányával együtt.²¹

A fekete-fehér partitúra, a mű Bartók által saját kezűleg készített eredeti lichterpaus tisztázatának hasonmása, sajnos nem teljes: az egyik bifólió (a harmadik tétel 22-147. ütemeit tartalmazó 9–12. oldal) hiányzik. A fennmaradt részekben az első és harmadik tétel az eredeti tisztázattal szinte minden részletében megegyezik, tehát tartalmazza a levélben említett, kijavított tempójelzéseket és metronómszámokat, amelyeket Bartók kézzel korrigált a másolatban. Jelentősebb különbség csak a tételek címadásában mutatkozik: az eredeti példányban a tételek római számozással is jelölve vannak: I. (*Verbunkos*), III. (*Sebes*), míg a Yale példányából e számok hiányoznak. A Yale-partitúra második tétele sincs beszámozva, sőt ott a cím (*Pihenő*) is hiányzik, a tempók és metronómszámok korrekciójával együtt.

Hogy miért került a második tétel javítatlan formában a partitúrába, az a kompozíció keletkezésének történetével függ össze. Mint a vázlatokból egyértelműen kiderül, Bartók először az első és harmadik tételt komponálta meg, a megrendelés ugyanis kéttételes műre szolt: Szigeti a hegedúrapszodiákhoz hasonló darabot képzelt el, amelynek tételei önállóan is előadhatók. Bartók azonban még szeptemberben írt egy harmadik, középső tételt is, de ezt nem küldte el Szigetinek, sőt, nem is említette neki, csak december 1-jei, már idézett levelében. Feltehetően ezért hagyta számozatlanul a tételeket a lichterpaustisztázatban, mielőtt a Szigetinek küldendő példányokat lemásolta volna róla. Ugyanakkor viszont az oldalszámozás a végső, háromtételes elrendezést tükrözi a Yale kópiájában is, azaz az első tétel végét tartalmazó 6. oldalon kezdődő harmadik tétel a (ma hiányzó) 9. oldalon folytatódik. A *Pihenő*, amelyet Bartók 1940 tavaszán vitt magával Amerikába, egyetlen fóliót foglal el, 7–8. oldalszámozással.

A klarinétszólam első és harmadik tétele ismeretlen másoló munkája. Mindkettő tartalmaz Bartók kezétől származó bejegyzéseket, amelyekből azonban nem került be mindegyik a mű végleges formájába. Így például az első tételben a

20 Idézi Kerékfy Márton: „Kontraszok (?). Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában”, *Magyar Zene*, L/4. (2012), 453.

21 Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, Misc. Ms. 606.

21–22. ütem triolás futamainak végén megszólaló staccato hangok értékét Bartók nyolcadról tizenhatadra változtatta, talán ezzel jelezve, hogy ott élesebb staccatókat képzelt, de a mű végleges formájában nem változtatta meg e hangok értékét.

A *cadenza* változatai közül Goodman csak az elsőt másoltatta le, feltehetően nemcsak azért, mert ez változatosabb, mint a másik kettő, és ugyanakkor elkerüli az elsőként megkomponált, de később csak variációként publikált változat kényelmetlenül fekvő legmagasabb hangjait (*aisz-h*), hanem azért is, mert a csúcspontot előkészítő hosszú crescendót lélegzetvételyi szünet szakítja meg, ami megkönnyíti az ezután következő, rövid skálamenettel elért, koronával nyújtott háromvonalas *a* hatásosabb megszólaltatását. A szünet előtti hanghoz egy *sforzato* jelet írt Bartók Goodman szólamába, de ezt nehéz lehet megvalósítani, mert a lemezfelvétel nem hallható, és Bartók sem vette át a mű végső formájába.

Szintén a lemezfelvétel próbái alatt módosíthatta Bartók a harmadik tételben a klarinét frazírozását a 214–217. ütemben. Eredetileg a klarinét imitálta a hegedű váltakozó legato-staccato meneteit, de a szólamban ezt Bartók egyetlen nagy ívvé változtatta, és a mű végső formájában is így szerepel.

A lassú tétel klarinétszólamát maga Bartók másolta le Goodman számára New Yorkban, helyi kottapapírra (1. faksimile a 46–47. oldalon). Mint mindig, kottázása szép, könnyen olvasható, de szokatlan módon néhány másolási hibából származó javítást is tartalmaz: nyilván sietve, nem éppen nyugodt körülmények között készült. A 34. ütemben található játszhatatlan tremolók viszont nincsenek kijavítva, ami megint csak arra mutat, hogy Bartók nem tudta figyelmét a feladatra összpontosítani. A ceruzás bejegyzések a dinamikára vonatkoznak, és a próbák során kerülhetek a szólamba. Közülük kettő, a 32. és 41. ütemben található *piano* dinamikával végződő *decrescendo* jel a végleges formába is bekerült. A második oldal aljára feljegyzett ceruzás ritmusszkéma Bartók írásával a 44. ütem Goodman számára feltehetően szokatlan *hemiola* ritmusát magyarázza.

A Kontrasztok felvétele Szigetivel, Goodmannel és Bartókkal

A mű az ősbemutatón, 1939 januárjában, tehát egy évvel Goodman Carnegie Hall-beli jazzkoncertje után, kéttételes formájában hangzott el, Goodman, Szigeti és Petri Endre előadásában. A kéziraton még nem volt címe. Szigeti a *Rapszódia* címet javasolta, de Bartóknak nem tetszett az ötlet: „Hát bizony nem nagyon szeretem a Rhapsody elnevezést, [...] akkor már inkább szeretném a 'Two dances' címet! Ha csak lehet változtasd meg ezt a műsoron”.²² Azonban a műsorlapon maradt a Rhapsody, csak alcímként került rá a „Two dances”. A végleges cím akkor született meg, amikor a teljes mű lemezfelvétele készült. 1940 májusában vette lemezre a Columbia cég a *Kontrasztokat* New Yorkban Goodmannel, Szigetivel és Bartókkal.

22 Idézi Bartók 1938. december 1-jén kelt kiadatlan leveléből Ujfalussy József: „Bartók Béla: Kontrasztok – hegedűre, klarinétra és zongorára (1938)”, *Magyar Zene*, IX/4. (1968), 344.

A közönség az ősbemutatót is kedvezően fogadta, de a koncertbeszámolóok pozitív értékelését messze túlszárnyalja a kritikák elragadtatott kórusa, amelyet a műről készült lemezfelvétel váltott ki az óceán mindkét partján. Így írt a *New York Times* recenzense:

„Csípősen modern” – ez a legtalálhatóbb jelző a Kontraszok jellemzésére. Egyes részleteket egyenesen jazzesnek nevezhetnénk, persze intellektuális jazznek. Ezek a részletek igazán Mr. Goodmannek valók, aki gyakran szinte ki akar törni az írott hangok kötelékéből: Mr. Bartók zenéje úgy tesz, mintha megengedné e kitörést.

Mr. Szigeti érdeklődése kiterjed az újra, a régire és a másfélre; szólamát ragyogóan játssza. Mr. Bartók hasonlóképpen. Ha valaki látná, el sem hinné, hogy e törekeny muzsikus ilyen erőt képes kifejteni a zongoránál.²³

Szuperlatívuszok jellemzik a *The American Music Lover* kritikusanak beszámolóját is: „Egyetértünk a kiadóval abban, hogy az album a lemeztörténet egyik legizgalmasabb újdonsága. E véleményünket alátámasztja a szokatlan muzsikán kívül a nagyszerű, virtuóz előadás. A hangzás kiegyenlítettsége az előadók tökéletes egymáshangoltságot jelzi. Kétséges, utolérheti-e más három előadó ezt a produkciót valaha is; felülmúlni biztosan nem fogják.”²⁴

Ez után a biztató kezdet után Goodman intenzívebben foglalkozott klasszikus repertoárja kibővítésével. Több zenekari muzsikustól is órákat vett, 1949-től pedig egy ideig a neves brit klarinétművész, Reginald Kell tanította, aki rábeszélte, hogy változtassa meg addig használt embouchure-technikáját. Az elkövetkező három évtizedben Goodman rendszeren fellépett komolyzenei hangversenyeken, új műveket is rendelt (1947-ben Aaron Coplandtól egy klarinétvesenyt, 1956-ban Morton Gouldtól *Derivations* című darabját). Ezeket és a klarinétirodalom néhány ismert darabját (Weber klarinétversenyeit, Brahms 2. klarinét-zongora szonátáját, Debussy klarinéttrapszódiaját) lemezre is vette. De a *Kontraszok* felvételével elért osztatlan sikert többé nem tudta megismételni. A kritikusok szinte kivétel nélkül egyetértettek abban, hogy pontosan és technikailag kifogástalanul játszik, de nem elég rugalmas, és hiányzik előadásából a képzelőerő: túlságosan kottahű, ami arra vall, hogy bizonytalan, óvatos, nem tudja elengedni magát.²⁵

Mi inspirálta Goodmant, hogy a *Kontraszok* felvételén sokkal meggyőzőbben játsszon, mint a többi lemezén? Az alapos felkészülés először Szigetivel, aztán Bartókkal is, feltétlenül hozzájárulhatott ahhoz, hogy felszabadultabban tudjon zenélni. Hat hónappal a hangfelvétel után így emlékezett a próbák idejére:

Számtalan próbát tartottunk a klarinéttra, hegedűre és zongorára írt darabból. Szigeti a legalaposabb muzsikus, akit ismerek, zseni, aki egyesíti az intellektust és az érzelmeket. És mivel Bartók, aki remek zongorista és egy személyben a zeneszerző, képzelhetik, mily figyelmet fordított a próbákra. A legkisebb hibát sem hagyta észrevétlenül.

23 Howard Taubmann kritikája, 1940. november 10. Idézi: Tallián: i. m., 147.

24 1940. november. Idézi: Tallián: i. m., 150.

25 Firestone: i. m., 355–363.

Clar. (La) II.

Sento, $\text{♩} = 60-63$

5

63

10

Movendo, $\text{♩} = 72$

15

Tempo I. ($\text{♩} = 69$)

20

Movendo, $\text{♩} = 72$

30

dim. - - - - - p, expr.

cruc. molto f mf

35

Tranquillo

Viol.

1. faksimile. Bartók: Kontrasztok, a 2. tétel klarinetszólója a zeneszerző kézírásával. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, Misc. Ms. 606. (© 1942 by Hawkes & Son, London Ltd.; a Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd. szíves engedélyével) A faksimile közlését az OTKA által támogatott Bartók összkiadás pályázat (NK101742) tette lehetővé.

Handwritten musical score for Benny Goodman's "Kontraszok" by Béla Bartók. The score is written on five systems of staves. The first system shows a melodic line with trills. The second system continues the melody. The third system is marked with a circled "40" and includes dynamic markings like "p", "mp", and "f". The fourth system is marked "Ritardando, $\text{♩} = 68$ " and a circled "45", showing a change in tempo and dynamics. The fifth system shows a melodic line with a fermata. The sixth system shows a bass line with vertical stems.

A Kontraszok hihetetlenül nehéz mű, mondhatnám, a legsátánibb az egész klarinétirodalomban. Nem tudom, hány példányban fog a lemez elkelni; a műben kifejtett gondolatok az amerikai hallgatóktól meglehetősen idegenek. Számomra a zene mélységesen izgalmas, és azt hiszem, ez legalábbis részben kiderül előadásunkból.

Több napig tartott a felvétel, holott a Kontraszok csak négy lemezoldalt foglal el. Azt hiszem, keményebben dolgoztam, mint korábban bármikor, hogy a bonyolult, A- és B-klarinétot

váltogató, és sok részletében a klarinétregiszterből messze kilépő szólamot megfelelően tolmácsoljam.”²⁶

A gondos próbák tehát olyan biztos alapot nyújthattak Goodmannek a felvételekhez, amilyen valószínűleg nem állt rendelkezésére más hasonló alkalommal. Ugyanakkor bizonyára megérezte a rokonságot a *Kontrasztok* és a számára otthonos jazz között. A jazz-zenész Ernest Lumer, aki szimfonikus zenekarokban is játszott, mutatott rá, hogy a *Kontrasztok* azért tartozik Goodman legjobb felvételei közé, mert a mű közelebb áll ahhoz a zenéhez, amelyet ismert.²⁷ Párhuzamokat a jazz komplex ritmusa és a *Kontrasztok* egyes néptánc inspirálta ritmikája között már a korabeli kritikusok is felfedeztek. Maga Bartók sem tagadta, hogy „bizonyos ’utalások’” vannak a darabban a jazzre, amikor egy interjúban a jazz és a *Kontrasztok* kapcsolatáról kérdezték.²⁸ Így például ő hívta fel Szigeti figyelmét arra, hogy az első tétel indítását Ravel hegedűszonátájának blues tétele inspirálta, amelyet 1935-ben Szigetivel játszottak is együtt.²⁹ A Ravel-darabra emlékeztetnek a hegedű pizzicato akkordjai és a klarinéttema négy hangból álló, pontozott kezdő motívuma³⁰ (*1a–b kotta*). Will Friedwald Amerika tizenkét legnépszerűbb daláról írt könyvében az 1930-as évek egyik slágerét, Johnny Green „Body and Soul” című dalát elemelve „jazzy pause”-nak, jazzes szünetnek nevezi a pontozott nyolcadszünetet a motívum elején. „Ahhoz, hogy valami nekilendüljön [swing], tudni kell, mit kell kihagyni, és mit kell hozzátenni, mikor kell megszakítani egy hangot, és mikor kell tartani. Ha valami csenddel, az első hang megszólalását megelőző jazzes szünettel kezdődik, az ritmikus, harmonikus, és melodikus lehetőségeket ígér.”³¹ A Goodman felvételei között is fennmaradt *Body and Soul* első szakaszában például így indul az első, második és negyedik sor is (*2. kotta*). Bartók a motívumot a verbunkos dallamokban gyakori, de ebben a formában szokatlan felütésként alkalmazza, és bár a lassú verbunkos ritmikával folytatja, a téma és a jazz rokonsága nem maradt észrevétlen a korabeli kritikában, amely a blues ultramodern változatát ismerte fel benne, és bizonyára ismerősként csengett Goodman fülének is.³²

26 Benny Goodman: „Kontrasztok”, *Listen*, 1940. november, 4. Idézi: Tallián: i. m., 174. A felvételre május 13–14-én került sor, de bizonyára tartottak próbákat korábban is, hiszen Bartók április 24-től folyamatosan New Yorkban tartózkodott.

27 Collier: i. m., 342.

28 „Miként írt Bartók zeneművet Benny Goodmannek?”. In: *Beszélgetések Bartókkal: interjúk, nyilatkozatok, 1911–1945*. Összegejtette, a szövegeket gondozta, és a jegyzeteket írta Wilhelm András. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000, 193. Bartók ugyanakkor leszögezte, hogy a *Kontrasztok* „nem jazz-stílusú [...] Sokkal inkább nevezhetnénk magyarnak.”

29 Szigeti: i. m., 209.

30 Vikárius László további összefüggéseket is kimutatott a *Kontrasztok* és Ravel műve között. Vö. „Hasonlóságok és *Kontrasztok* – Bartók Ravel-hommage-a?”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997, 243–274.

31 „In order to get something to swing, you have to know what to leave out as well as what to put in, when to cut off a note and when to hold it. To open with a silence, a jazzy pause before the first note even strikes, is an indication that rhythmic as well as harmonic and melodic possibilities are in store.” Will Friedwald: *Stardust Melodies. The Biography of Twelve of America's Most Popular Songs*. New York: Pantheon Books, 2002, 151.

32 Tallián: i. m., 147.

Moderato (♩ = 108)
pizz.

Violine

Klavier

1a kotta. Ravel: Hegedűszonáta, 2. tétel, 1–11. ütem

Moderato, ben ritmato ♩ = ca. 100-94
pizz.

Violine

Klarinette in A

Klavier

1b kotta. Bartók: Kontraszok, 1. tétel, 1–4. ütem (© 1942 by Hawkes & Son, London Ltd.; a Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd. szíves engedélyével)

My heart is sad and lone-ly for you I sigh, for you, dear, on-ly.

2. kotta. A Body and Soul kezdő ütemei

De túl a ritmus hasonlóságán a jellegzetes, kötetlen előadásmód még szorosabb kapcsolatot biztosít a Goodman által gyakorolt zene és az ideális bartóki interpretáció között. A zongorista Bartók számos felvételén megfigyelhető a rendkívül izgalmas *rubato* játékmód, különösen a kottában gyakran *parlandó*ként is jelölt részekben, amely a régi stílusú magyar népdaloknak a beszéd lejtését követő, deklamáló előadásmódját idézi fel.³³ Ugyanakkor ez a szabadság nemcsak a *rubato* szakaszokban jellemezte Bartók zongorázását: játékának egészét meghatározta a ritmus és tempó rugalmas kezelése.³⁴ Már a zeneakadémista Bartók is játékának elsősorban azt a kritikáját érezte megszívlelendőnek, hogy nem játszik „elég szabadon”, és évtizedekkel később is akkor érezte sikeresnek az előadást, amikor „szabadabban” játszott.³⁵ Egy másik nagy muzsikussal, Otto Klempererrel, Bartók játékának a hallgatóra tett hatását elemezve többek között szintén ezt a vonását emelte ki: „Bartók csodálatos zongorista és muzsikussal volt. Felejthetetlen volt tónusának szépsége, a játékában megnyilvánuló erő és könnyedség. Szinte fájdalmasan szép volt. Nagy szabadsággal játszott, az volt benne oly csodálatos.”³⁶

A kötetlen játékmód a jazzben mindenekelőtt improvizációt jelent: gazdag szókincsből merítő, az előadó pillanatnyi hangulatát kifejező *ex tempore* variációkat ismert dallamokra. Ez volt Goodman igazi eleme, amint azt több alkalommal ki nyilatkozta: „Nem hiszem, hogy titok: én legjobban azt a fajta zenélést szeretem, amikor kis együttesemmel improvizálunk.”³⁷ Bartók nem improvizált, kivéve komponálás közben, de fiatalkorában olykor akaratlanul is megváltoztatta az írott kotta hangjait, amikor fejből zongorázott.³⁸ Az is előfordult, hogy kottából játszva tért el a mű eredeti szövegétől. A legpontosabban dokumentált eset zongoristakarrierjének vége felé, a kézzongorás versenymű New York-i bemutatóján történt, amikor is a koncert után szabadkozni kellett, mert egy hirtelen támadt ötletet követve majdnem felborította az előadást.³⁹

33 Bartók *rubato*-játékáról vö. Somfai László: „Az 'Este a székelyeknél' négyféle Bartók-előadása”. In: uő: *Tíznyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981; Editio Musica, 2014, 117–130.

34 Lásd bővebben Lampert Vera: „Bartók at the Piano. Lessons from the Composer's Sound Recordings”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 236–240.

35 Bartók levele édesanyjához, 1902. május 19. In: *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, a szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 66.; és Bartók levele Müller-Widmann asszonynak, 1938. június 22. Eredetileg németül: „Die Aufführung war schliesslich gut, wir zwei haben vielleicht besser und freier gespielt...” Vikárius Lászlónak tartozom köszönettel az idézet megküldéséért.

36 Malcom Gillies: *Bartók Remembered*. London: Faber & Faber, 1990, 98.

37 „I don't think it's any secret that the music I like best to play is in improvising with the small band...” Goodman: „Kontrasztok”, 5.

38 Az improvizáció szerepéről a Bartók-művek keletkezésének folyamatában vö. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 35.; az előadóművész Bartók akaratlan változtatásairól lásd Bartók levelét Thomán Istvánnak, [1905. február 18. után]. In: *Bartók Béla levelei*, 85–86.

39 „[...] a timpanista indította el az egészet. Rosszul ütött egy hangot, hirtelen olyan ötletet sugalmazott, amit ki kellett próbálnom, és végig kellett követnem azon nyomban. Nem tehettem róla, nem volt más választásom.” Lásd Agatha Fassett: *Bartók amerikai évei*. Ford. Gombos Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1960, 257–258.

Van Bartók játékának egy másik aspektusa, amely szintén bizonyos szabadsággal kezeli a leírt kottát: némely művének lemezfelvételén nem ragaszkodik a kottában szereplő ütemek vagy motívumok számához. Ezek a szakaszok vagy tematikus részeket kötnek össze, vagy a tétel végén találhatók, és egyben a dinamika fokozatos megváltoztatására is szolgálnak. Bartók olykor kevesebbet vagy többet játszott ezekből az ütemekből a kívánt hatás érdekében, és hasonló rugalmas értelmezést ajánlott növendékeinek is.⁴⁰ Goodmannek szintén említhette ezt a lehetőséget, mert a *Kontraszok* felvételén az első tétel *candenzájában* az ötször ismétlődő második figura hétszer hangzik el, több időt hagyva a kottában előírt *crescendónak*.

Két korai kompozíciójába Bartók be is építette ezt a kvázi aleatorikus elemet, figyelmeztetve az előadót, hogy az egyes szakaszokban leírt hangok vagy motívumok száma nem kötelező. A *14 zongoradarab* 12., *rubato* tempójelzésű tétele egy gyorsuló hangismélteléses motívummal indul, amely még háromszor megjelenik a kompozíció folyamán: a nyolcad hangokból álló csoportot egyre kisebb értékű csoportok követik, egészen a százhuszonnyolcad értékig. Ezeket azonban nem kell precízen kiszámolni, mert Bartók a következő megjegyzést fűzte hozzá: „Fokozatos gyorsulás, melyben a hangok száma ne legyen meghatározott (későbbi hasonló ütemekben épügy).”⁴¹ Egy másik korai műben, a *Két elégia* második darabjában ismétlődő motívumokhoz fűzte Bartók a következő megjegyzést: „[...] a kíséző figuráknál a figurák száma ne legyen meghatározott, hanem a *rubato* foka szerint változzék főleg a középső részben (ahol a felső szisztémán 4/4-es, az alsón 3/4-es a beosztás): a kíséret legyen inkább egyenletes pergés, de az egy taktusra jutó figurák száma a tempo módosításai szerint változzék.” Ennek a tételnek tempófelirata árulkodó módon *Molto adagio, sempre rubato (quasi improvisando)*.

A jazzelőadás egyik vonzereje éppen ez a klasszikus zenei produkciókban ritkán hallható *rubato*: amikor a kíséret szabályosan halad előre, de a dallam tőle függetlenül, szabadon bontakozik ki, lassításokkal, gyorsításokkal, ahogyan a kifejezés diktálja. Bartók ismerte a jazzelőadásnak ezt a vonását, mert érdekelt a jazz. Először 1924-ben Berlinben hallott egy néger együttest, és később sem mulasztotta el, ha alkalma adódott jazzt hallgatni: „Hallottam Whiteman és Hylton együttesét is, de mindig többre tartottam az amerikai néger jazz-zenejét... [N]agyobb 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.”⁴² Bartók a jazzt az

40 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 287–291.; Lampert: i. m., 239–240.

41 Erre a részletre emlékeztet a 6. vonósnygyes *Marcia* tételének középső, ugyancsak *rubato* jelzésű szakasza, amely egy hosszan tartott *pianissimo* hanggal kezdődik, majd ugyanez a hang egyre gyorsulva és erősödve tizenhétszer ismétlődik, és egy rövid lélegzetvétel után *fortissimo* megszólal maga a dallam. Itt nincsen tisztázva, vajon a hangok száma tetszőleges-e, csak a *rubato* felirat utal rá. Hasonlóan kezdődik a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* harmadik tétele, azzal a különbséggel, hogy a fokozatos gyorsulást fokozatos lassulás, a hangerő növekedését pedig a hangerő csökkenése követi, és megint csak a *rubato* tempójelzés sejteti, hogy a hangok számánál talán lényegesebb a fokozatosság érzékeltetése.

42 *Beszélgetések Bartókkal*, 195.

amerikai néger népzene egyik válfajának tekinthette: „A jazz nagyon érdekes zene: ritmusa, kompozíciója, mint minden népi zenének, nagyon érdekes...”⁴³ Megvásárolta Milton Metfessel 1928-ban megjelent *Phonophography in Folk Music American Negro Songs in New Nation* című könyvét, amelyben aláhúzta a következő mondatot: „[...] a konvencionális hangjegyzéssel lejegyzett amerikai néger zene különössége csak részlegesen értékelhető [...]”⁴⁴ Éppen ezért nem titkolta csalódását a húszas években divatba jött „sweet jazz” műfajában.

A jazz-muzsika eredetileg nagyon érdekes volt, azután mindenféle műkomponisták rávetették magukat, sekélyes és unalmas muzsikát csináltak belőle, elvették friss és népies karakterét és most már egyenesen bántók a vendéglői jazzbandok. Chicagóban egy lokálban [...] hallott [Bartók] igazi néger jazzt, ez aztán jó volt. Kottából játszottak ugyan, de sokszor improvizáltak, s ez megráncgoló volt.⁴⁵

Nem tudjuk, kiket hallott Bartók Chicagóban. De még ugyanabban az évben, 1928 decemberében, amikor lemezjátszót és négy hanglemezt vásárolt családjának, a lemezekből kettő Sztravinszkij *Petruskáját*, kettő jazzmuzikusok felvételeit tartalmazta.⁴⁶ Tíz évvel később, mielőtt belefogott a *Kontrasztok* megírásába, meghallgatta Goodman néhány lemezét is, amelyeket Szigeti küldött el neki kedvcsinálónak.⁴⁷

A lemezfelvétel után Goodman csak egyszer játszott hangversenyen a *Kontrasztok*at Bartókkal és Szigetivel Bartók amerikai emigrációjának kezdetén, 1941 februárjában Bostonban. A koncertbeszámoló tanúsága szerint azonban az eseményt nem kísérte szerencse. Szinte semmivel sem voltak elégedettek a kritikusok: nem volt sikere a kézzongorás műveknek Bartók és felesége előadásában, nem tetszettek Szigeti szólói. Még Goodmant is kritizálták a hangszer magas regiszterének sziszegő hangjai miatt.⁴⁸ Talán ennek az estnek a kellemetlen emléke vagy csak az idők összeegyeztethetlensége miatt Goodman nem játszott többet a *Kontrasztok*at Bartókkal, sőt, másokkal is csak ritkán. Mielőtt Doráti Antal meghívta Detroitba a Bartók születésének századik évfordulója alkalmából 1981 márciusában rendezett Nemzetközi Bartók Fesztiválra, Goodman tizenhat évig nem játszott a darabot. Detroitban Yehudi Menuhin játszott a hegedűszólamot, a zongoránál Paul Coker ült. A koncert előtt a művészek Goodman New York-i lakásán tartottak próbát, amire a *New Yorker* magazin elküldte egyik munkatársát. A riport szerint Menuhin ismételt gyengéd nógatására végül Goodman engedett, és felidézett néhány mozzanatot a Bartókkal tartott próbákról és a lemezfelvételtől:

43 Uott, 74.

44 „[...] any evaluation of the distinctiveness of American Negro music based on conventional notation is only partial [...]” Idézi Jürgen Hunkemöller: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013 (Mannheimer Manieren. Music + Musikforschung. Schriften der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim, Band 2.), 197.

45 *Beszélgetések Bartókkal*, 102.

46 *Bartók Béla családi levelei*, 459.

47 *Beszélgetések Bartókkal*, 193.

48 Tallián: i. m., 98–100.

Érdekes a darabot újra játszani annyi év után. Azt hiszem, emlékszem, [Bartók] mit akart. Annyit foglalkoztam a művel, hogy ismerem az egészet. Jóska – Szigeti – azt mondta, „játszd úgy a lassú tételt, ahogyan a *Body and Soul* játszanád”. Akkoriban kissé gátlásos voltam. Bartók bátorított. Nem volt olyan szörszálhasogató, mint sok más zeneszerző. Az egyik nehéz részletnél vicceltem, hogy ehhez három kézre lenne szükségem, mire azt mondta: „Ne aggódjon. Játssza csak megközelítőleg” ... amit úgy értett, hogy „ne vegye túl komolyan”.⁴⁹

Bizonyára nem véletlen, hogy a Bartókkal való együttműködés két részlete, amely oly mély nyomokat hagyott Goodman emlékezetében, hogy négy évtized után is fel tudta idézni őket, éppen azok a megjegyzések voltak, amelyek arra bízatták, játsszon úgy, mint saját elemében, vagyis improvizálva, szabadon. A dal, a *Body and Soul*, amelyre Szigeti utalt, Goodman egyik leginspiráltabb, óriási sikert aratott lemezfelvétele volt: a klarinétos maga úgy vélte, hogy az volt a legjobb, amit valaha produkált. Will Friedwald szerint Goodman szólója a felvételen „különösen armstrongos, [...] a swing esszenciája, főként ahogyan olykor extra hangokat játszik [...] míg máskor kihagy néhányat [...]”⁵⁰ Bartóknak ismernie kellett ezt a felvételt, mert Goodman egyik nyilatkozatában pontosította, mely lemezeit küldte el Szigeti Bartóknak: „Talán érdemes megjegyezni, hogy a mű megírásához Bartók ihletet merített régi jazz-trióm több lemezének meghallgatásából, amelyeken Teddy Wildon, Gene Krupa és jómagam játszunk.”⁵¹ Elképzelhetetlen, hogy a csomagból kimaradt volna a *Body and Soul* e híres felvétele. Bartók tehát tudhatta, Goodman mire képes; hogy nemcsak hangszerének virtuóza, aki mindent le tud játszani, és sohasem hallott hangokat tud kicsalni a klarinétból, hanem különleges tehetséggel megáldott muzsikusz, aki életre tudja kelteni azt, amit játszik.

De ami a lemezfelvétel szempontjából még fontosabb, Goodman is megérezte a saját és Bartók előadásmódja közötti szellemi rokonságot. Elismerését negyven év múlva a *swing* mesterére valló, nehezen lefordítható szóhasználatával fogalmazta meg: „Még most is hallom őt. Igazi swingjátékos volt.”⁵² Ami a maga sajátos kife-

49 „It’s interesting to play the piece after all those years. I think I remember what he wanted. I studied the piece so much that I know the whole thing. Joska – Szigeti – would tell me, ‘Play the slow movement the way you would *Body and Soul*’. In those years I was a little bit inhibited. Bartók was reassuring. He wasn’t fussy as a lot of composers. On one difficult passage, I cracked that I might need three hands, so he said, ‘Don’t worry. Just approximate’ ... He meant ‘Don’t take it too seriously.’” „Bartók in the Morning”. *The New Yorker*, 1981. március 30., 33. – Ugyanezt az epizódot kissé más megfogalmazásban, a forrás megnevezése nélkül idézi Firestone: i. m., 250.: „One day at rehearsal I said to him, ‘You know, Mr. Bartók, I think I’m going to have to have three hands to play this particular part, it’s so difficult.’ And instead of rising a big fuss about it, he said, ‘Well, Mr. Goodman, just approximate. Play as close as you can.’” (Egy napon próba közben azt mondtam neki: „Tudja, Mr. Bartók, ez a rész olyan nehéz, hogy három kéz kellene hozzá, hogy le tudjam játszani.” És ahelyett, hogy nagy dolgot csinált volna belőle, ennyit mondott: „Hát, Mr. Goodman, csak játssza megközelítőleg. Annyira, amennyire tudja.”)

50 „Goodman’s solo is especially Armstrongian, [...] the essence of swing, particularly in the way he adds notes at times, [...] while in other cases he takes them away.” Vö. Friedwald: i. m., 164.

51 Tallián: i. m., 174.

52 „I can still hear him. He was a real swinger.” *Bartók in the Morning*, 33.

jezés módján annyit jelent, hogy „vérbeli muzsikus volt, érezte a ritmust”. Ez a felismerés is elősegíthette Goodman felszabadult és reputációjához méltó játékát a *Kontrasztok* felvételén; ettől olyan könnyed, elegáns és karakteres előadásában a verbunkos téma, ezért bontakozik ki oly megragadó közvetlenséggel a *Sebes* tétel középrészének gyengéd népdal-imitációja. Egyik feljebb idézett első kritikusa, aki a felvételt a lemeztörténet egyik legizgalmasabb újdonságaként ünnepelte, többek között az előadók tökéletes egymásra hangoltságát emelte ki. Talán éppen ennek az affinitásnak köszönhetően a *Kontrasztok* Goodmannel, Szigetivel és Bartókkal készült felvétele ma is éppen olyan izgalmasnak hat, mint 65 évvel ezelőtt; mi több, azóta is fölülmúlhatatlannak bizonyult, mint ahogy azt a kritikus annak idején megjósolta.

ABSTRACT

VERA LAMPERT

BARTÓK'S CONTRASTS, BENNY GOODMAN, AND FREE PLAYING

Benny Goodman was only 28 years old when he reached the pinnacle of his career, bringing his big band to Carnegie Hall in January 1938. Joseph Szigeti, who took an interest in jazz and admired Goodman's playing for its expressiveness and technical proficiency, was present at that tremendously successful historic concert. In the same year, he suggested the idea to Goodman to underwrite a commission for a short concert piece by Bartók for clarinet, violin, and piano with virtuoso cadenzas, in the vein of the violin rhapsodies. Bartók completed the piece in September 1938, and Goodman returned to Carnegie Hall a year after his famous jazz concert with the premier of two movements (*Verbunkos* and *Sebes*) of Bartók's work. Two years ago the manuscript sources of the *Contrasts* once in Goodman's possession came to the collection of Yale University. The copy made of the fair copy of the score prepared by Bartók on tissue paper and the clarinet part (of which the second movement, *Pihenő*, is holograph) provide a few hitherto unknown details about the work's formation. The reviews of the sound recording of the *Contrasts*, made during the composer's visit to the United States in the spring of 1940, are unequivocal in the praise of Goodman's performance, while the reception of his later recordings of classical music was less enthusiastic. In searching for the sources of this discrepancy, I will look into the various manifestations of „free playing”, so prominent in both Bartók's and Goodman's artistry.

Vera Lampert studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest between 1964 and 1969. The first decade of her career was spent at the Budapest Bartók Archives (1969-1978). Then she moved to the United States where she worked as music librarian at Brandeis University from 1983 until her retirement in 2014. The focus of her interest is Bartók's ethnomusicological work and its influence on his compositions. In her book, *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog* (Budapest, 2008) she published the original sources of the melodies appearing in Bartók's folksong arrangements. She contributed essays to *The Bartók Companion* (Oxford, 1993), *Bartók and His World* (Princeton, 1995), and *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge, 2001). She is also involved in some of the major projects of the Bartók Archives: in the collected edition of Bartók's writings and the complete edition of his works.