

IGALI CSANÁD

AZ 1920–40-ES ÉVEK BLUES ÉNEKES- ZONGORISTÁINAK ELŐADÁSMÓDJA

2024 szeptemberében kezdtem meg tanulmányaimat a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskolájában, ahol dr. Stachó László rendkívül inspiráló kurzusa adta a kezdő lökést ahhoz a kutatási folyamathoz, amelyről itt beszámolok.¹ Az órákon a fellelhető legkorábbi klasszikuszongora-hangfelvételeken hallható játéktílusokat vetettük össze a második világháború utáni, illetve mai előadói gyakorlattal, majd idővel kiterjesztettük vizsgálódásainkat egyéb hangszerekre, kórusokra, zenekarokra. Legtöbbünk számára nóvumként hatott, hogy a századeleji és a második világháború utáni előadói stílusok közötti különbség nemcsak rendkívül markáns, hanem zenei tekintetben is kivételesen izgalmas. A kurzus második szemeszterében mindenki a saját hangszeréhez kapcsolódóan tartott szakmai előadást és hangszeres bemutatót az előbbieken bemutatott szempontok alapján arról, hogyan tudná alkalmazni a kurzus első – elemző – félévében megszerzett tudást saját hangszerjátékának gazdagítására, s a bemutatók részeként kivételesen inspiráló interpretációk születtek egy-egy – elsősorban romantikus – zenei tételből. Bár egyházzenesz vagyok, a blues-zongorázás és -éneklés mindig vonzott, sőt máig aktívan művelem is; ráadásul volt a csoportban rajtam kívül orgonista, így abban egyeztünk meg, hogy orgonajáték helyett a II. világháború előtti és utáni blues-zongoristák játékának összehasonlító elemzését fogom megkísérelni.

A megtartott rövid előadásom és bemutatójátékom után fogalmazódott meg bennem és a kurzus résztvevőiben is, hogy ebben az – ismereteim szerint tudományosan még soha nem kutatott témában – meglepő és ígéretes lehetőségek rejlenek, s a 2025 őszén indult Egyetemi Kutatói Ösztöndíjprogram ideális keretet biztosított számomra ezek feltárásához.

¹ Ezúton szeretnék köszönetet mondani dr. Stachó Lászlónak a témavezetésért, támogatásért és tanácsokért, valamint a tőle elsajátított – jelen témán is túlmutató – inspiráló zenei szemléletmóddért, amely további pályámat meghatározó módon fogja végigkísérni.

Nemcsak a klasszikus zenészek, hanem a blues-zongoristák esetében is jelentős különbségek hallhatók ugyanis a második világháború előtti és az azt követő modern(ista) előadásmódok között. Vajon párhuzamba állítható-e a klasszikus zongoraművészek és a blues-zongoristák előadásában bekövetkezett változás? Hathatott-e valamilyen módon a kortárs európai klasszikus zongoristák előadásmódja az amerikai blues-zongoristák játékára?

Kutatásom hangfelvételek elemzésén alapult. A 20. század előadóművészet-történetének egyik legfontosabb kutatója, az angol Daniel Leech-Wilkinson a történelmi klasszikus zenei hangfelvételeket elemző, a 20. század első felének előadói gyakorlatát vizsgáló online könyvének előszavában leszögezi, hogy a zene valójában a fejünkben, az elménkben jön létre. Ez igaz a hallgatóra és előadóra, vagy akár a zeneszerzőre egyaránt. Igaz, a szerzőknek és előadóknak egyéb teendőik is vannak, de a döntő momentum számukra is a *hallgatás*.² E megállapítást azért tartom kiemelten fontosnak, mert kutatásom tulajdonképpen azt vizsgálja: vajon milyen hatások, belső indíttatások alapján szólaltatja meg az adott zenész az adott zenét úgy, ahogy? És miért hasonló az, ahogy egy adott kor zenészei egy adott kultúrkörben megszólaltatják a zenét? Nekünk, mint elemző-hallgatóknak, miért fontos, hogy évszázados felvételeket elemezzünk? Az elmúlt hónapok kutatómunkája során többek között ezekre a kérdésekre kerestem választ.

Néhány klasszikus példa³

Mozart A-dúr zongoraszonátájának (KV 331) híres „török indulója” (III. tétel, Rondo alla Turca) Carl Reinecke előadásában (<https://youtu.be/XXapt6YRxy?si=lpACW0ony5xWWNz1>) kutatásom

² Daniel Leech-Wilkinson (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: CHARM The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music – előszó, ill. 2. fejezet (www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html).

³ Munkám során abban az esetben, ha valamely előadó kapcsán a *Grove* zenei lexikonban vagy egyéb elérhető szakirodalmi értékű forrásban nem találok szócikket, a vonatkozó Wikipédia-linket hivatkozom.

meghatározó példája. Carl Reinecke (1824–1910) német zeneszerző, karmester, zongoraművész volt, s kora egyik legnagyobb Mozart játékosaként tartották számon.⁴ Igen komoly inspirációt ad, ha belegondolok, hogy egy olyan művész előadását elemezhetem, akinek a születésekor még élt Beethoven. A felvétel nem akusztikus, hanem gépzongoratekercsre készült. E metódus hátránya, hogy a dinamika rögzítésére kompromisszumokkal képes (a technika csak kevésbé differenciáltan tudja a dinamikát regisztrálni, ráadásul egyetlen pillanatban csak két dinamikai szintet tud rögzíteni – egy dinamikai szintet az alsó, egy másikat a felső regiszterre –, illetve az utólagos kezelői munka miatt nem lehetünk teljesen biztosak a hitelességben), a tempókezelésről és a finomidőzítésekről ellenben sokat elárul.⁵ Ha megvizsgáljuk az első négy taktust, azt a tendenciát figyelhetjük meg, hogy az előadó az ütemek első hangját nem csupán nem várhatja meg, de szinte „túl korán”, elsietve játssza. Ezt a jelenséget Stachó László negatív agogikának nevezte el.⁶ Az említett szakaszban az ütemek elejét mindig négy tizenhatod előzi meg, amelyekből mindig a második kettőre kerül accelerando. Arpeggiált akkordokat hallhatunk olyan harmóniák esetében, amikor a mai előadók teljesen pontosan és fegyelmezetten egyszerre szólaltatják meg annak hangjait. Figyeljük meg a tétel 7. ütemének harmadik nyolcadát: a jobbkezen Reinecke kicsit korábban hozza a harmadik nyolcadot, míg a balkézben metrikusan (illetve kicsit talán késve) szólal meg a kíséret.

S ha tempó szempontjából vizsgáljuk a részletet, hallhatjuk, hogy az 1–4. ütemben az imént bemutatott helyi időkezelési sajátosságok mellett az érdemi új információt nem tartalmazó részeket Reinecke mintha átugorná, majd az 5. és 6. ütemekben erősen kiszélesített lassítással és hangsúlyozással

⁴ Reinhold R. Sietz: „Reinecke, Carl”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.) 21. kötet, 157–159.

⁵ Daniel Leech-Wilkinson (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: CHARM The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music – 3.4. alfejezet, 74. bekezdés (<https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap3.html#d1016e8883>).

⁶ Stachó László: „Dohnányi előadói stílusa: a kutatás pillérei.” In: Laskai Anna, Ozsvárt Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021*. (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021.) 211–245.

mutatja meg a domináns funkciót és az új dallammotívumokat; a 7. ütemben, a tonikára való – információban szegény – visszatérés folyamata közben ismét gyorsít. Reinecke tulajdonképpen hasonló megközelítéssel adja elő a tétel egészét: az ismétlődő zenei anyagokat mindig begyorsítja. A mai gyakorlathoz képest igen szabadnak ható előadásmód figyelhető meg, amely – még ha nem is minden elemében tudatos – mindenképpen szándékoltnak tűnik és következetes, világos belső logika mentén bontakozik ki.

Bár kétségtelenül izgalmas lenne az egész darabot hasonló módon végig elemezni, tekintve, hogy tanulmányom fő témája a blues énekes-zongoristák előadói stílusa, terjedelmi okokból nem viszem végig a részletes analízist. Szeretnék azonban még egy jellegzetes példát bemutatni, amelyen az előbbiekben elemzett tételt Dohnányi Ernő adja elő: <https://youtu.be/an1P4qodhNQ?si=sMQJoUCwcmASrK1e>. A koncertfelvétel ugyan 1959-ben, Dohnányi amerikai emigrációja során készült, ennek ellenére híven tükrözi fiatalkorától – 1905-ös gépzongora-felvételeitől⁷ – kezdve megörökített egységes, stabil játéktílusát, amely igen közel áll ahhoz az előadói stílushoz, amelyet Reinecke is képvisel.

Maradjunk ugyanennél a tételnél, s vizsgáljuk meg, mit hallunk a huszadik század második felének előadójától. A következő felvételen Vladimir Horowitz előadását hallgathatjuk meg: <https://www.youtube.com/watch?v=pc7D7PmJJDY>. Egészen más világ tárul elénk, mint a 19. században nevelkedett előadóknál. A metrum és az időkezelés szinte teljesen kiegyenlített, s annak szemléltetésére, hogy nem véletlen és egyedi jelenségről beszélünk, mai példákat is idézhetünk, akár a nyugati világon kívülről – Yundi Li előadása például a következőképp hangzik: <https://www.youtube.com/watch?v=n2Tru4Qa3pc>, ezen a felvételen pedig Lang Lang játssza az Alla Turcát: <https://www.youtube.com/watch?v=uWYmUZTYE78>. Az előbbiekben vizsgált első négy ütemben Yundi Linél és Lang Langnál is hallható minimális accelerando – hiszen például az, hogy a rövidebb hangértékeket felgyorsítjuk, általános, gyakorlatilag minden előadó által ma is alkalmazott

⁷ Dohnányi 1905-ös Welte-Mignon-gépzongorafelvételei:
<https://www.youtube.com/watch?v=YacL2JLw70g>

szabályszerűség⁸ –, de egészen más jellegű. Reinecke előadásában akár tizenhatodokra lebontva lehet vizsgálni, hogy mi történik: az *accelerando* folyamata mikro-szinten nem egyenletes: gyorsuló és lassuló részletek váltakozása figyelhető meg. Noha a szakasz elejétől a végéig összességében gyorsulás érvényesül, az egyes, egy-két hangból vagy akkordból álló egységek az alapvetően gyorsuló tendencián belül átmeneti lassulásokat mutatnak, amelyeket a következő hangoknak vagy harmóniáknak ismét markáns gyorsulása követ. A két mai zongorista előadásában pedig egymáséhoz hasonló módon szabályos, lineáris gyorsulás megy végbe. Alig (vagy egyáltalán nem) hallhatunk gyorsítást az újdonságot nem mutató részeknél, a tempó kevéssé mutat belső ingadozást. Kevesebb a dinamikai és a tempóváltozás; a változások elsősorban kontrasztív jellegűek, nem pedig organikus fejlődés-fejlesztés eredményei. Az időkezelés igen egyenletes, és gyakorlatilag soha nem bukkan fel a régi felvételeknél sokszor tapasztalható, korábbiakban említett negatív agogika.

Ragtime

Bár alapvetően nem a ragtime kutatását tervezem, mégis elengedhetetlen számomra e kitérő. A ragtime és a piano blues párhuzamos közegként létezett, bár a két stílus egymásra jelentős hatást gyakorolt.⁹ Scott Joplin, a ragtime műfajának talán legismertebb képviselője bizonyíthatóan részesült klasszikus zenei képzésben. Az ő korában az Európából kivándorolt muzsikuskok határozták meg az amerikai komolyzenei szférát; Joplin zongoratanára vélhetően a németországi születési Julius Weiss volt.¹⁰ Valószínű, hogy a komolyzene hatott bizonyos szinten a korai jazz- és blues-zongoristák játékára. Jelly Roll Morton, aki a jazz és a blues műfajában is alapvetően fontos előadó (sőt, önmagát a jazz-műfaj megteremtőjének

⁸ Vö. Anders Friberg, Roberto Bresin, Johan Sundberg (2006): Overview of the KTH rule system for musical performance. *Advances in Cognitive Psychology* 2/2–3, 145–161.

⁹ Peter J. Silvester: *A Left Hand Like God*. (New York: Da Capo Press, 1989.) 54.

¹⁰ Edward A. Berlin: „Joplin, Scott.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.) 13. kötet, 207–209.

tartotta!),¹¹ számos ragtime-ot írt és játszott. Ez is bizonyítja, hogy Joplin és a ragtime hatása széleskörű volt az általam vizsgált előadók között. Ennek tudható be, hogy e korai blues-zongoristák, akik lényegében nem részesültek klasszikus zenei képzésben, indirekt módon mégis találkozhattak a korszak klasszikus zenei előadómódjával, hiszen az az előadói gyakorlat egyik alapja volt. A hatást igazolja, hogy például Roosevelt Sykes, aki az 1950-es években már a kornak megfelelő standard rhythm and bluest játszott, egyes korai számaiban helyenként egyértelműen ragtime-jellegű kíséretet alkalmaz. Ez utóbbi jelenségre szemléletes példa a *We Can Sell That Thing* (https://youtu.be/t1JEdsUHVtk?si=T_e7c4p9xAjN7o9P) című dalról készült felvétel: a 27–35. másodpercig tartó szakaszban a ragtime ingabasszusához hasonló kíséret figyelhető meg.

Most pedig hasonlítsuk össze, hogy miként játszották a ragtime-ot a műfaj nagy öregjei, s hogyan a későbbi előadók. Példa-tételként az egyik legismertebb ragtime-dalt, a *Tiger Rag*-et választottam. Ezt eredetileg az Original Dixieland Jazz Band vette föl 1918-ban, ugyanakkor szóló-zongorista-tételként is népszerűvé vált. Hallgassuk először Jelly Roll Morton ikonikus felvételét:

<https://youtu.be/ujFWZrs6pow?si=8gOp0hbxXC1JiZqe>.

Amint említettem, Jelly Roll Morton a blues és a jazz mellett a ragtime műfajának egyaránt meghatározó alakja volt,¹² így zenéjének elemzése a blues és a ragtime kapcsolatának tárgyalásakor erősen indokolt. A tétel tánczenei jellege jóval kevesebb szabadságot enged meg a tempókezelés tekintetében, alaposan megvizsgálva mégis párhuzamokat vélek felfedezni Reinecke és kortársai előadói gyakorlatával. Az első 3 másodpercben rövid, de jelentős gyorsítást hallunk, amely egy negatív agogikával érkező dominánsra vezet. Ha megvizsgáljuk az első kb. 20

¹¹ Jelly Roll Morton: „I Created Jazz in 1902, Not W. C. Handy” (levél Robert Ripleyhez), *DownBeat*, 1938. augusztus, DownBeat Archives (<https://downbeat.com/archives/detail/jelly-roll-morton-i-created-jazz-in-1902-not-w.c.-handy>, utolsó megtekintés: 2026.01.28.).

¹² Gunther Schuller: „Morton, Jelly Roll.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.) 17. kötet, 155–58.

másodpercet, szembetűnő, hogy általában a tonikán kezdődik a gyorsítás és a dominánsra vezet, a domináns után pedig általában megnyugszik a tempó.

A következő linken ugyanez a darab hallható a norvég jazz-zongorista Morten Gunnar Larsen előadásában:

https://youtu.be/lfRZa5M5erU?si=okFDA2asopxCT_6-

Hasonló különbségeket vélek felfedezni, mint az Alla Turca előadások összehasonlításakor. A tempó sok helyen jóval kiegyenlítettebb, ahol pedig mégis hallunk gyorsítást, ott inkább egy hosszabb, kiegyenlített folyamatról, nem pedig egy finom mikro-időkezelésekkel operáló, összetett jelenségről van szó. Stephane Trick és Paolo Alderighi előadása is a Larsenéhoz hasonlóan „működik” (<https://youtu.be/axE53rZ7ic4?si=y0HR7iqWAhFgkbAN>).

Blues-zongoristák

A blues-előadók közül elsőként Pinetop Burks *Mountain Jack Blues* című dalát hallgassuk meg: <https://youtu.be/bmEblNeni20?si=vC2vwMFoh0YtXZf0>. Burks a blues-zongoristák korai generációjának kivételesen hiteles képviselője.¹³ Zenéje swing-alapú, ugyanakkor későbbi kollégáihoz képest meglehetősen szabadon kezeli a tempót: néha meglendül az ének tempója, ami maga után vonja a kíséret gyorsulását, de olykor az is előfordul, hogy az ének visszahúzza a tempót. A jelenség olyan érzetet közvetít, mintha egy kötött metrumú zenei anyagot hallanánk, amely a kereteken belül mégis egy recitatív módon előadott „történet” zongorakíséréssel. A felvétel bizonyos szakaszain a kíséretben jól érzékelhető a ragtime-hagyomány, máshol pedig boogie-woogie jellegű basszust játszik Burks. Csupán néhány dala maradt ránk felvételen, amelyen őt hallhatjuk játszani, ám ennyiből is nyilvánvaló, hogy kora és zenei közege nagyszerű zongoristája volt.

Érdeemes egy kicsit részletesebb elemzést is végeznünk a *Mountain Jack Blues* bizonyos pontjain: a dal elején (0–15. mp.) a szextpárhuzamban mozgó két felső szólam vezet el a IV. fokú akkordra, majd itt, a IV. fokon igen erős accelerandót hallunk, amely a következő, I. fokon is folytatódik; Burks kicsit kiszélesít az V. fok előtt, majd az I. fokig rövid gyorsítást

¹³ N. N.: „Pinetop Burks.” https://en.wikipedia.org/wiki/Pinetop_Burks (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

hallhatunk. Az előbbieken tárgyalt, a 20. század első feléből származó klasszikus zenei felvételeken megfigyelhettük, hogy a szekvenciák, ismétlődő zenei anyagok fölgyorsulnak; kiszélesítés vagy késleltetés pedig a meglepetésszerű – vagyis információban gazdag – részeken, például új, kevésbé elvárt harmóniai fordulatoknál, motívumoknál jelenik meg (pl. az Alla Turca 5. üteme Reinecke előadásában). Bár kétségtelen, hogy a klasszikus darabok többségének harmóniai gazdagságát nem lehet összevetni a blues egyszerű hármás- és négyeshangzataival, mégis érzékelhető egy közös tendencia: a zenész bizonyos részeken gyorsít, máskor pedig vár, késleltet stb. A *Mountain Jack Blues* egyes versszakáiban az énekelt sorok közti ütemek is meglendülnek, de a további hangszeres közjátékok esetében is nagyon jellemző a gyorsulás.

Összehasonlításként hallgassuk meg két jóval modernebb blues-zongorista előadását. Otis Spann¹⁴ *Otis in the Dark* című számát (https://youtu.be/tghfZtL2ybE?si=aMp3E_AVUE5t6vCq) végig következetes, modernista előadásmód és az arra eminensen jellemző állandó tempótartás jellemzi. Bár a pontozott, swings-inegál artikuláció és az egyenes nyolcados játék között váltakozik a játék, az egyes szakaszokon belül mindig egységes marad a lüktetés. Henry Butler¹⁵ *L'esprit de James* c. dalát (https://youtu.be/PKvIqvYSIbA?si=WdO3JvaVK_nD1Oll) hallgatva még szélsőségesen modernebb (sőt, modernistább!) játékmód hallható.

Az előadóművészet-történeti tendenciák meglepően hasonlítanak a két rendkívül eltérő zenei világban, a klasszikus zenében és a bluesban. Bár az általam vizsgált zenészek nem rendelkeztek klasszikus zenei képzettséggel (Scott Joplin igen, de az ő munkásságát csak azzal a céllal tanulmányozom, hogy a kutatásom tárgyát képező zenészek és a klasszikus zenei előadói gyakorlat közötti kapcsolatot szemléltethessem), a ragtime igen jelentős hatást gyakorolt a későbbi blues-zongoristák játékára, indirekt kapcsolat tehát mindenképp feltételezhető e játékmódok között.

¹⁴ N. N.: „Otis Spann.” https://en.wikipedia.org/wiki/Otis_Spann (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.)

¹⁵ Gary Kennedy: „Butler, Henry.” <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J531000> (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.)

Ugyanakkor lehetséges az is, hogy valójában a második világháború előtt természetesebben, de az előadóművészet későbbi, modernista főáramának sztenderdjeihez képest mindenképp szabadabbnak tűnő módon – ám nem szabadosan! – muzsikáltak az előadók Európában és Amerikában egyaránt, s ez rokon jellemvonásokban nyilvánult meg. A második világháború után pedig a modernista előadói szemlélet hasonló irányba alakította e különböző műfajok előadóművészetét: fejlődött a stúdiótechnika, perfekcionistaibbá váltak a zenészek, és a 20. század második felétől kezdve a jazz, a blues, a pop, a rock és a rock-and-roll stb. elterjedése révén meghatározóvá vált, hogy amikor bekapcsoljuk a rádiót, egyenletesen zakatoló, dobkíséretes zenét hallunk (természetesen a dobkíséretes zene már abszolút jellemző az 1920-as, 1930-as évekre is, én csupán a tendencia és a jelenlét növekedésére utalok, illetve, amint arról később még írni fogok, a zenekari játék jelenléte sem jelent minden esetben egyet a modernista előadásmóddal). Ennek kellett, hogy valamiféle hatása legyen mind a klasszikus zenére, mind pedig a jazz- és a blues-zongoristák előadásmódjára.

Ezen a ponton tennék egy személyes megjegyzést. Céлом alapvetően egy általam kedvelt zenei stílus egy korszakának a vizsgálata, szakmai következtetések és megállapítások megfogalmazása, s a minősítés mindenképp távol áll tőlem. Az előbbieken felsorolt vagy a nemsokára említendő zseniális előadók mindegyikét tisztelem annyira, hogy a pusztán szemlélődésen túl ne alkossak ítéletet. Sőt: területemnél, a bluesnál maradván azt kell mondjam, hogy érték tekintetében nem tudnék különbséget tenni a felsorolt előadásmódok között, mindegyiket szeretem és alkalmazom más és más helyzetben. Egy pregnánsan lüktető shuffle-zenekar számomra épp olyan élmény, mint egyedül játszani, ami bizonyos szempontból nagyobb szabadságot ad az előadónak, s könnyebb visszatérni a műfaj kezdeti időszakának spontán, sokkal inkább szabadon lélegző modorához.

Cikkem második felében kizárólag blues-dalokat hozok példaként; az általam vizsgált, II. világháború előtti előadók játékát modern kollégáik előadásával hasonlítom össze.

A blues további fontos énekes-zongoristái a II. világháború előttről

Walter Roland: *House Lady Blues*

(<https://youtu.be/7ktnSiPD1FY?si=C0VHb7Ck6zwMivvk>)

Walter Roland (1902–1972)¹⁶ blues- és boogie-woogie zongorista, gitáros és énekes dalában, a *House Lady Blues*-ban a két világháború közötti blues zongorázás jellegzetes példája hallható. A szám a *blues-körre* épül, amely egy 12-ütemes, folyamatosan ismétlődő akkordsor. Erre az harmóniamenetre énekli az énekes a versszakot, továbbá a hangszeres szólónak is ez az alapja. (Nem fejthetem ki a blues-zeneelméletet részletesen – az érdeklődő olvasónak a következő Wikipédia-szócikk tanulmányozását javaslom: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Blues>).

A dal első körében szembetűnik, hogy a tempókezelés meglehetősen szabad. Roland az első körben (00:07–00:21-ig terjedő szakasz) a IV. foktól egészen a dominánsig gyorsít, majd a következő kört előkészítendő, a 00:17-00:18 környékén kicsi tempó visszahúzást hallunk, s végül a 00:21-nél induló körre ismét gyorsítással vezet rá. Olyannyira erős a zenei anyag törekvése az ének kezdete felé, hogy a második körben az V. fokra való lépés előtt (00:34) két negyed kimarad a körből. Persze hibára vagy következetlenségre is gondolhatnánk, de ebben az időszakban igen gyakori, hogy a szólózongoristák a kört ilyen módon alakították a pillanathoz. A *House Lady Blues*-ban is számos helyen előfordul egy-két negyed hozzátétele vagy elvétele.

Általánosan jellemző az énekelt sorok közötti zenei anyag felgyorsítása, majd az énekelt részek elejének enyhe lassítása. Az énekelt sorokra is jellemző ugyanakkor, hogy a nyugodt indulás ellenére megrendül a frázis vége. Ez a fajta frázisszintű rubato jellemzi az egész dalt. Szintén megemlítendő és a korszakra jellemző jelenség a tételben, hogy 4/4-ben az első és harmadik negyed általában sokkal inegálabb (pontosított, swinges),

¹⁶ N. N.: „Walter Roland.” https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Roland (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

mint a második és a negyedik, amelyek megszólaltatása közelebb áll az egyenes lüktetéshez.

Ami pedig az éneklést illeti, a ritmikus éneklés és a kíséret feletti teljesen szabad recitáció közötti váltakozás hallható. A g-tonalitású blues-dalban jellemzően a kis tercen, tehát B recitáló hangon halljuk a történetmesélést, amely legtöbbször az alaphangon nyugszik meg; emellett a dallam olykor egy dallamosabb, kvintig terjedő irányba is kinyílik. A dallamváz alapvetően a d-l, d-t-l, m-r-di-l fordulatokból tevődik össze. Egyházzenei szinten nem tudom nem észrevenni, hogy ez az éneklési mód mennyire hasonlít a keresztény liturgia különböző recitált műfajaihoz. Természetesen nem szeretnék semmilyen egymásra hatást és összefüggést bejelölni a jelenségbe – hiszen nyilvánvalóan nincs –, inkább a recitációra, mint ősi előadói eszközre és kifejezési módra, illetve annak a legkülönbözőbb kultúrákban való jelenlétére szeretnék rávilágítani. Az európai ének-kultúrával kapcsolatban (is) tehát alapvetően nem ráhatás-jellegű a kapcsolat, hanem inkább közös, általános, kulturális eredetről beszélhetünk.

Roosevelt Sykes: *Devil's Island Gin Blues*
(<https://youtu.be/iK8ftH5mwQs?si=voBmGqLwfa9Rgsqr>)

Roosevelt Sykes (1906–1983) jelen pillanatban a számomra talán leginkább figyelemre méltó zongorista: zeneileg aktív évei lefedik kutatásom célidőszakát, vagyis a második világháború előtti blues korszakot, ugyanakkor az utána következő, egészen más jellegű blues-előadásmód is alaposan megismerhető a zenész munkásságának tanulmányozásával.¹⁷

A *Devil's Island Gin Blues* az 1930-as években született. Érdeemes megfigyelni az előbbieken tárgyalt dalok és jelenségek fényében. Véleményem szerint ez a korszak egyik legizgalmasabb dala, amely lényegében egy enyhén rubato jellegű swing-lüktetésű zongorakíséret fölött előadott szintén rubato történetmesélés. Ha megfigyeljük első két versszakát, azt tapasztaljuk, hogy egy-egy énekelt verssor viszonylag nyugodtan indul,

¹⁷ Paul Oliver: „Sykes, Roosevelt.”

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2093508> (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.)

majd jelentősen gyorsul, végül a következő sor elejére ismét lenyugszik a tempó, amelyet később újfent accelerando billent ki.

Azt figyeltem meg a korszak dalainál, így Sykes e száma esetében is, hogy szinte végig úgy érezni, mintha sietne az előadó, de valójában mégsincs így; inkább egy sajátos rubatoról van szó, amely hol meglendíti, hol visszafogja a tempót. Ugyanakkor a dal második felében a gyorsulás állandóvá válik, tehát itt már nemcsak a megszokott jelenséggel találkozunk. Azt gondolom, hogy ennek oka alapvetően dramaturgiai jellegű.

A szám kétharmadánál egy szóló hangzik el, amely intenzíven gyorsul; s ami kimondottan izgalmas: míg a dalban eddig a részig alapvetően az ének tempójának gyorsulása „húzta magával” a zongorajátékot, a szóló után következő részben a zongorázás tempója lendül meg, s az énektempónak lesz egyfajta visszahúzó jellege.

Összehasonlításképpen egy későbbi, az 1960-as évekből származó Sykes felvételt is megvizsgáltam (<https://youtu.be/MnduDyjkY?si=vqtxogt2n7u4II03>), amelyen a *Gulfport Boogie*-t hallhatjuk. A korrekt összevethetőség kedvéért zenekari kíséret nélküli szólózongora-számot kerestem. Jóval modernistább játékmódot hallunk, ugyanakkor ha összehasonlítjuk Ottis Spannal (*Otis in the Dark*: <https://youtu.be/tghfZtL2ybE?si=Jc8VG5cZtjW5oRnm>), aki a modern blues-zongorázás kezdeteinek ikonikus figurája volt, egyből érezhető, hogy Sykes játékmódja még így is egyfajta köztes előadói stílust képvisel: Sykes játéka is alakult, de a kimondottan és alapvetően modern módon zongorázó Ottis Spannhoz képest még mindig közelebb esik a II. világháború előtti stílushoz.

E ponton talán már megfogalmazhatunk egy fontos következtetést, tanulságot. A háború előtti blues-előadásmódban érezhető a tempó egyfajta „előrehúzása”, ám a zene tempója *összességében* ezzel együtt sem változik: nem az adott dal elejétől végéig történő „sietésről” van szó (kivéve az előbb említett szakasz következetes gyorsulását), hanem egy-egy részen belül érezhető a jelenség. A tempó ugyanakkor mégsem változik meg igazán: olyan gyorsulást hallunk, amely nagyon dinamikus, erőteljes, mégis visszahúzza egy másik erő – s ez a sajátos feszültség adja az előadás erejét. A modern blues-zongorázást ezzel szemben a fegyelmezett, egyenletesen megtartott tempó jellemzi: az előadásnak a feszes tempótartás és időkezelés adja az igazi lényegét.

Cripple Clarence Lofton: *Strut That Thing*
(https://youtu.be/SWsTPOHBWwI?si=LfbR8IBSDvF4p_Kj)

Hallgassunk most meg egy ellenpéldát, Cripple Clarence Lofton (1887–1957)¹⁸ *Strut That Thing* című dalát. A 1920-30-as években a dobkíséretes zene széles körben elterjedt. A dob, mint kísérőhangszer, már önmagában egy egyenletesebb, kiegyenlített tempó- és időkezelést vetít előre. A *Strut That Thing* esetében teljesen modern értelemben vett játékmód hallható, amelyben nem találunk szignifikáns tempókilengéseket. E megállapításomat a feszesen lüktető, ritmikus énekmod is megerősíti.

A dobkíséretes, zenekari játékmód ugyanakkor nem feltétlenül tereli az előadást ebbe az irányba: érdemes megvizsgálni a Clarence Williams and his Washboard Band *Cushion Foot Stomp* (<https://youtu.be/hkHOkq7DJxw?si=qgenKUjzLkBWT47Z>) vagy Mamie Smith *Crazy Blues* (https://youtu.be/qaz4Ziw_CfQ?si=TX93otCFXdjmCRTE) című számait (utóbbit 1920-ból!). Ezekben a tételekben igen szembetűnően megjelennek a korábbiakban megfogalmazott tapasztalatok: a zenekar „egyben van”, a játék fegyelmezett, a beszédszerű, belső rubatókkal operáló előadói modor szabadon lélegzővé és beszédszerűvé varázsolja a zenei anyagot.

Cripple Clarence Lofton: *Crying Mother Blues*
(https://youtu.be/4purZrtBfA4?si=TPMQyuVwbyD2_wkD)

A *Crying Mother Blues* dobkíséret nélküli dal, amelyben szintén modernebb játékmódot hallunk, legalábbis az előző példákhoz képest. Összehasonlításképpen érdemes megfigyelni Memphis Slim egyik későbbi felvételét, a *Sail on Blues*-t (https://youtu.be/zX_TNJR5ZJU?si=li160A0T5BcNjcJj). Ha a két dalt egymás után hallgatjuk, feltűnik, hogy Cripple Clarence játéka viszonylagos modernsége ellenére sokkal szellősebb, szabadabb érzetet kelt. Ennek okát a következőkben konkrétumokkal próbálom megragadni.

¹⁸ Paul Oliver: „Lofton, Cripple Clarence.” <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2235384> (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.)

Vizsgáljuk meg a 20. másodpercig terjedő szakaszt! 0:00–0:07: pontozott (swinges) lüktetés hallható; 0:07–0:10: a pontozás eltűnik, a lüktetés egyenessé válik; 0:10–0:16: újra megjelenik a pontozott ritmus; 0:16–0:20: az ének belépése előtt ismét egyenletes a lüktetés.

Ezzel szemben a *Sail On Blues* lüktetése végig egyenletes. Az alapvető különbséget a két dal között abban ragadhatjuk meg, hogy míg a *Crying Mother Blues*-ban a tempó előrehúzását érzékeljük, Memphis Slim felvételében inkább a tempó visszahúzása dominál.

Whistling Alex Moore (1899–1989):¹⁹ *Blue Bloomer Blues*

(<https://youtu.be/flZJtbZVlnc?si=IjeWPMzRFT65GPzU>)

A *Blue Bloomer Blues*-ban a *Crying Mother Blues*-hoz hasonló tendencia figyelhető meg, ahogyan az *Ice Pick Blues* (<https://youtu.be/vDtQgR2tg9s?si=KiZk0LwsJNsWsMhA>) esetében is.

Montana Taylor (1903–1958) and the Jazoo Boys:²⁰ *Whoop and Holler Stomp* (<https://youtu.be/YEr12wLBGHg?si=YAURGu49tECwY4Vq>)

Viszonylag szigorúan tartják a tempót, de ez itt is sietés-érzéssel párosul. Érdeemes megfigyelni az 1:03–1:23, illetve a 2:25–2:45 másodpercig terjedő szakaszokat. Különös feszültséget kelt az éneklésnek a szigorú, egyenletes nyolcados zongorakíséret fölött hallható pontozott lüktetése.

Cow Cow Davenport (1894–1955):²¹ *Cow Cow Blues*

(https://youtu.be/g0fvsdc7XEU?si=lixbx_RRYCEig_Bh)

Hallgassuk meg az 1:52-nél kezdődő szakaszt! Körülbelül a 2. percig gyorulás-érzetet tapasztalhatunk. 2:00-nál, mielőtt tonikáról szubdominánsra haladnánk, Davenport kiszélesíti a zenei anyagot. A szubdominánsan gyorsít, majd 2:05 környékén ismét lassít a tonikára való visszatérés előtt.

¹⁹ N. N.: „Whistlin’ Alex Moore.” https://en.wikipedia.org/wiki/Whistlin%27_Alex_Moore (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

²⁰ N. N.: „Montana Taylor.” https://en.wikipedia.org/wiki/Montana_Taylor (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

²¹ N. N.: „Cow Cow Davenport.” https://en.wikipedia.org/wiki/Cow_Cow_Davenport (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

Ezután 2:09 folyamatos a gyorsulás, s a szabályos blues-körhöz képest két negyeddel megrövidítve a tonikát, kiszélesítés nélkül érkezünk a dominánsra.

Cow Cow Davenport: *Chimes Blues* (<https://youtu.be/liQ-0kGeV4?si=DBB27CRHOMcj643W>)

A *Cow Cow Blues*nál jóval feszesebben „swingelő” dal, ezért az előbb bemutatott tendenciák nehezebben érhetőek tetten, de alapos hallgatás után mégis érezhető, hogy nagyon hasonló jelenséggel van dolgunk, csak sokkal szubtilisebb módon jelennek meg az előbb felsorolt – a korra jellemző – előadói megoldások: a rubato jelleg és a belső gyorsítások egy swingelő zenei szöveten belül valósulnak meg.

Leroy Carr (1905–1935):²² *Blues Before Sunrise*
(<https://youtu.be/29QssurdPOY?si=HT8B7MOvIzJPMG6f>)

Gitár- és zongorakíséretes dal, amelynek a kiéretében csak nagyon csekély módon érzékelhető bármiféle rubato-tendencia, ám a kötött ritmika fölött az ének még szabad. 00:09-nél indul az énekdallam első sora, és 00:12 és 00:15 között erős rubatót hallunk az énekes előadásában, amelyet ezen a ponton gyorsítással is érzékeltet, majd később visszalassít, megnyugtatta ezzel a folyamatot. Mindez egy stabilan tartott tempójú hangszeres kíséret felett történik.

Speckled Red (1892–1973):²³ *Wilkins Street Stomp*
(<https://youtu.be/gQ7fRuBsXP8?si=u2E09Nzj1RlgrtD9>)

Igen szabálytalan struktúrájú dal, amely bár alapvetően blues-körre épül, mégsem teljesen következetes minden pillanatában, és teljesen váratlan „meglepetéseket” okoz a hallgatónak: általában a körök végén találkozunk egy figurával, amely a tempó visszahúzásával megnyugtatta a zenei folyamatot (ez lehet a kört lezáró utolsó ütem, vagy a kör végéhez tett

²² Paul Oliver: „Leroy Carr.”

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234659> (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.)

²³ N. N.: „Speckled Red.” https://en.wikipedia.org/wiki/Speckled_Red (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

bővülés, vagy akár egészen szabálytalan, besorolhatatlan plusz ütemek), majd újraindul a blues kör, és a következő „tagoló” részig gyorsul.

Little Brother Montgomery (1906–1985):²⁴ *Vicksburg blues*

Kivételesen érdekes példa, mert 1930-ból és 1976-ból egyaránt találunk felvételt, amelyen Montgomery ugyanezt a dalát játssza:

https://youtu.be/I_KYbizxhg8?si=9r3EmNsufx-hD1E3 (1930),

<https://youtu.be/ZXcWvKWopUg?si=caUYbe2otPuDFCOF> (1976).

Az 1930-as felvételen jóval nagyobb tempófeszültség érzékelhető. Azt értem ezalatt, hogy miközben viszonylag stabilan lüktet a metrum, a tempóban mégis egyfajta előrehúzást érzünk, ám a zenei folyamat végeredményben mégsem siet. Leginkább a rubato éneknek a kíséret tempójától függetlenített gyorsításai teremtik meg ezt a feszültséget.

Az 1976-os felvételen hasonló a tempó, de ez a feszültség már eltűnt, az előadás sokkal inkább emlékeztet egy lassú funky-dal tempóérzetére.

Összefoglalás

Tanulmányom végén szeretném összefoglalni elemzéseim legfontosabb tanulságait. Vizsgálódásaim középpontjában az a központi kérdés állt, hogy milyen mértékben hathatott a II. világháború előtti európai klasszikus zongoristák előadói gyakorlata a korabeli amerikai blues-zongoristák játékára, illetve mivel magyarázható a kor klasszikus és blues zongoristáinak előadói gyakorlata között fellelhető párhuzam. A példák elemzése alapján arra a következtetésre jutottam, hogy klasszikus zenei hatás a blues zongoristák játékára legfeljebb indirekt módon, elsősorban a klasszikus képzésben is részesült ragtime-zongoristák – például Scott Joplin és Jelly Roll Morton – közvetítésével történhetett. Ugyanakkor nem tartom ezt meghatározó vagy elsődleges magyarázatnak.

Sokkal valószínűbbnek tűnik számomra, hogy a második világháború előtti zenélésre általánosan jellemző volt egy természetesebb, szabadabban

²⁴ N. N.: „Little Brother Montgomery.”

https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Brother_Montgomery (utolsó megtekintés dátuma: 2026.01.28.).

lélegző előadói attitűd, amely nem műfajspecifikus hatásokból, hanem az emberi muzikalitás alapvető működéséből fakadt. Ez az attitűd a klasszikus zenében és a bluesban egyaránt jelen volt, noha eltérő mértékben és eltérő funkcióval: míg a klasszikus zenei előadásban a rubato és különböző fajtái hangsúlyosabb szerepet kaptak, addig a blues – különösen tánczenei kötődése miatt – alapvetően szigorúbb tempókezelési keretek között maradt a viszonylag szabad játékmód ellenére.

A 20. század második felében mindkét zenei világban erőteljesen érvényesültek az egységesedés irányába mutató tendenciák: a stúdiótechnika fejlődése, a perfekcionizmus elvárásai és a ritmikai egyenletesség normává válása fokozatosan háttérbe szorította a korábbi, rugalmasabb időkezelést. Mindez azonban nem érinti az előadói érték lényegét: véleményem szerint egy tehetséges, muzikális előadó játékanak súlyát nem az határozza meg, hogy milyen korszakban vagy milyen esztétikai normák között alkot.

A kutatási időszakot koncerttel zártam. Igen változatos és számomra rendkívül kedves közönség gyűlt össze: volt és jelenlegi tanárok, komoly- és könnyűzenész kollégák, klasszikuszene-kedvelők, bluesrajongók. Izgalmas és kihívásokkal teli feladat volt ilyen publikum előtt játszani. A koncert műsorát részben az e cikkben ismertetett előadók bluesaiból, illetve későbbi, ismert klasszikus blues-, jazz-blues- és blues-os pop-dalokból állítottam össze. Ilyen sokszínű műsoron próbáltam megmutatni, hogy munkám tanulságait nem csak a vizsgált időszak dalainál, hanem későbbi számok esetében is meg lehet jeleníteni, és a koncepció koherens módon végigvezethető e repertoáron. A visszajelzések alapján örömmel állapítottam meg, hogy az előbb felsorolt, eltérő szakmai közegből érkező hallgatóság számára a koncert előtti előadáson felvázolt meglátásaim és azok gyakorlatba történő átültetése valamennyiük számára tudott újat mutatni.

Végül meg szeretném említeni azt az online albumot, amelyet az Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Program keretében készítettem. Az összeállítást két változatban adom közre: már november végén fölvettem az egész zenei anyagot, ám később úgy éreztem, hogy két hónap elteltével érettebb módon tudom beépíteni a tapasztalatokat saját zongorajátékomba. Úgy éreztem, hogy mindkét változat kedves a szívemnek, de azt is érdemes megfigyelni, hogy azok az előadásbeli finomságok, amelyeket a második világháború előtti blues-zongoristáktól tanultam, mennyivel markánsabban jelennek meg

a felvétel második verziójában. Az album változatai az alábbi két linken hallgathatók meg (időrendi sorrendben):

<https://youtu.be/VxJSGMPUIfY?si=-az6Chsmr-CGoKMO>, valamint

<https://youtu.be/Kz1jungQS54?si=gMe1j7qvWqc2pwtJ>

A kutatás számomra elsősorban inspirációforrásként szolgált. Nem volt célom az előadói identitásom megváltoztatása, mégis jelentős mértékben gazdagította zenei látásmódomat a száz évvel korábbi blues-zongoristák játékmódjának tanulmányozása. Remélem, másnak is sikerül e munkával inspirációt adnom akár arra, hogy jobban megismerje a blues szeretetre méltó, szórakoztató, mégis igen komoly emberi és zenei mélységeket rejtegető műfaját, akár arra, hogy egyéb zenei világokkal, stílusokkal kapcsolatosan folytasson hasonló vizsgálódást. Számomra e munka legfőbb tanulsága, hogy bármivel is foglalkozom és bármilyen régen, mindig érdemes új szempontokat és aspektusokat keresni, mert nem várt pozitív inspirációra és tanulságokra lelhet az ember.