Márton Szegedi (Graz, Österreich)

"Hungarian Free Jazz" – Kompositions- und Improvisationsstrukturen in der Musik von György Szabados am Beispiel des Stückes "The Wedding"

Der Pianist und Komponist György Szabados (1939–2011) gehörte zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der ungarischen Avantgarde-Jazz-Szene. Er trug in erheblichem Maße dazu bei, sowohl den auf freier Improvisation basierenden Stil in seinem Heimatland zu etablieren, als auch dessen eigenständigen ungarischen Zweig zu entwickeln.

Musikalische Biographie

In seiner Jugend war Szabados sowohl von der Klassik als auch von Jazz, zunächst Bebop und Cool Jazz, beeinflusst. Zwischen 1962 und 1963 trat er regelmäßig im ersten ungarischen Jazzclub in Budapest namens Dália auf. Bereits in dieser frühen Phase zeigte sich seine unorthodoxe kompositorische Annäherung an den Jazz durch Bartók-ähnliche Eigenkompositionen bzw. durch Improvisationen über Bartók-Stücke.[1]

Die Geburt des Free Jazz in Ungarn fiel auf das Jahr 1963, indem – ebenfalls im Dália – Szabados gemeinsam mit dem Bassisten Endre Publik ohne irgendeine vorherige Absprache ungefähr dreißig Minuten lang frei improvisierte.[2] Dieses Ereignis soll eines der allerersten Experimente mit freien Spielformen des Jazz gewesen sein, und zwar nicht nur im Ostblock, sondern – abgesehen von Joe Harriott – auch in ganz Europa.[3] Indem in Ungarn zu dieser Zeit weder Ornette Coleman, noch Cecil Taylor bekannt waren, handelte es sich dabei keineswegs um eine Imitation US-amerikanischer Free-Jazz-Musiker, sondern vielmehr um eine eigenständige Parallelentwicklung.[4]

Trotz der eigentlich negativen Kritiken im Fachkreis[5] wurde im Jahre 1964 eine Trio-Einspielung von Szabados mit dem Titel "B-A-C-H élmények" ("B-A-C-H Impressions") auf dem Doppel-Album *Anthology '64* veröffentlicht.[6]

In den darauffolgenden zehn Jahren beschränkte sich die musikalische Aktivität von Szabados überwiegend auf Auftritte in kleineren Jazzclubs, wobei er nach dem Absolvieren seines Medizinstudiums im Jahre 1963 als Arzt praktizierte.[7]

Die nächste wichtige Station seiner Karriere stellte die Teilnahme am internationalen Jazzfestival in San Sebastian 1972 dar, wo sein Quintett in der "Free-Kategorie" den Grand-Prix gewann.

Die erste Schallplatte von Szabados – zugleich erste Avantgarde-Jazz-Platte in Ungarn – erschien 1975 mit dem Titel "Az esküvő" (The Wedding).[8] Noch im selben Jahr gründete Szabados im

---

1 Szigeti 1983: 10.

2 Ebda.

3 Harriott bediente sich bereits um 1960 in London des freien Spiels; vgl. Jost 1987: 21–39 sowie Jost 2012: 234. Diese zwei Monographien gelten zwar als Grundlagenwerke zur Geschichte des europäischen Jazz, Ekkehard Jost thematisiert aber in keiner der beiden den Jazz in Ungarn, wenngleich ein ganzes Kapitel den "Freien Tönen hinter dem Eisernen Vorhang" gewidmet ist (hier beschränkt sich Jost auf die Volksrepublik Polen, die DDR sowie die Sowjetunion; vgl. Jost 2012: 275–290).

4 Szabados lernte erst 1968 den amerikanischen Free Jazz kennen (vgl. Szigeti 1983: 11).

5 Vgl. Gonda 1963.

6 Die LP erschien als vierter bzw. fünfter Teil der Schallplattenserie *Modern Jazz*, und ist zugleich die erste ungarische Jazzplatte, die in die Sowjetunion exportiert wurde. Labelnummer: Qualiton LPX 7279-80 (LP).

7 Jávorszky 2014: 162.

8 Hungaroton SLPX 17475 (LP).

Klub “Kassák” in Budapest eine Werkstatt für zeitgenössische Musik, die bis zum Ende der 1980er Jahre als Zentrum der ungarischen Avantgarde-Szene galt. Auch von dort stammten seine wichtigsten Formationen wie Nyitott csoport (Open Group), Makuz (Magyar Királyi Udvari Zenekar; Orchester des ungarischen Königshofes) und 180-as csoport (Group 180).

Ab den 1980er Jahren bis zu seinem Tode spielte er immer mehr mit international anerkannten Musikern wie Anthony Braxton, Fran van Hove, Peter Kowald, Roscoe Mitchell, Evan Parker, Ernst-Ludwig Petrovsky, Jiří Stivín und Vlagyimir Taraszov.

Rezeption

Vor allem bis zu seiner ersten LP konnte György Szabados mangels veröffentlichter Aufnahmen nur eine sehr kleine Fan-Gemeinde aufbauen. Der von ihm kreierte Stil wurde erstmals im Jahre 1973 vom ungarischen Jazz-Autor Géza Gábor Simon als Hungarian Jazz apostrophiert.[9]

Der Székesfehérvárer Jazzclub organisierte zwischen 1978 und 1984 siebenmal eine Umfrage über die Lieblingsmusiker bei den Klubmitgliedern und der Leserschaft des Magazins *Jazz Inform*, die aus Fachleuten, Jazzmusikern sowie aus Fans bestand. Szabados befand sich jeweils in führender Position, wobei er drei Jahre nacheinander (1981 bis 1983) sogar auf den ersten Platz gewählt wurde.[10]

Darüber hinaus zeigte sich in 1983 ein besonders starkes Interesse an ihm. Er erhielt die höchste staatliche Auszeichnung für Musiker, den Liszt Ferenc Prize. Die fünfte Ausgabe der ungarischen Jazz-Zeitschrift *Jazz Studium* wurde gänzlich ihm gewidmet und beinhaltete sämtliche, bislang über ihn erschienenen Interviews, Rezensionen, Aufsätze, sowie ebenfalls seine eigenen Essays.[11]

Ab der zweiten Hälfte der 1980er wurden nach und nach auch internationale Autoren auf die Musik von Szabados aufmerksam, vor allem der damals ostdeutsche Jazzjournalist Bert Noglik.[12] Des Weiteren erschienen diverse Artikel in der wichtigsten deutschsprachigen Jazz-Zeitschrift *Jazz Podium* über ihn.[13]

Neben den verbreiteten Jazzlexika[14] ist Szabados sowohl im Enzyklopädie-Teil des Sammelwerkes *Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*[15] als auch im Buch *Essential Jazz Records. Modernism to Postmodernism* zu finden.[16]

Im Jahre 2001 wurde seine erste LP auf CD wiederveröffentlicht[17] und sein Solo-Album “Az idő múlása” (Time Flies) zum Album des Jahres in Ungarn gewählt.[18] Im selben Jahr erhielt Szabados den *Gábor Szabó Lifetime Achievement Award* der ungarischen Jazzföderation, sowie – kurz vor seinem Tode – die höchste staatliche Auszeichnung für die Bereiche Kunst und Kultur, den Kossuth Prize (2011).

---

9 Simon 1973.

10 Die Ergebnisse der Umfrage waren zusammengesammelt und wiederveröffentlicht in Simon 1999: 257–266. (Platzierungen von Szabados in der Kategorie Klavier: Top Jazz Hungary ’77: Platz 4; Top Jazz Hungary ’79: Platz 5; Top Jazz Hungary ’80: Platz 6; Top Jazz Hungary ’81: Platz 1; Top Jazz Hungary ’82: Platz 1; Top Jazz Hungary ’83: Platz 1; Top Jazz Hungary ’84: Platz 3.)

11 *Jazz Studium* 5, 1983/2.

12 Noglik 1986: 127, 1987: 182–183, 1992: 10–38 und 1994: 152.

13 Emter 1988; Goeman 1987, 1991; Hübner 2012 sowie Knauer 1995.

14 Kampmann 2003: 505; Kunzler 1988: 1143–1144.

15 Wiener Musik Galerie / Karl 1986: 308.

16 Harrison / Thacker / Nicholson 2000: 520–523.

17 Hungaroton HCD 71094 (CD).

18 November Music Ltd. NVR 2002-2 (CD).

Forschungsstand

Neben den üblichen Musikerporträts, Interviews und Schallplattenbesprechungen fokussieren die meisten Veröffentlichungen das Nebeneinander von Idiomen der modernen Klassik, der Volksmusik sowie des Free Jazz in der Musik von Szabados.[19] Dabei handelt es sich jedoch größtenteils um biografisch-diskografisch ausgerichtete Artikel im zumeist journalistisch geprägten Stil. Was die musikalisch-strukturelle Ebene betrifft, erweist sich das Werk von Szabados nach wie vor als terra incognita.

Mit der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, einen ersten Schritt zum Verständnis seines Stils aus musikanalytischer Perspektive zu machen. Die Analyse erfolgt auf Basis von selbst erstellten Transkriptionen und geht der grundlegenden Frage nach, wodurch die kompositorische bzw. improvisatorische Stilistik von György Szabados in musikimmanenter Hinsicht charakterisiert ist. Zur Untersuchung wurde aufgrund seiner historischen Bedeutung sowie seiner relativ großen Bekanntheit das Titelstück der international beachteten LP "Az esküvő" ("The Wedding") ausgewählt.

Analyse

Für die Analyse werden fünf Einspielungen des besprochenen Stückes im Zeitraum zwischen 1974 und 1987 verwendet, die auf der Homepage *http://györgy-szabados.com/* zugänglich sind.[20] Die früheste Aufnahme entstammt der LP und ist in Quartett-Besetzung ausgeführt. Bei den anderen vier Einspielungen geht es um Konzertmitschnitte von Budapest, Szolnok (HU), Győr (HU) sowie Berlin, jeweils im Solo.

Details zu den Stücken:

a) 1974 Szabados Quartet. Veröffentlicht 1975 auf *Az esküvő (The Wedding)* [Hungaroton SLPX 17475 (LP)]. Aufgenommen im Hungaroton Studio, Budapest (HU), 20.–25. Mai 1974. Mitwirkende Musiker: György Szabados (p), Vajda Sándor (b), Imre Kőszegi (d), Kathy Horváth Lajos jr. (violin)

b) 1979 Solo. Live-Mitschnitt[21]
SOTE Klub, Budapest (HU), Frühjahr 1979.

c) 1985 Solo. Live-Mitschnitt[22]
Szolnok (HU), 27. November 1985.

d) 1987a Solo. Veröffentlicht 2003 auf *Szabados – György Szabados* [GyörFree Nr. 1].[23]
"Apáczai Csere János TK Főiskola", Győr (HU), 8. April 1987.

e) 1987b Solo. Rundfunk-Aufnahme des Jazzfestivals Berlin[24]
Jazzfest Berlin '87, Berlin (DE), 11. August 1987.

---

[19] Vgl. vor allem Kajanová 2012; Noglik 1986, 1987, 1992, 1994; Retkes 2014 sowie *Jazz Studium* 1983.

[20] Die Website dient zugleich als Online-Archiv, in dem nicht nur alle bisherigen, offiziell veröffentlichten Einspielungen, sondern auch unveröffentlichte, von Fans mitgeschnittene Audio- bzw. audiovisuelle Materialien von Szabados als Stream abrufbar sind.

[21] Zugänglich als Online-Stream unter: http://györgy-szabados.com/the-world-of-georgy/audio/gyorgy-szabados-solo-live-at-sote-klub-budapest-hu-spring-1979/ [Zugriff: 02.12.2015].

[22] Zugänglich als Online-Stream unter: http://györgy-szabados.com/the-world-of-georgy/audio/gyorgy-szabados-solo-live-in-szolnok-hu-27-11-1985/ [Zugriff: 02.12.2015].

[23] Zugänglich als Online-Stream unter: http://györgy-szabados.com/album/szabados-szabados-gyorgy/ [Zugriff: 02.12.2015].

[24] Zugänglich als Online-Stream unter: http://györgy-szabados.com/the-world-of-georgy/audio/gyorgy-szabados-solo-jazzfest-berlin-87-berlin-de-11-08-1987-2/ [Zugriff: 02.12.2015].

- *Form-Struktur*

Die Quartett-Aufnahme des Stückes (1975) besteht aus zwei komponierten Themen, die sich aus den zwei grundlegenden Interpretationsstilen der ungarischen Volksmusik ableiten lassen: Der langsamere, im freien Rhythmus ausgeführte *Parlando-Rubato-Teil* umfasst ein Volkslied-ähnliches Thema; zu dem der schnellere, rhythmisch gebundene *Tempo-Giusto-Teil* einen scharfen Kontrast darstellt. Eine Dreier-Gliederung entsteht durch das Wiedererscheinen des ersten Teiles als quasi Reprise. Die drei Hauptabschnitte werden jeweils durch exzessive Improvisationspassagen voneinander abgetrennt bzw. ineinander zusammengeführt (s. Tabelle 1), was insgesamt einen langen, über das ganze Stück aufrechterhaltenen dramaturgischen Bogen ergibt.

Tabelle 1: Formaler Aufbau der Quartett-Version

Spielweise	*Formteil*	*Zeit*	*Instrument*	*Anmerkung*
Parlando-Rubato	Improvisation	0:00	b	einleitende solistische Improvisation des Basses
		1:53	b+p	Klavier setzt ein mit Tremolieren, das nach einem größeren dramaturgischen Bogen in Arpeggios mündet
	Komposition 1	2:41	b+p+vl	A-Teil: Melodie gespielt von der Violine; Klavier begleitet mit Arpeggios
		3:02	b+p+vl+d	B-Teil: Melodie unisono gespielt von Klavier und Violine
	Improvisation	3:31	b+p+d	
		5:22	b+p+vl+d	Violine setzt ein
		5:33		Übergang zur Komposition 2
Tempo Giusto	**Komposition** 2	5:47		[eine detaillierte Beschreibung findet sich nachfolgend]
	Improvisation	7:41		beginnt mit dem Mittelteil der Komposition 2
Parlando-Rubato		8:39		Metrum wird eliminiert
	Komposition 1 (Reprise)	10:17		A-Teil: Melodie gespielt von Klavier in Quartenakkorden, worüber die Violine weiterhin improvisiert
		10:36		Melodie unisono gespielt von Klavier und Violine
		10:50		B-Teil
	Improvisation	11:19		schließt mit fade-out

Die Solo-Aufnahmen beinhalten lediglich einen kürzeren Ausschnitt aus dieser LP-Version, und zwar ausschließlich den Tempo-Giusto-Teil. Im Weiteren wird dieser Teil (d.h. die schnelle Passage der Quartett-Version sowie die gesamten Solo-Versionen) einer komparativen Analyse unterzogen.

Das formale Grundgerüst zeigt folgende Abschnitte: Intro, Thema (A^1–A^2–B–A^3), Mittelteil, Reprise des Themas (A^1–A^2–B–A^3; der letzte A-Teil ist erweitert) sowie Coda. Diesem Aufbau werden dort und da zusätzliche Wiederholungen des Themas (A^1–A^2) bzw. Improvisationspassagen hinzugefügt (Versionen 1979 und 1985) sowie die Reprise ausgelassen (Version 1985). Der Tempounterschied bei den einzelnen Versionen ist minimal (s. Tabelle 2).

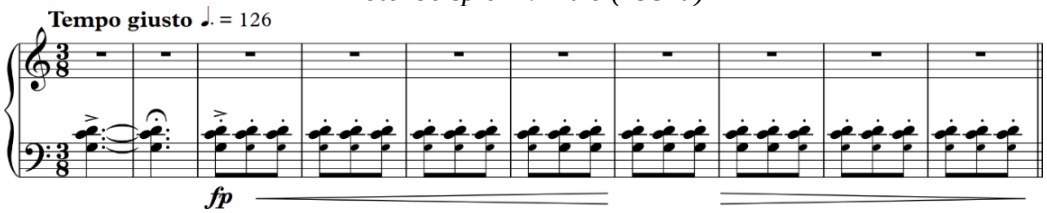
Tabelle 2: Formaler Aufbau / Tempo der fünf Versionen[25]

1975	130 BPM	Intro	Thema	Mittelteil		*Improvisation*	Reprise	*Impr.*
1979	130 BPM	Intro	Thema	Mittelteil	AA	*Improvisation*	Reprise	Coda
1985	120 BPM	Intro	Thema	Mittelteil	AA	*Improvisation*		Coda
1987a	126 BPM	Intro	Thema	Mittelteil			Reprise	Coda
1987b	124 BPM	Intro	Thema	Mittelteil			Reprise	Coda

- *Intro*

Dem Intro sowie den A1-Teilen liegt eine Staccato-Ostinato-Begleitfigur in Form eines repetierten Dreiklanges zugrunde (g–c^1–d^1; erste Umkehrung des Quartenakkords d–g–c^1; s. Notenbeispiel 1).[26]

Notenbeispiel 1: Intro (1987a)[27]



- *Thema*

Die Kinderlied-artige Melodie des A-Teiles mit der Ostinato-Unterlegung erinnert eindeutig an Bartóks Stilistik, insbesondere an jene seiner Kinderstücke:[28] "[Bartók] versteht unter Ostinato vornehmlich Repetition einer Note, eines Intervalls oder Akkords in gleichförmiger Bewegung. Typisch in der Anwendung ist das Anlaufen ohne Melodie […]."[29]

Die drei A-Teile innerhalb eines Themendurchlaufs unterscheiden sich alleinig in der Begleitstimme. Szabados arbeitet über den A1-Teilen mit modalen wie auch realen Parallelverschiebungen (manchmal Durdreiklängen), was gemeinsam mit der Melodie in fast jedem Takt Reibungsklänge ergibt (übermäßige Oktave bzw. große Septime; vgl. gestrichelte Linien in Notenbeispiel 2).

Während Szabados die Begleitung in den A1-Teilen sowohl bei den verschiedenen Versionen als auch innerhalb der einzelnen Aufnahmen leicht variiert (s. in Klammer gesetzte Akkorde in Nbsp. 2), bleiben der A2- bzw. A3-Teile im Wesentlichen immer gleich.

---

25 Die Metronomangaben beziehen sich auf punktierte Viertel.

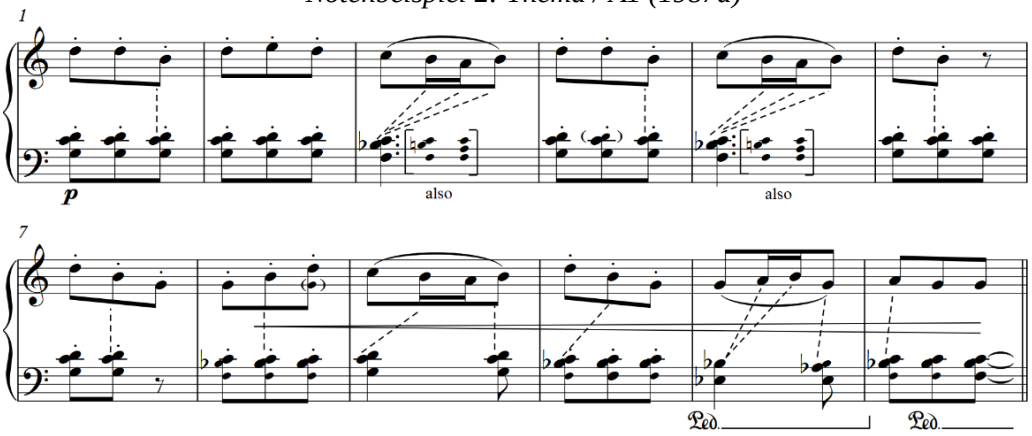
26 Das Intro bei allen Versionen etwas unterschiedlich gespielt: Version 1975: 10 Takte; Version 1979: 8 Takte; Version 1985: 1 Takt mit Accelerando + 6 Takte; Version 1987a: lang ausgehaltener Akkord (quasi Fermata) + 8 Takte; Version 1987b: lang ausgehaltener Akkord (quasi Fermata) + 10 Takte.

27 Die kaum hörbaren, jedoch vermuteten Töne werden mit kleineren Notenköpfen dargestellt.

28 Vgl. beispielsweise "Country Dance" No. 6 aus *For Children* (Sz. 42) oder "Ostinato" No. 146 aus dem *Mikrokosmos* (Sz. 107).

29 Hundt 1971: 57.

Notenbeispiel 2: Thema / A1 (1987a)[30]

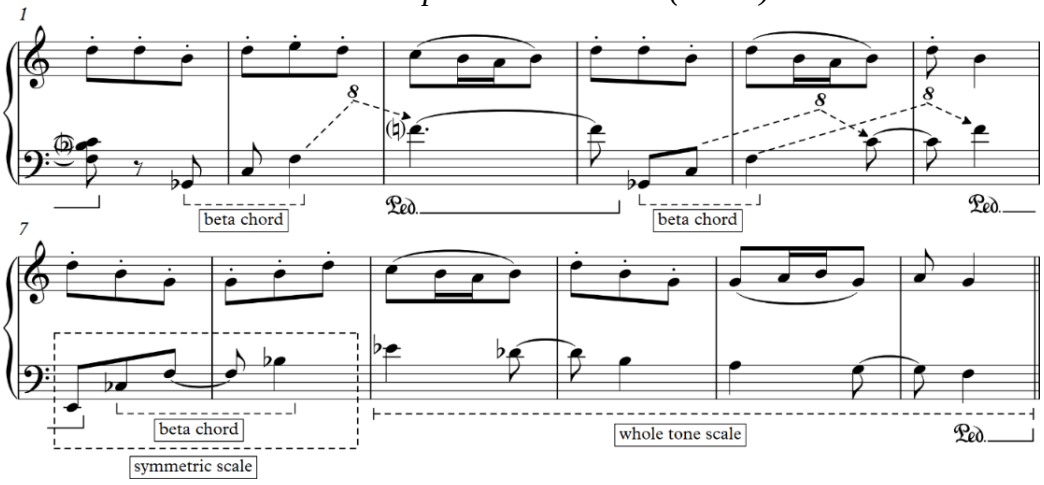


Im Gegensatz zu A1-Teilen verläuft die Unterstimme der A2-Teile einstimmig. Die Begleitung ist hier ein Musterbeispiel für die Übernahme der markantesten Kompositionstechniken von Bartók, und ist insofern durch das vom ungarischen Musiktheoretiker Ernő Lendvai entwickelte Analysesystem für Bartóks bzw. Kodálys Werke am einfachsten erfass- und beschreibbar.[31]

Zuerst finden sich zwei F-Beta-Akkorde,[32] wonach das Tonmaterial der symmetrischen Skala entstammt (Modell 1:5)[33] mit einem zusätzlichen immanenten Beta-Akkord. Die letzten vier Takte beinhalten den Ganzton-Akkord, der – so wie bei Bartók – als Auflösung der Spannung der Alpha-Harmonie benützt wird (s. Notenbeispiel 3).[34]

In rhythmischer Hinsicht arbeitet Szabados hier von Beginn an mit Betonungsverschiebungen in der Unterstimme, sodass sich ab dem fünften Takt nunmehr explizit eine Zweiergliederung erkennen lässt. Insofern ist der Formteil bimetrisch.

Notenbeispiel 3: Thema / A2 (1987a)



---

30 Zum Transkribieren wurden jene Aufnahmen hergenommen, bei denen die zu erörternden musikalischen Sachverhalte am prägnantesten erscheinen.

31 Vgl. Lendvai: 1995.

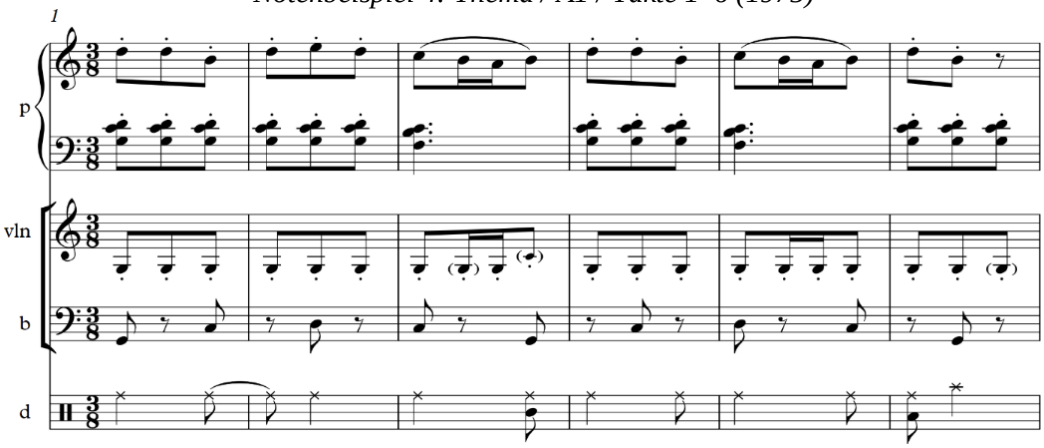
32 Als Beta, Gamma, Delta und Epsilon werden in der Theorie von Lendvai die verschiedenen Ausschnitte der Alpha-Harmonie bezeichnet. Ein Alpha-Akkord ist in vollständiger Ausführung ein symmetrischer Achtklang (zwei verminderte Septakkorde im Abstand einer großen Sekunde). Sein erster Ausschnitt ergibt den Beta-Akkord, der in dreistimmiger Form aus einem Tritonus und einer Quart besteht (vgl. Lendvai 1995: 27–30).

33 Das Modell 1:5 entspricht einer Tonleiter aus abwechselnden kleinen Sekunden und Quarten und gilt als integraler Bestandteil von Bartóks Kompositionstechnik (vgl. Lendvai 1995: 30–38).

34 Wegen ihres Auflösungscharakters bezeichnet Lendvai die Ganztonskala – als Gegensatz zum Alpha-Akkord – als Omega-Akkord (vgl. Lendvai 1995: 41).

Solcherlei Bimetrik zeigt sich in der Quartett-Einspielung bereits im ersten A-Teil, wo das Zweier-Metrum von Bass und Schlagzeug bewerkstelligt wird (s. Notenbeispiel 4).

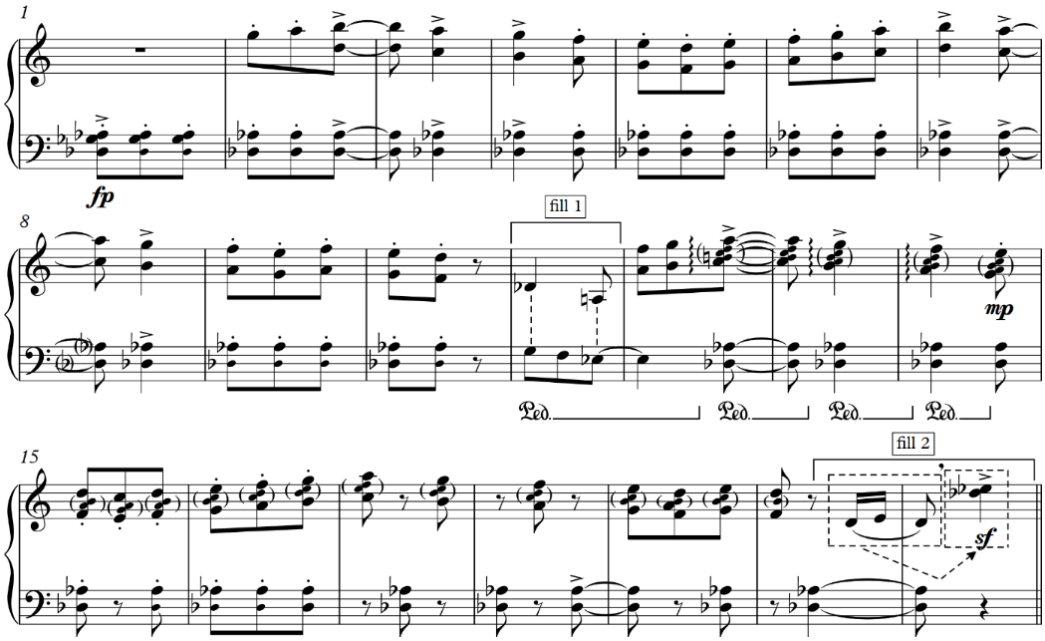
Notenbeispiel 4: Thema / A1 / Takte 1–6 (1975)



Im B-Teil kommt es zu einer größeren rhythmischen Irritation. Szabados stellt die zwei Gegenpole der Tonika-Hauptachse einander gegenüber (Melodie in G-Mixolydisch; Begleitung in Db).[35] Ein Tritonusabstand besteht nicht nur zwischen Melodie und Begleitung, sondern auch zwischen den Außenstimmen im ersten Fill (und zwar auf Grundlage der Ganzton-Skala).

In der zweiten Hälfte des Formteiles (ab Takt 12) verläuft die durch zusätzliche Füllstimmen verdichtete Melodie einen Ton tiefer, wobei sich die Db-Achse im abschließenden Fill in die obere Stimme verschiebt (vgl. Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: Thema / B (1987a)

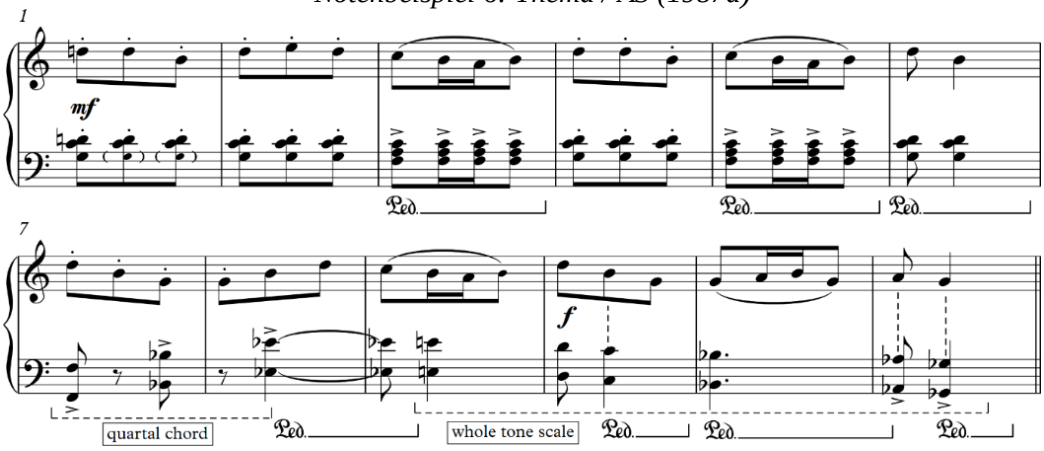


Die Begleitung des A3-Teiles kann als Synthese der Begleitformeln der vorherigen A-Teile angesehen werden: Die erste Hälfte des Formteiles entspricht der Struktur des A1-Teiles mit etwas dichterem Begleitrhythmus, worauf die Töne eines Quartenakkords (nunmehr kein Beta-Akkord) in Oktaven folgen. Der Abschnitt schließt wiederum mit der Ganztonleiter, hier jedoch um einen Halbton höher als

[35] Zum Achsen-System s. Lendvai 1995: 8–18.

im A2-Teil (Dominante-Achse), woraus mehrmals starke Dissonanzen resultieren (große Septime bzw. übermäßige Oktave zu Melodie; vgl. gestrichelte Linien in Notenbeispiel 6).

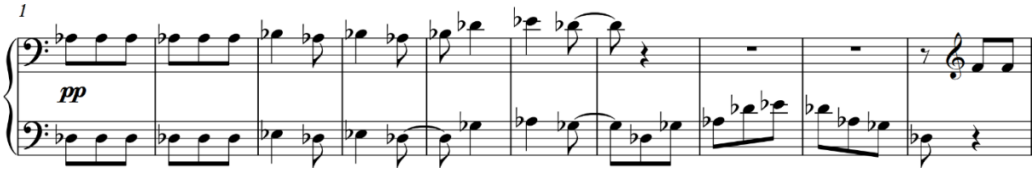
Notenbeispiel 6: Thema / A3 (1987a)



- *Mittelteil*

Der Mittelteil ist in mehrere Passagen zu gliedern. Dabei sind die ersten zehn Takte als Quasi-Einleitung bei jeder Einspielung mehr oder weniger identisch (Quintparallelen auf Basis von Gb-Dur-Pentatonik, abgeschlossen durch Zerlegung des Akkordes Dbsus[7]; s. Notenbeispiel 7). Ab hier spielt die Violine in der Quartett-Einspielung nicht mit.

Notenbeispiel 7: Mittelteil / Intro

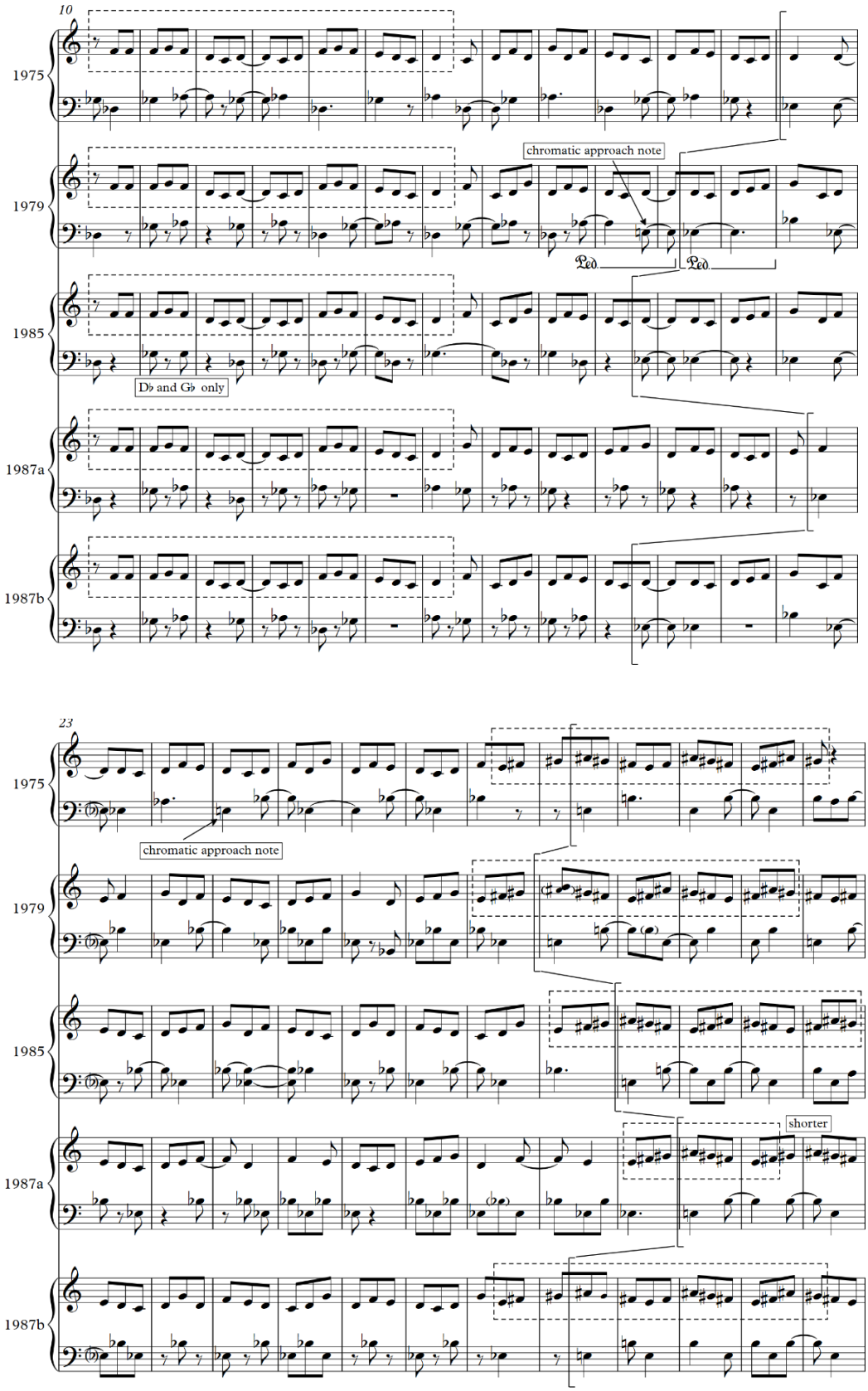


Die darauffolgenden Abschnitte basieren auf jeweils einem Begleitakkord und weisen bei jeder Version unterschiedliche Längen auf (vgl. Notenbeispiel 8).

In der rechten Hand handelt es sich um das Paraphrasieren zweier Motive (erstes Motiv in Fünftonraum: *c–d–e–f–g* mit dem Grundton *d*; zweites Motiv in Viertonraum; *e–fis–gis–ais*[36]; s. Einrahmungen in Notenbeispiel). Die einstimmige Begleitung beim ersten Motiv beruht auf dem Grundton *des* und später *e*s sowie beim zweiten Motiv auf *e*. Als Einzelerscheinungen finden sich in den frühesten zwei Versionen sparsam eingesetzte chromatic approach notes (*e* zum *es*; vgl. Notenbeispiel 8).

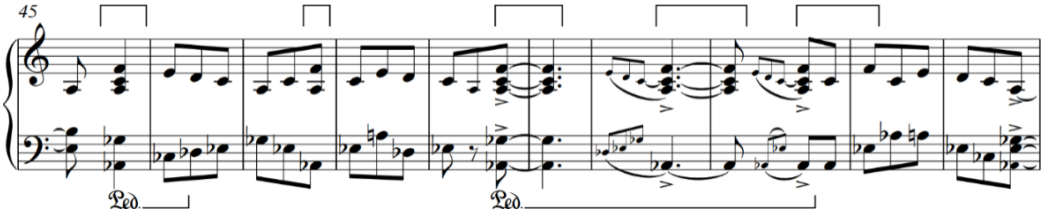
[36] In den letzten zwei Einspielungen aus dem Jahr 1987 gehört auch *c#* zum Tonsortiment.

Notenbeispiel 8: Vergleich der Mittelteile / T. 10–34



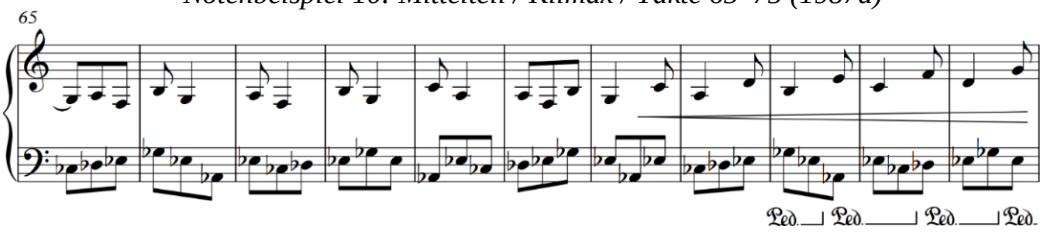
In der nächsten Passage wird der Akkord $Ab^{7/b9/13}$ (obere Stimme: F-Dur, untere Stimme: Ab^{7}; s. Klammern in Notenbeispiel 9) durch bitonale Strukturen umspielt (A-Moll-Pentatonik und Ab-Moll-Pentatonik).

Notenbeispiel 9: Mittelteil / T. 45–54 (1987a)



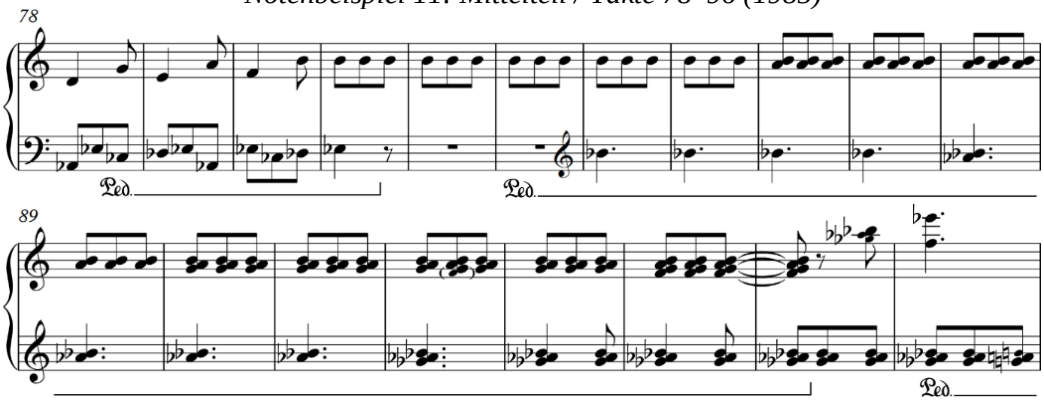
Die anschließende Klimax umfasst in allen Solo-Einspielungen ein graduell aufwärts steigerndes Terzen-Motiv,[37] welches dort und da rhythmisch verschoben wird. Hier stellt Szabados A-Äolisch (rechte Hand) und Ab-Moll-Pentatonik (linke Hand) einander gegenüber (s. Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 10: Mittelteil / Klimax / Takte 65–75 (1987a)



Die Kulmination des Mittelteiles beginnt mit einem repetierten Ton h^1, dem in jedem zweiten Takt ein zusätzlicher Ton chromatisch abwärts hinzugefügt wird (rechte Hand auf den weißen Tasten in Achteln, linke Hand auf den schwarzen Tasten am Taktanfang oder rhythmisch desorientierend; s. Notenbeispiel 11). Das führt etappenweise zu einem extrem dissonanten Gesamtklang.

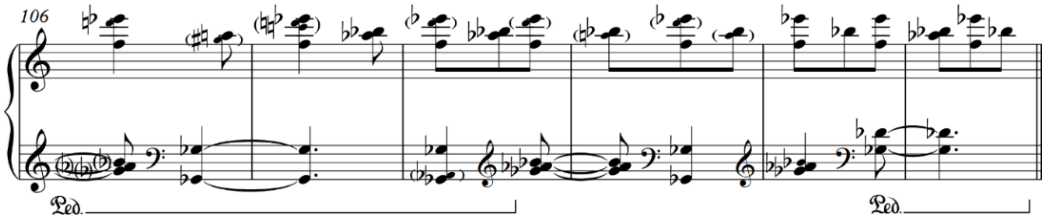
Notenbeispiel 11: Mittelteil / Takte 78–96 (1985)



All dies mündet in den dramaturgischen Höhepunkt des gesamten Stückes, Hand in Hand mit rhythmischer Verschiebung in der bislang höchsten Spiellage. Dabei besteht das Tonmaterial der oberen Stimme aus einem Quartenvierklang (f^2–b^2–es^3–as^2, gelegentlich mit Sekundreibungen), jenes der unteren Stimme aus einem Gb^{add9}-Akkord (s. Notenbeispiel 12).

[37] In der Quartett-Version kommt es hier zu einer akkordischen Steigerung.

Notenbeispiel 12: Mittelteil / Takte 106–111 (1985)



In der Quartett-Einspielung setzt bei dieser Kulminationsstelle die Violine wieder ein, und folgt eine Kollektivimprovisation in Form einer "motivischen Kettenassoziation"[38] auf Basis des Anfangsmotivs. Der Mittelteil ist zum Großteil bitonal. Der Abstand zwischen den tonalen Zentren beträgt hauptsächlich einen Halbton (vgl. Tabelle 3).

Tabelle 3: Harmonisch-melodische Grundstruktur des Mittelteils

	Intro	Teil 1	Teil 2	Teil 3	Teil 4		Klimax	Repetition
r.h.	Gb-Pentatonik	Grundton: *d* [*c–d–e–f–g*]		*e–fis–gis–ais*	F-Dur	A-Moll-Pentatonik	A-Äolisch	*h–a–g–f*
l.h.		$Db^{4\text{-}5}$	Eb^{5}	E^{5}(+ $Esus^{9}$)	Ab^{7}	Ab-Moll-Pentatonik		*b–as–ges*
Relation:		Halbton-Abstand	Halbton-Abstand	$E^{7/9/\#11/(11)}$	$Ab^{7/b9/13}$	Halbton-Abstand	Halbton-Abstand	Halbton-Abstand

Seine Spannung gewinnt dieser formale Abschnitt insgesamt primär aus der kontinuierlichen akkordischen Steigerung, womit er einen markanten Kontrast zu harmonisch eher statischen Formteilen des Themas darstellt.

- *Reprise*

Der Reprise gehen bei den Solo-Aufnahmen vier Ostinato-Takte voraus; bei der Quartett-Version geht die im Mittelteil entstandene Kollektivimprovisation direkt in die Reprise durch.

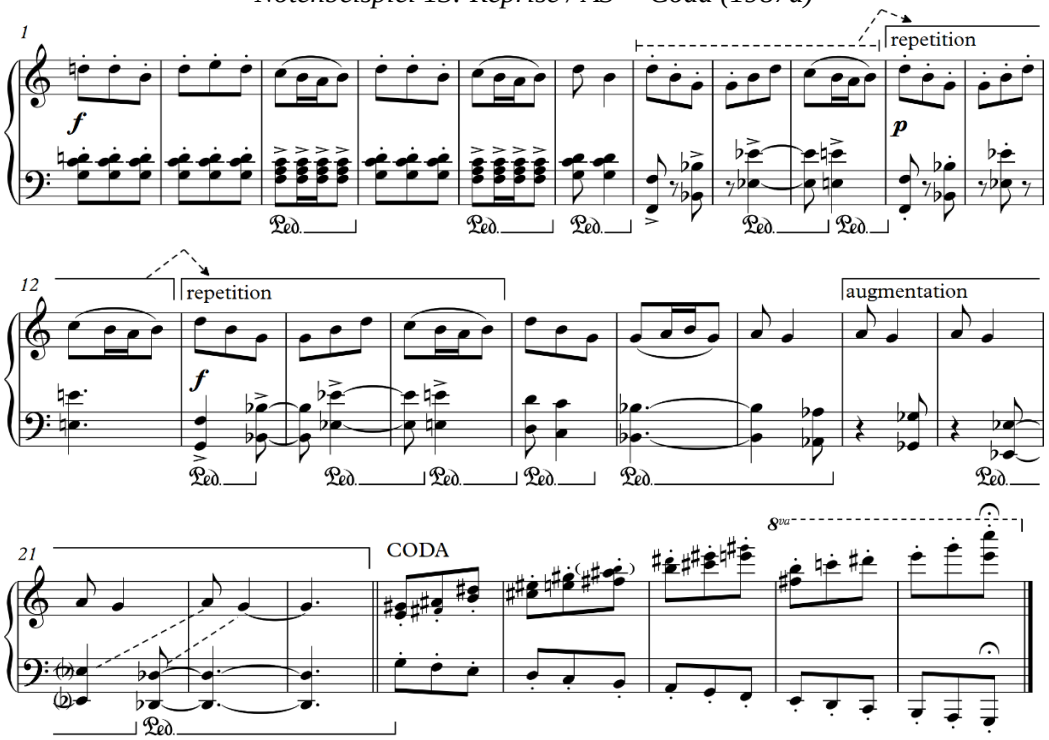
Im allerletzten A-Teil (A3) vollzieht sich durch mehrmalige Wiederholung der Takte 7–9 eine innere Augmentation. Zusätzlich wird hier bei den Solo-Einspielungen auch der letzte Takt weitergeführt, wobei am Schluss zwischen Melodie und Unterstimme ein Tritonusabstand besteht (Gegenpole des Hauptzweiges der Tonika-Achse; vgl. Notenbeispiel 13).

Danach setzt sich die Quartett-Aufnahme mit weiteren Improvisationen (anfänglich auf der Grundlage des Mittelteiles) sowie dem Parlando-Rubato-Thema fort, während die Solo-Versionen an dieser Stelle mit einer fünftaktigen Coda schließen.[39] Diese umfasst eine Gegenbewegung in den zwei Händen in extrem tiefe bzw. hohe Lage (linke Hand nach G-Mixolydisch, rechte Hand bis zum vorletzten Takt auf Basis einer unvollständiger Pentatonik in großen Terzen; s. Notenbeispiel 13).

[38] Zum Begriff vgl. Jost 1975: 50.

[39] In der Version von 1985 gibt es keine Reprise. Dort spielt Szabados die Coda – die jedoch zwei Achtel kürzer ist – im Anschluss an die Improvisation.

Notenbeispiel 13: Reprise / A3 + Coda (1987a)

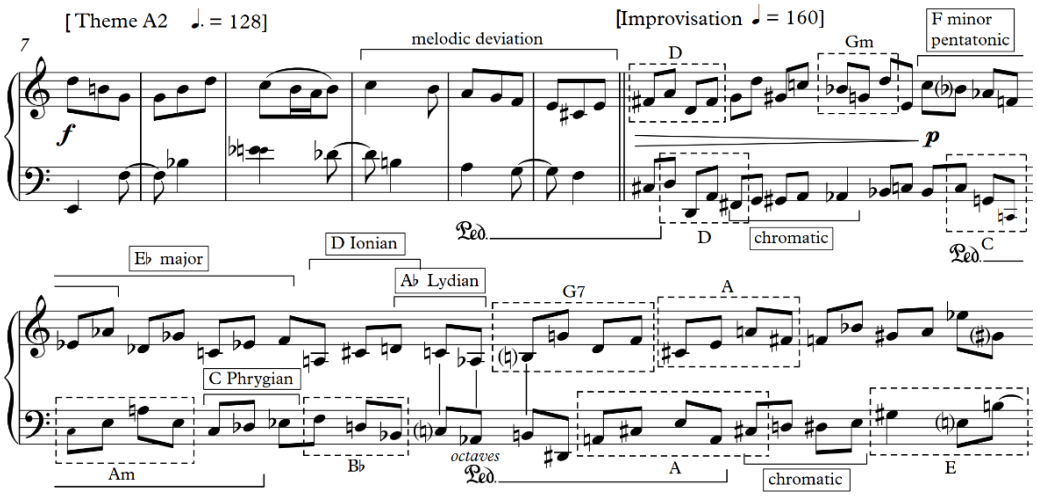


Improvisation

Drei der fünf Versionen schließen auch Improvisationspassagen mit ein (1975, 1979, sowie 1985; vgl. Tabelle 2). Wie bereits angedeutet entspringt die Improvisation in der Quartett-Version (1975) aus dem Mittelteil und umfasst zumeist motivische Variationen im freitonalen Raum. Hingegen zeigen die Improvisationen auf den Studioaufnahmen (1979, 1985) weder harmonische, noch motivische Verbindungen zum irgendeinen Teil der Komposition, vielmehr wirken sie als Kontrast dazu.

Die Kostrastbildung erfolgt in der 1985er Version durch einen abrupten Tempowechsel bzw. durch die Verwendung der Freitonalität. Die sich rasch abwechselnden tonalen Zentren resultieren aus Dreiklängen und Skalenausschnitten (vgl. Notenbeispiel 14).

Notenbeispiel 14: Thema / A2 / Takt 7 – Anfang der Improvisation (1985)

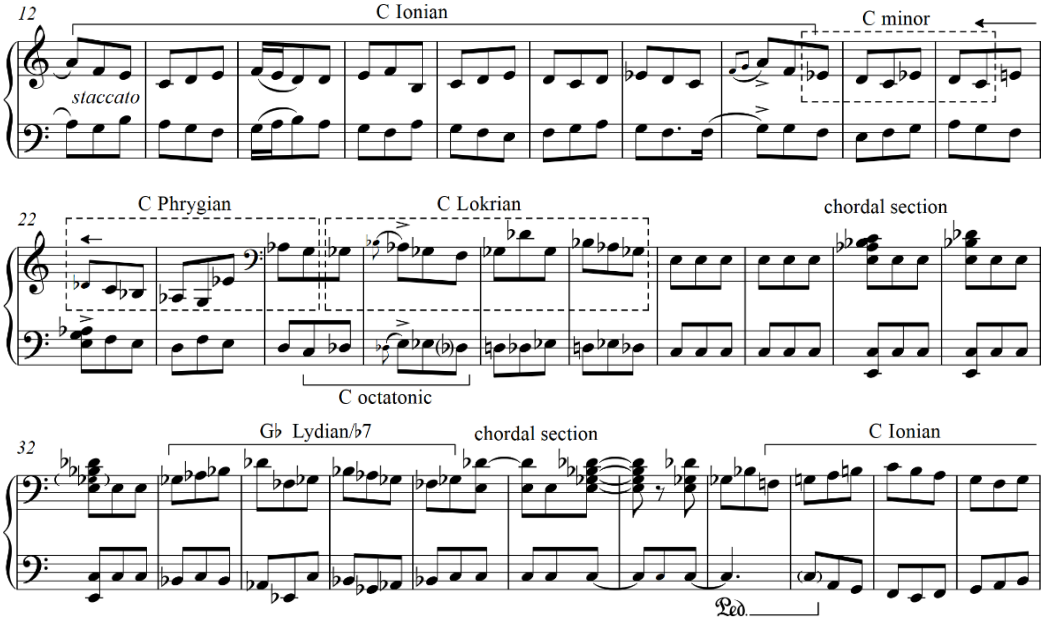


Der Improvisationsabschnitt in der Aufnahme aus 1979 setzt sich aus drei, strukturell völlig unterschiedlichen Teilen zusammen:

Beim ersten wird das bisherige Metrum beibehalten, wobei der Grundrhythmus vorwiegend Achteln enthält. Die Passage verläuft größtenteils zweistimmig mit horizontaler Stimmführung. Das lineare Spiel wird da und dort mittels plötzlicher Akkordeinwürfe, bimetrischer Motive sowie manchmal auch durch Akkordzerlegungen unterbrochen.

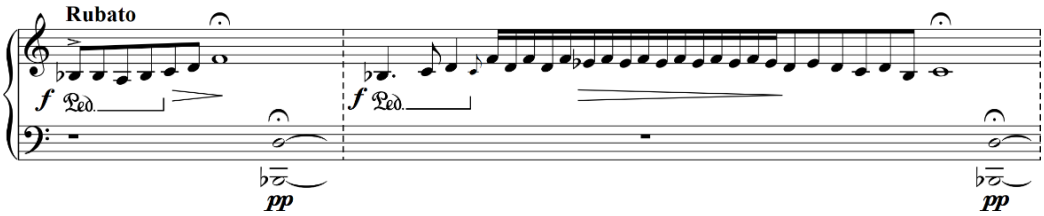
Was den Tonbestand anbelangt, so dient C-Ionisch als Ausgangstonleiter, von der für kürzere wie auch längere Strecken abgewichen wird. Die Abweichungen erfolgen durch das Nebeneinander bzw. die Überlagerung zweier oder mehrerer Tonleitern, die größtenteils denselben Grundton haben (vgl. Notenbeispiel 15)[40]. Insofern verwendet Szabados wiederum ein grundsätzliches Mittel von Bartóks tonaler Sprache, das als *polymodal chromaticism* bezeichnet wird.[41]

Notenbeispiel 15: Abschnitt 1 der Improvisation / Takt 12–42 (1979)



Nach einer größeren Abweichung von der Ausgangskala wird das Metrum eliminiert. Die Improvisation setzt sich mit einem langsamen, volksliedartigen Teil fort (Gemisch von B-Ionisch und B-Mixolydisch), ausgeführt im expressiven Parlando-Rubato-Stil. Nach den einzelnen Melodie-Phasen folgt jeweils eine relativ lange Pause (s. Notenbeispiel 16).

Notenbeispiel 16: Abschnitt 2 der Improvisation (1979)



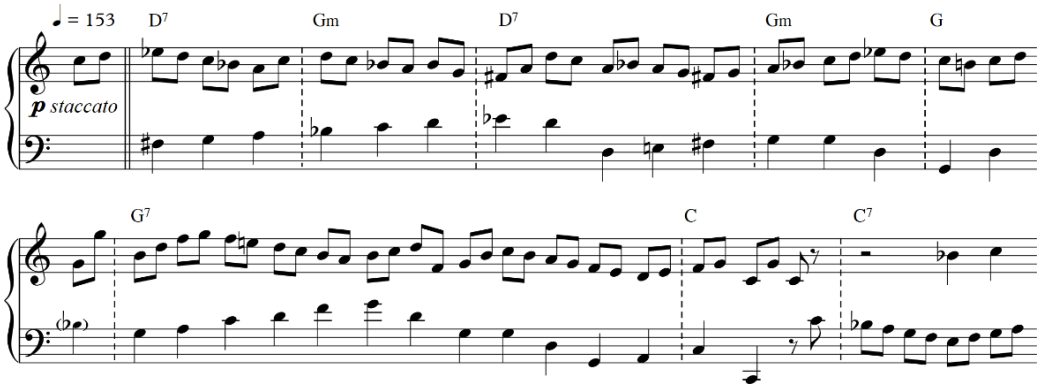
Als Gegensatz zum vorherigen Teil verläuft der dritte, zugleich abschließende Improvisationsabschnitt im gebundenen Tempo (153 BPM) in einer Barock-ähnlichen Stilistik. Szabados spielt überwiegend Viertelnoten gegen Achtelnoten in den zwei Stimmen abwechselnd. Der Abschnitt ist gänzlich

[40] Die Tonleiter Gb Lydian/b7 (Takte 33–36) entspricht dem siebten Modus von Cis Moll Harmonisch (enharmonisch umgedeutet also wiederum mit dem Grundton C).

[41] Vgl. Suchoff 2000: 124.

funktionsharmonisch, und zwar mit unterschiedlich langen harmonischen Strecken (die einzelnen harmonischen Phasen sind durch gestrichelte Taktstriche voneinander abgetrennt in Notensbeispiel 17). Diese gleichsam neoklassizistische Spielweise gilt insgesamt als Einzelerscheinung bezüglich aller fünf Versionen.

Notenbeispiel 17: Abschnitt 3 der Improvisation (1979)



Fazit

In seiner Komposition "Az esküvő" (The Wedding) bedient sich Szabados unverkennbarer Bartókscher Kompositionsmanieren, wie einfache, kinderliedartige Melodik, Staccato-Ostinato-Begleitung mit Repetitionen, rhythmische Irritation, häufig in Form von Bimetrik, sowie durch Tritonus- und Sekundreibungen bewerkstelligte Dissonanzen. In harmonischer Hinsicht haben zunächst Quartenakkorde und Rückungen einen großen Stellenwert. Bei bitonalen Strukturen sind die tonalen Zentren in der Regel einen Tritonus- bzw. Halbton-Abstand voneinander entfernt.

Sogar bereits innerhalb eines einzigen Formteiles (A2 im Thema) finden sich alle drei, vom Musiktheoretiker Lendvai festgelegte, grundlegende harmonische Typen von Bartók:[42] die Alpha-Harmonie (hier in Form von Beta-Akkord), die symmetrischen Modelle (die Proportion 1:5) sowie die äquidistanten Skalen (die Ganztonleiter).

In allen Solo-Versionen insgesamt überwiegen die komponierten Teile. Insofern liegen neben *gänzlich fixierten Themen* auch nur *teils komponierte Strukturen* mit variablen musikalischen Parametern vor (vgl. Mittelteil des Stückes).

Während sich die Improvisation in der Quartett-Einspielung aus der Weiterentwicklung des Mittelteils ergibt, dient sie in den Solo-Versionen als Kontrast zur Komposition. Dabei gibt es einerseits dichtere, zumeist zweistimmige Abschnitte auf Basis einer einzigen Skala oder mit Polymodalität und Freitonalität, andererseits finden sich fantasieartige Pseudo-Volkslieder sowie neoklassizistische Elemente.

Weitere innermusikalische Aspekte (Entwicklung der Kompositionstechnik, Interaktion der Musiker während der Improvisation, Vergleich mit anderen wichtigen Repräsentanten der ungarischen Avantgarde-Szene usw.) bleiben künftigen Untersuchungen überlassen und dürften eine interessante Komplettierung der vorliegenden Untersuchung bedeuten.

[42] Vgl. Lendvai 1995: 27.

Bibliografie

Emter Peter Wolfgang: “György Szabados. Einklang von Gefühl und Verstand”. In: *Jazz Podium* 37/3, 1988. S. 8–9.

Goeman Ulfert: “Mit der Zeremonienmusik im Aschaffenburger Staatstheater. György Szabados”. In: *Jazz Podium* 36/7, 1987. S. 37–38.

Goeman Ulfert: “Soloklavier orchestral. György Szabados”. In: *Jazz Podium* 40/6, 1991. S. 46.

Gonda János: “A modernekről és a zenei fegyelemről”. In: *Az Ifjúsági Jazz Klub Híradója*, 1963/3. S. 12.

Harrison Max, Thacker Eric, Nicholson Stuart: *Essential Jazz Records, Vol. 2: Modernism to Postmodernism*. London / New York: Mansell, 2000.

Hübner Klaus: “Live At Magyarkanizsa”. In: *Jazz Podium* 61/5, 2012. S. 74.

Hundt Theodor: *Bartóks Satztechnik in den Klavierwerken*. (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 63) Regensburg: Gustav Bosse, 1971.

Jávorszky Béla Szilárd: *A magyar jazz története*. Budapest: Kossuth, 2014.

Jazz Studium 5, 1983/2.

Jost Ekkehard: *Europas Jazz. 1960–80*. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.

Jost Ekkehard: *Free Jazz*. Wien: Universal Edition, 1975.

Jost Ekkehard: *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke, 2012.

Kajanová, Yvetta: “Communism and Emergence the Central European Jazz School”. In: *Journal of Literature and Art Studies* 2/6, 2012. S. 112–132.

Kampmann Wolf, Jost Ekkehard: *Reclams Jazzlexikon*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003.

Knauer Wolfram: “Jazz und Jazz-Verwandtes aus Ungarn”. In: *Jazz Podium* 44/3, 1995. S. 70.

Kunzler Martin: *Jazz-Lexikon 2. Von La Barbera bis Zwingenberger*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.

Lendvai Ernő: *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*. Wien: Universal Edition, 1995.

Noglik Bert: “Aktuelle Aspekte der Identität von Jazz und ‘improvisierter Musik’ in Europa: Differenziertes Selbstverständnis und Internationalisierung”. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 19. Graz: ADEVA, 1987. S. 177–186.

Noglik Bert: *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.

Noglik Bert: “Osteuropäischer Jazz im Umbruch der Verhältnisse. Vom Wandel der Sinne im Prozeß gesellschaftlicher Veränderungen”. In: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz in Europa. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* 3. Hofheim: Wolke, 1994. S. 147–162.

Noglik Bert: “Substreams. Die verborgene Moderne in der improvisierten Musik Europas”. In: Wiener Musik Galerie, Ingrid Karl (Hg.): *Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*. Wien / München: Löcker, 1986. S. 115–138.

Retkes Attila: *Avantgárd és nemzeti törekvések a modern magyar jazzben. 75 éve született Szabados György*. http://györgy-szabados.com/wp-content/uploads/2015/09/RetkesAttila_Szabados _Gyorgy75.pdf [Zugriff: 01.12.2015].

Simon Géza Gábor: “A magyar jazz-stílusért”. In: *Magyar Ifjúság* Febr. 23. 1973. S. 14–15.

Simon Géza Gábor: *Magyar jazzdiszkográfia 1905–2000. Hungarian Jazz Discography 1905–2000*. Budapest: Foundation of Jazz Education and Research in Hungary, 2005.

Simon Géza Gábor: *The Book of Hungarian Jazz*. Budapest: Hotelinfo, 1992.

Suchoff Benjamin: “The Genesis of Bartók's Musical Language”. In: Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (Hg.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, & Ethnomusicologist.* New York: Oxford University Press, 2000. S. 113–128.

Szigeti Péter: “‘Jegyzőkönyv’ – Szigeti Péter beszélget Szabados Györggyel a szabad és emberarcú zenéről, a zene szabadságáról és emberségéről”. In: *Jazz Studium* 5, 1983/2. S. 8–20.

Wiener Musik Galerie, Karl Ingrid (Hg.): *Jazz op. 3. Die heimliche Liebe des Jazz zur europäischen Moderne*. Wien / München: Löcker, 1986.