VIGILIA

49. évf. 3. szám **1984. március**

ZENÉTŐL – ZENÉIG

Dobszay László, Ligeti György, Szőllősy András, Rónay László, Korenika Géza, Rajeczky Benjamin, Kocsis Zoltán és Váczi Tamás írásai

Gál Ferenc
Az emberi jogok és az egyház

Cenner Mihály
Az ember tragédiája centenáris előadásai

Németh Tibor György
Hit, szerelem, barátság Madáchnál

Zay László
Tisztelet az öregasszonyoknak

Kerényi Grácia, Keresztury Dezső, Antal Gábor, Hegedüs Géza versei, Mensáros Zoltán novellája

Précis: français, deutsch, English, italiano

VIGILIA

49. ÉVFOLYAM 3. SZÁM

Számunk elé ... 161
DOBSZAY LÁSZLÓ: Válságok, reformok a XX. századi egyházzenében ... 162
KERESZTURY DEZSŐ: Hagyakozni?; Átváltozás *(versek)* ... 166
LIGETI GYÖRGY: A zeneszerzés oktatásának új útjairól ... 168
SAJGÓ SZABOLCS: Elég *(vers)* ... 171
RAJECZKY BENJAMIN: Szentmihályi Mihály „Egyházi énekes könyv"-ének (1797–98) hangjegyes tervezete ... 172

A Vigilia beszélgetése
Szőllősy Andrással *(Váczi Tamás)* ... 175

VÖRÖS ISTVÁN: Részlet *(vers)* ... 183
VÁCZI TAMÁS: Amerikai zene európai szemmel ... 184
GÁL FERENC: Az emberi jogok és az egyház ... 190
HEGEDÜS GÉZA: Szonett Simone Weilhez *(vers)* ... 195
RÓNAY LÁSZLÓ: Nyugati magyar írók – Határ Győző ... 196
ANTAL GÁBOR versei ... 201
ZAY LÁSZLÓ: Tisztelet az öregasszonyoknak – Huszárik Zoltán kisfilmje ... 202
KERÉNYI GRÁCIA: Dicsőség a nagyanyáknak *(vers)* ... 206
NÉMETH TIBOR GYÖRGY: „Van-é jutalma a nemes kebelnek?" – Hit, szerelem, barátság Madáchnál ... 207
CENNER MIHÁLY: Az ember tragédiája centenáris előadásai ... 211
MENSÁROS ZOLTÁN: A kontár *(elbeszélés)* ... 216
KULIFAI GYULA: Megsokasodik *(vers)* ... 221
VASADI PÉTER: Tehetség és szentség ... 237

Napló
Ferenczi György (1902–1983) *(Kocsis Zoltán)* – 222; **Irodalom** Tűz Tamás: Sosevolt hideg orchideák *(Rónay László)* – 224; **Zene** Egy kántor vallomása *(Korenika Geza)* – 226; **Teológia** Karl Rahner: A hit alapjai *(Gojak János)* – 229; „Jövőnket építjük" – Könyv az esztergomi MEI jubileumra *(Pajor András)* – 231; Luther asztali beszélgetései *(Rosdy Pál)* – 232; **Film** A gyerekvilág ege *(Karcsai Kulcsár István)* – 233; **Képzőművészet** Szentendrei Tárlat '83 *(Andrási Gábor)* – 235; Idegen nyelvű *tartalomjegyzék* – 238; Könyvjelzőink a 167., 205., 210. és 223. oldalon; *Haza és nagyvilág* rovatunk a lap hátsó borítóin.

A címlapon *Joós Júlianna* munkája

Főszerkesztő: HEGYI BÉLA

Laptulajdonos: ACTIO CATHOLICA Felelős kiadó: MAGYAR FERENC

Szerkesztőség és kiadóhivatali ügyintézés: Budapest V., Kossuth Lajos u. 1. Telefon: **173–933, 177–246.** Postacím: 1364 Bp. Pf. 111. Terjeszti, előfizetési és templomi árusítás: Vigilia Kiadóhivatala, árusítja a Magyar Posta is. A Vigilia csekkszámla száma: OTP 37.343-VII. Hazai előfizetések külföldre: Posta Központi Hírlapiroda, Bp. V., József nádor tér 1. Postacím: 1900 Bp. Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Bpest, Pf. 149. Nyugati országokban az évi előfizetési ár: 23,– USA dollár, vagy ennek megfelelő összegű más pénznem. Átutalható a Magyar Nemzeti Bankhoz (H-1850 Budapest) a Kultúra 024-7. sz. csekkszámlájára, feltüntetve, hogy az előfizetés a Vigiliára vonatkozik. A szocialista országokban előfizethető a helyi postahivatalokban is. Egyes szám ára: 20,– Ft. Előfizetés: negyedévre 60,– Ft, félévre 120,– Ft, egy évre 240,– Ft. Megjelenik minden hónap elején. Index-szám: 26.921 HU ISSN 0042-6024. Szedte a Szent István Társulat. Készült: Pannon Nyomda, Veszprém. 84 659. Felelős vezető: Danóczy Balázs igazgató.

Váczi Tamás

AMERIKAI ZENE EURÓPAI SZEMMEL

Az itt vázolt jelenség jobb híján s főként eredete folytán kapta a *free jazz* elnevezést. Azt is meg kell mondani, hogy e sorok írója érzi leginkább, mennyire elégtelen a körülírása s főleg a magyarázata ennek a zenei jelenségnek, melyet egyébként amerikai képviselői nem is free jazznek, hanem „new thing"-nek vagy éppen „intergalactic music"-nak neveznek. Az írás apropója, hogy az elmúlt év során Győrött vendégszerepelt a kaliforniai *Rova Saxophone Quartet*, a kortárs jazz egyik legizgalmasabb együttese. Koncertjük egyike volt azoknak a kivételeknek, melyek erősítik a szabályt: a magyar kortárs zenekultúra, s ezen belül az avantgarde jazz elszigetelt helyzetben van, még akkor is, ha ez az elszigeteltség viszonylagos. Félő, hogy akik oly gyakran sajnálkoznak Adyval, mondván, hogy „mi mindig, mindenről elkésünk", most ismét rosszul állították be iránytűjüket, s miközben korszerűségre törekednek a legkülönfélébb irányokban, nem veszik észre, hogy korszakunk egyik legérdekesebb zenei áramlata hogyan hódítja meg a zeneművészet eddig ismeretlen területeit, kifejezési lehetőségeit, s másfelől a fiatal, már-már XXI. századi közönséget.

Lehetségesnek tartom, hogy itt egy zenei korszakváltás még aránylag kezdő mozzanatai bontakoznak ki, mely korszak végkifejlete egyelőre beláthatatlan. Azt is csak utólag értjük meg – hogy zenetörténeti példákra utaljak –, mit jelentett például az Ars nova művészetének feltűnése annak idején, a gregorián hatalmas kultúrájának árnyékában, vagy milyen messzemenő következményei lettek a protestáns korál felbukkanásának a zenetörténet folyamatában. A Rova Quartet négy szaxofonosa, akikről most egyebek közt szó van, már puszta megjelenésével is figyelmeztet: ne gondoljuk, hogy a zene stiláris fejlődése és a mögötte meghúzódó emberi mentalitás, életérzés folytonos alakulása egy pillanatra is megállhat. Jaj annak, aki egy kicsit is leragad, s nem követi a mindig mozgó szellemáramlatokat! Vészes provincializmusba süllyed, s észre sem veszi, hogy „mi mindig mindenről elkésünk".

Mondom: puszta megjelenésével, s arra gondolok, egy jelenséget, legyen az akár egy tárgy, akár bármiféle műalkotás vagy – mint esetünkben – négy élő muzsikus, a vizuális jegyek alapján, első meglátásra meg lehet érezni, föl lehet ismerni, pontosan a jelenség atmoszférája okán. Mindannyian láttunk már barokk zsabót és parókát, rokokó árnyképet, fehéring-nyakkendőt vagy épp farmernadrágot: a stílusok halnak, a muzsika él.

A JAZZ-HAGYOMÁNY ÉS MEGHALADÁSA. Jelen esetben a jazztörténetnek azt a szakaszát vizsgálom, mely a jazz némely legújabb eredményét – így a Rova Quartet zenéjét is – határozottan a stilárisan legújszerűbb kortárs zenék némelyikének határvidékére sodorta. Ez az időszak viszonylag rövid, csupán húsz–huszonöt éves, kezdetét az ötvenes évek végére, a hatvanas évek elejére tehetjük. E periódust nevezi a jazztörténet a *free* korszakának. A free jazz első jelentős korszakáról, a hatvanas évek haladó amerikai néger zenéjéről könyveket írtak már, mára jazztörténetté vált ez is, még akkor is, ha megalapozó muzsikusainak nagy része még él és aktívan dolgozik. Másfelől éppen ebből következik, hogy e műfaj sem maradt meg eredeti állapotában, hanem folyvást új és új – földrajzi és zenei – területeket hódít meg.

De mi tette lehetővé a jazz forradalminak nevezhető megváltozását? Melyek azok a zenetechnikai eszközök, melyek teljesen újszerű kifejezésmódhoz vezettek? S végül mik ennek az új kifejezésmódnak a legjellemzőbb sajátosságai?

A free jazz egyik fő vívmánya, hogy megszabadítja a jazzmuzsikusokat azoktól a kötöttségektől, melyek a jazzt korábban inkább a könnyűzenéhez kötötték: a tánczene ritmikai sztereotípiáitól, később az impresszionista zenéből kölcsönzött harmóniáktól, az improvizáció harmóniai és formai meghatározottságaitól, s még sok más olyan kolonctól, mely

gúzsba kötötte a muzsikus fantáziáját. Így vált lehetségessé teljesen új utak, technikák felfedezése, de ezalatt századunk műzenéjének történetében is rengeteg analógiául kínálkozó változás történt. Ez azért hangsúlyozandó, mert a mai világban – s a zene világában is – egy soha eddig nem ismert kölcsönhatás tapasztalható, napról napra egymásba olvadhatnak a kortárs zenék legújabb eredményei, új szintéziseket téve lehetővé. Van persze példa a merev elzárkózásra is, mind a „komoly zene", mind a „jazz" képviselői részéről – *Cecil Taylor*, a modern jazz egyik legmarkánsabb újító egyénisége például úgy nyilatkozott, hogy őrá *egyáltalán* nem hatott az európai zene –, ezeket azonban nem szabad nagyon komolyan venni, hiszen ha másképp nem, akkor tudat alatt hat egymásra a kor sokféle zenei irányzata. Közismert dolog, hogy mennyire rányomta bélyegét a hatvanas évek gondolkodásmódjára például John Cage vagy Morton Feldman tevékenysége, vagy milyen közvetlen és közvetett hatást jelentett és jelent az elektronikus zene megszületése az ötvenes évek óta. Vegyünk egy-egy példát a zenei stílus legfontosabb faktorainak megváltozására:

ANALÓGIÁK A XX. SZÁZADI MŰZENE ÉS A FREE JAZZ VONATKOZÁSÁBAN. Első helyre kerül a zenei hangrendszer kérdése. A dodekafónia és a vele párhuzamosan kialakuló jelenségek, újszerű tonalitás-koncepciók, stb. elmélete és gyakorlata következtében az európai műzene területén a XX. század eleje óta másféle viszonyulás alakult ki a zenei melódia-, illetve harmóniaképzéssel kapcsolatban. Ez a viszonyulás rokonítható a free jazz muzsikusok melódiai és harmóniai felfogásával, mely szintén szabadulni látszik a pentatonikus, diatonikus, majd modális harmónia-koncepcióktól. A free muzsikusok némelyikénél – így a Rova Quartet szaxofonosainál is – egyaránt megfigyelhető, hogy mind dallami, mind pedig összhangzásbeli síkon gyakran távol tartják magukat a zenetörténetben, illetve a jazztörténetben már feltárt és kiaknázott melódiai, harmóniai fordulatok, stílusjegyek használatától: eddig nem ismert és nem használt mind dallam-, mind pedig harmóniakezelésük. (Megjegyzendő, hogy mindez együtt jár bizonyos kifejezésbeli, artikulációs változással is, melynek következtében a nem temperált hangrendszerek tartományába lépnek át a muzsikusok.) Itt tehető egy stiláris szempontból igen fontos megfigyelés: a szabad jazz improvizációban a muzsikusnak nincs megszabva pontosan, milyen kifejezésbeli eszközöket használhat, az azonban rögtön felismerhető, ha egy pillanatra bár, de stíluson kívüli, stílusidegen megoldással él, vagyis az improvizáció mozgástere maga nem meghatározott, mozgásterének korlátai, határai azonban nagyon is pontosan megjelölhetők, érzékelhetők. A stíluseszközök kiválasztása tekintetében egyértelműbb tehát a tiltás mozzanata mint az állításé, a free jazz-improvizáció *indirekt* módon meghatározott.

Némelyek a webernizmus után már a hangrendszer összes lehetőségének végső kiaknázottságáról s éppen ezért használhatatlanságáról beszélnek s ezzel összefüggésben arról, hogy a dallam és harmónia eddigi szerepét valami másnak kell felváltania a jövőben. A már említett John Cage például – igaz, az elektronikus zene megjövendölésével kapcsolatban – így érvel *Silence* című tanulmánykötetének egyik helyén: „Amíg a múltban az ellentétesség alapja a disszonancia és konszonancia között volt, a közeljövőben ez a zaj és az úgynevezett zenei hang(zás) között lesz". Vessük csak ezt az elvét össze a háború utáni európai műzene számos darabjával vagy a free jazz azon gyakorlatával, mely a „világos" és „homályos" részek szembeállítását – ami a feszültségteremtés egyik fő eszköze s ezért egyben fontos formaalkotó tényező is –, éppen a különösen bonyolult poliritmikájú ritmusszekció előtérbe állításával (zaj) vagy a dallamjátszó hangszerek szerepének kiemelésével (zenei hangzás) éri el. Amíg például – hogy egy másik esetre célozzak – *Xenakis* vagy *Penderecki* kidolgozzák zenei stílusuk egyik jellemzőjét, a dallami és összhangzásbeli értelemben egyaránt érvényes cluster-technikát, addig a már említett *Cecil Taylor* vagy *Szabados György* ugyanebben a szellemben, ugyanezzel a zenei technikával zongorázik.

A zenei formavilágot érintő változások rendkívül sokféle megoldást eredményeznek a zenetörténet második világháború utáni szakaszában. A mi szempontunkból most a hagyományos zenei formák kötetlenebbé, nyitottá válását kell elsősorban szemügyre vennünk, ez kínál analógiákat a free jazz tekintetében. Próbáljuk meg világosan megrajzolni a

fokozatokat, melyek a teljesen determinált zeneműtől úgyszólván a teljesen determinálatlanig vezetnek. Először említést kell tenni arról, hogy még egy minden egyes porcikájában meghatározott mű sem hangzik el kétszer ugyanúgy. Az egyes interpretációk eltérő volta azonban nem érinti a mű formai szerkezetét. Már több rugalmasságot, hajlékonyságot eredményez az úgynevezett korlátozott aleatória bevezetése a zenébe, mely *Lutoslawski* nevéhez fűződik. Az aleatorikus technika műzenei alkalmazása, tehát a véletlen hatásának bevonása egy zenemű létrejöttének folyamatába tulajdonképpen abból a felismerésből fakad, hogy a hagyományos ritmusnotáció alkalmatlan a valóságban lehetséges és létező ritmikai „finomságok", mikrointervallumok rögzítésére. Érdemes felidézni, hogyan vélekedik *Duke Ellington* a jazz-zongorista ugyanerről a problémakörről: „egyik tanulmányában azt az érdekes kísérletet teszi, hogy kottaképben rögzíti meg a »hangzó« dzsesszt. Az egyik oldalon tehát közli azt a formát, amelyben *megjelent* az illető darab, a másik oldalon pedig azt, ahogyan elhangzik. Hozzáteszi, hogy még a rendkívül bonyolult, már-már olvashatatlan ritmusú kottaszöveg is csupán az egyik megszólaltatási lehetőség, ezen felül még ez is csupán szimplifikálás, mert a valóságos, élő dzsesszt, kottaírásunk jelenlegi fejlettségi fokán *teljesen lehetetlen megrögzíteni*" (Pernye András *A nyilvánosság* című könyvéből). Lutoslawski egyébként aleatorikus módszerét nemcsak a ritmika területén alkalmazza, hanem a hangmagasságok szervezésénél is (ezt hívja aleatorikus ellenpontnak), ez azonban olyan sajátos zeneszerzői műhelyprobléma, mely jelenlegi témánktól távolabb esik. Az itt említett korlátozott aleatorikus kompozíciós technika még mindig nem eredményezi a zenei forma nyitottá válását, legföljebb az egyes, meghatározott formai funkciójú részeken *belül* tesz lehetővé bizonyos fellazulást. Egyébként, mint a fentiekből kiolvasható, pontosan a ritmika az a terület, ahol a hangzó jazz poliritmikus bonyolultsága megelőzi azokat a műzenei kísérleteket, melyek a ritmusvilág mikrostruktúráját a lehető legnagyobb differenciáltság szintjére juttatták.

Lényegesebb formai változásokat eredményez a felcserélhető formai elemek alkalmazása egy zenemű keretein belül. Itt már az előadótól függ, hogyan realizálja a komponista elképzeléseit. Természetesen a zenei anyag rögzítettsége is mutathat eltéréseket egymástól. Végül hadd utaljak néhány konkrét s meglehetősen extrém esetre. A legszélsőségesebb ezek közül is bizonyára Cage példája. *4' 33"* című hírhedt művében a darab „formája" (pontosabban mondva kerete) maga a megszabott időtartam, s a „mű" hangzó matériája mindaz a konkrét zaj, zörej, ami az anti-darab előadása, illetve nem előadása során a hallgató fülébe eljut. A műzene egyik szintén aránylag újkeletű gyakorlata a grafikus notáció használata. *Earle Brown* és több más „komponista" némely kottája a megszokott hangrögzítés helyett vizuális impulzusokkal próbálja az előadóból az általa elképzelt zenét kiszuggerálni. A komponista szót azért tettem fent idézőjelbe, mert itt talán már sokkal fontosabb szerep jut az előadónak, mint a zeneszerzőnek...

Az európai szerzők közül hadd hivatkozzam még *Karlheinz Stockhausen*ra, aki viszont *Aus den sieben Tagen* című darabjában nemcsak vizuális, hanem elsősorban verbális instrukciókat ad muzsikusainak: „Játssz egy hangot, addig játsszad, míg nem érzed, hogy abba kell hagynod", stb. Mi ez, ha nem az előadó, az improvizatór muzsikus spontán zenei reakcióira történő hagyatkozás? S hogyan jutott idáig a műzene, az európai avantgarde neves képviselője? Az értelemre apelláló, konstruktivista s rendkívüli módon ezoterikussá vált kortárs zene némely zeneszerzője pontosan a feltétlen őszinteséget, a kifejezés közvetlen erejét, s mondjuk ki, mindezek legfőbb zálogát, a zenélés improvizatív jellegét „irigyli meg" a jazztől s az összes improvizáción alapuló zenei gyakorlattól. Emlékeztethetünk még egyszer Pendereckire, aki eltérően sok más kortársától felismeri a műfaj újszerűségét és megírja *Actions* című művét jazz-zenekarra, mely az első kísérletek egyike a műzene történetében arra, hogy a modern jazz és a kortárs zene szintézisét hozza létre. (A darabot, mely teret nyit az improvizációnak, a *Globe Unity Orchestra* és a *New Eternal Rhythm Orchestra* játszotta elsőnek.)

Ezzel szemben mit mondhatunk a free jazz gyakorlatáról? Fordított sorrendbe rendezve, a free jazz a komponált és rögtönzött részek arányai, a formai megoldások tekintetében a következő fokozatokat ismeri és használja: a teljesen szabad improvizáció. A jazzmuzsiká-

ban hagyományszerűen él a jam session gyakorlata, mely az éppen egy helyen fellépő, találkozó muzsikusok tetszés szerinti közös zenélését teszi lehetővé. Mi történik azonban akkor, ha a legújabb stílusban és a kortárs zenei irányzatokban egyaránt otthonosan mozgó muzsikusok téma nélkül, mindenféle megállapodás nélkül elkezdenek együtt játszani? Az így születő zenének valójában csak a technikai képzettség, a használt hangszerek összessége és az adott muzsikusok tudása és fantáziája szab határt. S ha a szóban forgó improvizatőrök ráadásul komoly művészi elgondolással is rendelkeznek, akkor létrejöhet valami addig valóban soha nem hallott zene. Konkrét példaként említhetem a Magyarországon vendégszerepelt amerikai Anthony Braxton és a Szabados-trió egyszeri és megismételhetetlen hangversenyét (vö. *Braxton Győrben*, Vigilia 47. évf. 10. sz.). Ezek a muzsikusok valamiféle új, *közös zenei világnyelven* tudtak egymással kommunikálni, zavartalanul.

Kevéssel kötöttebb megoldás egy zenei darab kereteit rögzíteni. Ilyenkor konkrét, leírt dallamokat, karaktereket, stb. kapnak a muzsikusok, melyeket azután egyéni rögtönzéseikkel ötvöznek hangzó egésszé, előre meghatározatlanul és láthatatlan utakon keresztül. A kollektív rögtönzés szükségessé teszi a szabad improvizáció strukturális szabályozását, keretbe foglalását, mely vonatkozhat egy zenei szakasz ritmikai jellegére, dallamának, tonalitásának, tonális centrumának rögzítésére, az előadásmód milyenségére, a tempó behatárolására, stb.

WORLD MUSIC ÉS METALANGUAGE. Nem lehet célul kitűzni most a free jazz teljes, mindent kimerítő stiláris meghatározását. Azt sem részletezhetem itt, hogy a free jazz mint „skatulya", mennyire alkalmas vagy alkalmatlan a belegyömöszölt zenei jelenségek egységesítő körülhatárolására. Véleményem szerint a Rova Quartet már mint a free korszak új, második (netán harmadik?) nemzedéke lép fel a hetvenes évek végén. Első hallásra is megállapíthatjuk, hogy a kvartett a szaxofonjáték Coltrane–Coleman–Shepp–Braxton vonulatát folytatja. Gyanítható, hogy leginkább a chicagói zenészek (The Chicagoans), valamint Anthony Braxton felfogásmódja áll hozzájuk legközelebb. Braxton „world music" koncepciójának lényegére céloztunk már fentebb. A „world music" (világzene) nyelvezete, a „metalanguage" (metanyelv) valamiféle egyetemes, minden kultúrkörből származó muzsikus számára érthető és érvényes zenei nyelvezet kíván lenni. Ez az euro-amerikai kiindulású zenei jelrendszer magába foglalná tehát az afrikai, ázsiai, indiai, arab, stb. hagyományt éppúgy, mint bármely más fellelhető, integrálható zenei nyelvet. Avagy megfordítva: a metalanguage olyan zenei nyelvi keret, melyen belül ki-ki megütheti saját, sajátos hangját: a néger éppúgy, mint a fehér, az amerikai éppúgy, mint az európai, a nyugati éppúgy, mint a keleti.

NÉHÁNY GONDOLAT AZ IMPROVIZÁCIÓRÓL, ÉS... A fentiekből világosan kiolvasható, hogy akár a muzsika hangrendszerbéli tulajdonságairól, akár formai megoldásairól vagy bármely egyéb jellemvonásáról kezdünk gondolkodni, előbb vagy utóbb, de biztosan az improvizáció, a zenei rögtönzés kérdésébe ütközünk. Az improvizatív jelleg a jazz legfőbb jellemzője, középponti kategóriája. Ez azonban a jazz korszakainak függvényeként mindig más módon érvényesült és érvényesül a jazztörténetben. Volt, amikor fő szerepe egy megadott dallam körülírása, földíszítése volt, máskor egy adott formarész harmóniamenetek által determinált megvalósítása, a free korszakban jut el végül a jazz improvizáció arra a szintre, hogy immár „szabaddá" válva a legkülönfélébb tartalmakat közvetítheti. De mi okból nevezzük szabadnak ezt a fajta improvizációt? Talán azért, mert a fentiekben bemutatott értelemben valóban mentesülhet szokásos megkötöttségeitől: melodikai, harmóniai, ritmikai és formai tekintetben egyaránt. Meghatározó tényezőit máshol kell keresnünk: a muzsikus, a rá ható körülmények (társadalmi szféra), a stílusát befolyásoló előzmények (képzettség, művészi, stiláris hatások: esztétikai szféra) és adottságok (etnikai-lélektani szféra) folytán, valamint az önmaga elé állított eszmények, az esztétikumról vallott nézetei, a világ egészéről alkotott elképzelései révén nagyon is meghatározott, akár tudatosul ez benne, akár nem.

Melyek a free jazz korszakának általánosnak mondható jellemzői? A második világháború következtében – Európában éppúgy, mint Amerikában – teljesen megváltoztak a művészetek esélyei, lehetőségei, átértelmeződtek az ábrázolható „tartalmak" és az ábrázolás eszközei, módszerei. A művészet hátteréül szolgáló társadalmi szféra jellemzői közül meg kell említeni a totalitarizmus térhódításának tényét s ebből fakadóan az egyénben megjelenő létbizonytalanság és szorongás érzését. Ezzel egyidejűen a demográfiai robbanásra visszavezethetően soha nem tapasztalt eltömegesedés jellemzi az emberiséget, a nagyvárosi életmód eddig soha nem volt léthelyzet elé állítja az egyes embert, s ezzel együtt kialakul benne az elszemélytelenedés tudata és érzése. Tehetetlenséget érez az egyes emberekkel tömegként bánó, a tömegeket pedig tetszése szerint manipuláló hatalmi gépezettel szemben. A spontán társadalmi mozgalmak, függetlenül azok tartalmától s céljaitól csődöt mondanak: mozgalmaik ellenére sem nagyon változik meg a feketék helyzete, szerepe az Egyesült Államok társadalmi szerkezetén belül, szinte feleslegesnek bizonyul minden tiltakozás például a vietnami háborúval kapcsolatban (állítólag a Rova Quartet egyik darabja is ennek jegyében született), nem ér el különösebb eredményeket a nyugat-európai diákmozgalom sem, és a példákat tovább sorolhatnánk. Látványos következménye a társadalmi harc lehetetlenségének az anarchizmus és a terrorizmus térnyerése, vagy a különböző önpusztító szerek elterjedése világszerte. Az anarchizmus szelleme, a fentiekből lecsapódó, sokszor a nihilizmusba torkolló életérzés nyomot hagy azután a korszak művészeti mozgalmaiban éppúgy, mint ahogy – s ez már egy más természetű szempont – a freudizmus népszerűvé válása is rányomja bélyegét a művészeti produktumokra. Itt említjük meg azt, amire Cecil Taylor figyelmeztet bennünket: a jazz-improvizáció egyben *önanalízis* is, melynek során egy szinte teljesen automatikussá vált mechanizmus (a muzsikus hangszeres tudása s hangszeres tudásának „összenövése" a megélt, kifejezésre váró tudat alatti tartalmakkal) segítségével az improvizatőr önnön belső valójának egyre mélyebb – sokszor démonikus – rétegeit tárhatja fel. Ilyen értelemben nevezhetjük a free jazzt pszichoanalitikus zenének.

Mindenesetre a korszak alaphangvétele a diszharmónia: a társadalmi és lélektani feszültségeket a maguk feloldhatatlanságában ábrázolja a művészet. Kialakulhatnak például a zenében, az egyes darabokon belül olyan végletes szituációk, mikor úgyszólván minden közvetlen dallamkeret, értelmezhető modell tiltás alá kerül bizonyos zenei-pszichikai okok folytán, ilyenkor következik el a kifejezés „artikulálatlanná", „gesztusszerűvé", „agresszívvé, stb. válása, amikor is az emóció, keresve adekvát kifejezésbéli eszközét, zenén túli, vagy zene alatti, biológiai-pszichikai szintre süllyed-emelkedik; vinnyogássá, hörgéssé, tiltakozó bömböléssé vagy szenvedő kiáltozássá válik. Ha pedig a hideg értelem felől közelítünk mivoltunk adekvát kifejezhetetlensége felé, akkor jutunk el a free jazz területén is a mondandó feldarabolásán, széttöredezésén keresztül a dadogásig, onnan pedig a kimondhatatlan kimondásáig, a megtestesített, megszólaltatott csendig. Amit nem tudunk elmuzsikálni, arról „ne muzsikáljunk", mert muzsikálni mégiscsak kell...

...ÉS A KOLLEKTÍV IMPROVIZÁCIÓRÓL. A kollektív improvizáció gyakorlata egyáltalán nem újdonság a zenetörténetben és a jazztörténetben sem, most mégsem foglalkozhatunk ezekkel az előzményeknek tekinthető dolgokkal, melyeknek szerepe teljesen más volt a népi zenekultúrákon belül vagy a jazz korábbi korszakaiban, mint a *free* korszakában. A Rova Quartet esetében több önállóan, szólisztikusan rögtönző egyéniség zenén belüli kölcsönhatásáról, e kölcsönhatások sajátosságairól mondhatjuk el meglátásainkat. Az együttes hangszeres felépítésével kapcsolatban három fő megállapítást tehetünk. Az első és legegyszerűbb ezek közül, hogy mind a négy muzsikus szinte kizárólag ezt a különös múltú és zenetörténeti funkciójú hangszert: a szaxofont használja. A szaxofon különös adottságai folytán rendkívül árnyalt hangszínképzésre és frazírozásbeli, agogikai megoldások egészen széles skálájának megvalósítására képes, az emóciók zenei kivetítésének különösen kifinomult instrumentuma. Másodszor a hangszer családjának minden tagját használja a kvartett (a szopraninótól egészen a baritonig) és leggyakrabban éppen a klasszikus négyszólamúságra emlékeztető szoprán-alt-tenor-bariton felosztásban. Ezért zenéjükben előtérbe kerül

a polifonikus gondolkodásmód. Miként a vokális zenében vagy a vonósnégyes művészetében, a Rova Quartet esetében is a legkülönfélébb összetételek válnak lehetővé a hangfajok által betöltött funkciók, szerepek esetében: szóló, duójáték, basszuskíséret, töltelékszólamok vagy polifonikusan kezelt szólamok technikája. S harmadszor a ritmusszekció hiánya. Közismert, hogy milyen középponti szerepet játszott és játszik a jazzben a zene ritmikai dimenziója. Ennek megfelelően a jazz kimunkálta saját használatára a meglehetősen széles skálájú ritmushangszer-arzenált. Ritmusszekció nélkül elképzelhetetlen (volt) jazzt játszani, s ekkor jön egy kvartett csupa szaxofonból. A ritmusszekció funkciója a jazzben többek között a következő: kerete, mintegy melegágya a zenei improvizációnak, az idő zenei anyaggal, „masszával" történő kitöltésének fő eszköze és a jazz fő jellemzőjének, a forró, sodró ritmikának a biztosítéka. Hogy a szaxofon-kvartett esetében a ritmusszekció hiányának mik a következményei? Először, hogy a háttér, a „ritmikus függöny" helyébe a *csend* lép, s ez a jazz hangzásvilágához viszonyítva fokozott hangsúlyt ad minden megszólaltatott hangnak. Másfelől: a hangszereseket regiszterek szerint a már vázolt különböző értelmű funkcionálódásra készteti.

Gyakran alkalmazza a kvartett a ritmusszekció helyettesítésére az ad libitum ismételgetéses technikát is, ami – ha már csak ketten játsszák is – a ritmusszekciót egyenértékűen helyettesítő ritmikus textúra léttrejöttéhez vezet. Ez azonban a hagyományos ritmikai szövedékhez képest rendkívül újszerű, hiszen nem nélkülözi a hangmagasságok játékának paraméterét sem. Ritmikai tekintetben a kvartett egy négy időközpont szerint egyszerre gondolkodni és komponálni képes zeneszerzőhöz hasonlítható. A paralel használt tempók sokféleségéhez és sokrétűségéhez hozzá kell még képzelnünk azokat a kibogozhatatlanul szövevényes lehetőségeket, melyek az egymástól független tempóváltásokból, fokozatos gyorsulásokból-lassulásokból, stb. erednek. A tempó kérdése azonban nyilvánvalóan összefügg a zenei karakterek kérdésével. Karakteren itt a kifejezésmód milyenségét, hangvételét, sőt – élő organizmusról lévén szó – *jellemét* értem. Az egyes szólamok a kollektív improvizáció folyamatában különféle módon *viselkednek*. Ha feltételezzük, hogy négy különböző jellem a hangzó muzsika álarcába öltözötten hogyan képes hatni egymásra, befolyásolni, gátolni-ösztönözni egymást, s így mindig új, előre soha nem látott mederbe terelni a zene folyamatát, elképzelhetjük, milyen zenei *élőlények* jöhetnek-jönnek így létre, melyek azután a biológiai-lélektani organizmusok bonyolultságának megfelelő zenei tartalmakat képesek közvetíteni. Mint afféle – Földünkön igen gyakran előforduló – marslakók, képzeletbeli szellemi lények hadakoznak szemünk láttára, fülünk hallatára. Az egyik ágál, a másik hadonászik, a harmadik bosszankodik, magyaráz, lustálkodik, nyavalyog, dühöng, zsörtölődik, no és tesz, „mond" olyat is, melyre egyáltalán nincs szavunk.

A SZERKESZTŐSÉG KÖZLI: Kérjük kedves munkatársainkat, hogy lapunknak szánt kéziratait két példányban (egy másolattal) és a szabványnak megfelelő gépeléssel (egy oldalon 25 sorral, egy sorban 60 leütéssel, kettős sorközzel, megfelelő margóval) küldjék be, mert ezzel egyrészt megkönnyítik a nyomdai korrektúra munkáját, másrészt megkímélik a szerkesztőséget a kéziratmásolás többlet-költségeitől. – Kéziratokat és illusztrációkat, amelyeket nem mi kértünk, vagy előzetesen nem beszéltünk meg, nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Szerkesztőségi fogadóórák: hétfő, kedd, csütörtök 9–15,30 óráig.