

# 10 SZ

Annak a számomra megtisztelő feladatnak próbájuk a Jazz Studium No. 5. száma élé, mely kiadvány teljes képet rejtzolini meg a lehetőségekhez mérten teljesítette a Jazz Studiumnak egy közöttünk élő nagyszerű muzsikusról, művészről és emberről, Szabados Györgyről. A Jazz Studiumnak mindazoknak, akik ezt a kiadványt létrehozták nagy érdeme /lesz/, hogy ezzel a számukkal ráirányítják a figyelmet Szabadosra, mert megygyőződésen, hogy negérdemli, megérdemelte volna már eddig is ezt a figyelmet, sokkal nagyobb mértékben mint amennyire megkappa. / A kiadvány összeállítása, során értesültünk arról, hogy Szabados György április elején lissz díjat kapott. Reméljük, hogy ez a díj, a hivatalos elismerés első konkrét jele nem pusztán formalitást takar. A szerk./ Nem szeretnék azonban keserégni azon, főleg most, amikor e számot átadjuk az érdeklődőknak, egy dolgot azért még kell jegyezni. Szabados Györgynek - nyugodtan mondhatjuk - több mint két évtizede egyetlenegy önálló hanglemez jelent meg. /Nem kell itt említeni, hogy az 1964-es Jazzantológiai szerepelt akkor triójával - Gonda János itt közlésre kerülő lemez-, kritikája foglalkozik is ezzel a korai darabbal -, valamint az 1981-es Debreceni Jazznapokról megjelent válogatáson is szerepel egy szólószám erejéig, ezek azonban nem önálló albumok. / Nem volna ez olyan nagy baj egy mellőzött előadóművész, vagy akár egy kényszerűségből az "íróasztal fiókjának" dolgozó zeneszerző esetében sem, mint egy alkotó improvizátor esetében. Utóbbinál ugyanis a művészeti produkciók negőrzésének egyetlen eszköze a hangrögzítés.

Húsz év alatt egy lemez - ezzel nem mondunk el a legfontosabbat, azt, hogy legalábbis az utóbbi tíz évben, a San Sebastian-i nemzetközi free jazz nagydíj óta, Szabadosnak legalább két-három évente kijárt volta egy-egy album, irányváltásainak, fejlődésének fő állomásait csak így kisérhetné a nagyközönség nyomon, s csak így őrizhettük volna meg az utókor számára. A szükebb körű közönség emlékezetében él még a Csiki verbunk. A nagy hegyi tolvaj balladája, a Katonazene, a Tánczene, a későbbi évek zongora-hegedű duó, zongoraszólói, a Csigza, a Kassák Mihályben bemutatott művek, improvizációk, s a legutóbbi emlékek egyike a Braxton-Szabados est Győrben. S mindebből szinte semmi sincs rögzítve, bár az utóbbi szerencsére Győrben felvették a rendezők. Ezt a tényt én - Szabados egyik interjúbeli kifejezését kölcsönvéve - a kultúrpolitika baklövésének tartom. De a hírek szerint már elkészültek az ADYTON, a második önálló Szabados album felvételei a hanglenergyárban.

Tény hogy Szabados már fellépésének kezdete óta jazz-muzsikusnak számít. Ezzei rögtön szembe kell helyezni kijelentését, hogy ugyanis ő nem tartja jazzmuzsikusnak magát, vagy ha mégis, akkor nagyon lényeges megszorításokkal. Ezt az ellentmondást röviden a következőképp magyarázhatjuk meg, oldhatjuk fel: Magyarországon az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején semmiféle imp- gyakorlatra épülő "komoly" zene nem létezett. Az improvizációt egyedül a jazz művészete tartotta létfontosságúnak és alkalmazta is. A jazzt azonban "könyvű" műfajnak tartották, s így aki jazzzenét játszott az nem "komoly" zenét játszott, következés-képpen nem is lehetett "komoly" ember, "komoly" művész. Csak éppen azt nem tisztáztauk, hogy mit értünk "komolyság" alatt jelent esetben.

Nyilvánvaló, hogy Szabados nem a "könyvű műfaj" vonzotta, hanem a jazz-zenében fellelhető két karakterisztikus vonás: az improvizatív jelleg és a sajátosan kezelt ritmika. /S mindez, ami ezeket élte tő, ami ezek mögött meghuzzódik mentális szinten./ A zenének pontossan ez a két faktora, ami a jazzmuzsikát oly-

különösen előré tudja varázsolni. Jelendeg, ha ennek megkérdeznék, ha mindenáron meg kellene határoznom, hogyan hívjuk az ilyenfajta muzsikust, nem azt mondánám: zongorista vagy zongoraművész, nem is azt, hogy zeneszerző, hanem egyszerűen azt, improvizatőr. De ehhez rögtön hozzá kellene tenni, hogy nem reprodukáló vagy feldolgozó, hanem alkotó, íme privizátor.

Tehát két dolgot megállapítottunk: az improvizatív jelleg és ezzel összefüggésben a zene ritmikai dimenziójának eltérő volta határolja el Szabados zenéjét a műzenétől, a "komoly" zenétől. / Ez persze mégint csak nagy általánosságban igaz, hiszen a műzene nemely mai gyakorlata is alkalmazza az improvizációt. Ezeket a jelenségeket persze gyakran nem ismerik el megintcsak "komoly" zenének. Mindez ismét csak jele annak, hogy nem lehet a mai zeneművészetről a régi kategóriák szerint gondolkodni./

Most nézzük meg, mi az, ami a hagyományos értelmemben fel fogott jazztól "elválasztja" Szabados stilusát. Itt ismét két döntő mozzanatot látok. Az egyik, hogy Szabados indulásának idején, s még jó sokáig az élt a köztudatban, hogy a jazz, az amerikai zene, éve hogy ennél fogva sajátosan kozmopolita, s illyesfomán a meghonosított jazz is egy "nemzetközi nyelv", melyet hazai jazzmuzsikusainknak is "kozmopolitául", "amerikanián" lehet csak és kell beszélni. Ez volt az egyik előítélet, melyet Szabados rögtön megkérte, s nagyon helyesen megpróbálta ezt a "nemzetközi nyelvet" saját képére formálni, s nemzeti sajátosságokkal egyedivé tenni. Milyen jazz az ami nem "amerikáner" kérdezhettek akkoriban az érettlenek nem gondolván arra, hogy ilyen alapon például Heinrich Schütz sem irhatott volna "olasz" madrigálokat, hogy csak egy műzenei pérdát említsek.

A másik dolog, hogy már megszokott fáziskéséink következtében később értek csak el hazánkba a jazz újabb és újabb korszakainak, belső fejlődésének hi-rei és hangsúly dokumentumai. Márpedig a bebop korraszkában hogy lehet nem "bebop-mód" jazzt játszani,

hogy lehet a jazzbe addig ismertetlen elemeiket oltani mind a jellel. mind a korszerűség tekintetében - kérdezhettek Szabadosról. Röviden mondva tehát: Szabados zenéjével "megelőzte korát", vagyis kora nem tartott lépést "önmagával", s így Szabados a kettős értetlenség helyzetebe került. Erré mondja ő, hogy "kiszorult a világóból", a mai magyarországi zenei világóból. Ebben a kérdésben azt kellene felülvizsgálni, mi okból nem tudott Szabados zenéje beépülni, viaszázni a hivatalos zenei élet "szerkezetű rendjébe", miért szorult ki a perifériára, ahol viszont az egyetemi ifjúság, a fiatalok nem "hivatalosan", de annál lelkeiben üdvözlik. / Gyakran előfordult már a zentörténetben, hogy kezdetben perifériusnak ítélt, silyen sorra kárhoztatott művek és művészek igaz ösvénynek bizonyultak a későbbiekben.../

Tehát a "komoly" zenészek, a "szakma" nem vett tudomást róla, mert "jazzista", a jazz-körök pedig megtagadták, mert a fenti értelmemben átalakította és meghaladta a korabeli jazzt. Valahogyan így festett a helyzet a hatvanas évek elején Szabados indulásakor. S hihebben, hogy a frontok milyen makacsul tartják magukat: ez jazz, a jazz-muzsikusok azt mondják: ez kortárs zene, az 'ezoterizmust, elvonáságot kedvelőknek ez túl populáris, a szórakoztató zene híveinek túlontúl elvont, absztrakt, különc. Pedig a megoldás talán nem is olyan bonyolult. Nagyon egyszerű világossággal ír róla Szabados A jazz nyomorúsága című cikkében: "...ha értékhatárokat vonunk, a megítélezés csak minőségi lehet, műfaji előítéletektől mentes, de abszolut zenei és tartalmi igényű..." Félré kell tenni előítéleteinket, beporosodott skatulyáinkat, a megnezní: mi az, s főként milyen az, amit Szabados muzsikál.

Én már régóta egy igen eredeti szintézisnek tartom Szabados zenéjét. Nézzük meg most, melyek stílusának fő jellemzői, s miben áll a fent említett szintézis. Először beszéljünk azonban a módszerről, az improvisációról. Az alkotó improvizáció a zeneoktatásnak, a komponálástól sokban eltérő útja. Az alkotó impro-

vázatőr olyan, mint a tánconművész, aki sajátos elő-  
gondolásai, begyakorlott kifejezőesszékéi, stb. se-  
gitségével rögtönzi koreográfiaját, mik a komponis-  
ta koreógráfiát ír, s egy táncosra bizzza az előár-  
dást. Könnnyű elgondolni, hogy milyen előnyöket je-  
lent az alkotó improvizatőr módszerre számára, az a  
közvetlen erő, melyet a jelenlét által nyer és  
kölcsönöz produkciójának melyben az alkotói és elő-  
adói "réssz" egybeolvad, pontosabban nem válik szét.  
Egy alkotó improvizatőr fejében éppúgy megvannak,  
megtölthetnek a kódok, struktúrák, "makamok", melyek  
a dallam- és harmoniákezelést, a formai tagolást  
és építkezést, stb. irányítják, mint mondjuk egy  
zeneszerző parti tűrmájában. Az egyik dolog elő, e-  
leven, a másik leírása pillanatától kezdve tárgyi-  
ka mindenig a születés pillanatában van. Még akkor  
is ezt a bonyonást kelti, ha valójában bizonyos  
mártélyig megkomponált. Ebből következik, hogy a ki-  
fejezések utánozhatatlanul spontán és organikus  
jelleget ad. Mármost ami spontán, az nem lehet  
szigorán ellenőrzött és mesterkelt. Az improvizá-  
ció a zenealkotás sokkal inkább intuitív módszerre  
mint a szigorú szerkesztésmó. S nemcsak az impro-  
vizáció, hanem a kollektív improvizáció is. A rög-  
tönzés nem szigorúan ellenőrzött – így aztán a mu-  
zsikus "elszövhetja magát" – kimondhat, kifejezhet  
olyat is, amilyet tisztán tudatosan talán nem is  
akkart volna, s nem is tudott volna.

Lépjünk azonban tovább, s figyelem, mert ez dön-  
tő lépés: a zene ugye időben zajló, irodábeli művé-  
szet. Az idő az alkotó improvizatőr játéka alatt  
eleven, megélt idővé válik, míg egy partiitura lap-  
jain a mű ideje fiktív, képzeltbeli idő. Itt szé-  
retnék egy másik haszonláttal élni, szemlélete sebbe  
téve a különbséget. Egy improvizációt meghallgatni  
vagy eljátszani olyan, mint a jelen időben nézni,  
átelni valamit, egy történést, egy folyamatot. I-  
lyen értelemben nevezhető a jazz a mai zeneművészeti  
vitális ágának. Egy partiitura visszont olyan, mint

a mozgófilm, a partiitura előadása pedig mint a mozgó-  
film levéltése. De csak a hallgató szempontjából.  
A zeneszerző az egész művet, partitúrát ugy "nagja"  
össze. A két módszer különbsége – úgy hiszem – világos:  
Egyébként erről is Szabados is Improvizáció és Kompozi-  
ció című, itt közlesre kerülő cikkében.

A zene irodábeli zajlása mindenképpen valamilyen rit-  
mikát feltételez. A ritmika szempontjából lényegében  
kétfélé zene létezik: ritmikus-metrikus és aritmikus-  
ametrikus. Voltaképpen mindenfélle időben zajló törté-  
nés, így az ember bármiféle megnyilvánulása is csak e-  
két lehetőség egyike szerint mehet végre. A két dolog  
között természetesen van átmenneti lehetőség és a tel-  
jeség kedvéről meg kell jelezni, hogy abszolut töké-  
letes ritmusról éppúgy csak elvben létezhet, mint  
ellenére. Mármost a legtöbb lekötött zene ritmikus.  
Ez elői kivételekkel szöveges zenékben találunk  
/kezdré a gregorian énekléstől a recitáció-techniká-  
kon át egészen a Sprechgesang-ig, az énekbeszédig/.  
Nem véletlenül, hiszen mindenfélle beszélt nyelv lénye-  
gében aritmikus /kivételet itt a mondókéktől/ kezdve a  
versiég sokfélékkel találunk, de éppen ezek a kivételek  
állnak jellegükben legközelebb a zenéhez/. A ritmikus,  
sajátos módon hangsúlyozott, de ugyanakkor bizonyos,  
ismerték, hogy a magyar nyelv miképpen hangsúlyoz.  
Elképzelhető, hogy a magyar népi éneklésre igen jel-  
lemző prlando-rubato éneklési mód – amely Szalaios e-  
gyik vesszőparipája „, valamiféleképp, áttételesen, a  
szintaxis-szoros összefüggésben viaszolva thethető a  
nyelvformálás, a beszéd sajátosságaira. Mindenesetre  
a beszéd kifejezésbeli értelmeiben árnyalhatott, s-  
tebbé, komplexebbé válik a zenei ritmika.

Erről a jelenségről szól Szabados is, amikor egy  
helyen azt említi, milyen hatást tett rá a kántálás,  
az egyházi népének stilusa, illetve amikor a parlando-  
rubato-t jelölli meg a magyar népi zene és saját zenéje  
egyik legfőbb karakterisztikumaként. S pontosan itt  
találja meg a jazzhez való kapcsolódás egyik kardina-  
lis pontját: hiszen a blues-éneklés, a "néger recita-

"tivo" is és a jazzjárák nagy része is - mind a maga módján - más ritmusvilágot hordoz, s ez a más-ság meglepő módon jelent esetben a hasonlóság alapjának bizonyul: ugyanis mind a néger blues, a swing és folytatódásai, mind a magyar rubatú aritmikusan viszonyul a ritmikához, feszültségét teremtve a kötött és oldott időérzékelés között.

/Ebben állt egyébként a jazz ritmusviliágnak, s a magyar rubatonak is a varázsa./ Márpedig az aritmikus dolgokat eleve sokkal bajosabb lekötözni, a kifejezés közvetlenségét, jelenvallóságát, "előadását" pedig egyszerűen nem is lehet. /Ezért is választotta Szabados a zenélésnek ezt a módját./ Késsőbb a jazz eljut a ritmikusság, metrikusság teljes tagadásáig, ha úgy kívánja a kifejezés szándékra.

Azután a moder jazz fizikashangszereseinek a fuvásmódját, stilusát egyfajta hangszeres recitatívostilusnak tartom. Miért? Egy szerien azért - és erre nem tudom lehet-e más pregnáns műzenei példát - felhozni a zenei történetben - mert a néger /és nemcsak a néger/ szaxofonos egyszerien "beszélni" próbál hangszerevel. Nagyon is emberi módon beszélni, közvetlenül, direkt módon kifejezve érzéseit. Az emociionális oldal a jazz-zenében egyértelműen domináns szerepet tölt be, s így van ez Szabadosnál is. A ritmika sikján maradvá, van a jazznek még egy sajátossága: a zsúfolt, szövevényes ritmika, poliritmika. Egy jó jazzdobos olyan fantasztikus bonyolultságú és hangszin-, tempó- és dinamikai árnyaltságnak, amit lekötözni, s úgy életre kelteni eleve reménytelen valalkozás lenne.

A zenében alkalmazott beszédnek, szövegek van azonban egy nem ritmikai, hanem gondolati-érzelmi tartalmú vettülete is, ami igen lényeges. Ennek a tartalomnak megelevenítése megintcsak "előadóművészeti" dolga. Ezzel kapcsolatban egy konkrét esetre szeretnék visszaemlékezni. 1974-ben történt, tehát még a Szabados-sextett idején, hogy az együttes többek között a Katonazene című darabot játszotta az

Egyetemi Szinpadon. Szabados énekelte a darab szövegét, mely tulajdonképpen egy régi erdélyi gyűjtésű katonabúcsúszata. Aki ezt az előadást hallotta, meggyőződhetett arról, hogy Szabados kiváló "előadóművész": /azért kerül ez a szó már másodszor idézőjelbe, mert a jazz nem ismeri az európai értelemben vett előadóművészetet, esetünkben pedig Szabados saját - előre pontosan nem ismert - improvizációját "nátha elő"/ a kifejezés, az érzelmi telítettség olyan fokára juttatta az előadást, amely - más, áttételes tartalmakat is hordozva bár, és ez nagyon lényeges - de vettekedett az eredeti megszólalással, melynek kottáképéét a 7. oldalon láthatjuk. Erről, mindenhol szimbolikusnak tartom, ha dicsőüljak egy kicsit részleteiben. Később történt egy pár évvel, hogy együtt utaztunk Erdélybe. Az út lenyigözött, neghökkenet és elborzasztott benneket. A Székelyföld, Marosvásárhely és Kalotaszeg megjárása után elvetődtünk a nevezetessé vált Szék faluba is, ahol pompázatos teltragyogású napfény és egy lakodalmi menet fogadott bennünket, természetesen zeneszóval. Azzal a zeneszóval, mely a "hagyomány és folyttonosság" elő példája, elakadt, folytatandó láncszeme. /Olyasmi élmény ez, mint az amerikai néger műszikusnak Afrika./ Szabados akkor nem tudta emirén nem is csak utólag jöttém rá, hogy a Katonazene dal-lamát itt, ebben az erdélyi faluban gyűjtött te Lajtha László, s hogy évekkel előtte összönösen rátalált arra a csodálatos hangvételre, amit itt utolag tapasztalhatott meg, mint elő fenomenum.

A továbbiakban szeretném egy párral gondolattal jellemezni annak a zenei-nyelvi és stílaris szintézisnek a természetét, mely véleményem szerint Szabados zenejének fő ismérve, s mondhatni lényege. Kezdettől fogva úgy éreztem, hogy zenéjének hármas gyökere van, melyek az európai műzene, a jazz és a magyar népzene talajába nyúlnak le változó mélységgel. Ehhez azonban a szempontok pontossítása végett ma már a következőket hozzá kell tenni. Először is azt, hogy nem szabad merev választóvonalat húzní zenei stilusok, műfajok közé, mert legvégső soron mindenfélé zene az egyetemes ze-

nekultúre része. Ez nem jelenti azonban azt, hogy nem kell értékrendet felállítani, aszerint szelktálni s negítélni a zenei "teljesítményeket". Mássorban, hogy tudvalévő módon bizonytalan minden kortárs zene, minden a mai jazz, sőt a népzene korlátainak, hatásainak szerepének megitélésére, mai szerepére is. Ezenkívül pedig mindenek a zenei megjelölése. Ha azonban mégis stiláris összetevők szerint analizáljuk ezt a zenét, akkor az említett hármas eredet megállja a helyét. Vagyuk most sorra ezeket, így először az európai műzeneti kapcsolódásokat. Nyilvánvaló dolog, hogy itt egy rendkívül tág kontextusról van szó. A legfőbb dolog, ami Szabados zenéjét az európai műzenei hagyományhoz köti, a zenéhangrendszerbeli megkötöttségeinek tudatos és igényes kimunkálása. Ezen - vulgárisan kifejezve - azt értem, hogy játék és komponálás közben sosen felejtik el, hogy létezett egy hatalmas vonulat, melyet európai zenetörténetnek hivunk, melynek figyelem ki vill nem hagyható konzekvenszára vannak, s amely többek között J.S. Bachot és Bartókot adta az emberiségnek. Ez a mérce. S ezért nem lehet "elég jó" muzsikálni.

A triviális megállapítás, ha azt mondjuk, hogy Bartók hatott Szabados zenéjére. Természetesen hattott. /Hogy egy konkrét példát mondjak: a Csiki Verbunk "mellektémája" például a Dartók által kimunkált és gyakran használt un. "distanciaskálák" egykén mozog./ Egyenként e "nádas" természetet valójában nem ilyen konkrét, sokkal szellemibb természettel. Bachot viszont azért említtettem meg, mert minden emlékezetemben egy Kassák Klub-beli koncert, ahol Szabados szóló-zongorajátéka nyilvánvalóan valami "meghaladt" barokk mintára épült, quasi "neobarokk", "neoklasszikus" hangvételű lett az improvizációs folyamat egy részében. Ezeket a példákat csak a személyítés

hogy állításom, mely szerint Szabados stilusa eleven szálakkal kapcsolódik az európai zene történethez, teljesen levezetően lógó maradjon. Ezen túlmenően azonban a kortárs zenékkel állandó, elő kapcsolatban volt és van az ő zenei nyelve, és ez megingtsak evidens dog. Emlékszem, hogyan hívta fel figyelmemet például Durkó Zsolt második vonósnegyestére, Balassa Sándor kamaraműveire, Penderecki Magnificat-jára, és a példákát valóban sokáig sorolhatnám. A Kassák Műhelyben együtt játszottuk Stockhausen: Aus den sieben Tagen című művét, amely az együttes munka nagy iskolájának bizonyult és sok elvi, ha tétszik zenefilozófiai gondolatfelvételhez vezetett. Kortárs lengyel zeneszerzők műveit is megismertetettük, s még sok egyebet, melyeknek zenei, stb. tanúságait Szabados nyilvánlevonta a maga zenéje számára. Egy kompozíció, s egy kollektív improvizáció a legnagyobb természetességgel fert meg egymás mellett a Műhely programjában, ami megingtsak annak a jele, hogy itt nem olyan élesek a műfaji határok.

Deszéljünk mostmár a jazzról. Először ismét egy emléket mondom el, mert tanulságos. A hetvenes évek elején történt, hogy meghívott Szabadost, tartson előadást a free jazzról középiskolánkban. Az előadás rendkívül emlékezetes maradt: egy-két óra alatt eleven képet rajzolt a jazz fejlődéstörténe térről. Arra is emlékszem, hogy az első hangzó szemelvényként kiválasztott hanglenez Charlie Parker lemeze volt, ahol nem combo-ban, hanem szimfonikus zenekari kísérettel játszik. Hangsúlyozottan nem véletlenül választotta éppen ezt: itt tetten érhető ugyanis a jazz szórakoztató ágának és igazán művészeti ágának kettévalásá, amikor a "szírups" operettszerű háttérből előlép a fekete-Amerika izgatott, protestáló hangja. Azt hiszem Szabados éppen a jazz jelenségének lényegét ragadta meg itt és ezek szerint igen szemléletesen. Akkor Coltrane-ig jutottunk el, de ezenkielől Peter Brötzmann és Cecil Taylor zenéje szólt azon a délutánon.

Már elmondtam, hogy bizonyára a spontaneitás, a

direkt, emocionális, magányú kifelvezés, a kültönös ritmusvillág – végső soron az impravizáció miatt választotta Szabados a jazzvilág átfogó képébe? Szabados zenéjét az Amerikában kibontakozó és később Európára is áttelevődő free korszak párhuzamos jelenségeként kell értelmezniük. Ez kulcsfontossága tény. Egyre szétt azért, mert ebből magyarázható hazai elszigeteltsége /az, hogy még kortárs zenével fogalkozó fiatal muzsikusok is "magányos far-snak" nevezik/, ugyanis a free jazz kezdetben még Amerikában is elszigetelt volt, lévén új hejtása a jazzművészeti terébelyesedő fajának. Ott azonban elég egy lemezezártó-kisvállalat, amely felkarolja a tehetséges muzsikust, s így hamar felrigyelnek a széles körben. /Komoly előnyei vannak az ilyen decentralizáltságnak./ Coltrane, Coleman, Taylor – tehát néhány nagyteljeségű muzsikus Amerikában egy évtizeden belül mozgalmat indított, ezzel szemben Szabados egyedül, teljesen egyedi, s egészen más körülmények között volt Magyarországon. A másik log pedig: a feketék a kultúrális megnaradás trilán legfőbb eszközök, zálogának tartják a jazzmuzsikát, s ezt azért kell hangsúlyozni, mert ennek a kisebbségnak saját önműködő nyelve nincs. Ezzel szemben bár elmondhatatjuk Kosztolányival, hogy "Erős várunk a nyelv", de ez mégsem kisebbíti a sajátos, nemzeti zene kultúra megőrzésének és folytatásának kultúrális fontosságát, amit egyebek között nagyszerűen fogalmaz meg Szabados "A hagyományról és a folytonosságról" című, itt olvasható írásában. Nézzük ezek után minden szerepe, jelentősége van-e zenében a magyar népi zene hatásának, jelenlétének. A kulcsszó itt az áttételek. Szabados többször vesz át konkrét népi dallamot, de ez ne tévesszen meg senkit, írt soha nem népdalfeldolgozásról van szó, sokkal inkább önálló zenedarabokról, melyekben a sajátos gyökér: a magyar jelelőt, talán fontosabb a népi zene kultikus jellegére történő iratás és hivatkozás. Eisler írja egy helyen, hogy a

polgári hagyomány "komoly" zene fejlődése a valláss-kultikus jellegtől a kultírális-civilizátorikus jelleg felé tendál. Mármost a túlfinomult, "túlcivilitálódott" művészett egy idő után a kultikus jelleg teljes elvesztés miatt megpróbál visszanyúlni az Eisler által vallási-kultikusnak nevezett őssállományba. Ezt teszi Szabados is, és megfelelő módszernek bizonyul nála a magyar népi izzel és európai kultúrraval beoltott jazzimprovizáció, éppen a rövid lát-ható történeti szakasz mögött az ősműltba vesző gyerekfolytan. Meglehet, hogy ez a jazz térhódításnak igazi oka, s nem az ennél jóval felszínesebb tünetek: a tetszetősen izgatott ritmikkusság és egeben is meglehet, hogy minden igazi ereje pon-tosan ebből az ősforrásból, a kultikus értelmű, tanulmány és izű kifejezőről még szinte betemetetlen kút-jából táplálkozik. Az amerikai négerség – minthogy nem az európai zene történeti kultúrához hasonló, többszázes periódus alatt jut el a modern korrig és ennek nyelvezetéig – viszonylag rövid történeti szakasz után rögtön a mai kultúrával találja szembe magát, s ez a magával hozott, valamint a környezetében "készen" talált kultúra olyan – magában feldolgozandó – ütközésre, kölcsönhatására készíteti, melynek eredménye és hatása egyenes arányban áll az összeütközött dolgok náasságával, egymástól való távolságával és különbözőségeivel.

Végül ma még nem látható tisztán, mi a végső következménye annak, ha ez az új módszerrel jelentkező művészett végképp, letagadhatatlanul "nagykorúvá válik", s átvessz az európai zene kultúra eredményeiből minden, amit lényegesnek lát önmaga s közönsége: a születőben lévő új ember szempontjából. Ennek a közönségnak ajánljuk e füzetet.

Váczai Tamás