

J E G Y Z Ó K Ö N Y V

olyan beszélgetésekről, melyek a szabad és emberarcú zenéről, a zene szabadságáról és emberségéről szóló vallomásokat tartalmaznak;

a beszélgetések ideje: 1979. augusztus és szeptember

a beszélgetések helye: a résztvevők lakószobái

a beszélgetések résztvevői: akit kérdezne, Szabados György, a továbbiakban SZ;
aki kérdez, Szigéti Péter, a továbbiakban K.

K: Egy, kettő, három...megy?

SZ: Megy.

K: Nos, szeretném, ha először elmondanád, hogyan indultál el a jazz felé. Erről szinte senki sem tud semmit, azoknak az embereknek pedig, akik ma eljárnak a koncertekre, nincs visszatekintési lehetőségük. /Szül.: Budapest, 1939. júl. 13. Szerk./

SZ: Hát félig-meddig muzsikussal való vagyok. Anyám Zeneakadémiát végzett, énekesnő volt, majd később énektanár lett. Mint énektanár, már a háború előtt a Kodály által kezdeményezett zeneoktatási módszer szerint tanított, úgyhogy mi otthon zeneileg is anyanyelvi környezetben éltünk. Ha nem is úgy, mintha paraszti környezetben születtem volna, de azért a hétköznapiak része volt a zenei nyelv. Miután anyám továbbra is énekelt - mint kórustag a Budapesti Kórusban, majd az akkori Székesfehérvárosi Énekkarban -, így gyerekfejjel sok világhírű karmester környezetében forgolódtam. Anyám mindig magával vitt. Bizony esodálatos gyerekkori élmények ezek, ma is mélyen érzem a próbák hangulatát. Otthon a családban is eleven szalon zenei élet folyt, ami azt jelentette, hogy szinte mindig zenéltek körülöttem. Sajnos az a hiba történt, hogy gyenge zongora már kezeibe kerültem úgyhogy három éves nyűgölés után egyszerűen lea-

tam, és nem voltam hajlandó tanulni. Nem is tanítottak tovább. Viszont magam játszogattam, gyerekfejjel már improvizáltam, s mivel nem volt képzettségem, teljesen ösztönösen. Az improvizáció ilyen módon teljesen természetes közegem volt mindig is - úgy éreztem. Később középiskolás korom első-második éve körül két osztálytársam is felhívta a figyelmemet a jazzmuzsikára. Akkoriban a bebop korszak tombolt, de mellette már indulófélben volt a cool jazz. Mi ezeket hallgattuk és utánoztuk. Iskolai zenekart alakítottunk és jóformán kizárólag jazz utánezatokat játszottunk, illetve magunk is csináltunk jazz darabokat. Közülünk az egyik, Sasvári Attila később hosszabb ideig jónevű szaxofonos volt a magyar jazzéletben.

K: Mi jelentette a továbblépést a jazz utánezatoktól a saját zenei világ kialakítása felé?

SZ: Már középiskolás időszakom zenei munkája során is gondjaim voltak, bizonyos harmonizációs megoldásokat másként hallottam, mint ahogy az megszokott volt, amint azt az amerikai jazzben hallottuk. Akkor még nem is annyira tudatosan, de magam is morfondirozgtam azon, hogy mi ez a különbség, hogy másfelé megyek mindig. Ebből összekapások és szakítások is voltak. És később...

K: ...ez körülbelül mikor volt?

SZ: Úgy az ötvenes évek vége felé, úgy emlékszem, ötvennégy-ötvenötben kezdtem el a jazzt, a hallgatást és a játékot. Akkor még boogie mentek és a bluesok, meg Modern Jazz Quartet és Chet Baker számok, meg ilyesmi. Persze Davis és Parker, de volt Ray Anthony is, azt ugye nem lehet kihagyni, ők voltak a legnépszerűbbek... és Benny Goodman. Azután ahogy megpróbáltam elemezni ezt a félrehallást, akkor jöttem rá, hogy bennem a kisgyerekkori zenei beoltottság-beavatottság, a zenei anyanyelv annyira erős és autentikus volt, hogy ez uralkodott. Szinte húsz év kellett, majdnem húsz év, mire kiderült, hogy a jazz világa is ilyen irányt vett egy hallatlan nagy átszatolás révén, mert hiszen amikor a fekete muzsikások a maguk zenéjét valóban öntudatosan fogták fel, és ennek megfelelően alakították ki zenei építkezéseiket és stílusukat, akkor jöttek rá ők is arra, hogy a népzeneeknek a mélyén valami közös zenei óstenger van, és ott csak jellegbeli és hangsúlyozottságbeli különbségek vannak az egyes kontinensek és kultúrterületeknek megfelelően. Ez az átszatolás körívének a mélye, fölül pedig a XX. századi kortárs zene nagy alakjai zárják a kört, Stravinsky, Bartók, nagyon erősen Bartók, és hát persze a többiek, akik nem a népi alapról művelték a kortárs zenét, a XX. századi zenét: Schönberg, Webern. Ezt talán Coltrane járta végig, fejezte ki a legtudatosabban, és kevés nyilatkozatában ezt nyíltan meg is mondta, főleg Bartókkal kapcsolatban.

Nyilvánvaló, hogy ha az ember muzsikál, nem csupán interpretátor, hanem zenét akar csinálni, úgy ennek a zenének valamilyen lábón kell állnia.

Annál is inkább, mert a zene az a művészet, amely a legkevésbé anyagszerű, a leginkább absztraháló művészet. Ebből következik, hogy sokkal stabilabban kell spirituálisabban építkezni, őrizni tisztaságát, mindent a maga indokoltságának megfele-

lően tisztázni, hogy életképes és egyértelmű legyen. Itt dönteni kellett: meg kellett oldani azt a nagy dilemmát, hogy miért is muzsikál az ember, s ha muzsikál, mit muzsikáljon. Ugyanis vallom azt, hogy a művészet nem autonóm világ, hanem mindennel teljes összefüggésben van. Csak úgy művészet, annyiban művészet. Így ezután az is megvilágosodott bennem, hogy ha itt élek, itt születtem, akkor a sorsom is itteni és a gondolkodásmódom, a hallásom és az érzékelésem is itteni. És ezt vállalni kell. Nem csak vállalni kell, hanem ez a természetes. Külön érdekessége a dolognak, hogy miért volt mégis olyan lenyűgöző hatással rám a "fekete Amerika" zenéje. Mert az volt rám igazán elementáris hatással, bár szerettem mindig a Benny Goodman Quartetet is ... nagyon szerettem, de ebben is elsősorban azt, ami a jazz izét olyan titokzatossá tette, illetve titokzatosságot hordozott: a fekete érzést szerettem benne. Úgy érzem, hogy a kérdésre éppen ez a felelet, és itt a példa is, hogy miért nem autonóm a művészet. A mai kor, a XX. századi világézés, közérzet alapelményéről van itt szó, arról, hogy az úgynevezett hagyományos európai műzenében és művészetekben valahogy minden szétfolyt, minden tárgyiasult. Ez végérvényesen a második világháború után vált nyilvánvalóvá, és nem csak a zeneművészetben, hanem a művészeti ágak legtöbbszörében. Már a századfordulótól kezdve az egzotikum felé irányult a figyelem, ami azonban csak látszólag egzotikum iránti figyelem. Inkább valamiféle a mindenség ritualitása iránti nosztalgia. Ez a főmotívum. Például lehet emliteni Picasso művészetét a képzőművészetben, de akár Csontvárit is, aki egy más oldalról ugyanezt az utat járta meg. A népzene óriási reneszánsza is ezt jelezte s jelzi a mai napig, de mostmár nagyon világosan látszik, hogy itt még többről van szó, arról, hogy a nagyipari szituációban kiszolgáltatottá vált ember - kit a gép időszámítása vezérel, és nem pedig az ember sokkal komplexebb belső időszámítása - egy-

szerűen szeretné magát újrhumanizálni. Ezért szükséges számára a ritualitás élménye, amelyen keresztül történik meg beavattatása a világ totalitásába - és ily módon egy, a nagyipari társadalmi szituációnál sokkal tágabb, teljesebb világban ébredhet rá a saját csodálatos szerepére, ami a gépekkel szemben ma bizony elég silánynak mutatkozik. Számomra ezt jelenti a népzene, a zenei anyanyelvem, és egyáltalán a népzene, így a feketék zenéje, ami döbbenetes vetést tett a legújabb kor zenéjében és művészetében, mert egy felfedezetlen világot hozott, és kiderült, hogy mindenki szomjas volt rá; a legjobb kikapcsolódást kínálta. Azt próbáltam megkeresni, megérezni, hogy hol vannak azok a zenei, gondolati, szellemi értelemben időtlen kapcsolódások, amelyek ma is időszerűek. Például az előbb említett mai európai műzene, a mai úgynevezett komolyzene - erősen idézőjelben - leginkább a ritmust hanyagolta el, a ritmussal nem tudott mit kezdeni. Mint immár végképp racionalizálhatatlant a falhoz csapta, és ezáltal a zene legősibb, legáltalánosabb tartóelemét iktatta ki szinte adminisztratív, s tabunak tartja ma is. Itt sokfelé lehetne továbbvinni a gondolatot, de ha már a ritmusnál vagyunk, annyit azért hozzá kell tenni, hogy persze nincs olyan zenei hangzás, amelynek ne volna valamiféle ritmusa vagy ritmusszövedéke. Egyáltalán nem is lehet olyan hangzásszövetet összeállítani, amelynek ne volna valamiféle ritmuskomponense, de a ritmus felfogása, a ritmus kezelése ma megalapozatlan. Megalapozatlan mégpedig érzelmileg, semmiféle indulati vagy megélt szerepet nem tulajdonít neki a mai műzenét szerző, ellentétben az előző korok zenéjével Bartókig bezárólag.

K: Szerencsés indítatásod segítségével tehát jókor felismerted az utat, melyen járnod kell. Melyek voltak az első lépések?

SZ: Ez persze nem ment az egyik napról a másikra. Az első lépés az volt - emlékezetem szerint 1962-ben -, hogy olyan stílussal és olyan darabokkal próbáltam előállni, amelyek már ezt a tudatosságot jelzik. A Dáliában volt egy koncertünk./Az első nyilvános jazzklub Budapesten. 1962-63-ban működött egy Bajcsy-Zsilinszky úti eszpresszóban, a KISZ K. B. égisze alatt. Szigeti/ Akkoriban trióban dolgoztam Publik Endrével /bőgő/ és Szudy Jánossal /dob/. Itt egy Bartók darabot használtam fel a Mikrokozmosz harmadik kötetéből, erősen kötődve az eredetihez. Azután csináltam még három-négy olyan darabot, amely ehhez stílusban, felfogásban szervesen illeszkedett, s ami igen határozott irányba fordította figyelmemet. Akkor ez nagy meglepetést keltett, és sokan nem tudták, hogy hová tegyék, mi fán terem, de ez csak az első lépés volt. A második lépés rá körülbelül egy évre, 63-ban történt teljesen váratlanul. A Dáliában egy este hirtelen szóltam a Publiknak, a bőgősnek, hogy volna-e kedve most rögtön felmenni a színpadra, nem beszélünk meg semmit, csak játszunk valamit ami jön. Vagány fiú volt, rögtön jött, és egy félórás darabot játszottunk, ami - úgy hiszem - az első magyarországi szabad zene koncert volt, sőt azt hiszem, a free jazz történetében, világviszonylatban is igen elől áll időben.

K: 63-ban feltétlenül, hiszen akkor még csak Cecil Taylor és Ornette Coleman volt, és ők is félig-meddig ismeretlenek voltak a világon. Coltrane pedig még a modális korszakában volt.

SZ: Igen. Azt hiszem, hogy minden dolog valahogy így születik, egyszerűen előbukkan a földből, magától, talán ez adja hitclét, igazságát, az autentikusságát... hogy nem átvett dologról van szó, hanem olyan jelenségről, amely sok helyen egyszerre tűnik fel. Nyilvánvaló, hogy bizonyos lépéskényszer hozta ezt létre, tehát a lélektani folyamatnak egy olyan pillanata, amikor az ember csak úgy tudja

rövidre zárni a már untig átgondolt dolgokat, hogy egész egyszerűen minden eddigi kombinációt kihagy, és ott áll valami a maga teljesen új, szüz állapotában. Hát ez történt ott...

K: ...és ez teljesen ad hoc volt?

SZ: Teljesen. Körülbelül öt évre rá tudtam meg azt, hogy Amerikában is foglalkoznak ilyesmivel. Persze mi játszogattunk már ilyesmit otthon, próbálgattunk ezt-azt, mondjuk így: Ízlelgettük egymást, a zene szellemét. Később új dobos társult hozzánk, Helényi Béla, akivel később az 1964-es Jazz Antológia lemezen megcsináltuk a "B-A-C-H élmények"-et. Ezt a darabot Gonda János inspirálta, miután ő kért minket, hogy erre a lemezre valami ilyen jellegű munkát készítsünk. A darab bizonyos fokig megkomponált volt. Már akkor rögtön az elején mindenkit foglalkoztatott, hogy hogyan lehet megfogni azt a hangtömeget, ami az emberből kikiváncozik, tehát hogyan lehet ezt a notációba fogni, leírni. Később olvastam, hogy Cecil Taylor is ilyesmivel bajlódott, hogyan lehet a szabad zenét kordában tartani. A zenei építmény íveit előre felérezvén, mint egy tág csövet, haladványt az ember nagyjából megszabja, magába beprogramozza, kötve bizonyos érkezési és indulási pontokhoz, mint támpillérhez. Tehát dramaturgiai építkezésről volt itt végeredményben szó. Ezután hosszabb ideig semmi sem sikerült.

K: Ennek a zenének az akkori visszhangja teljesen negatív volt?

SZ: Nem. Voltak akik nagy lelkesedéssel fogadták. Például egy alkalommal itt járt Karel Krautgartner Csehszlovákiából, aki akkor, igen jónevű jazzmuzsikusnak számított; látogatást tett a Dáliában, ahol 14 magyar együttest hallgatott meg, és mi is játszottunk körülbelül 15 percnyi szabad zenét. Neki feltűnt ez, és még arra is megkért, hogy írjak egy darabot az ő zenekarának. Azután kiderült, hogy

ez nehéz dolog, mert az ő zenekara nagyzenekar volt, ami abszolúte összeegyeztethetetlen a szabad zenéléssel. Ma ez már nyilván megoldható, és meg is oldották - a Jazz Composers Orchestra például e célból jött létre -, de azzal a zenekarral akkor megoldatlannak tűnt. A következő esemény - ha jól emlékszem - 1967-ben egy rádiófelvétel volt a trióval.

K: Ez még mindig a régi trió volt?

SZ: Ez már nem az a trió volt. A Publik Endre diszsidált, a Szudy elszerződött, a Helényi is kiment nyugatra muzsikálni. Rahói Ernő volt a bőgős és Debreczeni Csaba a dobos. Továbbra is azzal foglalkoztam, hogy hogyan lehetne még jobban lekottázni ezeket az anyagokat. Főként grafikai módon rögzítettem az anyagot, és ennek alapján csináltam egy rádiófelvételt. Ezután egy kvintett alakult Tomsits-csal/trombita/, Sillye Attilával /pozan/, a Rahói Ernő bőgőzött és a Csáki Béla dobolt. Volt egy koncertünk a Semmelweis utcai koncertteremben. Erre egy Csontvári darabot komponáltam a már említett notációval, "A zarándokok tánca a cédrusfánál Libanonban" címmel, majd az "Anti nóta" című darabom szerepelt és még hasonló, ami robbantó eseményként hatott, mert az eddigi úgynevezett standard muzsikákat egyáltalán nem követte, abszolúte új alapokon állt.

K: Milyen referencia pontok voltak például Tomsits és közted? Hogyan tudtatok érintkezni zeneileg?

SZ: Sok kompromisszumot tettem. Ő jó partner volt, hiszen kitűnő trombitás, jó muzsikus, viszont a-hogy játszott, az nem az a jellegzetes stílus volt, amit én elképzeltem. Arra szorítottam, hogy megmondjam, mit ne csináljon. Ilyen kiszűrési alapon a próbák során megpróbáltunk egy stílust összeötvözni, ami egyáltalán nem volt tiszta és végleges, és valójában nem állt erősen a lábán. Talán inkább annyiban volt jelentősége, hogy felfeszítette az eddigi formákat. Sokat vártam ettől a kvintettől, mert akkoriban volt jazzfesztivál Búpesten, ahol egy-két jó külföldi együttes is fellépett. Például Mangelsdorff is, aki ekkor volt először Magyarországon. A kvintett is játszott, és bizony külföldi visszhangja is volt. Lubomir Duruzka, a prágai jazzfesztivál titkára meg is kért, hogy a prágai jazz-zeneszerzői versenyen feltétlenül induljak. Akkor én okulva a korábbi Krautgartner-élményből, nem mertem belemenni egy ilyen újszerű dologba, hanem csináltam egy nagyzenekari darabot, ami jó kemény munka volt, kürtökre, trombitákra, szaxofonokra, tubákra, ütőkre.

K: Ez viszonylag hagyományos volt?

SZ: Hát nem szigorúan hagyományos, de úgy építkezett.

K: Ezután új korszak kezdődött, nemde?

SZ: Azután - s ahogy haladtunk az időben -, azok a főiskolások, akik ebben a munkában megfordultak, "muzsikusok" lettek, és élni, dolgozni mint muzsikusok akartak, úgyhogy szétszóródott a társaság. Ebből megélni a mai napig sem lehet, így mindenki megkötötte a maga kompromisszumát. Én is éltem az életemet. Áhítoztam, kerestem, hogy mi az a mély-séges mély zenei megnyilatkozás, stílus, amely szinte időtlenül és élően érzi, hordozza azt a totális érzést, amelyben benne van az ember teljes esz-

mélkedése, vágyódása, az a ritualitás, amiről már beszéltem. Persze ezt nem így gondoltam végig, nem az ész munkája volt, hanem inkább utólag tudatosult. Először egy nagy élmény jött. Gyakran jártam vidékre, és mindig szerettem bemenni a vidéki templomokba, Van valami intim meghittség és kozmikus tárulkozás ezekben a templomokban, valamilyen összefogódzó közösségi érzés. Főleg a román stílusuakban érzem ezt. Itt döbbsentem rá, hogy kántálás - ahogyan a zsoltárokat, litániákat végigkántálják, ma már szinte csak az öregasszonyok és öregemberek - valami döbbenetes mélységű és magasságű dolog. Akkor ez annyira megfogott, hogy írtam egy darabot, amelynek "Zsoltár" volt a címe. Ezt megcsináltuk a Friedrich Karcsival /pozan/, Kimmel Apóval /szaxofon/, Debreczeni Csabával és egy Huszti István nevű bőgős fiúval, illetve később a Debreczeni Csaba helyett a Faragó "Kázmérral". Ez volt az első olyan darab, amely a stílust, amit szerettem volna, és amit ma is érzek, igazul megpendítette. Ezután egy kicsit a blues-zal is foglalkoztam, mégpedig azért, mert úgy éreztem, hogy a blues-éneklés és a kántálás egy tőről fakad.

K: Közben elvesztettük az idő fonalát. Ez mikor volt körülbelül?

SZ: 1971-ben. Csináltam ebben a stílusban egy bluest is. Döbbenetes volt nekem, amikor körülbelül egy-két évre rá megmutatták nekem Archie Shepp egyik lemezén egy bluest. Majdnem megszólalásig hasonló volt a koncepciója és a hangvétele - persze sokszorta jobb előadásban -, jelezvén azt, hogy milyen kapcsolódások vannak.

K: Ez a Shepp lemez, amit említettél, az első ilyen jellegű dolog volt, amit hallottál?

SZ: Nem. Azt hiszem, az adott pillanatban mindig megérkeznek a jelek, és mindig azok a jelek érkeznek meg, amelyek telitalálatok annak számára, aki valamilyen úton halad, valamivel nagyon mélyen foglalkozik, vagyis hogy teljesen befogadóképes. Én egy

ilyen tökéletes jelet kaptam, amikor a nagy semmi-
ben egyszer csak véletlenül Coltrane teljes "OM"
lemezt hallottam a rádióban. Ez - azt hiszem -
1970-ben volt. Melbevágott a tudatossága. Annyira
tudatos volt Coltrane, hogy például a felvételen
McCoy Tyner szerintem pianinón játszik, mert ab-
ba a keleties misztikus hangzásba, ami az "OM" lé-
nyege, egy böhöm nagy hangú, csodálatosan hangolt
hangversenyzongora nem illik. Ebbe bongó hangszer
kell, és aki már játszott zárt pianinón, az tudja,
hogy annak milyen hangása van. Ez a tudatosság,
az ilyen finomságok sora egyben arról is meggyőzőtt,
hogy ez a zene igenis "komoly zene". Én mindig is
komoly zenének éreztem ezt a muzsikát. Ha egy mű-
vészet a teljesség szemléletéből és átérzéséből
táplálkozik, akkor az halálosan komoly. Így az "OM"
is sorszene.

K: Közeledünk ahhoz az időszakhoz, melyet már job-
ban ismerünk. Mi történt '71 után?

SZ: Akkor átalakult a társaság, a Ráduly /szaxofon/
társult hozzánk, úgyhogy átmenetileg szextetté ala-
kult a banda. 1972-ben eleget tudtunk tenni egy San
Sebastianba szóló meghívásnak. Kvintett összetétel-
ben mentünk ki Ráduly Misivel, Kimmel Apóval, Já-
vori Vilivel és Vajda Sanyival. Átdolgoztam a "Zsol-
tár"-t és ebből született a "Baltás Zsoltár", ami
tulajdonképpen két korábbi darabnak az összeolvasz-
tásából és újalakításából és teljesen tudatos épít-
kezéséből alakult, hiszen a baltától a zsolttáig va-
ló belső folyamatot foglalta egybe. Innen már nagy-
jából ismert a történet. Teljesen váratlanul meg-
nyertük a nagydíjat. Nekem megdöbbentő volt, hogy
a hallgatóság rögtön felismerte, hogy kelet-európai
zene, még azt is felismerték, hogy magyar, mert mint
kiderült, számukra nem volt ismeretlen a magyar nép-
zene, Bartókot, Kodályt hallgattak.

Az együttes Friedrich-kel és az 1972-ben hozzánk
csatlakozott Horváth Lajossal /hegedű/ kibővítve
volt kint 1973-ban Franciaországban, ahol már új

darabokat is játszottunk: a "Katonazené"-t és a
"Csiki verbunk"-ot. Franciaországban azonban el kel-
lett búcsúznunk Rádulytól, aki ösztöndíjjal Ameri-
kába ment, és ma is ott van. Emiatt az egész társa-
ság feloszlott. Én úgy alakítottam át az együttest,
hogy annak a célnak feleljen meg, amit továbbvinni
akartam. Így született meg a kvartett, amely elő-
ször Jávori-val, majd Kőszegivel működött. Egy kis
késéssel 1974-ben vettük fel az "Esküvő" c. lemezt,
amely érzőscm szerint már egyértelműen hozza azt a
világot, amit zeneileg meg kellett oldani, és
játszhatóvá kellett tenni. A ritmusnak és a zenei
bonyolításnak egy olyan improvizatív technikájáról
van szó, amely a lehetetlent kísérelte meg lehető-
vé tenni: a ritmosus ritmustalanság folyamatát. Ze-
nei anyanyelvünk leglényegesebb és legcsodálatosabb
fő jellemzőjének tartom a parlando-rubato jelensé-
get, amely már önmagában, a zenei elnevezés tartal-
mában is magában hordozza az improvizatív, intuitív
jellegét. Hiszen azáltal, hogy beszédes és kötetlen,
bizonyos mértékben nyitott a pillanatnyi érzelmi
állapot és közlendők szempontjából. Ez az a rés, az
a kis ajtó, amelyen keresztül a zene az emlékművi
jelleg fölött, vagy annak ellenére, azt maga mögött
hagyva élővé és lüktetővé válik, és ugyanakkor nyi-
tott a XX. század zenei eredményeinek és eszközei-
nek befogadására is. Ezt az embernek nyilvánvalóan
saját magának kellett gyakorlativá és egyértelművé
tenni, és közös működésre váltani lélektanilag és
zeneileg egyaránt. Ebben feltétlenül jó társat ta-
láltam Horváthban, akinek szintén anyanyelve ez a
zene, s aki már egészen fiatal korától a kortárs
zene szeretetében nőtt fel. Azután ott volt Vajda
kitűnő hallása és alkalmazkodó képessége, robosztus-
sága, és Kőszegi hallatlanul kifinomult ritmikai
érzéke. Meg kell mondani, hogy az ő feladata volt
a legnehezebb, mert az ún. hagyományos jazzritmus
nagy általánosságban, végeredményben a mai napig
egy teljesen szimmetrikus játékmódot és gondolko-

dásmódot követel, ami a reflexekig hatolt. Ebben a zenében viszont asszimmetrikus játékmód kívánatos, ám úgy, hogy mindig az asszimmetria ellentétére kell figyelni, azt kell érezni. Végül is egy állandó szimmetria felé kell asszimmetrikusan törekedni. A hangsúly ugyan mindig, folyamatosan túlbukik a szimmetrián, és újra és újra szimmetriát követel, de egyben egy olyan billegést, lebegést eredményez, aminek hálózatán feszül ki a melódikus hangszerek motívumrendszere, bonyodalma, szövedéke.

K: Szeretném, ha egy kicsit visszatérnénk az éneklésre, a vokális megszólalásra, ami - úgy érzem - központi helyet foglal el nálad, és amivel kapcsolatban még minden nyitva maradt.

SZ: Az ének az ember ősnyelve. Vallom, hogy a tyúktojás kérdés itt is áll, és a válasz ebben is ugyanaz: egyszerre, egyszerre tyúk és tojás, egyszerre ember és éneklés. Az ének a személy hangja, az éneklés során a test a hangszer. Én sokkal több potenciális és variábilis lehetőséget érzek az éneklésben, mint amit műveléni ismerünk. A hagyományos, főleg a német hatású szépségeszmény azonban a mai napig gátat szab a kibontakozásnak és a lehetőségek valódi minőségi birtokbavételének. Ez a mai városias, színpadias népdaléneklést is gúzsantartja, stilizálja, holott nem autentikus.

K: Emlíkszem, a kvintett időszakában te is énekelteél...

SZ: Én is énekeltem, mert kedvem támadt rá, úgy is mondhatnám: nem tudtam nem énekelni. Megbűvölt egy-két századfordulói gyűjtés férfihangja, a Pátéria lemezek és az éneklés bensőségessége. Jól esett az úgynevezett nem temperált hangközű térben mozogni úgy, hogy az ember nincs kiszolgáltatva az eszközöknek, a hangszereknek.

K: Melyek is voltak azok a zenék, amelyekben énekelteél?

SZ: "A hegyi tolvaj balladája", azután a "Katonazene"... Ez a kettő volt a leglényegesebb.

K: Ez az éneklés úgy él bennem, mint a blues és az autentikus magyar népdaléneklés valami sajátos ötvözete. Te is említetted a rokonságot a blues és a templomi kántálás között.

SZ: Pontosan ez volt, ami megindított egy szintézis felé, mert ezt éreztem a nem konvencionális, nem kommersz blues-éneklésben - és ez az, amiről már korábban is szó volt -, hogy valahol az őstörténetben egy azonos kultúrális tengerből emelkedtek ki a népművészetek. Ehhez hozzájárul az, hogy a blues vagy a siratóénekek, katonabúcsúztatók - tehát első sorban most a szomorú énekekre, a balladákra gondolkok - a sors lenyomatai, így mindegyikből sorsszerűség árad, ami hallatlanul hasonlóvá teszi a hangvételt, bármely népnél is fordul elő. Ez maga olyan közös alapú volt azon elhatározással és érzéssel, hogy az itteni életünket éljük és hangozzuk, hogy szükségszerűen ehhez a "hidépítéshez" vezetett. Ám azzal a benső kötöttséggel úgy alakítva a mai zenei érához a stílust, hogy el ne veszítse hitelét, és főleg a hitelességen van itt a hangsúly.

K: Az éneklés aztán szép lassan eltűnt a zenéből, és hosszú ideig nem jelent meg ismét, illetve ebben a formájában soha többé nem jelent meg. Ennek mi az oka?

SZ: Az volt az oka, hogy az akkori zenei mentalitáson, amerre a fantáziám mozgott, az énekbeszéddel volt kapcsolatos. Azt kifejezetten támogatta és erősítette. Lehetőséget és alapot szolgáltatott, hogy olyan muzikusokkal voltam körülvéve, akiknek hangvétele, hangszíne ehhez a ma már misztikus, ősi megszólalási módhoz kitűnően illeszkedett. Ezt csak tudatosítani kellett bennük, hogy egységes stílusba ötvöződjék. Miután a kvintett felbomlott, nem lehetett ugyanezét tovább vinni. Például a kvartett hegedű-zongora-bőgő-dob felállása nem volt olyan

együttműködési alap az énekbeszéddel, mint volt a szaxofonokkal. El kellett némulnia a lapnak, és a hangszerek vették át a szerepet. Természetesen a stilus megmaradt, de a hangszereknek és a friss elképzeléseknek megfelelően. Ez nem jelenti azt, hogy ez már nem élő dolog. Bennem él, nem záródott el, sőt a továbbiakban már csak azért is foglalkoztat, már csak azért is lényeges, mert egyrészt az éneket, mint a legtermészetesebb zenélési módot nem lehet kihagyni, éppen a személyes jellege következtében, másrészt mert a nyelv is ott van az éneklésben, ami mindig is a zenei lejtetésnek, ritmikának, magassági viszonyoknak meghatározó, mély indítéka volt, és maradt a mai napig is.

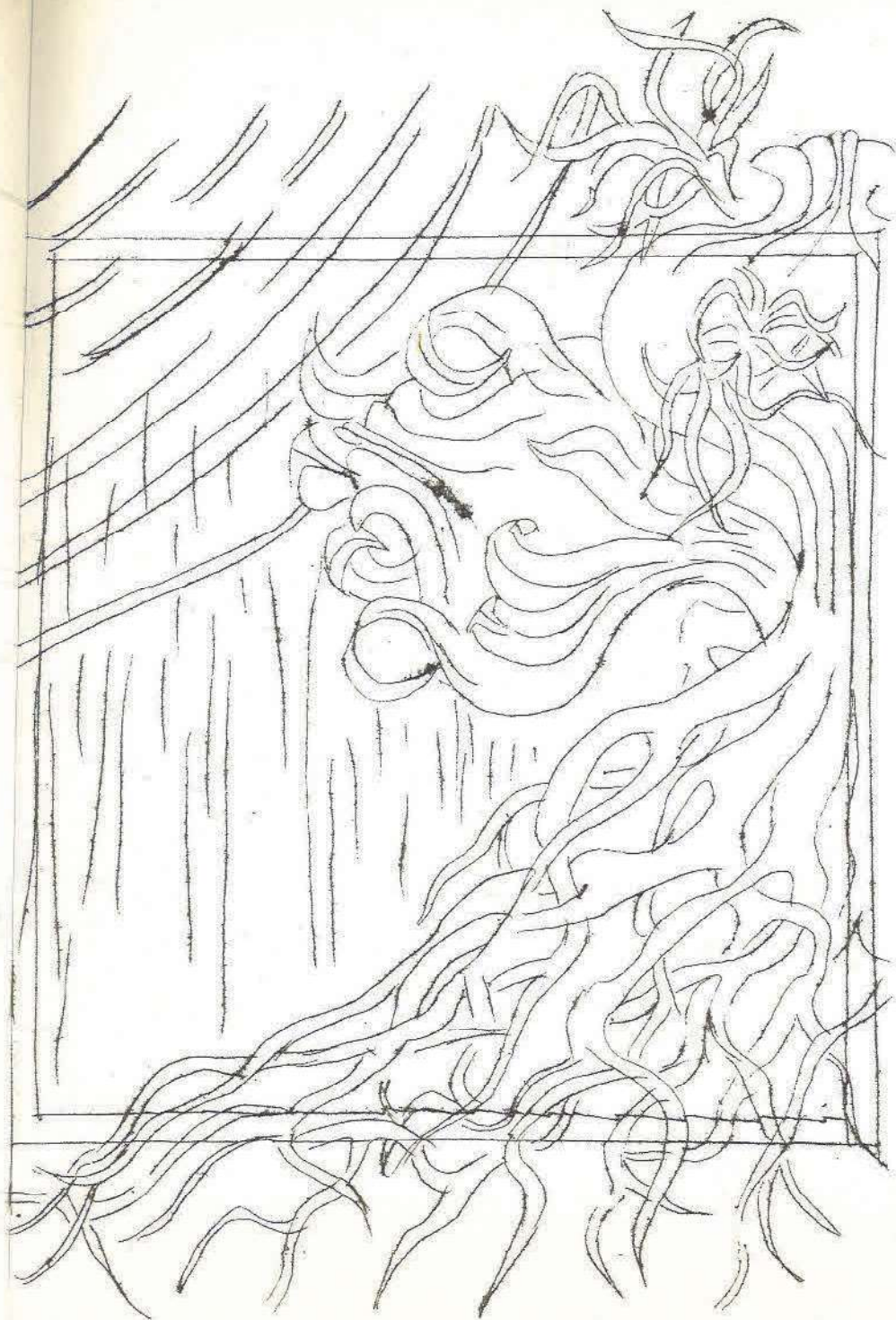
K: A zene szövege megváltozott azáltal, hogy kicsérelődtek a partnereid. Azoknak helyét, akik mintegy vokálisan szólaltak meg hangszerükön, olyanok vették át, akik inkább egzaktnak szólaltak meg. Ez - úgy érzem - sokakban hiányérzetet keltett, megvallom bennem is. Érezhető bizonyos nosztalgia a Szabados kvintet iránt. Talán az a hangzásvilág az érzelmeket direkter módon közvetítette, jobban csatolt azonos hullámhosszra a közönséggel. Van-e neked is ilyen hiányérzeted, vagy pedig olyan elképzelésed, hogy ismét hasonló dolgok jelenjenek meg a zenédben?

SZ: Hát egy zeneszerzőnél - nevezzük így, mert azért ez nagyjából helytálló fogalom - belül alakulnak így ezek a dolgok, szinte időtlenül. Időtlenül azért, mert benn történnek. Amikor valami önmagából jön elő, akkor a leghitelesebb, azt akarni nem lehet; ha az ember ezt akarja, akkor nyilvánvaló, hogy nem igaz dolog sül ki belőle. Azt, amit az éneklés, az énekbeszéd és a köré kialakított zenei nyelv számomra, mint következményt nyújtott, talán abban fogalmazhatom meg, hogy amit ilyen ösztönösen és mélyen indulati módon találtam meg, azt mind a mai napig megpróbálom tudatosítani, és lényegi jegyeit - had mondjam ezt a rossz szót: kódját -

próbálom valahogy egyértelművé tenni, mint zeneszerzői stílust, irányvonalat, a megfogható lehetséges notációt, ami felé absztrahálni igyekszem, hogy aztán ezek a komponálás során megdolgozható anyagként szerepeljenek. Amikor ez az énekbeszédszerű muzsika ment szaxofonokkal, akkor végeredményben egy egyszólamuságra épített zenei megoldássorozat volt a zene szervezésének lényege és stílusa. Ezt én keleties vonásnak érzem, szemben az európai polifóniával. Ez lényeges különbség, és én éppen azon fűzök, hogy ezt a két dolgot valamilyen természetes harmóniába hozzam egymással, ami őrzi az egyszólamuságnak a ma már általános is megismert hitelességét és indulatiságát, sorsszerűségét, a zenei építkezésnek és hangszerelésnek a választékoságát, hogy virágozzék, fává terebélyesedjék.

K: Alig hogy megpendítetted, már bele is mélyedtünk abba, amit nyomon szeretnénk követni, a zenei szervezési elveket, megoldásokat. Az ortodox jazz volt a kezdet. A Dáliában Bartók feldolgozás szólalt meg már nem hagyományos módon. Mik voltak azok a zenei inspirációk és saját ötletek, melyek megindították a folyamatot?

SZ: A dolog nagyon egyszerű. Éreztem, hogy csupán jó szórakozás azt játszani, amit eddig mindenki játszott. Már kicsit untam, nem jelentett elég revelatív, belső élményt, és úgy éreztem, hogy ez nem egészen az én nyelven, az én világom. Zenei anyanyelvem és később a Mikrokozmoszsal való foglalkozás hozta azt, hogy a dolgok nem összeegyeztethetetlenek ritmikailag sem, csak az más ritmikai vonalvezetést, közérzetet és alapot igényel, mint a jazz szimmetrikus ritmusvilága. Belecsúsztam, mert mindig hittem az ösztönös, intuitív hatásoknak, és arra mentem, amerre vonzott a fény vagy az örvény. Azután rájöttem arra, hogy meg kell változtatni a ritmuskonceptiót, először csak azokat a főbb mozdulatokat, amellyek különbséget jelentettek. Majd éreztem, hogy itt gyökeres különbségről van szó, hogy szabadon rá



kell magamat bizni arra a lelki készítésre, szinte szokásokból kifejlődő zenei mozdulatokra, amiket egy másfajta világ követel. És elkezdtem a szabad zenélést, belevágtam... Az első mozdulat egy ilyen változáskor kiszabadulás az eddigi kötöttségekből, az eddigi rendből. Majdhogynem forradalmi uton kell lebonyolítani. Ehhez az kellett, hogy az ember eszköztárában kialakuljon egy csomó technikai és félig-meddig rutinszerű megoldás, ami képessé teszi a spontán muzsikálásra. Azután már úgy próbáltam csinálni, ahogy az indulataim, az ösztönöm, a belső hullámmozgás - ami az embert a muzsika során viszi - diktálják. Azután kiderült, hogy más iverk, más csomópontok, más érkezések jellemzők az itteni zenére és általában arra a zenére, amely nem kötötte magát egy kialakult stílushoz, értem ezalatt az európai műzenét, akár a konvencionális jazzmuzsikát. Természetesen, miután tapasztaltam ezek természetét a szabad zenélés ezen első idejében, megpróbáltam valahogy tagolni, formába fogni a folyamatot. A zene leglényegesebb szervezési szempontját mint különbséget abban látom, hogy míg a korábbiak bizonyos bevált formák szerint történtek, bizonyos szimmetriákra épültek, mint pl. nyolcas tagolás, négyes tagolás és így tovább, addig itt dramaturgiai tagolás, formaépítkezés volt az új vezérelv, ami erősen érzelmi jellegű.

K: Az első ilyen zenében, amit Publikkal a Dáliában csináltál, mi volt a kommunikáció alapja? Hagyományos harmóniából mint referenciapontok felé való vonzódás, vagy valami más?

SZ: Lehet, hogy sokan nem vették észre, de én a tonalitás érzetéhez mindig is ragaszkodtam. Nemrég olvastam valahol - Bartók mondta -, hogy a közösségi zene - vagyis minden olyan magasrendű zene, amely tudomásul veszi, hogy az ember nem egyedülálló, hanem társadalmi lény - nem nélkülözheti a tonalitást, pontosabban: a tonális érzetet. Ez nagyon elvont dolog. Nem a hagyományos összhangrendet értem ezalatt, hanem egy tonális központot, vonzást, egy tonális érzést.

K: Ornette Coleman-i értelemben?

SZ: Úgy is, csakhát mindenki a maga módján érzi és viszonyítja a dolgokat ehhez a tonális érzethez. Ez bennem már ott, az első fázisban is megvolt és támpontot adott. Publikkál előzőleg már játszogattunk éjjelente, lakáson, egymást keresvén zeneileg, válszolgatva egymásnak. Tehát éltük és érzékeltük, hogy milyen bűvös kapcsolatok vannak a hangközök között, a hangszínek között, hogy mindez milyen szigorúan logikus. Azt is mondhatnám, hogy ez a zene igazi matematikája. Ha van a zenében matematika, az nem számszerű, hanem hangszinben, a dinamikában stb. jelentkezik, az érzékek matematikája. Ezt próbálgattuk, ezt éreztük és ez csodálatos világba vezetett. A kvartok, a mikrohangközök, a szekund-világ befelé, a kvart-kvint menetek pedig kifelé szinte végtelen távasságot ígértek, érzékeltettek. Ez volt az az alap, ami akkor minket rabságban, bűvöletben tartott. Nyilván ez adta a biztonságot, hogy egy ilyen hirtelen ötlettel belevágjunk a szabad muzsikálásba. Ebben egy csomó népszerű népzenei hangköz és megoldás is szerepelt, nem a szó felszínes, dallami értelmében, hanem a hangközök varázslatossága értelmében. Ez már akkor egy bizonyos stílust előlegzett, pendített meg. Minez persze benső indulattal jár, ami vitte ezt, és ha kellett, fokozta, vagy ha úgy jött, lejtette. Csak dadogni lehet ezekről a dolgokról, általában a zenéről csak dadogni lehet, ha az ember beszélni akar róla.

K: Később azután egy sor muzsikussal játszottál, és létszámban is bővültek együtteseid. Ha az ember valami régit elhagy, akkor annak a helyébe új elveknek kell lépniük. Ez az eddigi szavaidból is kiderül. Volt-e valamilyen elv például a kvintett zenében, ami egzakt módon meg lehetne fogalmazni?

SZ: Ez már kicsit nehezebb dolog. Erről egy külön tanulmányt kellene írni. Az ember a legbensőbb dolgairól, zenei megoldásairól és egyéb ilyenekről nemigen szeret beszélni, inkább muzsikát csinál belőle.

Azt hiszem, hogy a stílus és az a különbség, hogy milyen kultúrkörben élünk, határozza meg azt, ami a mai napig is leginkább izgat. Ez lehetett a kvintett-nél is a lényeg, ami meghatározott egy csomó zenei megoldást. Én az összes zenei formák és stílusok közül a parlando-rubatot tartom a legtitokzatosabb dolognak. Ez az, ami a leginkább jellemzi a magyar zenét, és az volt a legnagyobb feladat, hogy valahogy megpróbáljam, amennyire lehet, a tükört ritmikailag körülhatárolni, hogy ez zeneileg megvalósítható legyen. Hiszek a ritmusban. Sajnálatos, hogy a legújabb zenék elhanyagolják. Túlságosan szétboncolták a hagyományos ritmusokat kicsi összetevőkre, és túlságosan szabályosan alkalmazták, hogysem megtarthatta volna az eredeti rituális bázis jellegét. Tehát a parlando-rubato az, amit nevén tudok nevezni kérdésszerűre válszolván.

Tudjuk, hogy a zene legfőbb dimenziója a negyedik az idő. A zene kezdődik, elhangzik, és mint akusztikai jelenségnek, befejezése, vége van. A zene és a zenében minden egy bizonyos ideig tart. Mint mindennek, természetesen a zenének is vannak lelki elő- és utóélményei, amelyek a zenei történelemmel a zenei történelemmel szoros kapcsolatban állnak. A szorosan vett zenei történelem során azonban térbeli vonatkozások is vannak, melyek szintúgy az érzékek matematikája szerint ösztönből valósulnak meg, szerveződnek, és nem ilyen részletekbe esően. Például hogy milyen hangmagasságu hangok egymáshoz képest milyen magassági viszonylatban szólalnak meg, ami egy képzeletbeli koordinátarendszer vertikális összetevője lehetne, ahol a horizontális az idővektor. Ez persze hasonlat csupán, hiszen a zene ennél sokkal bonyolultabb, hogy például csak a hangszint említsem, ami így nem ábrázolható. Ez a zenei szervezés két legfontosabb összetevője. S legtöbbször a kettő arányán, egyensúlyán, vagy egyik másik túlsúlyán, hangsúlyozott szervező szerepén múlik egy-egy szellemi zenei korszak, stílus is. A zene már említette lejegyzési módszerei is ezen alapulnak. A hagyományos kotta

hosszú folytonossága és a ráírt hangok megszólaltatásának értéke az időbeli, azaz horizontális, a hangok elhelyezkedése a kottavonalak között vagy a vonalakon a síkban térbeli, azaz vertikális viszonylatot jelent. A kotta mindig magán viseli, hogy milyen irányultságú és tágasságú muzsikust vetette papírra. A jazznál azonban az bonyolítja a dolgot, hogy nagyrészt improvizatív, viszont a zenei történetét mégis valamilyen formában felfoghatóvá kell tenni. Ezt a dilemmát a legtöbb zenész úgy oldja meg, hogy a népzene módján, azok mintájára csak a fő motívumokat és változási pontokat rögzíti, a többi megbeszélések, próbák során állítják össze, szervezik meg, tehát rögvést gyakorlatilag megszólaltatásban ellenőrzik. Ezért olyan spontán erejűek a jazzdarabok, és miután ebben a hagyományos komolyzenére iskolázott muzsikuskoknak nincs eredendő gyakorlatuk, nem tudják és nem is hisznek benne. Pedig a mai zene ezt a direkt készenlétet és azonnali érzelmi, tehát hiteles fűtöttségű változtatnitudást nem nélkülözheti. Én kezdetben hagyományos jazz-zenei, formai alapokon, majd - mint említettem - dramaturgiai alapokon szerveztem, de mindig a ritmus volt a mag.

K: Megfigyelhető egy világjelenség, a szabad zenélésre, így a szabad jazzre is eléggé érvényes tendencia: az intenzitás csökkenése. Úgy érzen, ez kapcsolódik ahhoz, amit mondtál a ritmusokról és azok differenciálásáról. Tehát csökkent az intenzitás a jazzben, és ezt sokan nem zenei okokra vezetik vissza, hanem szociológiai magyarázattal próbálnak szolgálni, hogy a tápláló társadalmi és politikai folyamatoknak is csökkent az intenzitásuk. Érzed ennek valami hatását? Igaznak tartod-e így ezt az elméletet?

SZ: Ez nemcsak a jazzre, de mindenféle úgynevezett magas zenére is vonatkozik. Abban az esetben, hogyha a társadalmi, politikai helyzet következtében csökkent egy muzsikust zenéjének intenzitása, akkor ott baj van. Mégpedig azért van baj, mert akkor annak a

muzsikusknak nincs totális világképe. Ha pedig nem foglalkozott egy világképnek a tudatos kialakításával, akkor viszont valamiféle hitbéli gyengesége van az étellel, a világgal kapcsolatban. Hadd mondjak egy példát: Johann Sebastian Bach - akit a valaha élt legnagyobb muzsikusk egyikének vagy talán a legnagyobbnak tartok - egyik csodája éppen abban van, hogy hallatlanul kiegyensúlyozott, bár meglehetősen körülhatárolt, szűk társadalmi szituációban élve, mégis olyan intenzitású zenét volt képes alkotni, amely az elejétől a végéig szinte töretlenül szól, ami nyilvánvalóan az ő hallatlan lelki-szellemi stabilitásának, töretlen erejének köszönhető. Hadd hozzam itt fel Coltranet, aki mikor a társadalmi és politikai szituáció gyengült, akkor képes volt egy - hogy úgy mondjam - transzcendens lépésre zenéjén belül, s ez egy nyilvánvaló világképi léptékváltást is takar. Teljesen kozmikusá emelte zenéjét, ami meg is mutatkozik utolsó korszakának műveiben. Azon lehet vitatkozni, különböző filozófiai és ideológiai oldalokról, hogy az ő vallási világképe kinek mennyire elfogadható, de hogy ez a világkép őt nem hagyta cserben és munkásságának legmagasabbrendű darabjait hozta létre, az - azt hiszem - vitán felül áll. Azzal az alkotóval baj van, aki csak valamilyen ellenállási mozgalom szószólójaként képes zenét produkálni. Téves az is, hogy a ritmusnak egy bizonyos szabályozott, stabil, monoton és erős megoldása a záloga annak, hogy mennyire intenzív egy muzsika. Hogy újra visszakanyarodjak a két példára, Bachra és Coltrane-ra, Bachnál a ritmus változatlanul szimmetrikusan lüktet végig, de Coltrane-nál ez nem így van. Ő egy teljesen asszimmetrikus ritmushálózatra épített, melynek hangsúlyai az előre megtervezett, felépített, formailag meghatározott zenei történet során mindig változtak. Olyan pillanatokban zuhantak le azok a hangsúlyok, amikor éppen az intenzitást vitték, tornázták olyan fokra, amilyenre az adott indulatnak, az adott építkezésnek megfelelően szükség volt. Ez

azt igazolja, hogy bonyolultabb szituációkban is lehet rendkívüli intenzitású zenét alkotni, csak birtokolni kell ennek a bonyolultabb zenei nyelvnek minden csinját-binját, a lélek biztonságával.

K: Hogy teljes képet kapjunk életpályádról, légyszíves beszélj az "Esküvő" lemezfelvételétől napjainkig terjedő időszakról.

SZ: A kvartett egy darabig dolgozott. Például voltunk Pozsonyban egy kisebb fesztiválon, vagy inkább koncertsorozaton. A lemez kívül nem készült semmilyen felvétel sehol. Azután még egyszer kint voltunk San Sebastianban, ahova mint korábbi első helyezettet hívtak meg. Azután Horváttal duóban folytattam a munkát. A duó zenéjének egyharmada dramaturgiailag építkezett és meghatározott zene volt, kétharmad része pedig teljesen szabad zenélés, annak a stílusnak és rendszernek megfelelően, amely már kialakult és ismert. Közben természetesen magam egyedül is játszottam és játszom is. 1976-ban merült fel először fiatalokban, fiatal muzsikusokban egy olyan körnek, közösségnek a gondolata, mely ezt a gondolkodásmódot vinné tovább, adná át, járná körül, és mutatná fel az új lehetőségeket. Én nem szívesen mentem bele, elég óvatosan kezeltem ezt a gondolatot, mert tudom, hogy milyen nehézségekkel jár egy ilyen körnek a létrehozása, vitele. Még négy embert is nehéz összetartani, hát még többet. Ám végül is, 77-ben összejött egy Műhelynek nevezett társulás, amely aztán Kortárs Zenei Műhely néven indult meg. Azt vallom, hogy zenei műfajokról beszélni ma már anakronisztikus dolog, hiszen a műzene annyira experimentálissá vált, hogy tartalmilag az úgynevezett nagy zenék igényét kevés kivétellel nem nagyon ütik meg. Ugyanakkor viszont a kortárs zenék olyan megoldásokat is tartalmaznak, alkalmaznak, amellyek már túlléptek a korábbi műfajkeretek vizsgálódásán, megítélésén, jellegzetességein. Egyszerűen világzenéről beszél mindenki, napjaink zenéjéről, és abból építkezik minden autentikus szerző. Ennek csirája már sok helyen megvan, de én Bartókot említeném, aki a magyar népdalt olyan remekműnek tartotta, mint egy Bach vagy egy Beethoven darabot. Ha

valamiféle ítélkezésünk vagy szempontunk lehet, akkor csak is az lehet, hogy mit foglal magában és mit jelent meg egy elénekelt vagy lejátszott darab; teljesen mindegy, hogy milyen apparátusra íródott, tehát hogy egy ember egy héten vagy egy éven át dolgozott rajta, vagy pedig évezredek dolgoztak körülötte. Ehhez még el kell mondani, hogy ezalatt a 10-15 év alatt a jazzmuzsika is valami iszonyatos nagy változáson ment keresztül. Mint határozott gyökérzetű és most már megerősödött száru művészet egyszerűen mindent magába olvasztott, ami megérintette: az európai műzenét, a népzeneiket. Ilymódon kortárs zenévé vált. Ezt nem lehet tagadni. Szerintem a műfajokban való gondolkodás ma tisztán pragmatikus dolog. A hallgatóságot, a nagyközönséget manipulálja, mert eleve kimondja, hogy ez komoly, ez pedig nem komoly, holott a megítélés ilymódon már nem lehetséges. Például a feketék zenéje Amerikában számukra szinte élet-halál kérdés, abszolúte egzisztenciális indíttatású, sorskérdéseket feszítő, tehát hallatlanul komoly zene; a lehető legkomolyabb. Nem lehet összehasonlítani egy ilyen zenét egy experimentáló műzenével. Tehát ezt a műhelyt feltétlenül csak úgy lehetett vinni, hogy ilyen értelemben teljesen nyitott legyen, s egy bizonyos szemléletet, érzetet, ítélkezést és alkotói attitűdöt jelent. Hogy végeredményben mindenhez affinitása legyen, és ehhez az egész zenetörténetet elméletileg is birtokolja. Itt tehát olyan munkát kellett kezdeni, amely méltó a szándék komolyságához, ahhoz a szándékhoz, hogy a zenét csak hallatlan komoly módon érdemes művelni, mert különben együgyű szórakoztatás és üzlet lesz belőle. Itt nincs középút. Egy ilyen műhely keretében, ha ilyen nyitott a program, akkor a munka olyan érintéseknek és behatásoknak van kitéve, melyek kilendítik mindabból a világból, mindabból a stílusból, amit addig valahova tenni tudott az ember. Sokféle stílus jelentkezett, sok esetben bizony gyerekbetegségekkel alaposan megfertőzve, de sok esetben viszont igen eleven és újszerű hagzást produkálva. Olyan zenét kell csinálni, amilyen az ember sorsa. /Itt a beszélgetés megszakad./ /Uj Symposium, 79/176/