

JEGYZŐKÖNYV

olyan beszélgetésekről, melyek a szabad és emberarcú zenéről és emberségéről szóló vallomásokat tartalmazzak

A beszélgetések ideje: 1979 augusztus és szeptember; a beszélgetések helye: a résztvevők lakószobái; a beszélgetések résztvevői: akit kérdeznek, Szabados György, továbbiakban: Sz. Gy.; aki kérdez, Szigeti Péter, a továbbiakban: K.

K.: Egy, kettő, három...megy?

Sz. Gy.: Megy.

K.: Nos, szeretném, ha először elmondanád, hogyan indultál a jazz felé. Erről szinte senki sem tud semmit, azoknak az embereknek pedig, akik ma eljárnak a koncertjeidre, nincs visszatekintési lehetőségük.

Sz. Gy.: Hát, félig-meddig muzsikus családból 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 ez a zenei nyelv. Miután anyám továbbra is énekelt – mint kórustag a Budapesti Kórusban, majd az akkori Székesfővárosi Énekkarban – így gyerekfejjel sok világhírű karmester környezetében forgolódtam. Anyám mindig magával vitt. Bizony csodálatos 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 zenével voltunk körülveve. Sajnos az a hiba történt, hogy gyenge zongoratanár kezébe kerültem, úgyhogy három éves nyüglődés után egyszerűen leálltam, és nem voltam hajlandó tanulni. Nem is tanítottak tovább. Viszont magam játszogattam, gyerekfejjel improvizáltam, s mivel nem volt képzettségem, teljesen ösztönösen. Az improvizáció ilyen módon teljesen természetes közegem volt mindig is – úgy érzem. Később középiskolás korom első-második éve körül két osztálytárs barátom is felhívta 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 világod kialakítása felé?

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

K.: Ez körülbelül mikor volt?

Sz. Gy.: Hát az ötvenes évek vége felé, úgy emlékszem, ötvennégy-ötvenötben kezdtem el a jazzt, a hallgatást és a játékot. Akkor még boogie-k mentek és bluesok, meg Modern Jazz Quartet és Chet Baker számok, meg ilyesmik. Persze Davis és Parker, de volt Ray Anthony is, azt ugye nem lehetett kihagyni, ők voltak a legnépszerűbbek... és Benny Goodman. Aztán ahogy megpróbáltam elemezni ezt a félrehallást, akkor jöttem rá, hogy bennem a kisgyermekkorai 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 átcsatolás révén, mert hiszen amikor a fekete muzsikusok a maguk zenéjét valóban öntudatosan fogták fel, és ennek megfelelően alakították ki zenei építkezésüket és stílusukat, akkor jöttek rá ők is arra, hogy a népzeneeknek a mélyén valami közös zenei őstenger van, és ott csak jellegbeli és hangsúlyozottságbeli különbségek vannak az egyes kontinenseknek és kultúrterületeknek megfelelően. Ez az átcsatolás körívének a mélye, fölül pedig a XX. századi kortárs zene nagy alakjai zárják a kört, Sztravinszkij, 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 nyilat-

kozatában ezt nyíltan meg is mondta, főleg Bartókkal kapcsolatosan. Nyilvánvaló, hogy ha az ember muzsikál, nem csupán interpretátor, hanem zenét akar csinálni, úgy ennek a zenének valamilyen lábon 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 spirituálisan építkezni, őrizni tisztaságát, mindent a maga indokoltságának megfelelően tisztázni, hogy életképes és egyértelmű legyen. Itt döntenie 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, akként 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. Nemcsak 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 kvartettet is... nagyon szerettem, de ebben is elsősorban azt, ami a jazz ízét 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 világérzés, közérzet alapélményéről 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 nemcsak 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 említeni Picasso művészetét a képzőművészetben, de akár Csontváryt is, aki egy másik oldalról ugyanezt az utat járta meg. A népzene óriási reneszánsza is ezt jelezte, s jelzi a mai napig, de most már 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 – egyszerűen szeretné magát újrhumanizálni. Ezért szükséges számára a ritualitás élménye, amelyen keresztül történik meg a 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 hatást tett a legújabb kor zenéjére és művészetére, mert egy felfedezetlen világot hozott, és kiderült, hogy mindenki szomjas volt rá. A legjobb kapcsolódást kínálta. Azt próbáltam megkeresni, megérezni, hogy hol vannak azok a zenei, gondolati, szellemi értelemben időtlen kapcsolódások, amelyek ma időszerűek. Például az előbb említett mai 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 és megélt szerepet nem tulajdonít neki a mai műzenét szerző, ellentétben az előző korok zenéjével, Bartókig bezárólag.

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

Sz. Gy.: Ez persze nem ment egyik napról a másikra. Az első lépés az volt – emlékezetem szerint kilencszázhatvankettőben –, 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 a figyelmemet. Akkor ez nagy meglepetést kellett, és sokan nem tudták, hova 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 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 világvizonylatban 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. Gy.: Igen. Azt hiszem minden dolog valahogy így születik, egyszerűen előbukkan a földből, magától, talán ez adja a hitelét, igazságát, az autentikusságát... – hogy nem átvett dolgokról 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, szűz állapotában. Hát ez történt ott...

K.: És ez teljesen ad hoc volt?

Sz. Gy.: Teljesen. Körülbelül öt évre rá tudtam meg azt, hogy Amerikában is foglalkoznak ilyesmivel. Persze játszogattunk már ilyesmit ott-hon, próbálgattunk ezt-azt, mondjuk így: ízlelgettük egymást, a zene szellemét. Később új dobos társult hozzánk, Helényi Béla, akivel 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 muzsikát készítsünk. A darab bizonyos fokig megkomponált volt. Már akkor, rögtön az elején mindenkit foglalkoztatott, hogy hogyan lehet megfogni azt a hangtömeget, ami az

emberből kikíváncozik, tehát hogyan lehet ezt 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 támpillérekhez. Tehát dramaturgiai építkezésről volt itt végeredményben szó. Ezután hosszabb ideig semmi sem sikerült.

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

Sz. Gy.: Nem. Voltak, akik nagy lelkesedéssel fogadták. Például egy alkalommal itt járt Karel Krautgartner Csehszlovákiából, aki akkor igen jó nevű 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 már ez nyilván megoldható, és meg is oldották – a Jazz Composers Orchestra például e célból jött létre – de azzal a zenekarral, akkor megoldhatatlan volt. A következő esemény – ha jól emlékszem – 1967-ben egy rádiófelvétel volt a trióval.

K.: Ez még mindig trió volt?

Sz. Gy.: Ez már nem az a trió volt. A Publik Endre disszidált, a Szudy elszerződött, a Helényi is kiment Nyugatra muzsikálni. Ráhói Ernő volt a bőgős és a 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 Ráhói Ernő bőgőzött és a Csáki Béla dobolt. Volt egy koncertünk a Semmelweiss utcai koncertteremben. Erre egy Csontváry-darabot komponáltam a már említett notációval *A zarándokok tánca a cédrusfánál Libanonban* címmel, majd az *Anti-nóta* című darabom szerepelt, és még több hasonló, ami robbantó eseményként hatott, mert az eddigi úgynevezett standard muzsikákat egyáltalán nem követte, abszolúte új alapokon állt.

K.: Milyen referenciapontok voltak például a Tomsits és közted? Hogyan tudtatok érintkezni zeneileg?

Sz. Gy.: Sok kompromisszumot tettem. Ő jó partner volt, hiszen kitűnő trombitás, jó muzsikus, viszont ahogy játszott, az nem az a jellegzetes stílus volt, amit én elképzeltem. Arra szorítkoztam, 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 Budapesten, ahol egy-két jó külföldi együttes is fellépett. Például a Mangelsdorff is, aki ekkor volt először Magyarországon. A kvintett is játszott, és bizonyos külföldi visszhang is volt. Lubomir Doruzka, a prágai jazzfesztivál titkára meg is kért, hogy a prágai jazz-zeneszerzői versenyen feltétlenül induljunk. 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, ütökre.

K.: Ez viszonylag hagyományos volt?

Sz. Gy.: Hát nem szigorúan hagyományos, de úgy építkezett.

K.: Ezután új korszak kezdődött, nemde?

Sz. Gy.: Azután – 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 nem lehet, így mindenki megkötötte a maga kompromisszumát. Én is éltem a magam életét. Áhítoztam, kerestem, hogy mi az a mélységes mély zenei megnyilatkozás, stílus, amely szinte időtlenül és élőn érzi, hordozza azt a totális érzést, amelyben benne van az ember teljes eszmélkedése, vágyódása, az a ritualitás, amiről már beszéltem. Persze ezt nem így gondoltam végig, nem az ész munkája volt, hanem inkább utólag tudatosodott. Először egy nagy élmény jött. Gyakran jártam vidékre, és mindig szerettem bemenni a vidéki templomokba. Van valami intim meghittség és kozmikus kitárulkozás ezekben a templomokban, valamilyen összefogódzó közösségi érzés. Főleg a román stílusúakban éreztem ezt. Itt döbbsentem rá, hogy a kántálás – ahogyan a zsoltárokat, liturgiákat végigkántálják, ma már szinte csak az

öregasszonyok és öregemberek – valami döbbenetes mélységű és magasságú 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 „Kázmér”-ral. 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 töről fakad.

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

Sz. Gy.: 71-ben. Csináltam ebben a stílusban egy blues-t is. Döbbenetes volt nekem, amikor körülbelül egy-két évre rá megmutattak nekem Archie Shepp egyik lemezén egy blues-t. Majdnem a 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. Gy.: Nem. Azt hiszem, az adott pillanatban mindig megérkeznek a jelek, és mindig azok a jelek érkeznek meg, amelyek telitalálatok annak a számára, aki valamilyen úton halad, valamivel nagyon mélyen foglalkozik, vagyis hogy teljesen befogadóképes. Én egy ilyen tökéletes jelet kaptam, amikor a nagy semmiben egyszercsak véletlenül Coltrane teljes *OM* lemezét hallottam a rádióban. Ez – azt hiszem – 1970-ben volt. Mellbevágott a tudatossága. Annyira tudatos volt Coltrane, hogy például a felvételen McCoy Tyner szerintem pianinón játszik, mert abba a keleties, misztikus hangzásba, ami az *OM* lényege, egy böhömnagy hangú, csodálatosan hangolt hangversenyzongora nem illik. Ebbe bongo-hangszer kell, s aki már játszott zárt pianinón, az tudja, hogy annak milyen a hangzása. Ez a tudatosság, az ilyen finomságok sora egyben arról is meggyőződött, hogy ez a zene igenis „komoly zene”. Én mindig is komoly zenének éreztem ezt a muzsikát. Ha egy művészet a teljesség szemléletéből és átérzéséből táplálkozik, akkor az halálosan komoly. Így az *OM* sorszene.

K.: Közeledünk ahhoz az időszakhoz, melyet már jobban ismerünk. Mi történt 1971 után?

Sz. Gy.: Akkor átalakult a társaság, a Ráduly (szaxofon) társult hozzánk, úgyhogy átmenetileg szexsztetté alakult a banda. 1972-ben eleget tudtunk tenni egy San Sebastianba szóló meghívásnak. Kvintett összetételben mentünk ki Ráduly Misivel, Kimmel Apóval, Jávor Vilivel (dob) és Vajda Sanyival (bőgő). Átdolgoztam a *Zsoltárt*, és ebből született a *Baltás zsoltár*, ami tulajdonképpen két korábbi darabnak az összeolvasztásából, újjáalakításából és teljesen tudatos építkezéséből alakult, hiszen a baltától a zsoltárig való belső folyamatot foglalta egybe. Innen már nagyjából ismert a történet. Teljesen váratlanul megnyertük a nagydíjat. Nekem megdöbbenő 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 népzene, Bartókot, Kodályt hallgattak. Az együttes Friedrich-hel és az 1972-ben hozzánk csatlakozott Horváth Lajossal (hegedű) kibővítve volt kint 1973-ban Franciaországban, ahol már új darabokat is játszottunk: a *Katonazenét* és a *Csíki verbunkot*. Franciaországban azonban el kellett búcsúznunk Rádulytól, aki ösztöndíjjal Amerikába ment, és ma is ott van. Emiatt az egész társaság felbomlott. Én úgy alakítottam át az együttest, hogy annak a célnak feleljen meg, amit tovább akartam vinni. Így született meg a kvartett, amely először Jávorival majd Kőszegivel működött. Egy kis késéssel 1974-ben vettük fel az *Esküvő* című lemezt, amely érzésem 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 lehetővé tenni: a ritmusos ritmustalanság folyamatát. Zenei anyanyelvünk leglényegesebb és legcsodálatosabb fő jellemzőjének tartom a parlando-rubato jelenséget, amely már önmagában, a zenei elnevezés tartalmában is magában hordozza az improvizatív, intuitív jelleget. 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 nyitott a XX. század zene eredményeinek és eszközeinek 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 találtam Horváthban, akinek szintén anyanyelve ez a zene, s aki már egészen fiatal korától a kortárs zene szeretetében nőtt fel. Aztán ott volt Vajda kitűnő hallása és alkalmazkodó képessége, robosztussága, és Kőszegi hallatlanul kifinomult ritmikai érzéke. Meg kell mondani, hogy az ő feladata volt a legnehezebb, mert az úgynevezett hagyományos jazzritmus nagy általánosságban, végeredményben a mai napig egy teljesen szimmetrikus játékmódot és gondolkodásmódot 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 melodikus 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. Gy.: Az ének az ember ősnyelve. Vallom, hogy a tyúk vagy a tojás kérdése itt is áll, és a válasz ebben is ugyanaz: 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 mifelénk 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 gúzsban tartja, stilizálja, holott nem autentikus.

K.: Emlékszem, a kvintett időszakában te is énekeltél...

Sz. Gy.: Én is énekeltem, mert kedvem támadt rá, úgy is mondhatnám: nem tudtam nem énekelni. Megbűvölt egy-két századfordulói gyűjtés férfihangja, a Pátria 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 énekeltél?

Sz. Gy.: *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. Gy.: 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 kulturális tengerből emelkedtek ki a népművészetek. Ehhez járul az, hogy a blues vagy a siratóénekek, katonabúcsúztatók – tehát elsősorban most a szomorú énekekre, a balladákra gondolok – 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 elhatározásommal és érzésemmel, hogy az itteni életünket éljük és hangozzuk, hogy szükségszerűen ehhez a „hídépítéshez” vezetett. Ám azzal a bennső kötéssel 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 zenédből, és hosszú ideig nem jelent meg ismét, illetve ebben a formájában soha többé nem jelent meg. Ennek mi az oka?

Sz. Gy.: Az volt az oka, hogy az akkori zenei mentalitásom, 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 ugyanezt 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 hangnak, és a hangszerek vették át a szerepet. Természetesen a stílus 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 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 szövete megváltozott azáltal, hogy kicserélődtek a partnereid. Azoknak a helyét, akik mintegy vokálisan szólaltak meg hangszerükön, olyanok vették át, akik inkább egzaktul szólaltak meg. Ez – úgy érzem – sokakban hiányérzetet keltett, megvallom, bennem is. Érezhető bizonyos nosztalgia a Szabados kvintett iránt. Talán az a hangzásvilág az érzelmeket direktebb 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. Gy.: 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 önmagától jön elő, akkor a leghitelesebb, azt akarni nem lehet. Ha az ember ezt akarja, akkor nyilvánvaló, hogy nem igaz dolog sülni 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 – hadd mondjam ezt a rossz szót: kódját – próbálom valahogy egyértelművé tenni mint zeneszerzői stílust, irányvonalat, a megfogható lehetséges notációt, ami felé absztrahálni igyekszem, hogy azután ezek a komponálás során megdolgozható anyagként szerepeljenek. Amikor ez az énekbeszéd-szerű muzsika ment szaxofonokkal, akkor végeredményben egy egy szólamúságra 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 fágadozok, hogy ezt a két dolgot valamilyen természetes harmóniába hozzam egymással, ami őrizi az egyszólamúságnak a már általatok is megismert hitelességét és indulatiságát, sorsszerűségét, a zenei építkezésnek és hangszerelésnek a választékosságát, hogy kivirágozzék, fává terebélyesedjék.

múlik egy-egy szellemi zenei korszak, stílus is. A zene már említett 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 jazznél azonban az bonyolítja a dolgot, hogy nagyrészt improvizatív, viszont a zenei történést 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 többit megbeszélések, próbák során állítják össze, szervezik meg, tehát rögvést gyakorlatilag megszólalásában ellenőrzik. Ezért olyan spontán erejűek a jazzdarabok, és miután ebben a hagyományos komoly zenére iskolázott muzsikusoknak nincs eredendő gyakorlatuk, nem tudják, és nem is hisznek benne. Pedig a mai zene ezt a direkt készenléteket és azonnali érzelmi, tehát hiteles fűtöttségű változtatni tudást nem nélkülözheti. Én kezdetben hagyományos jazz zenei formai alapokon, majd – mint említettem – dramaturgiai alapon 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 érzem, 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 társadalmi és politikai folyamatoknak is csökkent az intenzitásuk. Érzed ennek valami hatását? Igaznak tartod-e így ezt az elméletet?

Sz. Gy.: Ez nem csak a jazzre, de mindenféle úgynevezett magas zenére is vonatkozik. Abban az esetben, hogyha a társadalmi, politikai helyzet következtében csökkent egy muzsikus zenéjének intenzitása, akkor ott baj van. Mégpedig azért van baj, mert akkor annak a muzsikusnak nincs totális világképe. Ha pedig nem foglalkozott egy világképnek a tudatos kialakításával, akkor viszont valamiféle hitbéli gyengesége van az étellel, a világgal kapcsolatosan. Hadd mondjak... (sic!) egyikének vagy talán a legnagyobbnak tartok (Feltehetőleg J. S. Bachról van

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

Sz. Gy.: 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, határozta meg azt, ami a mai napig is leginkább izgat. Ez lehetett a kvintettnél is a lényeg, ami meghatározott egy csomó zenei megoldást. Én az összes zenei formák és stílusok közül a parlando-rubátót tartom a legtitokzatosabb dolognak. Ez az, ami leginkább jellemzi a magyar zenét, és az volt a legnagyobb feladat, hogy valahogy megpróbáljam, amennyire lehet, a titkát ritmikailag körülhatárolni, hogy ez zeneileg megvalósítható legyen. Hiszek a ritmusban. Sajnálatos, hogy a legújabb muzsikák elhanyagolják. Túlságosan szétboncolták a hagyományos ritmusokat kicsi összetevőkre, és túlságosan szabályosan alkalmazták, hogysem megtarthatta volna az eredeti rituális bázis jellegét. Tehát a parlando-rubátó az, amit néven tudok nevezni kérdésedre válaszolván.

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 történnel szoros kapcsolatban állnak. A szorosan vett zenei történnés során azonban térbeli vonatkozások is vannak, melyek szintúgy az érzékek matematikája szerint ösztönből valósulnak meg, szerveződnek, és nem ilyen részletekbe menően. Például, hogy milyen hangmagasságú hangok egymáshoz képest milyen magassági viszonylatban szólnak meg, ami egy képzeletbeli koordináta-rendszer vertikális összetevője lehetne, ahol a horizontális az idővektor. Ez persze hasonlat csupán, hiszen a zene ennél sokkal bonyolultabb, hogy például csak a hangszínt 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

a 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 a Publikkkal a Dáliában csináltál, mi volt a kommunikáció alapja? Hagyományos harmóniából mint referenciapontok felé vonzódás, vagy valami más?

Sz. Gy.: 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 tonalitás érzetét. Ez nagyon elvont dolog. Nem a hagyományos összhangrendet értem ezalatt, hanem egy tonális központot, vonzást, egy tonális érzést.

K.: Ornette Coleman-i értelemben?

Sz. Gy.: Úgy is, csak hát 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. Publikkkal előzőleg már játszogattunk éjjelente, lakáson, egymást keresve zeneileg, válaszolgatva 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 a hangszínen, 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 tágasságot 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 muzsikába. 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 előlegezett, pendített meg. Mindez 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.: Alig hogy megpendítetted, már bele is mélyedtünk abba, amit nyomon szeretnék 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. Gy.: 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 nyelvem, 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 igényelt, mint a jazz szimmetrikus ritmusvilága. Belecsúsztam, mert mindig hittem az ösztönös, intuitív hatásoknak, és arra mentem, amerre vonzott a fény vagy az örvény. Aztán rájöttem arra, hogy meg kell változtatni a ritmuskoncepciót, először csak azokat a főbb mozdulatokat, amelyek különbséget jelentettek. Majd éreztem, hogy itt gyökeres különbségről van szó, hogy szabadon rá kell magamat bízni 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 úton kell lebonyolítani. Ehhez az kellett, hogy az ember eszköztárában kialakuljon egy csomó technikai és félig-meddig rutinszerű megoldás, ami képessé teszi a spontán muzsikálásra. Aztán már úgy próbáltam csinálni, ahogy az indulataim, az ösztönöm, a belső hullámmozgás – ami az embert a muzsika során viszi – diktálták. Azután kiderült, hogy más ívek, más csomópontok, más érkezések jellemzők az itteni zenére és általában arra a zenére, amely nem kötötte magát egy kialakult stílushoz, értem ezen akár az európai műzenét, akár a konvencionális jazz-muzsikát. Természetesen, miután megtapasztaltam ezek természetét a szabad zenélés ezen első idejében, megpróbáltam valahogy tagolni, formába fogni a folyamatot. E zene leglényegesebb szervezési szempontját mint különbséget abban látom, hogy míg a korábbiak bizonyos bevált formák szerint történtek, bizonyos szimmetriák épültek, mint például

szó. –a szerk.) egyik csodája éppen abban van, hogy hallatlanul kiegyensúlyozott, bár meglehetősen körülhatárolt, szűk társadalmi szituációban élván, mégis olyan intenzitású zenét volt képes alkotni, amely elejétől a végéig szinte töretlenül szól, ami nyilvánvalóan az ő hallatlan lelki-szellemi stabilitásának, töretlen erejének köszönhető. Hadd hozzam itt fel Coltrane-t, aki mikor a társadalmi és politikai szituáció gyengült, akkor képes volt egy – hogy úgy mondjam – transzcendens lépésre a zenéjén belül, s ez egy nyilvánvaló világképi léptékváltást is takar. Teljesen kozmikussá 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 munkáságának legmagasabb rendű darabjait hozta létre, az – azt hiszem – vitán felül áll. Azzal az alkotóval baj van, aki csak valamilyen ellenállási mozgalom szószólójaként képes zenét produkálni. Tévedés 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 építkezett, melynek hangsúlyai az előre megtervezett, felépített, formailag meghatározott zenei történések 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 szituációban is lehet rendkívüli intenzitású zenét alkotni, csak birtokolni kell ennek a bonyolultabb zenei nyelvnek minden csínját-binját, a lélek biztonságával.

K.: Hogy teljes képet kapjunk életpályádról, légy szíves, beszélj az Esküvő lemezfelvételétől napjainkig terjedő időszakról!

Sz. Gy.: A kvartett egy darabig dolgozott. Például voltunk Pozsonyban egy kisebb fesztiválon vagy inkább koncertsorozaton. A lemezen kívül nem készült semmilyen felvétel sehol. Azután még egyszer kint voltunk San Sebastianban, ahová mint korábbi első helyezettet hívtak meg. Azután Horváthtal duóban folytattam a munkát. A duó zenéjének

egyharmada dramaturgiailag felépített 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. Kilencszázhetvenhatban 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 műfajról beszélni ma már anakronisztikus dolog, hiszen a műzene annyira experimentálissá vált, hogy tartalmilag az úgynevezett nagy zenék igényét kevés kivétellel nem nagyon üti meg. Ugyanakkor viszont a kortárs zenék olyan megoldásokat is tartalmaznak, alkalmaznak, amelyek már túlléptek a korábbi műfajkeretek vizsgálódásán, megítélésén, jellegzetességein. Egyszerűen világzenéről beszél mindenki, napjaink zenéjéről, és abból építkezik minden autentikus szerző. Ennek a csírája 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 csakis az lehet, hogy mit foglal magában és mit jelenít 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 ez alatt a 10-15 év alatt a jazzmuzsika is valami iszonyatosan nagy változáson ment keresztül. Mint határozott gyökérszerű és most már megerősödött szárú művészet, egyszerűen mindent magába olvasztott, ami megérintette: az európai műzenét, a népzeneiket stb., ily módon 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 ily módon 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 csak úgy lehetett vinni, hogy ilyen értelemben teljesen nyitott legyen, s ez 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 megkezdeni, 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 valaha tenni tudott az ember. A már hallott és ismert hangzásokra gondolok itt. Ez meg is történt a Műhelyben. Sokféle stílus jelentkezett, sok esetben bizony gyermekbetegségekkel alaposan megfertőzve, de sok esetben viszont igen eleven és újszerű hangzást produkálva. Olyan zenét kell csinálni, amilyen az ember sorsa.

Egy alkalommal egyik társunk elvitte az *Esküvőt* egy közismerten kiváló tudású embernek, aki zenetörténetet tanít. Az illető elvitte a lemezt, tüzetesen meghallgatta, visszahozta. Rendkívül jellemző volt a kérdése: „Jó, jó, de mi ennek a zenének a funkciója?” Egyszerűen mellbevágó volt ez a kérdés... Erre most mit lehet mondani? Hát bármilyen zenének mi a funkciója? Ez megint amolyan kategorizálás. Hogy az egyik zenének az a funkciója, hogy beülünk a koncertterembe, és beöltözünk, és most nagy élményt fogunk hallani? A másoknak az a funkciója, hogy hát elmegyünk és jól kilötyögjük magunkat...

Szigeti Péter – Új Symposion, 1979 december