Cecil Taylor, a feketék avantgarde zenéjének kulcsfigurája

„Azt mondják, Európát követem, de minden hipster tudja, hogy valójában az európaiak figyelnek a jazzre."
(*Taylor*)

Ez az írás egy rendkívüli tehetségű amerikai zongoraművészről szól, aki – leszámítva a szűk körű érdeklődést – teljesen ismeretlen Magyarországon, s az a zenei világ sem igen jutott el hozzánk az információk áramlásának különböző csatornáin, melynek Cecil Taylor az egyik képviselője, s melyet jobb híján az amerikai fekete zene avantgarde-jának nevezünk, szem előtt tartva az „avantgarde" fogalom megváltozott jelentéstartalmát is.

Az Amerikába került négerek zenekultúráját két különböző úton közelíthetjük meg. A közismertebb és elfogadottabb megközelítés így szól: az európai kultúra és zenetörténet az új „ígéret földje" felfedezésétől kezdve exportálja a már kiérlelt, kifejlődött kultúrformákat: harmóniarendszert, hangszerapparátust, esztétikai érzékenységet. Ezzel találják szembe magukat az amerikai feketék, valahogy úgy, mint az indián, aki elcsodálkozott az első kifinomult, európai leleményű puska eldördülése hallatán. A „néger" tehát elkezd alkalmazkodni ezekhez az új kultúrformákhoz, s amit befogad technikailag, azzal lassan mentálisan is azonosulni kell. Ez nem megy könnyen. A jazztörténet korszakai pontosan mutatják az ingadozást; a feketék lélektanilag legalább két különböző attitűddel viszonyulnak a mindenkori zenei helyzethez: a tánczene-színvonalú ragtime-ra rímel az Afrikából hozott, népzenei gyökerű blues, a swingre a bop, az elektrifikált rockra a free. A másik út – s ez számunkra különösen Bartók példája miatt magától értetődő – a nem-európai. Olyan értelemben, hogy azt ragadja meg a jazzben, ami nem a 20. századi európai kultúrkör újdonsága: a népzenei jelleget, a rögzítetlenség állapotát, az improvizációt, a kultikus tartalmat. Bartók népzenegyűjtő útjainak táguló köreit csak egyet-

leneggyel kell megtoldanunk, s így a magyar, a közép-európai, a török s az arab gyűjtés után el is érkezünk a fekete Afrikához éppúgy, mint a világ bármely más népzenéjéhez. Több törés és kényszerű szünet után a közeljövőben remélhetőleg eljuthat az összehasonlító népzenekutatás oda, hogy végére járjon a magyar népzene és a belső-ázsiai, távol-keleti népzenék – köztük az ujgur – alapos egybevetésének is, amit Bartók és Kodály egyaránt szorgalmazott.

Az euroamerikai és az afroamerikai szálak egyidejű fölfejtésével juthatunk közelebb ahhoz a sajátos kulturális képződményhez, amely az amerikai feketék zenei, művészi alkotásaiban ölt testet. A kifinomult, óriási tradíciókkal bíró európai hagyomány racionalitása, valamint az afrikai törzsi művészet nyers emocionalitása foglalódik egységbe, úgy, hogy egy új, velejéig amerikai – s talán már egyáltalán nem európai – zenei stílust hoz létre. S bár ez a stílus Cecil Taylor feltűnésekor már sok szállal kapcsolódik a weberni, schönbergi, bartóki zenékhez, mélyebb értelemben az európai zenetörténeti kontinuitás itt mintha megszakadna. A művészettörténetben persze ez sem példa nélkül álló helyzet: elég, ha a római–barbár ellentétre utalunk. A bartóki zenének is az volt az egyik mélyértelmű kettőssége, hogy a népzenén keresztül az európain kívülihez is, a kereszténység „alattihoz" is, egy civilizált kultúrforma mögöttihez is hidat vert.

Ha lesz a zenének a közeli vagy távolabbi jövőben új, sokak – akár tömegek – által értett, elfogadott köznyelve, az leginkább a mai amerikai (és világszerte terjedő) zenék azon törekvéseiből nőhet ki, melyek a kreatív részvétel, az improvizáció előadói vagy akár alkotói folyamatba történő bevonásával élővé tudják varázsolni stílusukat. Az egyik ilyen törekvés a free jazzből, ebből az intuitív és intellektuális improvizációs zenéből indul ki. Mint minden művészetben, itt is „szűk az ösvény", és a zenei minőség szempontjából csak igen kevesen fémjelezhetik a stílust.

Egyikük, Cecil Percival Taylor 1933. március 15-én született Long Island-en, New Yorkban; abban az évben, amikor Arnold

Schönberg – a dodekafónia atyja – Amerikába emigrált. Apja Délről felszármazott fekete földműves család sarja – ő hozza a szülők közül a régibb gyökerű hagyományt, a bluest; anyja pedig egy érzékeny fülű mesztic, akiről könnyű elképzelni, hogy a harmincas években Duke Ellington zenekarát hallgatja lemezről. Ő az, aki zongorázik a családban, s aki fiát zenére taníttatja már gyerekkorában. Mint középosztálybeli, Taylor a fekete muzsikusok nagy átlagához képest jó képzésben részesül. Szomszédjuk is muzsikus házaspár: egy zongoratanárnő, aki a romantikus-impresszszionista zongorairodalommal itathatta át a kis Cecil képzeletét, hallását, s férje, a hírneves NBC Symphony Orchestra ütőse, aki Toscanini keze alatt játszik, mellesleg Taylort ütőhangszerekre tanítja. Húsz év sem telik el, s megállapíthatjuk Taylorról, hogy úgy kezeli a zongorát, mintha ütőhangszer volna...

A negyvenes években azután Taylor a New York College of Music tanulójaként New Yorkban hallgatja Count Basie és Duke Ellington zenekarát. Nota bene: ez idő tájt keresi fel egy Benny Goodman nevű klarinétos a szintén New Yorkban élő Bartók Bélát, s e találkozás nyomán születik meg a *Kontrasztok,* Stravinsky pedig 1945-ben készül el az *Ebony Concertó*val. S bár ekkor még javában virágzik Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie stílusa, a bebop, ennek a korszaknak is hamarosan vége. Hirosima nemcsak történelmi határkő, technikatörténeti tilalomfa, de a kultúrhistória szempontjából is korszakot lezáró pillanat. Az amerikai feketék zenéjében ekkor erősödik fel az a folyamat, mely egy sajátos kettősség meghaladását eredményezi majd: az *akkor* új európai zene zenetechnikai eredményeinek integrálását, megemésztését, valamint túllépést a tradicionális jazzstílusokon. Az eisenhoweri Amerikára azután a sztereó hanglemezek, a színes televízió, a hidrogénbomba, majd Vietnam és Montgomery mellett az a sokszínű társadalmi, művészeti mozgás is jellemző, mely kitermeli magából a beatmozgalmat éppúgy, mint az elektronikus zenei kísérleteket, s amely – maradjunk most csupán a zeneélet vonatkozásainál – Gershwin mellett teret enged Cage-nek éppúgy,

mint az idős Stravinskynak, s létrehívja a newporti jazzfesztiválokat, ahol a fiatal radikális muzsikusok is hamarosan megjelennek.

E fiatal zenészgeneráció leendő kulcsfigurája, Cecil Taylor 1951-től Bostonban folytatja tanulmányait a New England Conservatoryban. Ellington miatt megy Bostonba, s amint később kiderül, megfogadja tanácsát: „Szükség van a konzervatóriumra – de olyan füllel, mely arra figyel, ami az utcán történik."* Bostonban európai értelemben „hagyományos" zenei képzésben részesül: zongorát, szolfézst, zeneelméletet, zeneszerzést tanul. Ez döntő szakasz zenei fejlődésében, ekkor teszi meg azokat a kezdő lépéseket, melyek a hatvanas évek elejére a jazz megújítását eredményezik majd, ekkor szívja magába azt a tudást, tájékozottságot, zenei igényességet, mely miatt különösen tehetségesnek, eredetinek tarthatjuk pályatársai között. Játékstílusának kialakulásáról mondja: „Kezdetben egyes skálákon alapult, melyekből hamarosan sok skála lett, skálák, melyek különböző hangközszerkezetekből épültek fel, aztán akkordok, hangközök, hangok kombinációi, majd különbözőképpen kitöltött hangközök: skálák egyáltalán nem, csak hangcsoportok."** Ekkor ismeri meg Taylor az új bécsi iskola zeneszerzőinek műveit, módszereit, és itt tanulmányozza először Stravinskyt és Bartókot is. Ki kell emelnünk azt az igen erős hatást, amit Bartók gyakorolt Taylorra (s ami e dolgozat elkészítésében is döntő motívum). Leginkább a *Mikrokozmosz* lehetett az az iskola, aminek elemei, gesztusai, zenei gondolkodásmódja felszívódtak Taylor zenéjébe, annyira átitatva azt, hogy néhány helyen szinte zavarba ejtő rokonságot érzünk e kétfajta zene hangvétele között. Példaként említhetném Taylor *Looking Ahead* című lemezének darabkezdeteit, így a *Luyah! The Glorious Step*ét.

A konzervatóriumi műzenei képzés mellett tevékeny hallgatója, később aktív részese a pezsgőnek mondható bostoni jazzéletnek. Ellington mellett Dave Brubeck és Lennie Tristano zongorajátéka

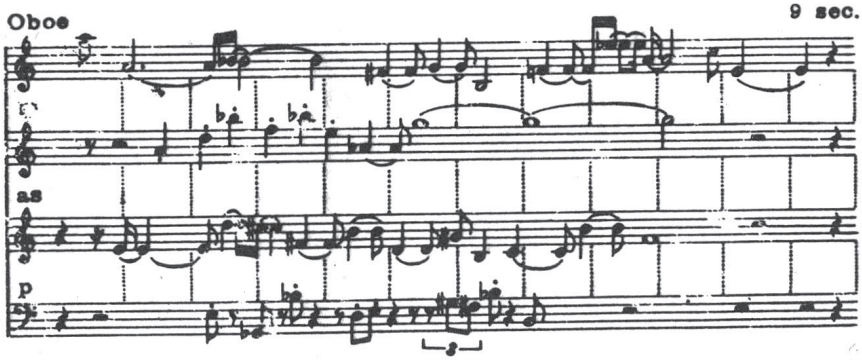
* J. Goldberg: *Jazz Masters of the 50's*. New York, 1965. 214.
** Goldberg, 218.

bűvölte el leginkább: „Tristano linearitása és Brubeck harmóniai tömörsége volt sokáig zongorajátékának mintaképe, de a bostoni évek elegendő időt engedtek, hogy látóhatára szélesedjék, egyre jobban, egyre mélyebben ismerje meg az aktuális jazzéletet, s addigi példaképeit is neves bebop muzsikusok váltsák fel: Thelonious Monk, Bud Powell és mások."*

Hosszú időre volt szüksége Taylornak ahhoz – hiszen középosztálybelinek született, s így nem tapasztalhatta meg születésénél fogva a „néger" gettó mélységeit –, hogy „visszataláljon" a fekete zenei hagyomány alaprétegeihez, eredetibb és korábbi esztétikai gyökereihez, s ízlésében a simább, könnyebb cool és swing helyét a keményebb, „feketébb" bebop és hard bop foglalja el. Könnyen elképzelhetjük helyzetét, ha arra gondolunk, hogy a magyar művelt rétegek is csak a 20. század elején jutottak el a népművészet s a parasztzene jelentőségének felismeréséig. Amiről Liszt még csak ábrándozott, hogy tudniillik egyszer nyakába veszi az országot, azt csak Vikár és Kodályék cselekedték meg a századelőn. Taylornak is előbb meg kellett ismernie a feketék ideológiai tételét, mely szerint kétféle jazz van: fehér és fekete, s természetesen az utóbbi hordozza és közvetíti az igazi értékeket. Ahogy mélyül tehát szociális felelősségérzete, társadalmi aktivitása, úgy tolódik egyre inkább az afrikai tradíció irányába zenei gondolkodásmódja is. Azonban éppen a ritmika területén nem talál még rá későbbi stílusára, ami pedig a legfontosabb alap, az afrikai zene legfőbb karakterisztikuma. Ettől kezdve megtagadja Európát, Afrikára mutat, s amikor konzervatóriumi képzettségű muzsikusnak nevezik, azt mondja: „Az ördögbe! Ha zenei képzésem abbamaradt volna, amikor otthagytam a konzervatóriumot, ma nem is szólnának hozzám."**

A tárgyilagos hallgató számára nyilvánvalóan kettős gyökerű Taylor zenéje. Az egyik ágon a háború utáni Amerikában fellelhető

* E. Jost: *Free Jazz*. Graz, 1974. 67.
** Goldberg, 220.



14. Cecil Taylor: Enter Evening

európai, euroamerikai műzenék eredményeit kamatoztatja (lásd például *Enter Evening* című darabját a *Unit Structures* című lemezen), a másikon pedig a jazz történetéből s jelenéből táplálkozik. Egyfelől tehát az Európából importált zeneoktatási intézmények, zeneélet és zeneművészet hatását látjuk, másfelől a közvetlen társadalmi környezet: a család, az éjszakai jazzklubok, az utca, a templom afroamerikai zenei hagyományainak befolyását. Egy új kontinens hangja, a redukált európaiságra s egy vehemens hódítóerejű, kissé naiv magabiztosságra építő hatalom szólal meg itt. A sodró erejű avantgarde jazz „conquistadora" – ez az intellektuális „hip" – vitalitásának tudatában (akár ars poeticaként) így summázza feladatát: „...*tudatosan* értékesíteni az európai zeneszerzők eredményeit, technikáit, s összeolvasztani az amerikai feketék hagyományos zenéjével, így egy új energiát hozva létre." Első lemezein, melyek az ötvenes évek második felében készültek, megfigyelhetjük, hogyan próbálja Taylor ezt az „új energiát" zenéjében megvalósítani. Figyelmesen hallgatva korai felvételeit, kibékíthetetlen feszültséget érzünk a zene két stílusrétege között. Két, eredetében és esztétikai minőségében különböző réteg szól egymás mellett, nem találva valódi stiláris egységre. Az egyik az a tradicionális jazzhang, amit az ütősök és a bőgősök képviselnek legjellegzetesebben, akik valószínűleg nem egészen értik-hallják,

merrefelé is tájékozódik zongorajátékában Taylor, s így valamiképpen „elmuzsikálnak" egymás mellett. Ez történik például a már említett *Looking Ahead* című lemez zenéjében. A másik réteg Taylor zongorastílusa, melyben ekkor még közvetlenebb formában, kézzelfoghatóbban érezhető az európai hatás. Lényeges stiláris előrelépés akkor történik majd zenéjében, amikor levonja a logikus konzekvenciákat ezekből a feszültségekből. Erre a hatvanas évek elején kerül sor. A konzekvencia pedig ez: a ritmusszekció játékát, s vele együtt az egész zene *időfelfogását* kell radikálisan megújítani, a kötött, metrikus ritmizálástól a szabad, dinamikus, de ametrikus ritmus- és időkezelés felé mozdítva azt, szimmetria és aszimmetria állandó küzdelmében ezúttal az utóbbi javára billentve a mérleget. Az időkoncepció – melynek egyetlen adekvát notációs rendszere csak a „space time notation" lehet – egyébként mind Taylor zenéjének, mind az egész free jazznek mint stílusjelenségnek kardinális kérdése; külön tanulmányt kellene szentelni kifejtésének. Taylor első korszakának lényege tehát a hagyományos jazzbe oltott „új' európai zene asszimilálása, elsősorban a zongorán, a másodiké pedig az így kialakított zongorastílusnak megfelelő együttesjáték létrehozása.

1956-ban Taylor – a bostoni évek tapasztalataival megrakodva – visszatér New Yorkba, s hamarosan az akkori amerikai jazzélet legfontosabb irányzatának egyik vezető zongoristája lesz. 1957-ben meghívást kap a Newport Jazz Festivalra, s ezután együtt játszik többek között a korszak legnagyobb szaxofonos egyéniségével, John Coltrane-nel. Ez idő tájt tűnik fel New Yorkban Ornette Coleman is *Free jazz* című – az egész stíluskorszaknak nevet adó – lemezével. Hármukról írja a neves fekete író, költő és esztéta LeRoi Jones: „Bizonyos értelemben Coleman és Taylor közelebb állnak egymáshoz tevékenységük jelentőségében, mint bármelyikük Coltrane-hoz. Taylor és Coleman kezdeteket jelentenek, az afroamerikai zenei tradíció új formáit, míg Coltrane a jazz egy bizonyos fajtájának kifejlete vagy végződése... A *free jazz* azért oly fontos, mert visszaállítja az improvizáció abszolút hegemóniáját a

jazzben."* Az egyéni próbálkozások tehát az ötvenes évek végére, a hatvanasok elejére közös korszakká összegződnek.

A free-korszak megjelenésével egyidejűleg olyan folyamatok zajlanak az amerikai társadalomban, melyek nagy vonalakban megfeleltethetők a zenei élet eseményeinek. Nem vizsgálhatunk elszigetelten egyetlen művészi teljesítményt sem, esetünkben azonban különös hangsúlyt kapnak a zene *nem-zenei* vonatkozásai. A feketék társadalmi mozgalmainak fényében világosodik meg igazán az új fekete zene, a „Great Black Music" jelentősége. Amit e zene nem verbálisan közvetít, az szavakban is megfogalmazódik, ideológiává lesz. A kiváló tenor szaxofonos Archie Shepp mondja: „A fekete muzsikus a »Fekete Amerika« mint társadalmi és kulturális jelenség visszatükröződése. Célja, hogy esztétikailag és szociálisan felszabadítsa Amerikát antihumanitásától."** A zene itt már – s ez jól látható – nem csupán esztétikum hordozója, hanem a szociális és az etnikai harc eszköze is. LeRoi Jones különös jelentőséget tulajdonít a saját nyelvvel nem rendelkező fekete kisebbség életében a zenei hagyományoknak; a bluest a „faj emlékezetének" nevezi. A feketék ideológiája az ötvenes-hatvanas években (a Martin Luther King vezette busz-bojkott, a birminghami, haarlemi, chicagói megmozdulások, véres lázadások, a Black Power-mozgalom létrejötte s a Black Panther Party 1966-os megalakulása idején) különböző rasszista, szociális töltésű, balos formákat ölt, szélsőséges esetei is vannak. Malcolm X., a fekete mozgalmak egyik vezéregyénisége például így fogalmaz: „Ha félsz a fekete nacionalizmustól, a forradalomtól félsz. Ha szereted a forradalmat, szereted a fekete nacionalizmust."*** Azután kitágítja a kört: „A fekete ember tudja, mit jelent egy forradalom. Tudja, hogy a fekete forradalom hatását és természetét tekintve világméretű. Végigsöpör Ázsián, Afrikán, és felüti fejét Latin-Amerikában."****

* *Black Music.* New York, 1967. 104.

** Uo. 154.

*** F. Kofsky: *Black nationalism and the Revolution in Music.* New York, 1970. 257.

**** *The Autobiography of Malcolm X.* New York, 1965. 9.

Az elvekben és eszményekben, melyeket az új fekete zene legjobb muzsikusai és teoretikusai képviseltek, nagyon sok szociális, művészi igazság volt. Ám többen tévedtek közülük abban, hogy mindezeket kizárólagosan a feketék – mint etnikai csoport – vívmányának tartották. Igaz, hogy a feketék vezető szerepet játszottak ezekben a zenei törekvésekben, mégis inkább két egymást részben *átfedő* jelenséggel állunk szemben. Ha e zene társadalmi hátterét, szociális tartalmát nézzük, két fő szempontunk lehet. Az egyik – mint láttuk – a feketék öntudatosodási folyamatából következő polgárjogi, szociális, egyenlőségi mozgalmakkal függ össze. A másik az amerikai társadalom szerkezetének egészét jellemző nemzedéki, mentális változások, ellentétek ténye. Az utóbbiban kulcsszerepet játszik az új jazz terjedése a fiatal *fehér* Amerikában is. Erről írja Norman Mailer: „...a jazz késként hatolt be a kultúrába, s megmagyarázhatatlan, de rendkívül mély hatást gyakorolt egy avantgarde nemzedékre..."* Mailer szerint hipsternek lenni annyi, mint fehér négernek lenni. A hipster feltűnése mélyen összefügg a négerség amerikai jelenlétével, a jazzkultúrával s az ezzel együttjáró életvitellel is. Akkor viszont kézenfekvő a kérdés: milyen a *fekete* hipster? S milyen a kultúrája? Ebből a túlfokozott állapotból lehet megmagyarázni a radikális feketék sokféle extravaganciáját. Másfelől viszont az amerikai (és európai) „fehér" társadalmakban is megérnek a feltételek egy új mentalitású generáció térfoglalására. Ha az akkori free jazzt zeneszociológiai szempontból vesszük szemügyre, feltűnik, hogy az a „magaskultúrától" függetlenül, szinte annak ellenére létezik. Szociális töltése szerint lényegében protestálónak nevezhető. Ez alkalmassá teszi arra, hogy *mindazok* magukénak érezzék, akik szociálisan, mentálisan mást akarnak és mást képviselnek, mint az érvényben lévő kulturális, életformabeli modell. Nyilvánvaló, hogy *ezek nemcsak feketék* lehetnek, hanem egy társadalom mindenkori lázadói, formabontói, avantgarde-ja, kovásza is. A jazz mint kultúra és mint

**Üvöltés.* Vallomások a beatnemzedékről. Budapest, 1967. 210.

magatartásforma *ezt is* jelenti játszói és hallgatói számára. Ebből érthető meg az is, hogy Kelet-Európában miért nincs vagy alig van jazzélet. Az egykori amerikai és nyugat-európai hippimozgalom és a diákmozgalmak – továbbá több kelet-európai ország társadalmi-kulturális mozgalmainak – mélyén ugyancsak sok közös vonás található. A jazz egykori avantgarde-jának éppúgy, mint az európai és amerikai művészeti élet avantgarde művészi irányzatainak s a mögöttük meghúzódó társadalmi mozgalmaknak vége lett. Az avantgarde hullám tetőzése is körülbelül a párizsi diáklázadás idejére esik. Az egykori illúziók összeomlottak, s képviselőik ma már csak nosztalgiával tekintenek a múltra, beilleszkednek a jelenbe – és talán készülnek a jövőre. Cecil Taylorról is elmondhatjuk, hogy együtt indult Martin Luther Kinggel, hogy fénykorának kezdete a hatvanas évekre esett, amikor a Black Power-mozgalom talán a legerősebb volt, s azóta lényegében azt *folytatja,* amit akkor megkezdett. Sorra elkészülő lemezein (köztük szólóalbumain) stílusának új meg új arcát figyelhetjük meg. A legutóbbi években táncosokkal, balettosokkal improvizál együtt, ami azért lehet különösen érdekes, mert egy még ősibb egységet; zene és mozgás egységét jeleníti meg a rögtönzésben.

Hogyha zenéjének természetrajzát szeretnénk leírni, akkor először is azt kell látnunk, hogy itt az alkotó, az alkotói munka, az alkotás (a mű) és az interpretáció egyetlen – bár igen komplex – folyamatában szét nem bontható egységként jelenik meg. Ez az egység az improvizáció. Ha az európai értelemben vett alkotóval vetjük össze az improvizatőrt, nyilvánvaló a különbség: az előbbi legtöbbször véglegesen rögzíti zeneművét, s annak előadásával nem foglalkozik, míg az utóbbi legfeljebb vázlatokat rögzít, instrukciókat ad, s csakis az előadás folyamatában realizálja azokat. Az első esetben beszélhetünk igazából mű-fogalomról, a másodikban csak bizonyos megszorításokkal. Itt a mű helyét az improvizáció folyamata veszi át, ami az előadás, a hangverseny vagy lemezfelvétel formájában rögzítődik. Előadói szempontból a különbség az, hogy egy hagyományos értelemben vett előadóművész „csak" előad, s

nem biztos, hogy stiláris szempontból is válogat az előadandó művek között, míg az improvizatőr *mindig saját* zenéjét játssza és „alkotja" előadás közben. Itt érkezünk el az alkotói folyamat különbözőségének kérdéséhez. Egy opusz létrehozása általában igen komplex, hosszan tartó, sokszor kontrollált folyamat. Az improvizálás viszont egyetlenegyszer felhangzó kreatív rögtönzés. Organikussága és spontaneitása viszont közvetlenül kifejezővé teszi.

Az improvizált – s különösen a kollektív improvizációt alkalmazó – zenék esetében felmerül egy lényeges probléma, ami abból áll, hogy a rögtönzés szinte soha nem veheti fel a versenyt a megkomponált művek komplexitásával, tökéletességével, csiszoltságával. Vannak persze határesetek. Az egyéni improvizáció eszköze olyan hangszer lehet csak, melyet egy játékos meg tud szólaltatni. Nyilvánvaló, hogy ez leginkább a zongora, orgona, olyan hangszerek tehát, melyeken létrehozható valamifajta zenei totalitás. Konkrét példaként talán elegendő Bach orgonaművészetére vagy a nagy romantikus zongoravirtuóz-zeneszerzők improvizációira, műveire utalni. Megszívlelendő tanulságokkal szolgál, ha megpróbáljuk elképzelni, milyen tökéletességű zenéket rögtönözhettek a zeneirodalom rögtönözni nagyon szerető és tudó zeneszerzői: Bach, Liszt, Chopin vagy olykor Bartók. Itt járunk a legközelebb a fentebb jelzett határesethez: egy Bach-mű, egy Bartók-improvizáció megüthette egy Bartók-zongoradarab színvonalát. Ezek olyan ritka zenei pillanatok, melyek egyszeriségükben is egy mű időtlen tökéletességét sejtetik.

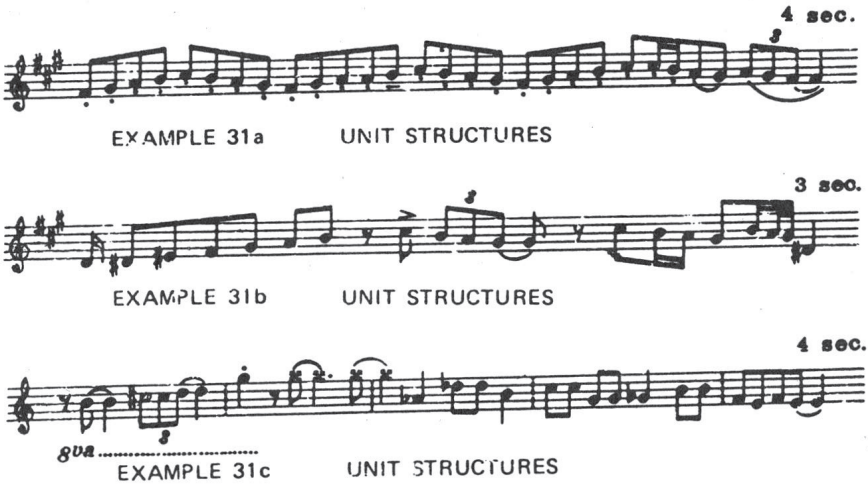
Általában az improvizatív műfaj nem veszi fel a versenyt a komponált műfajokkal. Taylor hanglemezfelvételeinek nagyobbik fele sem éri el (vagy meg sem közelíti) azt a színvonalat, mely stílusának ideális megszólaltatására jellemző. Az amerikai zenetörténész, Wilfrid Mellers így jelzi ezt a problémát: „Cecil Taylor zenéje az improvizáció és a kompozíció közötti légüres térre esik. Ha improvizálnák, minden egyes hangszeren egy Parker kaliberű géniuszra volna szükség, s ebben az esetben túl nehezen tudná az

emberi fül és idegzet befogadni, kompozícióként pedig saját szándékos primitivizmusa okán vall kudarcot."*

A kollektív improvizáció esetében valóban minden egyes hangszeren szükség van (lenne) egy Taylor kaliberű tehetségre, ellenkező esetben a társak miatt „hígulna fel" a zene. Azt is jól látja az amerikai zenetörténész, hogy amennyiben megközelíti egy improvizáló csoport a fent leírt ideált, akkor a zene nehezen befogadhatóvá válik. Teljesen más oldalról világítja meg a probléma másik részét Joachim Berendt, amikor e zene befogadásával kapcsolatban a „túlműveltség veszélyéről" ír. Legjobb példánk a fentiek érzékeltetésére Cecil Taylor 1969-ben készült tripla lemeze, a *Nuits de le fondation maeght,* egy élő hangversenyfelvétel.

Ennek az egy óra ötven percig tartó, a „normális" fizikai érzékelő- és teljesítőképesség határán túllépő, zenehallgatási szokásaink falát átszakító, intenzitásában szinte állandóan maximális telítettségű improvizációnak Taylor az *„A" pillanatnyi cselekedete* címet adja. A „valódi" méret-, lépték-, dimenzió- és komplexitáshatárokon túlra indulunk itt a zene segítségével. Miképp az ember bőrének hámrétege alatt egy hihetetlen bonyolultságú organizmust találunk, ha az emberi szervezetet kezdjük vizsgálni, nagyítóval, elektronmikroszkóppal bontva fel a teret, az anyagot, így hatolva be a mikrovilágba, úgy bomlik fel, vetítődik ki itt szemünk-fülünk elé a „felnagyított", a „lelassított" idő – és psziché –, mely így, ebben a mikrokomplexitásban egyébként még reménytelenebbül megragadhatatlannak tűnik. Taylor azt űzi, hajtja, ami „A"-ban, tehát a szubjektumban, az énben „egy pillanat" alatt lejátszódik. Az eredmény a lelkes végtelenség. A hangszíndallamok – Ligetitől ismert – appercepcióhatárt átlépő bonyolultságára rímelő idegtánc, az idegi-lelki „térgörbületek" lehetetlen bejárása ez, reménytelen élveboncolás. Reménytelen, mert végtelenségbe hajló, s eszközeink: az érzékek és a téridő-dimenziók végesek és szinte alkalmatlanok. Nincs teljes megismerés, a belső elrebben és rejtve

* W. Mellers: *Music and New Found Land.* London, 1964. 345.



15. Cecil Taylor: Unit Structures

marad önmaga, önmagunk előtt, ahogy a felszúrt lepkén sem tanulmányozható már annak utánozhatatlan röpte. Elrebben, de ugyanakkor valamiképp kivetül. Az effajta improvizációnak ez a lényege: hajszájában kivetíti, megvilágítja, „leképezi" azt, ami a szubjektumban „történik". Ahogyan Taylor mondja: „Az önelemzésen (improvizáción) keresztül egy ismeretlen totalitás jön létre az ismert anyag tudatos kezelésével..."* Spontán, emocionális, a lélek mélyrétegeibe hatoló zene születik, mely érzékletesebb, mint a szó, a kép; a belsőt közvetlenebbül, mozgásában, dinamikájában, folyamataiban ragadja meg, és az érzeteket, érzelmeket, indulatokat közvetlenebbül hanggá változtatja, mindannyiunk számára értelmezhető jelzésként objektiválja: „...valahol ott, ahol a gondolataim érzelmekké s érzelmeim testi működéssé változnak, teljesen egészséges vagyok..." (József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben*). A „square-ek" (kockafejűek) társadalma szerint ez a zene agresszív, a muzsikáló „néger" pszichopata, a jazz pedig egészében nem más, mint orgazmus, s az ilyen tökéletes érzelmi vitalitás

* Jost, 77.

állapota csak alkoholos, kábítószeres formában érhető el. Ezzel szemben meg kell látnunk azt is, hogy ez a gyakran valóban szinte önkívületi állapotú muzsikálás gyökerében talán a törzsi eksztatizmusig nyúlik vissza; a múlt emléke mint implicit fiziológiai adottság vezeti el a révületig. Katartikus zene? Távol áll tőle a líra, a pátosz, a megdicsőülés, a feloldás, de még a gúny s az irónia is. Ha katartikus, akkor azt a kilúgozással, a mindent visszaokádás csömörbe hajló eufóriáján keresztül éri el. Van-e jövője? Mindenesetre egy újabb generáció szaxofonosa, a kiváló Anthony Braxton dallamainak tiszta kontúrjaival mintha egy új zenei korszak tervrajzait vázolná elénk.

(1985)

Válogatott diszkográfia

1. *Jazz Advance* (TRLP 19 és 30). 1955, Boston
2. *Looking Ahead!* (Contemporary 3562), 1958, New York
3. *The Hard Driving Jazz* (UAS 5014), 1958, New York
4. *In Transition* (Blue Note TST 84487/88 XC), 1959, New York
5. *Nefertiti* (Fontana 888609). 1962, Koppenhága
6. *Great Paris Concert* (INT 147309). 1966. Párizs
7. *Conquistador* (Blue Note 84260), 1966.
8. *Unit Structures* (Blue Note 8842337), 1966.
9. *Praxis* (CE 104–5), 1968, Olaszország
10. *Nuits de la fondation maeght – Second Act of A* (Shandar 83507–9), 1969, Saint Paul-de-Vence
11. *Cecil Taylor Unit: Spring of two blue-j's* (Unit core 30551), 1973, New York
12. *Silent tongues* (FLP 40146), 1974, Montreux
13. *Mary Lou Williams and Cecil Taylor: Embraced* (Pablo Live 2620108), 1977, New York
14. *Indent* (Arista 1038), 1978, Yellow Springs, Ohio
15. *Live in the Black Forest* (MPS 15505 0068220), 1979, Kirchgarten