

Az improvizációról mélyebben

Az improvizáció, mint szó a latin „*improvisus*” szóból ered. Jelentése: *nem előrelátható*. A szóhasználat leggyakrabban a zenével kapcsolatban jelenik meg, valamelyest kevéssé az egyéb művészetek kapcsán és legkevésbé az élet többi területén. A művészetben és ezen belül a zenében az alkotásnak egy spontán módját jelenti. A spontanitás ebben az értelemben *előkészítetlenséget* és *azonnaliséget* is jelent, ezért a magyar nyelv gyakran a *rögtönzés* kifejezés használja, mely valójában mélyebb és gazdagabb értelmű, mint az eredeti, csupán az előre nem látásra utaló fogalom.

A hirtelen váratlanul feltörő tudást, mint ihletet ismerhetjük. Nélküle nincs sem vers, sem muzsika. Vannak emberek, akikben az ihlet mintegy folyamatos állapotként létezik. Ők képesek gyakorlatilag bármikor tudást felhozni lelkük mélyéről. A rögtönzés a zenében és a művészetben mindig mutat valami őszintén elbűvölőt, valami csábító titkot, a valóság valami megfejthetetlen részét. Az improvizáció lényege pedig éppen annak keresése, megmutatása, ami Van, vagyis a kendőzetlenül megmutató igazság. A spontán intuíció az igazsággal köt össze. Ennek ismeretében már érthetőbb, hogy a mai világban a racionális gondolkodás előretörésével és abszolutizálásával a hétköznapi élet különféle területein és főleg a tudományban a rögtönzésnek negatív kicsengése lett. Ezért a mai racionális gondolkodásban az improvizáció általános értelmében egy lenézett jelenség, mivel összefüggésbe hozza a káosszal, a kiszámíthatatlansággal. Egyetlen módon képes elfogadni, mint hatékony teremtő aktust, ha az pozitív módon határozza meg a végeredményt. A mai kor művészetében, különösen a jazz zenében az alkotás végkimenetelének szabályozása, mint tendencia jól megfigyelhető. Az ősi kultúrák mind használták az improvizációt és abban bizonyos rendező elveket alkottak ugyancsak a végeredmény kiszámítható befolyásolása céljából. A mai kor alapvető hozzáállása a teremtéshez a „*mindent tervezően alkotni*” kifejezéssel fogalmazható meg legtömörebben.

A rögtönzés a legmélyebb valósággal köt össze. Egy közvetlen kapcsolat, melyet az ember a mindennapok során gyakran öntudatlanul is alkalmaz. A gyors helyzetmegoldó döntések, intuitíven, improvizatív módon, rögtönözve keletkeznek.

Minden nagy komponista minden esetben rögtönözve hozza fel a muzsikát, időnként meg megállva, hogy lejegyezze, vagy kipróbálja, esetleg hogyan hangzana másként. Ez a teremtő állapot olyan fokra fejleszhető, hogy a komponista előadó muzsikusként megállás nélkül, próbálgatások és kísérletezések nélkül hozza fel magából a zenét. A rögtönzés adottsága ösztönös formában is előfordul. Ilyen ösztönös rögtönzők minden civilizációban és kultúrában léteztek. A mai korban az improvizáció nemcsak az előadó és képzőművészek számára jelent kimeríthetetlen forrást, hanem az élet minden területén teremtő emberek számára is. Az intuíció az embert is

magában foglaló mindenséggel (Egésszel) összekötő csatorna, amelyen át a tudás közös forrásként hozzáférhető.

Egy ösztönösen eljátszott hang olyan, mint egy ösztönös mozdulat. Az adott pillanatra szól, arra és akkor érvényes. Abban a pillanatban valamiért éppen arra volt szükség. A valóság mélyebb szemlélete megmutatja, hogy a tudás ösztönös megnyilvánulása létünk fennmaradása érdekében is a legfontosabb forrás.

Szemléleti alap az improvizáció mélyebb megértéséhez

A rögtönzés általános áttekintése után a jelenség megértéséhez meg kell fogalmaznunk a szemléletünk alapjait. Értelmezéséhez egy másféle gondolkodási modell szükséges. A legtisztább és legmélyebbre vezető szemléletnek a *metafizikai gondolkodás* kínálkozik, mely tiszta logikájával leegyszerűsíti a gondolatmenetet és közvetlenül a probléma lényegébe, gyökerébe hatol, valamint jelenleg nem ismerünk más használható szemléletet, mellyel a szellemi szintünk fölé tudnánk tekinteni. És itt különösen fontos azt hangsúlyozni, hogy a metafizikai kifejtés csupán a mi szintünkön tett kísérlet a számunkra nem látható, de létezésében tudható valóság szint megértésére és a rá vonatkozó állítások megfogalmazására. A metafizikai szemlélet lebontó elvű, felülről lefelé szemlélő, azaz a Részt a teremtett, létező Egészből vezeti le és a legkisebb részekig jut el a lefejtés során. Ez a mai gondolkodáshoz képest éppen fordított irányú és általa a valóságnak igen meglepő látványát tárja fel, megadva a lehetőséget a mélyebb, igazabb következtetésekre. A valósággal való összevetéshez szükséges a természetén túliság tételezése és annak logikai kifejtésén át a tudathatár áttörése.

A metafizikai szemlélet alappillére a fentebb is említett, a természetén kívüliségben létező, *Rész és Egész viszonya*. Kifejtése nélkül később nem lehetséges továbbjutni a zene mélyebb megfejtésében. A *Rész és Egész viszonyára* alapozott szemlélet a létezőket nem egy időben lezajló folyamat következményeként, hanem egy eleve létező Egész részeként látja. Az Egész, mint potencialitás, a lehetőségességek összességeként egy hierarchikusan egymásba épülő struktúraként tűnik fel, ahol minden esetben a magasabb rendű struktúra hozza létre az alacsonyabb rendű struktúrát és sohasem fordítva. A potencialitás a létezés teljességére kiterjed, vagyis az Egészen foglalt *információk* és tulajdonságok megtalálhatók a Részben is. A természetben megfigyelhető reprodukció is ezt bizonyítja. Ezen a ponton válik fontossá az *információ* fogalmának egy a cél érdekében minimálisan megfelelő meghatározása. A jelen materialista szemléletben nem létezik általánosan elfogadott definíciója, bár a latin *in-formatio* szóösszetétel alapján az alábbiak szerint levezethető: *A teremtés tárgyának önmagát megelőző, gondolati térben létező állapota mely, mint potencialitás képes átvetülni az ember által is érzékelhető létdimenzióba, és ott a tudatra ható formát alkot.* Mindaz, ami a tudaton belül (in) formát ölt (formatio), az fogalom, kép, jel formájában kódolva tovább adható. Az információ, mint *lehetőségesség*, és mint absztrakció a gondolati térben jelenik meg. Az „Egészen a Rész, Részben az Egész” megfogalmazás azt a mai szemléletben is értelmezhető tényszerű képet festi fel, hogy az Egész magában foglalja a Részt és így az Egész több mint a Részek összessége, de a metafizikai szemléletben a poten-

cialitást tételezve még többről, egy hierarchikus strukturálódásról van szó, melyben a hierarchikus viszonyal együtt is a Rész azonos minőség az Egésszel. A fenti rövid esszenciális kifejtés a zenében és az improvizációban való tovább gondolkodáshoz elengedhetetlenül fontos lesz.

A jazz impulzusának és önmagában az improvizációnak a megértéséhez azt kell tisztán látni, hogy az improvizáció nem más, mint egy kommunikációs folyamat az Egész és a Rész között, amelyben a Rész zenében foglalt tartalmakat fogad az Egészből. A természetén túli világ spontán intuitív csatornán át megvalósuló közlése az ember érzés- és lelki világába. Ereje és intenzitása hatalmasan elsöprő és elragadó. A rögtönzésben feltörő érzelmi erők kinyilatkoztatásszerű élménye a természetén túli világ primordialitására hívja fel a figyelmet és arra, hogy létezik egy közvetlen kommunikációs csatorna is a valóság általunk nem látható felsőbb szintjeinek megtapasztalásához. Arra is rámutat, hogy a természetén túlról a spontán feltörő zenén keresztül képesek vagyunk a fizikai világban is közvetlen észleletek szerzésére. A muzsika éppen azért jelent meg az emberi lény életében, hogy a Résznek közvetlen érzésszintű kapcsolata legyen a valóság természetén túli részével, az Egésszel. Itt fontos hangsúlyozni, hogy amit mi természetén túli világgként említünk, az nem a fizikai világtól külön létező világ, hanem ahhoz tartozó, pontosabban a természetén túli világ, mint Egész foglalja magában az anyagi világot, mint Részt. Természetén túlinak csupán a mi szintünkről tűnhet. Metafizikai tekintetben pedig még pontosabb az a megfogalmazás, hogy a természetén túli világ *általunk érzékelhető jelensége* a fizikai világ.

Az információ közvetítő csatornája *az intuíció*, mint a *tudat egy különleges állapota*. A hétköznapi életben ihletnek nevezett állapotban előre nem látható információk kerülnek az ember tudatába. Ez lehet bármiféle gondolat, kép, zene. Ebből táplálkozik minden kreatív ember, amikor újat alkot.

Az improvizációban a természetén túli világ jelei, szimbólumai azonnal és spontán hatolnak át a világunkba. Ennek lelki hatása oly erős, annyira elemi, hogy egy érzékeny muzsikust vagy hallgatót, könnyen magával ragad hatása. A rögtönzés élményét bárki megtapasztalhatja élete folyamán, például amikor szinte öntudatlanul cselekszik. Egy muzsikusknak az improvizáció jelenti a legnagyobb misztériumot, hiszen a legközvetlenebb átjárón át kerül kapcsolatba a zene forrásával.

A rögtönzés gyakorlatát szabályozó rendező elvek

A zene gyakorlatával kapcsolatban számos publikáció jelent meg a rögtönzésről, különösen az 1950-es évektől kezdődően, amikor a jazz terjedése hangsúlyosan felvetette a rögtönzés gyakorlatának kérdéseit. A egyes jelenségek megértése az ismeretelméletből jól ismert modellezéssel történhet. Az elme a valóságról megtapasztalások által fogalmakat majd rendszert és modellt alkot. Közben állandóan összehasonlítja a valósággal és a modell addig finomodik, amíg elkezd hasonlítani a valósághoz. Közben persze az elme elfeledkezik arról, hogy mindig a modellt látja és egyre kevésbé a valóságot. Ez a jelenség köszön vissza, amikor az improvizációban megszülető zenei folyam megértéséhez az ember használható elveket és rendszereket alkot. Miközben

megalkotja és kipróbálja a rendszert, az eredmény egyre hasonlóbbnak tűnik a spontán érkező zenei folyamhoz. A rendszer alkalmazója egyre inkább csak a rendszer szűk világát látja és kívül kerül a valóságon. Ez történt az egyik legfontosabb, az improvizáció gyakorlatában a George Russel által alkotott és megfogalmazott elméleti rendszerrel is. Az improvizáció folyamatát szabályozó elv Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation címmel 1953-ban látott napvilágot. A rendkívüli logikával felépített elméleti rendszer valóban alkalmas arra, hogy betekintést adjon a dallam és a harmónia mélyebb összefüggéseibe, de valójában nem improvizálni tanít meg, hanem bevezet egy önkényesen felépített bonyolult rendszerbe, ahol a sok szabály mentén opciókat kínál fel arra, hogy miként lehet bármely harmóniamenetre „rögtönzött” szólókat játszani a rendszeren belül meghatározott 9 féle hangsorból. Nem célnk ezt a rendszert részleteiben bemutatni, csupán annyit fontos kiemelni, hogy az alkalmazásához előzetesen fel kell mérni a harmóniamenetet, meg kell vizsgálni és ki kell számolni, hogy milyen közös, a rendszerben felkínált hangsorok köthetik össze az adott akkord sort. Bármennyire is logikus és segítő szándékú a rendszer, az improvizálni szándékozó muzsikust igen nagymértékben gúzsba köti, és korlátozza. George Russel rendszerét vélhetően az a félelem szülte, hogy a rögtönzés parttalan káoszba torkollik, és ezért egy teljesen tudatos és ellenőrzött mederbe kell terelni. Ennek érdekében elméletet alkotott és önkényes szabályokat vezetett be. Ezen a ponton azonban ellentmondás feszül, hiszen a rögtönzés lényege éppen a tudaton kívüliségben van, amikor nem lehet tudatunkba foglalni a zenei folyamat történéseinek várható eredményét, kimenetelét. Ezért a rendszer nem vált népszerűvé, annak ellenére sem, hogy számos híres muzsikus tanulmányozta valameddig és a benne szerzett tapasztalatok segítették őket tovább a saját improvizációs technikájuk megtalálásában.

Az improvizáció lélektana

A fenti fejtegetések már előre vetítették annak szükségességét, hogy az improvizáció folyamatát lélektani oldalról is megvizsgáljuk. E témakörrel kapcsolatban is problémaként merül fel, hogy a rögtönzésről legfeljebb csak az mondhat bármit is, aki megtapasztalja, átéli, azaz a gyakorlatban műveli is. Még ez esetben is biztos, hogy az élmény nem kommunikálható a maga teljességében, hiszen a beszélt nyelv erre alkalmatlan. A probléma még hangsúlyosabbá válik azzal a ténnyel, hogy minden élmény szubjektív így a kommunikációban a felek legfeljebb egyeztetni tudják élményeikről megfogalmazott gondolataikat, de pontosan átadni nem. Nem állítható, hogy a lélektan az idők folyamán közelebb jutott az igazsághoz, legfeljebb azt állíthatjuk, hogy a benne foglalt tudás anyag jócskán kicserélődött Freud óta. A pszichológia eléggé ingoványos terület. Ez részben abból adódik, hogy egy tisztán a természetén túliséget kutató tudomány teljes egészében a materializmus szemléleti fogságában áll és azt alkalmazott tudományként szolgálja ki. A pszichológiában foglalt tudás tele van feltételezésekkel, bizonytalanságokkal, így napjainkban is vita tárgyát képezik pl. Freud vagy C. G. Jung bizonyos tételezései, melyek nélkül pedig a modern pszichológia nem juthatott volna jelenlegi szintjére.

Az ihletettség állapota

Az improvizáció ideális esetben egy különleges tudatállapotban történik, amikor a muzsikus *külső akarat hatására* ráhangolódik egy *intuitív átvivő csatornára*. Ezen keresztül kerül kapcsolatba a személyes, vagy esetenként a kollektív tudattalannal, ahonnan képes zenéket felhozni, részletekben alkotni vagy éppen spontán módon rögtönözve kész darabokat eljátszani. Ez az ihletettség állapota. Nehéz leírni ezt az élményt, de annyi bizonyossággal kijelenthető róla, hogy ilyenkor az embernek ellenállhatatlan teremtésvágya támad. A zeneszerző ebben az inspirált, ihletett állapotában elkezd leírni vagy éppen eljátszani az intuitív csatornán feltörő zenéket. A rögtönző zenész ugyan ebben az ihletett állapotban játszik és *ugyanazt az intuitív csatornát használja*, mint minden ihletett kreatív ember az alkotás során. A komponista az időben kiterjesztve, időnként a folyamatot megszakítva, míg a rögtönző muzsikusz azonnal hozza fel a zenét. A rögtönzés, vagy a komponálás képessége is a tudattalan rétegben nyugszik ott, ahol az elrendeltetések, a motivációk vannak, melyek lassan átszivárognak a „felsőbb tudati rétegekbe”, a közvetlen tudat alatti tartományba, jó esetben a tudatba, meghatározzák azt, hogy valaki művész lesz vagy nem.

Ma sokan és iparszerűen tanulnak zeneszerzést és improvizációt, de mivel tudattalan állományukban lévő motiváció nem kerül át a felsőbb tudati rétegekbe, így nem teljesehetnek ki. Ezek az emberek ugyan rendkívüli módon igyekeznek, szorgalmasak, kiváló memóriájuk, racionális intelligenciájuk és tudatosságuk van, de éppen az hiányzik belőlük, ami nélkül valaki nem lehet teremtő művész, és ez az *intuitív érzékenység*. Annak a képessége, hogy az intuitív csatorna a megfelelő időben megnyíljon. A rögtönzés egy a lélek mélyén gyökerező adottság, amit bizonyos mértékig minden ember birtokol, de a magasabb szintű kreativitás csak kevesek kivételes adottsága.

Tudat alatti és tudat feletti

Az improvizáció képessége csakúgy, mint a beszédtanulás a gyerekeknél nem tudás, hanem adottság. Egy tudati minőség, egy *tudat feletti* képesség. A tudat feletti képesség nem szokások rendszere, hanem egy olyan adottság, amiben semmi sincs végérvényesen készen. A gondolkodásban vannak kész elemek, de ezek sem tudatosan hatnak a lélekben. A kész lelki tartalmakat szokás *tudatalattinak* nevezni. Ezek az ember autonóm akarata nélkül jelennek meg a tudatában. Ezen a ponton különbséget kell tennünk a tudatalatti hatások és a tudat feletti képességek között. A tudatalatti hatások asszociációk és szokások formájában nyilvánulhatnak meg, míg a tudat feletti képességekben az erők megformálatlanul vannak jelen.

Ha egy hangszeren tökéletesen el tudunk játszani egy előre kigyakorolt darabot, az a megszokott mozdulatok tudat alatti folyamatára épül. Azonban, ha technikánk és belső muzikalitásunk birtokában bármit el tudunk játszani, az tudat fölötti képesség. Másik lényeges különbség, hogy a tudatalattinak mindig valamiféle személyes jellege van, míg a tudat feletti képesség birtokában egy személyességen túli létezővel lehet bepillantást nyerni. Minden művészetben, így a zenében is, ahol valami-

féle érzelmi, hangulati átvitel valósul meg, a tudat feletti természet nyilvánul meg. Az improvizáció sokkal inkább egy mély lélektani folyamat, mint fizikai, zenei tornagyakorlat. Következésképpen a vele való foglalkozás is másfajta megközelítést igényel.

Az improvizálás fejlesztésére egy különleges módszer is kínálkozik, ennek során a tudat fölötti képességre építve mélyíthető el a készség. A tréning valójában a tudat fölötti szabad lelki és szellemi erőknak a növelését jelenti. A tanulás sokkal inkább az akadályok elhárítását jelenti. Ezáltal az embernek a teremtő, improvizáló, alkotó, a szokások által nem korlátozott lényé erősödik meg. *A rendszeres gyakorlás, az improvizáló belső akarát fejlesztését, a készenlétben álló külső akarati aktivitásra való érzékenységet erősíti.*

Az improvizáció sohasem jelenik meg tisztán egyetlen tudatállapot szintjén. Sok esetben a hangszerünket kezelő mozdulataink vezetnek tovább, az ösztönös mozdulatok, az izom emlékezetbe vésett mozdulatok, sokszor a tudatalatti állományba berögződött motívumokból merít a játék, más esetekben pedig a tudat fölötti erők hatnak át bennünket. Ilyenkor olyan dolgokat játszunk, amiket előtte sohasem. A továbbiakban, ha *tiszta* improvizációként nevezük meg a folyamatot, mint alkotó, újat teremtő mozzanatot, akkor az mindig tisztán a tudat fölötti képesség általi rögzítést jelenti.

A zenében, legyen az komponálás vagy improvizáció, az új anyagot felszínre hozni csak akkor lehetséges, ha félretesszük a kész formákat, azaz ha a tudatalattinkat kikapcsoljuk. Új anyag csak olyan állományból alkotható, ami korábban még nem öltött alakot. Új anyagnak tekinthető az is, ha korábban beágyazódott tartalmak más kontextusban születnek meg. Ilyenkor gyakran kerülnek elő a kulturális környezetünkből, hagyományunkból belénk vésődött, gondolatritmusokba szőtt motívumok. Minden improvizáló zenész rendelkezik egy bizonyos saját „szókinccsel”, mely gondolatritmusokba tagolva átszővi az improvizációit, ezzel is áttekinthetővé téve az egyébként néha parttalanoknak tűnő, nagyon bonyolult szövetű zenét.

Az improvizáció organikus komplikáltságának megértéséhez képzeljünk el egy zenei darabot, ahol a téma kötött, kottában le is van írva, sőt meg is van hangszerelve, aztán van egy bizonyos periódus, ami alatt valamely hangszeres játszhat egy improvizációt, majd vissza kell térnie a témához, melynek során mások improvizációja alatt viszonylag kötött kíséretet játszik. Ez nagyon általános a jazzben. A témára, a periódusra való figyelés nem engedi meg, hogy a játékos szabadjárá engedje az improvizációt. Ebben a fajta közösségi zenélésben az improvizációnak meghatározott szabályai vannak. A szabályok betartása figyelmet, koncentrálttságot, sok-sok gyakorlást, együttes játékot igényel, és ha nagyon sokszor és sokat játszanak együtt, akkor ez a folyamat bevésődik a tudatalatti állományba, ott készség szintjére emelkedik, és a muzikusok kis eltérésekkel, de többnyire egy eléggé megszabott irányban improvizálnak. Ez a fajta improvizáció részben koncentrált gondolkodást, részben a tudatalattiból jövő, beidegződött, kész gondolati/zenei panelek eljátszását igényli. Az improvizációban élő gyakorló muzikusnak egy idő után a ritmusperiódusok szinte a zsigereibe költöznek, és már készségszinten érzi a periódust. Ilyenkor már figyelnie sem kell rá, ezáltal az improvizációjának szabadabb folyást engedhet. Az ilyen,

közös improvizáció során megvalósuló önkifejezés iskolapéldája lehetne a közösségben élő ember egyéni kiteljesedésének, ahol az alkotás nem a többiek kárára történne meg.

Az intuíció

Az előbbieken gyakran került említésre a tudat fölött álló *akarati tényező*, mely egyértelműen az improvizáció hajtóereje. Ez az erő más néven is ismert, intuíciónak is hívjuk. Az intuíció az életünk minden területén nagyon gyakran megfigyelhető. Miként a zeneszerzői, a költői ihlet is az intuícióból táplálkozik. Ha az intuitív állapot párosul a gondolkodással, akkor a gondolkodásnak egy magasabb minőségéről, szintjéről beszélhetünk. Az intuíció lehet gondolat, mely kifejezhető fogalmi készleteink segítségével verbálisan, de lehet érzés, vagy egy még mélyebb létező, amit a fizikai világban akusztikailag megjelenő jelenségként, zenei módon fejezünk ki.

Fontos látni, hogy az intuícióban az információ *külső akarati erő* hatására érkezik. Innentől pedig felismerhetővé válik a zene folyamatának kommunikációs jellege, amikor egy pontból akarat által információ halad egy másik pontba. A kommunikáció aktusának megvalósulása tehát feltételezi a kommunikálni akaró pont eredendő szándékát, akarati erejét. Nélküle nincs kommunikáció. Az intuitív csatornán érkező információ nem az egyén akaratából, hanem külső szándékból, akaratból *bizonyos céllal* érkezik. És itt máris a Rész-Egész viszonyával találkozhatunk, ahol a magasabb rendű Egész információt közöl a belőle kibomló alacsonyabb rendű Rész felé. Ebben a szemléletben a muzsika és azon belül a rögtönzés egészen más képet fest és létezése, célja máris értelmezhetővé válik.

Az empirikusan és kognitíven szerzett tudás

Nagyon sok kiválóan rögtönző muzsikus teljesen magától, autodidakta módon tanulta meg a zenét, és a rögtönzést. Ez a folyamat azzal kezdődött, hogy felfedezte a hangszeren játszható zenéket, a technikát, a lehetőségeket, amik közben tágultak és teljesebtek, ugyanakkor folyamatosan építette le a felismert korlátokat is. Sok intuitíven szerzett ötletet kipróbált, kísérletezett velük. Volt, ami nem működött, és volt, ami további utakat mutatott. Az ilyen módon, folytonos próbálgatással, azaz empirikusan szerzett tapasztalat kiegészült a felismeréseken alapuló kognitív tudással. E kető együtt nagyszerűen fejleszti a tudat fölötti állomány hozzáféréseinek képességeit, hiszen a próbálgatásokhoz onnan merít ötleteket. Fontos, hogy a gyakorlatban megtapasztalt élményeket megértse a muzsikus, ezért fontos, hogy megtanulja a zeneelméletet, az összhangzattant, és ha hall valamit, akkor azt tudja azonosítani, adott esetben értelmezni. Ha valaki éveken át csak elméleti szinten tanul, és az ismeretanyag csupán, mint információ marad meg benne, akkor az egy passzív elméleti tudás marad. Gyakorlat híján nem képes alátámasztani elméleti tudását a gyakorlatban empirikusan és kognitíven szerzett tudással. Természetesen fordítva is áll a dolog, hiszen ha valaki csak a gyakorlati tudásra épít, egy idő után megáll a fejlődésben. Ismertek kiválóan képzett muzsikusok, akik mindent tudnak a hangok viszonyairól,

kiváló szolfézstudásuk van, de nincs élő gyakorlatuk a kreatív zeneteremtésben. Az ideális kreatív-improvizatív előadásmódhoz a zenei összefüggéseket úgy kell tudni, mint egy tudós, hangszerrel a kézben pedig úgy kell használni az intuíciót, mint egy sámán. A rögtönző muzsikus a gyakorlati és elméleti tudással együtt válik az egyszerűre sámánná és tudóssá.

Az egyéni és kollektív rögtönzés

Az improvizációnak sokféle megjelenése figyelhető meg a zenében. Másként improvizál a muzsikus egyedül, másként duóban, és másként egy 3 vagy több tagból álló együttesben.

Szólóban lehet elvileg a leghababban improvizálni. A zenész egyedül rögtönözhet, mindenfajta külső körülményre való odafigyelés nélkül, és adott esetben gondolkodás nélkül, csupán megtalálva azt a lelkiállapotot, amiben a tudat feletti erők hatnak rá. Elvileg az egyedül történő improvizációban valósulhat meg legtisztábban a tudat feletti forrásból való improvizálás. Ennek ellenére gyakran többféle erő jelenléte tereli bizonyos irányokba a rögtönzés folyamatát. Mindig van egy domináns erő, ami uralja a csatornát. Időnként megszakad a kapcsolat a tudat feletti erővel, ekkor a tudat átvált a tudatalatti forrásra, és a megszokott, megtanult dolgok kezdenek előjönni.

A legérdekesebb talán a duóban való szabad improvizálás. A két rögtönző muzsikus közül valamelyik mindig kezdeményező és vezető. Az egyik kezdeményez, a másik reagál rá. Mindkettőnek teljes szabadsága van a kezdeményezésben és a reagálásban is, így időnként a szerepek felcserélődnek. Vannak pillanatok, amikor nem kérdés-felelet formájában zajlik a folyamat, hanem teljesen egybenőtt lélekként közösen hoznak fel valamit a tudatalatti, vagy fölötti állományból. Ilyenkor mindkettőjük tudata ugyanannak a külső akaratnak a hatása alatt áll és egyetlen tudatként funkcionálnak. A tökéletes duó improvizációban a muzsikusok lelke egymásba oldódik. Nincs egyik, nincs másik, *egyetlen* csatornán át közösen hozzák fel a zenét. A két individuális tudat csatornáinak egyesülése által végül ugyanaz a külső akarat két lelket áthatva szinte *egy lényként* működteti őket.

A kollektív improvizáció – bár egyre kevésbé van jelen a mai jazz világában – nagyon izgalmas a muzsikusnak és sok esetben a hallgatónak is. A nagyobb létszámú jazz együttesekben esetenként alkalmaznak kollektív improvizációt. A zenekart vezénylő személy jelzései nélkül kaotikus hangzásba torkolna és nem mindig nyújtana zenei-esztétikai élvezetet, ezért szükséges egy a kollektív improvizáció kezdetét és végét meghatározó vezető személy és egy mindenki által elfogadott jel vagy más rendező elv.

A kollektív improvizációról akkor kezdhetünk beszélni, ha a muzsikusok 4-5 főnél többen vannak. A kollektív rögtönzésre sokak mellett különösen Miles Davis együttese mutattak nagyon eklatáns példákat. Hazánkban Szabados György MAKUZ nevű formációjában valósult meg a kollektív improvizáció egy nagyszerű példája, ahol a zenekarvezető zongorista Szabados György egyben, mint karmester irányította a zenekart, mindig érezve és éreztetve, hogy mikor minek kell történnie. Az irányítás

során mindig voltak aktív szekciók, amik egymásba olvadtak át, mindenki szabadon improvizált, de csak akkor, amikor a karmester jelezte. A koncertek atmoszférájában a muzsikuskok együttműködését szinte pszichológiai tanulmányként is lehetett tekinteni, megmutatva miként működhet a *fegyelem* és a *szabadság* egyazon területen elmentmondás nélkül akkor, amikor megjelenik az esetlegességek és a lehetségeségek absztrakt terében a REND.

Az improvizáció egy rendkívül összetett testi/lelki folyamat. Részt vesz benne az ember, lényének összes rétegével, és külső és belső mentális erők. Az improvizáció magasabb szintű tudatosodáshoz tartozik az is, hogy a zenére miként tekintünk. Mindenekelőtt fontos az, hogy az improvizáló mit gondol a zenéről. Minek tekinti a zenét? Van-e fogalma annak magasabb természetéről? Az improvizációban a cél a *zene*, melyben a muzsikuskok médium és a hangszer pedig eszköz. Az improvizáció pedig maga az attitűd, a viselkedés, ahogyan és ami által hozzáférünk a forráshoz. Fogalmazhatunk úgy is, hogy az ember, mint pszichológiai-biológiai médium, a hangszer pedig, mint fizikai-mechanikai interfész vesz részt a folyamatban. Optimális esetben tehát a kollektív tudat egygyé fogja össze az improvizálók egyéni tudatát, és az így behatoló külső akarati erő hatására indul meg a mentális világból jövő elemek zenévé válása.

Míndezek tükrében érdemes itt újra elgondolkodni arról, hogy mennyire és mi történhető az improvizációból? Az improvizációhoz szükséges intelligenciák fejleszthetők, azonban előtte fel kell tudni ismerni, hogy mire lehet építeni, mi az alapkészség. Megfogalmazható, hogy az improvizáció alapkészsége a tudat fölöttivel való kapcsolatteremtés képessége. Lehetséges támogatni, fejleszteni, de ugyanakkor el lehet fedni, átalakítani, sőt akár tönkre is lehet tenni. A tanulás rendkívül fontos, azonban, ha nem a megfelelő irányban folyik, akkor a készséget éppen beidegződött megszokásokkal alakítja a tudatalatti állományban. Egy ponton el kell választanunk magunkban a tanult állományt és a tudat fölötti világból áthozandó állományt. Jól illik ide John Coltrane híres mondása a jól rögtönző jazz zenész titkáról: „Minden akkordot, skálát meg kell ismerni, meg kell tanulni, be kell gyakorolni, majd mindent elfelejteni, és elkezdni improvizálni.”

Analitikus, gondolkodó improvizáció

Mióta csak megjelent a világban a jazz, azóta erős és tudatos törekvések vannak az improvizáció lényegének megragadására, attól a nemes céltól vezérelve, hogy a zenei előadásnak ez a spontán teremtő formája valamilyen formában tanítható, átörökíthető legyen. Számos gyakorlati módszer alakult ki, mindegyik valamilyen szinten működőképes. Ilyen módszer például híres jazz muzsikuskok szólóinak, rögtönzéseinek tanulmányozása, *elemzése* és megtanulása. Mint tanítási módszer jól bevált és nagyon elterjedt, és ennek vitathatatlan haszna van, hiszen általa megérthető, mi történik a zenei folyamatban dallamilag, harmóniailag. A jazz gyakorlatában többnyire a harmóniai sémákra történő improvizációt gyakorolják és tanulják. Harmóniasorok és a rá játszható lehetséges hangsorok kapcsolatának ismeretében gondolkodással, tudatos szándékkal lehetséges kreálni valami hasonlót, mint mások abban a stílus-

ban, hasonló elvek alapján. A racionális gondolkodás és az intuitív gondolkodás ezen a ponton összekapcsolódik. Az ilyen tudatos, megtanult elvek és rendszerek mentén való rögtönözés is egy lehetséges módja az zenealkotásnak. Ennek a módszernek természetesen vannak korlátai. A korlát éppen abban áll, hogy a rendszerek zártak, számuk véges, és a muzsik a legjobban begyakorolt és megkedvelt rendszert fogja ilyenkor alkalmazni, ami mindig hasonló eredményt fog adni. Az analitikusan és racionálisan gondolkodó módszer jól tanítható. Az e módon végrehajtott, improvizációnak nevezett zenealkotás lényegében nem más, mint egy gyorsan, valós időben végrehajtott agyi kirakós játék, ahol a lehetséges hangsorokból álló dallamok azonnali reagálásként illeszkednek be az adott harmóniarendszerbe.

Az intuitív szabad improvizáció

Az intuitíven improvizáló muzsik tudata egy más „üzemmódban” működik. Több ismert jazz muzsik is elmondta, hogy játék közben időnként furcsa kettős tudatállapotba kerülnek. Egyszerre válnak szemlélődővé, miközben tudatuk „másik fele” éppen rögtönző üzemmódban van. Ebben az állapotban a muzsik mintegy kívülről hallja magát, miközben a zene csak úgy történik, átfolyik rajta. Ez nagyon mélyen megragadó, mágikus élmény. Ebben a tudatállapotban különleges muzsikák születnek.

Ilyenkor valami hasonló történik ahhoz, mint a zen íjászatban. A zen mesterek képesek csukott szemmel, ahogy ők mondják, a *szívükkel* célozni, és mindig telibe találják a célt. A nyílvesző szinte magától lövődik ki, és mindig tévedhetetlenül a célba talál. Ennek titka az, hogy a tudatukat és az önreflexiójukat a célzás pillanatára kikapcsolják, és ebben a kiüresedett tudatállapotban lőnek. Ekkor az akarat erőnek semmi sem áll az útjába, és megvalósul a tökéletes célzás. Ennek az állapotnak az érzését a rögtönző muzsik is könnyen megtapasztalhatja, ha képes kikapcsolni a gondolkodását improvizálás közben. Miként a zen íjász is évekig gyakorol, mire pontosan és tévedhetetlenül céloz, így az improvizáló muzsik is évek alatt jut arra a szintre, hogy tudatát megfelelően használja.

Egy másik példa a tudat kikapcsolására az, ahogyan a kínaiak ping-pongoznak. A kínaiak remek ping-pong játékosok, nem is véletlenül. Az ütéseiket egészen más tudatállapotban hajtják végre, mint a nyugatiak. Az ütés érzésére koncentrálnak és próbálják elérni azt az érzést, amikor már nem ők ütik a labdát, hanem a labda *ütődik*. Ez esetben is az a titok, hogy a mozdulatról leválasztják az én-tudatot és az akarat erő szabadon működhet, sokkal gyorsabban és szabadabban, mint az én-tudat által vezérelt mozdulatokban.

Az improvizációban a tudatosság kikapcsolásával a külső akarat erőnek semmi sem áll útjába, hogy a zene zavartalanul átjöjjön az átvívó csatornán.

Az improvizáló személy egy „esztétikai szűrővel ellátott” intuitív csatorna. A szűrők a külvilág hatásai által alakított ízlés, sajátos technikai vagy zenei korlátainak összességéként jelennek meg. Az ember sohasem tökéletesen tiszta médium. Túlságosan komplikált, túl sok dolognak kitett, túl sok dologtól függő organikus lény ahhoz, hogy egy ideális zavarmentes átviteli csatorna lehessen.

A szabadon improvizált zenéből feltörő zenei anyag esztétikai problémája még a rögtönzésben jártas muzsikusokat is megosztja. A hallgató egyén számára az a határ, amikor a zenében még érzékel rendet. Rend nélkül a szabadon improvizáló zenész produkciója egy avatatlan hallgató számára kaotikus élmény. És itt lényegi kérdéshez jutottunk el: Mi tesz egy hallgatót és egy muzsikust avatottá? A metafizikai logika segít a kérdés megválaszolásában, ha posztulátumként el tudjuk fogadni és gondolni, hogy a zene egy információba foglalt a mentális (gondolati) térben létező lehetőség. Az emberi lélek képes megfelelő tudatállapotban behatolni ebbe a térbe és átélni mindazt, ami a valóság részeként felhozható az emberi tartományba és zeneként megjeleníthető, megosztható. A tiszta szabad improvizációban a magas szinten avatott zenész azt hozza fel, ami VAN. A hallgató akkor avatott, ha már kialakultak benne a szabadon improvizált zenére jellemző érzelmi és hangulati tartalmú modellek, melyekhez kapcsolódnak és esztétikai érzékét a tetszések és nemtetszések szélsőségei nem határolják.

Az improvizált zene élménye abban áll, hogy minden hangja hallgatója számára egy időben kifejtett érzelmi és hangulati valóság szubjektív leképezése, ami a pillanatnyiségében és megismételhetetlenségében fejt ki hatását. Ez az, ami sajátos izgalom és spirituális emelkedettség élményét kelti az erre érzékeny hallgatóban.

Az improvizáció taníthatósága

Az improvizáció adottság, önmagában nem tanítható, azonban vannak bizonyos tanítható elemei. Ha ez elemeket fel tudjuk fedezni és működésüket rendszerszerűen látjuk, akkor kialakítható egy tanítási módszer. Az ember készségei fejleszthetők, és át is alakíthatók egyben. Ha improvizál az ember, van egy természetes elvárás arra, hogy az jól sikerüljön. Az improvizáció oktatásában is elsődleges cél az, hogy lehetőleg mindig csak „jó hangokat” játsszon a zenész. Mik a jó hangok és mihez képest jók vagy rosszak a hangok? Mindez esztétikai kérdés.

Tanulással és rendszeres gyakorlással elérhető, hogy szinte mindig a zenei folyamat illő hangokból áll össze az improvizáció, azonban az állandó tökéletességre való törekvés a muzsikust egyben arra kényszeríti, hogy bebiztosítsa magát mindig jól hangzó eredményt adó zenei minták vagy összhangzattani rendszerek használatával. A jazz története folyamán kialakultak az improvizációt segítő sajátos, jellegzetes összhangzattani rendező elvek, majd ezek mentén lehetőségessé vált azok intellektuális feldolgozása. Ezekre épít a jazzoktatás. A jól bevált, működő összhangzattani rendszerekben a kreatív improvizáló muzsikuskban állandóan ott él a korlátok lebontásának erős vágya. Léteznek nyitottabb, szabadabb rendszerek is, de ezek is csak rendszerek, és csupán intellektuálisan érthetőek meg, dolgozhatóak fel és alkalmazhatóak. Sokszor éppen az intellektualitás az, ami megakadályozza a mentális tartalom behatolását és az intuíció kiteljesedését.

Ha a jazzben elterjedt improvizációs elveket tekintjük, azok intellektuális síkra terelve jól taníthatók, de *eltávolodnak az intuíciónól*. Az improvizáció taníthatóságát illetően figyelembe kell venni, hogy az intellektualitás és a tiszta intuitivitás együtt, egy-

más mellett létezik a zenei gyakorlat során, és kell, hogy alkosson valamiféle egyensúlyban álló egységet. Az improvizációs készség fejlesztésének több dolog támogathatja. Ha valaki sok improvizált zenét hallgat, akkor azok a zenei élmények, mint kész formák, minták a tudatalatti állományban rögzülnek, és később onnan felhozhatók. Az egyoldalú zenehallgatás veszélyeket is rejt magában, ha mindig csak bizonyos zenét „küldünk” a tudatalattiba. Ideális esetben a muzsikusz felismerve ezt a veszélyt tudatosan kerüli az egyoldalú zenehallgatást, és zenei szótárát sok, egymástól nagyon különböző zene hallgatásával egészíti ki.

A tapasztalat azt mutatja, hogy az emberek, – beleértve a muzsikust is, – elsősorban a *tetszés és nemtetszés szintjén* kerülnek kapcsolatba a zenével. Ez természetes is, mert az esztétikai érzék egy természetébe kódolt szűrőként mindig az adott egyén avatottsági szintjén határozza meg, hogy mit enged magához is mit nem. Egy magasabb szintű tudatosságú kreatív zenésznek azonban ki kell lépnie a tetszések és nemtetszések értelmező tartományából, hogy a zene jelenségét ne csak annak szélsőségein keresztül szemlélje.

Az akarat és a testi működés

A hangszerjáték részben testi tevékenység. Egész fiziológiánkat használjuk, hogy a hangszeren játszani tudjunk. Az akarat világosan követhető a tudatunkban, hiszen a zenélésre irányuló szándék világosan jelen van benne. Ehhez képest a testi funkcióink, amivel és hogyan a hangszert kezeljük, nincs a tudatunkban, azaz a testi funkciókat egy „sötét”, nem követhető akarat vezérli. Az improvizációs folyamatban saját szubjektív önkényességünket úgymond ki kell kapcsolni, és agyműködésünket egy koncentrált figyelő üzemmódról kell átállítani, ahol egy *külső akaratnak* engedelmessé igyekszik meghallani a belülről feltörekvő zenét. Az improvizáló akarat tulajdonképpen nem is az egyéné, ő csak a folyamat elindításához használja, menet közben pedig már valami felsőbb erő vezérli. Az igazi improvizációban a rögtönző öntudatlanul vesz részt és számára a zene egyszerűen csak *megtörténik, elkövetetik*.

Van egy ismert élmény, amikor az improvizáló tudata egy időre kívülről kezdi szemlélni a zenélés aktusát, leválva magáról az improvizálás folyamatáról, és azt éli meg, hogy a zene egyszerűen csak átfolyik rajta. Ez a megfigyelés is megerősíti azt, hogy a tudat fölötti által történő improvizáció egy külső akarat hatására működik. Minél inkább hagyja az ember működni a „külső” akaratot, annál inkább érezhető, hogy nem ő maga, hanem *rajta kívül álló erők* által törnek fel és nyilvánulnak meg a zenévé váló mentális elemek. Itt azonban nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a külső akarat világa is az emberi léttartományon belüli lehetőségességek világa, és mint olyan, nem választható el az embertől, hiszen az ember az Egésznek Része, magában hordozza az Egésznek minden potencialitását.

A hangszeres játéknál a test izomműködése szerves összefüggésbe kerül a hallással és a vizualitással. Ha például akkordokat tanulunk meg, azoknak a hangszeren fogásképek, ujjrendjük van. A hangszeren tanuló muzsikusz kezdetben nagymértékben támaszkodik a vizuális képre, arra hogy mit lát például a zongora billentyűzetén, vagy a gitár fogólapján. Itt a vizualitás összekapcsolódik a hallással, de ugyanakkor a lefo-

gás begyakorlása által a mozdulattal is összekapcsolódik. Innentől a hangszeres játék egy vakon is művelhető „izomprogrammá” válik. A vizualitás, a hallás és az izommunka hármas összekapcsolódása és készség szintre művelése oly erős organikus kapcsolattá válik, ami az intuícióval kiegészülve a magas szintű zenei képességgé fejlődik.

Hol kezdődik a disszonancia?

A rögtönzött zenei előadásmóddal szemben táplált előítéleteknek gyökerei mélyebbre nyúlnak. Az improvizációban gyakran előfordulhatnak oda nem illő hangok, de ez csak szubjektív megítélés alapján mondható. A referencia mezőt, amin belül minden jól hangzik és azon túl mondható egy hang disszonánsnak szubjektív, és ez megtalálható az emberben, mivel lényét a hangközök finom megkülönböztetésének adottsága jellemzi, mint alap zenei érzékenység. A zenei érzékenység által az ember képes a természetben előforduló bizonyos rezonancia mintákat hallva, átélve érzelmi és esztétikai tapasztalatban értelmezni. Amikor azt halljuk, hogy valaki *képes együtt rezonálni a zenével*, a kifejezés a lehető legpontosabban fogalmaz.

A szemléletünkben nem léteznek jól és rosszul hangzó hangok és akkordok, csak *különféle hangok és akkordok*. Minden egyes hang vagy akkord egy hordozó eszköz, valamiféle hangulat hordozója. Ha az ember meghallgatja és átéli a legkülönösebb hangzású akkordokat, egy idő után beépül „harmóniai szótárába”, és gazdagabb, esztétikai érzéke pedig annyival finomabb lesz. Ha kipróbálja és meghallgatja minden általa megismert akkord kapcsolatait, kötéseit akkor esetenként sohasem tapasztalt érzelmi tartalmakat fog átélteni és ezzel egy magasabb szintre avatódik a zene érzékelésében.

SZABÓ SÁNDOR (1956) a 16 húros és bariton gitárok mestereként ismert a gitár-művész. Zenéjét az ősi keleti hagyományok mellett a kortárs klasszikus muzsika, a népzene és a jazz is formálta. Egyéni hangvételű játékaival, jellegzetes hangzásával és kompozícióival mára a nemzetközi akusztikus gitár világának elismert improvizáló magyar művésze lett. Rendszeresen koncertezik Európában az Egyesült Államokban, Kanadában, Japánban, Koreában, Indiában és Közép-Ázsiában is, és mintegy utazó nagykövete az akusztikus gitár hazai művészetének. Ma már több mint 60 hanglemezen hallható játéka. 2010-ben megkomponálta és bemutatta, majd CD-n meg is jelentette a népzenei ihletésű gitárművét a Magyar Gitár Rapszódíát. Független zenekutatóként az ősi keleti zenét kutatja. 2010-ben elkészítette a *Modern Magyar Makám* című albumot, és ezzel a keleti zenei körökben is elismerést vívott ki. 2013-ban és 2015-ben meghívást kapott a Szamarkandban, 2014-ben a Bakuban megrendezett nemzetközi keleti zenei konferenciákra ahol koncerteket adott és előadást tartott kutatásairól. 2011-ben megjelent a *Zene metafizikája*, 2015-ben a *Zenélő Őskelet* című könyve. Lemezei Angliában, Németországban, Olaszországban, Venezuelában, az USA-ban és néhány hazánkban jelent meg.