

JAZZ
Spectrum

MILES
COLTRANE

TARTALOM

CONTENTS

VÁCZI TAMÁSRA EMLÉKEZVE /1956-1987/		IN MEMORIAN TAMÁS VÁCZI /1956-1987/
Szabados György:Váczi Tamás Váczi Tamás:Életrajz	2	György Szabados:Tamás Váczi 3 Tamás Váczi:Biography
Szabados György:Váczi Tamás gyászbeszéde	6	György Szabados:Funeral oration on Tamás Váczi
Váczi Tamás:Utak és ösvények :Levél Johannának	6	Tamás Váczi:Roads and lanes :Letter to Johanna
SZABADOS GYÖRGY 50 ÉVE		50 YEARS OF GYÖRGY SZABADOS' S LIFE
Bicskei Zoltán:Szabados György elfelejtett éneke	11	Zoltán Bicskei:Forgotten songs of György Szabados
Kritikák	16	Review
Fila Sándor:A hering éve	23	Sándor Fila:The year of the herring
Ekehard Josef:John Coltrane és a modális játékmód	28	Ekehard Josef:John Coltrane and the modal playing
—II— :John Coltrane 1965-1967	36	—II— :John Coltrane 1965-1967
Turi Gábor:Jazzfesztiválok tün- döklése és bukása	45	Gábor Turi:Sparkling and tumbling of jazz festivals

KöZGÁZ
Jazz Klub
HUNGARY

Szerkesztő = Edited by:

Hartyándi Jenő

Felelős kiadó =
Responsible Publishers:

Czabán György

Ganczer Sándor

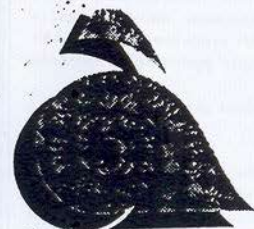
LEVÉLCÍM = ADDRESS:

Hartyándi Jenő

H-9028 GYŐR

Soproni út 45.

HUNGARY



ADYTON
EGYESÜLET
a-z i-m-p-r-o-v-i-z-a-t-i-v
z-e-n-é-é-r-t

AZ ADYTON EGYESÜLET és a KÖZGÁZ JAZZ KLUB módszertani
kiadványa. Információ: 1175-110.

Írásokat, tanulmányokat és kritikákat közlésre elfogadunk.

Published by non profit group of jazz fans. Voluntary
articles and studies are welcomed.

VÁCZI TAMÁSRA

EMLÉKEZVE

1956-1987

Mikor egy kérdésre válaszolva, elgyengülten egyszer az esélyeket illetően magam sem gondoltam, hogy beavatottságát ilyen korán tetézi a Halál. Tudni kell ugyanis, hogy a halál beavatás, és a beavatás: halál. S a lényeg, lassacskán beavatódni, átderengeni a tiszta létbe, ahol könnyűek és véglegesek a dolgok.

Széval, hamar futotta be ezt a pályát. Valószínűleg kezdettől fogva a halál közvetlen, társas közlemben élt. Olykor mint enyhén fonsorozott üveget vonta maga elé, s azon át nézte a világot. - paradoxul, hogy jobban lásson! - (a szemei furcsa, fekete csodálkozást szűrtek ilyenkor, bár arcáról az ártatlanság mosolya soha nem tűnt el igazán). - olykor pedig elhagyta ezt az árnyékot, ezt az árnyat, úgy tűnt végleg, mindörökké, s akkor láthatóan megrenyhült és jókat nevetett.

Tiszta volt, mint a kő, mint az eső. Rohanást, a tényeket figyelte. A mozgások csupasz, mögöttös rohanát, a kirajzolódó mágneses mezőket. Szíve fülényesen figyelt. Elfogulatlanul és mélyen értett a zenéhez, a zenén át a szóhoz, és látszólag mindezek ellenére a politikához is. Mert bizony értett hozzá. Ha szavaiban ugyan ritkán, de szívében annál leplezetlenebbül állt előtte a meg-szenvedett jelenség: a csodálkozó világ, vagy szegény Magyarországra. Ismerte az embert, a személyt, lehet: a fontosat is. Nem élt vissza fájdalmas ismereteivel mégsem. Nem fedte fel gyatra tromfként világos véleményét méltatlanul soha. Csak hogyha kellett. De akkor, akár



BEVACSI TAMÁS FOTÓJA

kéretlenül is. Nem magának élt. Fiatalon is bölcs volt, bár ebbe - ha jól láttam - belerendült olykor, akár a szakadásig terhes fák pocskék időkben.

S milyen sokáig lehetne sorolni e szinte még kibomlatlan figurájú fiatal ember, a helyet kereső szárnyas szellem jórészt magával vitt érzékét. A kedélyét, az iróniáját, rendkívüli tájékozottságát, a nyargaló, sokszor féltelmes fantáziáját, ifjúli jogos önféltését az elherdáló világgal szemben, keserűségét, csalódva az élő elődökben, félve, de mosolyogva már buta féltékenységeken, - s mindenek fölött: nagy alkotói kedvét, indulatát.

De ~~is~~ lenne még látni közöttünk!

Vád egy kicsit a korai halála. Valójában nem becsülte meg igazán senki. Valójában belehamvadt a teste a Naptalan és csillagtalan sorsba. Sorsunkba. Közös ügyeink ifjú halottja lett.

Ami fájdalmas, bántó és szörnyű lehet. De nem méltatlan, sőt: már-már dicső. És végülis titok. Titok amiről most jobb nem beszélni. Mert ugyan ki szereti ma igazán - (pontosan, szépen) - élni, s nem áthárítani az életet?

Szabados György

Vácz Tamás:

ÉLETRAJZ

1956 augusztus 27-én születtem Budapesten, és már 57 napos koromban különös dolog történt körülöttem. Apám, ballószögi parasztivadék, aki ekkor már a Külügyminisztérium ifju és bizonyára lelkes munkatársa, lehet, hogy életveszélyben volt, míg mi a "család" egy angyalföldi, Tripokász-széli bérnáz pincéjéből hallgattuk a tankok csattogását. Anyám, aki szintén a alföldi, hajdusági magyar középparaszti családból jött apám után a fővárosba -, ekkor már az ujszülött mellett egy negyedfél éves fiúgyermekkel is bajlódhatott abban a siralmas pincében. A pincéhez, a környezethez, s a benne élő emberekhez, ezek indulataihoz talán szorosan hozzátartozik, hogy a "melósok közé beépített funkcionárius" ablakán még tizenegy év múlva is patkány repült fel az első emeletre; döglött patkány persze, alvó öcsém párnája mellé. Így hát korán kaptam leckét az igazságérzetek dialektikájából, a többnézőpontuságból, hisz kitaláltam is voltam, aki hegedűtokkal az iskola felé sétál, míg a többiek fociznak, máskor meg együtt rugtuk a labdát. Azt hiszem, elég ügyetlen fiucska voltam és épp ilyen érzékeny.

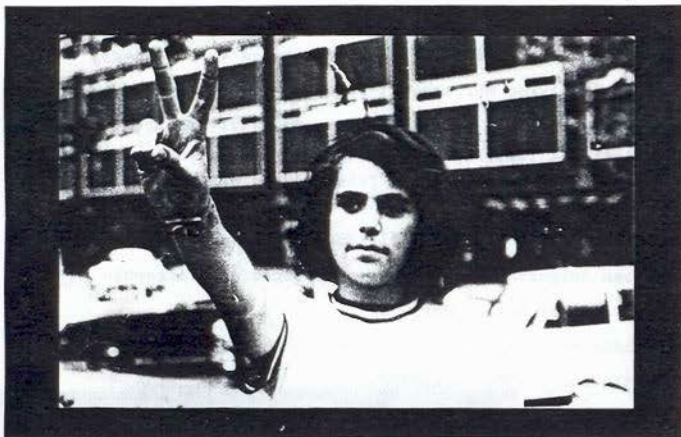
Többnézőpontuságra azonban nemcsak Angyalföld és a minisztérium - valamint nyaranta a királydinnyés homoki világban tanítottam, hanem apám diplomáciai munkája következtében a sok költözködés, az itthoni és a külföldi gyermekeké.

Talán ezért is lettem tulságosan zárkózott, mert például kisgyermekkorom első éveit - egészen négyéves koromig - idegen helyen töltöttük. Rádásul Moszkvában. Az is lehet viszont, hogy ez elsősorban alkati dolog, elég Mártonra gondolnom. Tenát elmondhatom, hogy gyermekkoromban nem sok különös dolog történt

vám, a család meglehetősen unalmas, hétköznapi családnak tűnik így, utólag. Apám eszes, anyám érzékeny idegzetű. Gyermekkorom számottevő élménye volt, amikor másfél évre Varsóba költöttünk. Ez azt hiszem 1964 nyarán volt. A kiutazásra, a megérkezésre, az első ebédre, az első fürdésre, az egész lakás beosztására, házunkra és a városra mind a mai napig elevenen, pontosan emlékszem. Varsóban nem jártam iskolába. Nem voltam harmadikos. Viszont eljártam anyámmal Krótkewski tanár urhoz - hegedűórákra. Akkor nem kellett beszélni. Nem is szerettem, nem is szoktam sokat beszélni. Viszont ezek a kisgyermekkorú budapesti és varsói hegedűórák egészen biztosan alapvetően fontos késztetéseknek bizonyultak talán egy egész életre. Különböző hegedűim voltak, pontos hallásom. Nyolcéves koromban hallgatott lemezeinkre még emlékszem. Paganini, Kocsis Albert, Szabó Csilla, Szendrey-Karper László. Emlékszem egy sanyol nyelvű szórakoztató zenei albumra is... Hiába, a szüleimtől nem tanulhattam esztétikát!

Varsóról sokat tudnék mesélni, gyakran vissza-visszajártam. A történelmet még 1983-ben is volt szerencsém látni, amint az utcán énekel. Életünkben a változatosságot a nyarak - s anyai nagyapámék Csobánkára költözése után a hétvégék, szünidők jelentették. Ballószögben egy szegényparaszti, katolikus tanyavilág egyszerű és böcsületes életét, Kadafalván, majd Csobánkán viszont egy polgárosodó, dzsentriesedő módosparaszt család zajosabb s diszszonásabb mozgulásait figyelhettem meg.

Amikor azután hetedik osztályba kerültem, átköltöztünk Angyalföldről egy elit-házba, a Halászbástya alá. Új környezet, új barátok, lányok. A vár alatt azután összejött szép lassan valami kamaszcsoport. Házunkból Hollósi Gábor, aki addig szakasztott ugyanazt a pályát futotta be, mint én, csak az ő apja nyugáti



diplomata volt, s ő nem tanult muzsikálni... Így csepegtünk bele az ugynevezett pályaválasztás évébe szép lassan. En két szék között egy sámlira huppantam. Anyám zenészt akart belőlem, de ekkor én már gyűlöltem a "komoly zenét", s felhagytam a hegedüléssel, apám matematikusnak adott volna a Fazekas Gimnáziumba. Egikör sem akarta igazán?!

A Kossuth Lajos Közgazdasági Szakközépiskolában aztán alig tanultam valamit. Nyelveket, gépirást; ezeknek utólag nagyon örülök. S talán a fennmaradó szabad idő, szabad tér, szabad lehetőség; ez volt a legfontosabb.

Tudatos életem valahol 1972 táján kezdődhetett. Ekkor összesűrűsödtek bennem, körülöttem az események. Családunk szétesett. Lassan - s ez kínzó volt - de biztosan. Hollósi Gáborhoz költöztem. Az ő szülei Bernben voltak éppen. Hamarosan mi is kiutaztunk. Ott már, emlékszem, Kaffkát olvastam, és három lemezzel tértem

haza: Cecil Taylor, Anthony Braxton és Peter Brötzmann egy-egy albumával. Ehhez azonban szükség volt az itthoni előzményekre; a Petőfi Sándor utcai dzsesszkoncertekre, a citadellai Párizs-kerti Kex-délutánokra, a rakparti Mini-klub élményeire és minde-
nekelőtt a budai vári Szabados-koncertekre.

1972! Ma hajlamos egy nemzedék mitizálni ezt a budapesti 68-at, ezt a budapesti tavaszt. Nemi jank joggal. Tüntetés a Petőfi szobornál. Nyarák a Balaton-parton. Híres budai sörözők pezsgő ele-
te, egy új nemzedék zavartalan ébredése.

Nekem szerencsém volt, hogy ebből láthattam még valamit. A végét talán. Az utolsó Kex-koncerteket, az utolsó Szabados sextett fellé-
pését az Egyetemi Színpadon.

Es ehhez még a Lengyelországi utak! Nyáron vagy hideg ősszel már, célba véve a Jazz Jamboreet. Mindez hamar kilobbant. Nemcsak bennünk, mert itt többes számot kell használnom, sőt nem is elsősorban bennünk, hanem kívül, a valóságban. Egy fél nemzedék hagyta el ekkor ezt az országot. Ezt hívják lefejeződésnek.

Baráti körünk az iskolákban és a klubokban néhány lelkes ifjúból állt, művészkedő palántákból, Szilágyi Béla, Nemesi Tivadar, a gimnazista, pontosabban középiskolás fiúk, s néhány extrém zene-
rajongó. Mégis fontos önművelés volt, amit ekkor csinálhattunk. Könyvek, kiállítások, koncertek, filmek, lemezek, aktív zenéles, versírás. Mindezeknél fontosabb dolog, hogy beiratkoztam pozant tanulni Sztan tanár urhoz. Nagyon gyorsan haladtam, s ez mentett át, csodálatos módon a főiskolára. Közben a Lengyelországi, svájci és hazai utazásokat melyeket szenvedélyesen műveltem, kiegészítette egy bulgáriri, erdélyi út. Ez döntő hatást tett gondolkodásomra. Csikszereda, Beczásy Tóni, Kolozsvár Selmeczy család, Vista Papóczi Náni. Ez volt a sorrend. Aztán még folytatódott. Mert tucatszor mentem vissza, magammal vive boldog-boldogtalant. 1974-ben leérettségiztem, szüleim elváltak, apám, akinek "kerül-

tem" főkonzul lett Kievben, lakásában, melyet ketté cseréltek azon a nyáron, egyedül maradtam, anyai nagyapám karácsony éjjelén meghalt, bátyámat elvitték katonának, én pedig egy évig "konzista" lettem, hogy felvégelezhessenek a főiskolára. Ez rettenetes év volt. Nem volt mellettem senki, aki lett volna, nem kellett, aki kellett volna, nem jött. Egy életre hálás maradok Szabados Gyurkának, hogy mellém állt. 1975 őszétől lassan rendeződni kezdett az életem. A főiskolát szerettem, különösen Földes Imre zenetörténeti óráit, előadásait. Ész egyre tudatosabban tájékozódtam - ismét újabb társakkal - az új zene felé. Ennek lett később közös gyümölcse a Kassák-Műhely. Itt, a zenetörténet órákon találkoztam először a kereszténységgel. S miután sokat foglalkoztam filozófiatörténettel, a klasszikus görögök és Bergson után hamar megismerkedtem

Teilhard-dal is. Ekkorra azonban annyira megvastagodott és átrétegződött szellemi érdeklődésem, hogy arról számot adni már nem lehet részletesen.

S közben utaztam. Hol Erdélybe, /Marosvásárhely, Székelyföld, Kolozsvár, Vista, Kisbács, Szék/, hol Ukrajnába, apámhoz. Kecskemétre pedig apai nagyszüleimhez. Ekkoriban erősen foglalkoztattott családi származásom. Két év telt el a főiskolán, amikor egy sorsszerű nyári napon megismertem leendő feleségemet. Először vihart kavartunk magunk körül disszidálásunkkal. Ez ut szép volt, de ijesztő. Hátizsákjaink tartalma! A megtérés. Dániel megszületett. Egy átmeneti évig Szentgyörgypusztán éltünk, amit sokáig nem lehetett volna folytatni, nem is lett volna jó, ezért, no meg nyughatatlanságból és még ezer okból 1979 őszén Tardra költöztünk.

Kivonulás a társadalomból? Elvagyódás? Tény, hogy Tard alaposan átalakított bennünket. Egy világ tárult fel előttem, s az a másik sem záródott be mögöttöm teljesen. Ezt nem kis részben ismét Szabados Gyurkának köszönhetem, aki együttműködést indítványozott

a Vigilia zenei rovatával, szerkesztésért Hegyi Bélával. 1980 óta bort ittam. 1980 ősze óta publikáltam a Vigiliában, csakhogy ekkor már a Mozgó Világ volt az újságom. Tardról egy könyvben számoltam be 1985-ben. Ottani életünknek lábtörésem vetett véget, 1982 december 18-án. Akkor már megvolt Rozi, Marci. S nem volt meg Zsoli. Haldla egybeesett egy emlékezetes győri uttal /Brexton, majd Rova-kvartett/. A lábtörés következtében írtam és publikáltam annyit, hogy megnyílt az út a Vigilia felé. Közben házat vásároltunk Tardon. Ezért sem adhattuk fel könnyen. Fél évig Tardról jártam a szerkesztőségbe. 1983 őszétől 1984 teléig a Vigilia szerkesztőségében dolgoztam. Innen nagy nehézségek árán átkerültem a Muzsikához. Megszületett Boriska.

Megkaptam a Kodály-ösztöndíjat. S új helyzetemnek köszönhetően elkezdhettem dolgozni. 1986 április 2.



Nem tudok finoman szólni koporsód fölött Barátom, mert megöli bennem a kenetteljes szavakat a kór, az a kór még, mely föltartóztatathatatlannal emésztett el alig másfél hónap alatt Téged, kinek egész rövid és fiatal élete az életért való kétségbeesett hadakozás volt, s melynek fojtogató keze a mi torkunkat és szívünket szorongatja most.

Ahogy fekszel itt előttünk legyőzve, kiterítve, oly félelmetesnek tűnik ez az egész. Hiszen láttam felnőtté váló ígéretes szellemedet oszlopokat, karokat, kapaszkodókat keresve, és végre a maga erejére lelve felröppenni, és láttam fogyó életedet, erőtlő duzzadó testednek lassú halását, láttam a Kórt ifjú harcostársam munka közben. Láttam, és éppen Terajtat kellett látnom, mily mesterien végzi szörnnyű dolgát.

Te a Kórral már régen elrendelt viszonyba kerültél. Tudtad, mert tudtuk, - és ma oly sokan oly hallgatag fájdalommal tudják, - mi Nagy Kór ront, dúl, már-már bujálkodik itt bennünk és közöttünk ezer alakban. Tudtad - én tudom, hogy tudad és szinte fuldokolva viselted - ezt a Nagy Kórt, ezt a korszakos, alantas és mindenevő, ezt a mindenütt jelenlevő diszsharmóniát, a Rontást, amit figyeltél, gyölvölve lestél, érteni akartál, hogy ismerd, hogy szembeszegülj, s amit mélyen megvetettél, mert kisserű és gyalázatos. Ellene szerződött életre-halálra, s egykönnyen nem adad. Ki a világ megnyíló csodáin csüggyve, az emberen át kivirágzó rejtélyek bűvületében s a Tökély megszállottjaként éltél, s kiben e titkok Magadban is szeliden ott ragyogtak, - agóniádban e nagy Kór: a lopakodó Halál kis alattomos csapatjai is, mily borzongatóan tökéletes munkára kényszerültek.

A buta, az otromba és ostoba Halál, ki nem tudja, hogy hiába teszi, hiába.

Ó, be sokszor leírták, s leírtuk már a végső pusztulás rémképeit! Pedig kicsoda gyatra mesék azok, amikor magunk látjuk és szenvedjük, s mikor eme méltatlan és égbekiáltó összedőlés romjainál pillantjuk meg a hült helyet, s a hült helyen immár testetlen szellemét annak, aki eltávozott. A szeretett társat, a kitűnő tanítványt, a pótolhatatlan Barátot.

Mert felelem Téged, és mostmár elodázhatatlanul megmutat a halál. Felelem, mert felelemhet, hiszen életed tiszta, szellemed pedig látható volt, és elodázhatatlanul teszi: neki nem tilthatja meg senki sem. A Halált nem sikerült még kontraszelektálni.

Te, aki alig három évtizeddel immár halálosan példázadt, hogy lehet valamiért élni ma is, hogy az élet: hit, s a hit: áldozat, s aki mindig másokért éltél, holott képességeid, szemléleted és eredendő jószágod oly ritka érték volt, oly kecsegtető közös - közösségi - haszon, mit őrizni, amiért-akiért élni lehet, és amit éltetni kell, (amit éltetni, akivel törődni kellett volna!), - mennyivel bölcsebb és nagyobb voltál fiatalon azoknál, akinek figyelmük erre nem maradt! S de sokszor, de sokszor mondtad a minduntalan elutasítások, kirekesztések, gonoszkodások után, hogy "itt nem lehet élni!"

Ma szíreánk sipítóznak, s a lelkiismeret és az értelem harangjai már régen az önzés buta kis tankjaiba olvasztva hallgatnak, míg meg nem halunk Mind az otthontalanság fémporos csatamezőin.

Árva és boldogtalan emberek maradtak itt hátra körüléd, akikről - családról, barátokról: - hogy mit kéne segíteni, - oly sokszor, s oly tanácstalanul meditatáltunk, mert Magadra vetted boldogtalanságukat is.

Árva és kétségek közt hányókodó nép és ország és világ maradt itt Kedvesem, s ezek nem nagy szavak. Hiszen életed egy kimondatlan és kimondhatatlan belső fogadalom volt, gyönyörű fogadalom: **Jegyesség** a Nagy Kór penészárnyékában - a Harmóniáért, az Igazságért, az emberségért, egy új, jobb és szebb mentalitásért, egy új zenéért, a Megújulásért, a Szabadságért. És életrehozó tiszta elkötelezettség a szétszórót-szétépett, sokat szenvedett magyarságért, hit, tudás és Tett volt minden gondolatod és írásod az egyetemes nagyszerűségű magyar kultúra jövőjének oltárán.

Ez voltál: kitűnő ember, nagy ígéret, kitűnő asszony jó társa, szerető család szeretője, s mennyi még s mi lettél volna, hiszen végtelen az ember.

S mostmár ez leszél, mert félbe-maradt munkád ellenére is, az általad is oly szépen és okosan taposott

friss nyomokon fog tovahaladni az idő.

Tovább él: utakká szélesedik az ösvény, amelyen magabiztosan közlekedett átfogó, mozgékony szellemed. Tovább él írásaidban, azok hatásában, társaidban, és felnövekvő gyönyörű, nagyszerű kis gyermekeidben.

Nyugodj békében!

Mi megőrizzük életed és emlékedet, és tovább éltetjük amit ránk testált a felismerés és a beavató küzdelem. Haláloed megerősít hitünkben, áldozatosságod megfakultatlan példát.

Nem búcsúzunk. Hiszen itt vagy, s érzem: velünk maradsz örökre.

1987. október 10.

Szabados György

Utak és ösvények

(A szerző halála után, 1988-ban "A targyi helyzet" címmel megjelent kötetből kimaradt írás. Szerk.)

A mai utca a civilizáció csápjja. Járdát készítenek betonból. Úttestet aszfaltból. A régebbi töltött utak is egyre inkább a városi utcákat juttatják eszünkbe. Mert városban már csaknem teljesen beburkoljuk az anyaföldet. El is felejtjük, hogy az aszfalt alatt ott az ország, a táj, a természet. A kutyák jobban megérik ezt. Mennyi kutyaszart láttam a Múzeum-körúti fák csészealjaiban összegyűlve! Ragaszkodnak ezekhez a helyekhez. De az ötven vagy tán száz év előtti sápadt, úri gróf-kisasszonyok lelkészei a kertészei kitalálták, hogy e helyekre, ahol az utca megmutatná tulajdon pucérságát legyenek körkörös öntésű vas csészealjakat erényövként. A kutyák szerencséjére azonban ezek a tényérok több helyen hiányoznak más s így ösztönüktől hajtva rákotorhatnak ürülékükre egy kis odagyúlt őszi avart legalább. De hagyjuk már az ebeket! Egészen másról szeretnék én most

LEVÉL JOHANNÁNAK

Evről-évre, őszről-őszre, valamikor november közepe táján mindig elfog ugyanaz a borongás. Ilyenkor csak állók az ablaknál és hosszasan nézem a fákat, hosszasan néznek a fák. Mint a szomorúság, a novemberi ősz. Hogyan történhetett, Johanna? S mi történt? Nem tudom, nem tudom. Csak állók, ahogy akkor, a szállodai szoba ablakában, s figyelem a lombhullást, amire azt mondtad, olyan akár egy fordított Rembrandt-kép, melyről levelenként hullanak a színek. S végül marao a kővér horizont. Csont fák nyújtózkodnak a sivár ég felé.

Időnként az ablakhoz lépteim. Mereven néztem a képet, míg egy gravitáló levéllelgallyal meg nem mozdult. Az ágak között fogyott az idő, nőtt az idő ága és fent a szemközti házak, a Három Varjú söröző és a Városháza felelteskeny madarak úsztak el az égen. Teke-rege körbefotánk egymás rőptét, hogy végül a tetőantennák körül egybemosódjanak a szürkeséggel.

Kimentünk az erkélyre. Onnan aztán az egész főtér belátható! A sarkon a főposta épülete: emlékszel? A főposta mellett egy trafik: emlékszel? A trafik mellett a suszter. Emlékszel, emlékszel? S most elképzelem mindezt a főtérről: ketten állnak a szecessziós erkélyen, körülöngja a szöke szél a bajusz nyakát, aztán bent az ágyon meg csak ennyit mond a zsenge Jeanne d'Arc, gyere, a nagy világon e kívül nincsen, nincsen, nincs.

Az ághajlatban kém a varjú. Könnytől nyirkos az avari út. Kacagunk ezen a kértélt-műségen, zöld-az-ablaka-palota kopott szobájában.

Aznap délben a főtérré ácsok érkeztek. Oldalukon szekercék villogtak és dőlt belőlük a fenyőpálinszag. Nekifogtak, és hatalmas döngések között lehajgálták a teherautókról a temérdek fát. Fűrészelni kezdték a fenyőgerendákat, ácskapcsokat ütöttek a deszkákba, szél-deszkákat szegelték és arikítottak és kalapáltak és káromkodtak és fűtőrészték és köpködtek és duruzsoltak, amit hallottunk is a meg-megszakadó, el-elfulladó kacagástól, meg nem is, valahogy úgy, mint ahogyan nem tudjuk, hogy fejünk fölött éppen galambszínű az ég. Az élő fenyők ágai közt néma madarak szökdöstek: a csíz, a csúszka meg a sármány.

Később, amikor a vendéglőbe indultunk, már nem figyeltem az ácsokra. A bronzszobrok kabátjairól csurgott az eső, alajajk elkomorultak, a fenyők csúcsaikon csendű esőcseppekkel könnyán hajladoztak a főtér templomának sárga zsoltárzengésében, fent harangok kondultak, bongott a felhőkkel fátlyozott égbolt, burokban éreztem magamat, mintha anyám volna a világ. A lágy eső sós lét mosott homlokodról a számba.

Azt mondtad, menjünk el utcátokba, a Töröktemplom utcába, halljam meg gyermekkorod lucfenyőinek utánozhatatlan sóhajtozását. A lusta szél egybeszúrta a párákat a benzingőz-zel, s ha emlékeztem nem csal, igyekeztem mélyeket szippantani ebből az elegyből, mert volt benne valami kifürkészni való idegenség. A benzinnek minden országban más szaga van? kérdeztem és emlékszem még mozdulatodra is, mellyel hátrafordultál: hát persze. Olyan hamiskás szeretettel szídtál és neveltél rajtam, ahogyan csak tizenkilenc éves nők képesek. Azután, azóta megrepedt ez a Töröktemplom utcai varázs. Megrepedt és széttörtött, és már a szilánkok is összeilleszthetetlenek, és csak forgatom, szomorú kétségbeeséssel forgatom, rakogatom őket, de csak bevérzik a kezemet, felhasztják a tenyeremet és bevérzik. Arra a Töröktemplom utcai arcpiárnyalatra, aminek félve sem mondtam ki soha a nevét, a bűvös szót, mert féltem szirmaitól, bársonybordó szirmaitól, márványos méregzöld leveleitől, tejfehér túsínekeink zsúrástól; arra a szóra, arra a képre, amit most is, itt is megnevezetlenül hagyok, ezerszer rápillantottam azóta, lévén szobám falán egy kopott tálas, ékesre ékítve arcod lángolásának virágaival. Dehát ez itt festék, ami lepereg, mint a csontok. Láttam a házatad, ami nincs. Jártam a lejtőt, az síncs. Ki-

lakoltatták lucfenyőiteket és helyükön mereven áll a sok bizalmas jelentés. Furcsán fű a szél. Hideg az ország. Menekülnek a bokrok és a tócsák. Riadtan ránk a hegygerinc, és a Hegy, ez a sziklatestű, barlanggyomrú mohaló mogorván növesztí fenyőrengeteget, borostát a tetszhalott vagy a hulla. Szeretettel gondolok rád, ha vagy.

Mikor utcátozok visszaérkezünk a főtérré, a felhők közül egy különös kráteren át fényugár szökött a házak közé. Végigriadt a sétányon és eltűnt. Meghallva az újságárusok rikoltozását, egy pillanatra elspadált, majd lusta nőtényrókaként karam alá húzódtál, hogy elmondja a legrissebb hírt: a városba érkezik a Megnevezhetetlen Nevű. Így volt? Egy útkeresztződésnél álltunk, vartuk, hogy zöldre váltson a fény, míg a nap sugarat — minthacsak hadiszökevény volna — újra és újra üldözöbe vették a bolyhos fellegek, és újra, vagy még mindig nevetünk, vettél egy újságot, amit föl se kellett lapozni; ott volt mindenhol nagy piros betűkkel és kisebb apró feketékkel, ott volt írva és iratlanul a hamis. Már fényesítették a szobrokat és kefélni kezdték az aszfaltot és virágoskosarakat hoztak lomha teherautókkal és megtelt a Cikliámen cukrázda süteményekkel és népekkel, csak a felhők voltak valóban közönyösekek. Ami érdekes, mi sem voltunk azok. Akik köpködtek, azok se. Akik kipirultak, azok se. Az óvatosság az, a simulékonyak se. Most látom, úgy kellett volna viselkednünk, mint a rigóknak.

Az ágak között a csíz elszed a lépet, a csúszka beleragad és verdes a sármány.

Volt ott egy palota, meg nem nevezhetem, Jeanne d'Arc! Felfigyelítél egy újabb varjúra, amint kihajol az ablakán, s letakarja az emléktáblát. Nem retenti sem mélység, sem magasság. S akkor éreztem először, hogy elsorzul. Akkor megfakult és pillanatra megöregedett, láttak, ahogy láttalak. Most lehetsz olyan, amilyenné akkor rezdültél. Pupilládon ül és terjeszkedik a varnyó. Befeketit szenes úszkával, korom pipacsával.

Ott a kávéházban nem tudtam, mert sohasem tudjuk éppen akkor, amikor nyakig benne vagyunk; óráink, napjaink meg voltak számlálva. Az újságot a kerek asztalra csúsztatd, néhány piros betűt láttam, már nem emlékszem, borzalom, hogy már én sem emlékszem, csak magára az üres emlékre, a gazdátlan kabátra. Közben az ácsok haladtak, roppantul dolgoztak és még aznap készen állt a szónoki emelvény. Fenyőillatot kotort a szél, a frissen fűrészelt fenyőgerendákkal hangtalanul sirtak a fenyőgyökerek és a hegyek. Mindenhol susstorogtak az emberek: jön, hol reszkető hangon, jön, hol gúnyolódva, jön, hol félő félelemmel, jön, hol buta tompasággal, jön, hogy jön, meg jön, biztosan jön, egészen addig, amíg a sok jön egy hatalmas JONNÉ mosódott össze, miként az emberek csoportjai tömegé, tagokká, hatalmas csapás tömegállattá válnak minden ünnepi demonstráción, nagy népi önfelkialtáson, tobzódo cikrusos ürességhatványozáson. A városnak — úgy lehet — rossz előérzete volt. A virággyásokban perccetek a tulipánok.

Törökkávért kértél, süteményt, s csak forgolódtam sugárzásodban, hallgattam a körülöttünk ülő fiatal emberek és szép lányok beszédét, ittam a fényeket, illatokat, felittattam a valóság minden nesztét, árnyalatát és zamátát. Kedd volt. A csontosarcú november didergő ebeket kergetett a kültekken, szikráztak a villanyvezetékek, kék füst takarta be az ébredő csillagokat, érthetetlen sietéssel szállt ránk az este. Ahogy kifordultunk a főtérről a Virágos utcára, hűvös fu-vallat legyintett arcunkba, valahol nagykapu döngött, s egy hátsó udvaron kutya vonított. Barna fenyék zuhantak az úttestre. A Virágos utca túlsó végéről zászlórakók közeledtek a főtér felé. A tavaszi felvonulások valamennyi kiasszonyán nem található annyi színes selyem, mint amennyi a Virágos utca házain lengett; megnevezhetetlen színű, selyempapírványok kreppek, aranyrojtjal és csillámfűsttel. És akkor kotorászni kezdtél kabátod zsebében, abban a zsebben, amelyet én a világon a legjobban szerettem, mert szagos volt és meleg és mindig titkokra leitem benne: egy kulcsra vagy kézre — vagy egy hervadtzirmú bársonykára, mint legutoljára . . . kotorász-tál te, azt, s végül előhalasztád egy doboz gyufát. Még ma sem tudom, hogy került a zsebedbe gyufa, tényleg, hogy került?, s ma is csodálom bátorságodat, a mozdulatot, az elszántást és a kedvet, amivel egyszerűen meggyújtottál egy gyufaszálát és a lángot magától értetődően az egyik lecsúgdo zászó sarkához tartottad, mondván, valami nagy, nagy tüzet kéne rakni, és tűz szökött

végig a Virágos utcán, ki a hegyekre és fel a csillagok közé. Fenn a hegy oldalában láng lobbant a pásztorok szemében. Ma is, ha távolról érkezem haza, s érzem már a közeledő város tepszedt melegét, mindig eszembe jut ez a riadt és mégis nyugodt nyargalás, amellyel végigszórtunk a Virágos utcán, házról-házra, sarokról-sarokra, s nyomunkban lángot fogtak a lobogók és füst támadt és az emberek, ahogy kinéztek az ablakon, nem hittek a szemüknek és papucsban-kabátban előkészülődtek, ki a kapuk elé, ki az erkélyekre, de a girbe-gurba utcán már nyomunk sem volt, csak a távolból lehetett hallani sok közeledő autó tompa dübörgését. Örök tűz volt ez, Johanna!

Körém azóta halmazmalmok, hamuhegyek nőnek. Ablakom alól, ebből a kilátástalanul halmozódó avarrengetegből, amelyben most is feketeerigők fürdenek és fénycsíkok pásztyázzák az ősz foltokat, nem tudnék két színtelen plátánlevelet előkotorni. Úgy tovasszóld azóta minden remény, mintha elefant vált volna meg búrjától. Most szavakat borzól a szél, lengenek, odébbficamodnak, majd ismét beleolvadnak az avar haláltengerébe, ahol félpercenként helyet cserélnek a rigók. Emlékszel? A csíz meg a csúszka. Hallom nénédétől, hogy kis Johanna megfagyott az inkubátorban.

Nehéz folytatnom. Még két napunk volt hátra. Az első napon lett volna a nagygyűlés. Kipihentem magamat a szállodában, hogy pontosan rögzíthessek mindent. Mélyen aludtam, talán mélyebben is a kelleténél. Álomban lángnyelvek alakjában jöttél elő, emlékszem keskeny bokádra, rajta a csiklandó kék erekre, arany szókellelésedre. Hajd szála: az égboltozatba voltak csomózva, homlokodra pedig íratlan írást írtam úgyjával: liberté vagy révolution, ha jól olvasom, de hát miért emlékeznék így, ha nem így lett volna?

Az előző napi borult időre meglepően napfényes novemberi szerda következett. Amint kitétem a lábam az utcára, észrevettem valami különösét. Az emberek valahogy egészen más-képpen duruzsoltak, mint előző nap. Amit hallottam, annak nem tudtam megfejteni a jelentését, folyton ilyeneket sugdostak: „az egyik heréje”, vagy a „jobbik golyója”, vagy ahogyan egy igen idős bajsos ember mondta, „a zacskója miá”. Az efféle dolgok akkoriban még nevetünk. Nevetünk a kiosknál, a parkban a padon ülve, ahol orrodon porcukorból ujjlenyomatot hagyott a hájastáska, amit anyai nagyanyádtól, a lágyzavú és drágs emlékezetű Lizi nénitől hoztál, megintcsak a zsebedben, amitől a zseb kissé elpiszkolódhatott, a tésza meg kapott egy kis büdösksé zamatot, de nem bántam, mert mindez egybe volt gyúrva kezed ízével. S elképzeltam magam előtt a kutyátokat és a nagymamát, amint a tésztát nyújtja vagy keleszti, míg a vaskályhában pattog és ropog az erdőszélről összegyűjtögetett rözse. Nevetünk, s azon a leginkább, hogy a Megnevezhetetlen Nevű mégsem jön. Eszembe jutott a tengersok ács, a rohammunka, a fenyőfák sárga sírása, az éjszaka mindent alattomosan átítató gyantaillat. Nem jön, mert fél. Nem jön, mert hasa megy. Nem jön, mert az egyik heréje, nem lehet pontosan tudni, melyik, s a kősa hírek is ellentmondanak egymásnak és ugyanakkor ellenőrizhetetlenek is, afféle félhírek, álhírek, rémhírek; tehát nem jön, mert megkisebbedett neki. Elképzeltük, ahogyan a háziorvosok összedugják fejüket a patikaméreg fölött, melyre a here kitétetett és fölük bevrósdódik és lezadnak, de szólni egyikük sem mer. Míg végül. Így fogvott el nagyanyád hájastászkája. S utoljára letöröltem orrodról a poros cukrot. Jeanne d'Arc, tudatom, hogy szüleid, öcséd és húgod jól vannak.

Délutánra mégis összegyűlt a hivataln tömeg. Nem hitték a hírt, de azután nem hitték a cáfolatot se. Kialakulóban volt egy olyan helyzet, amelyben már senki sem hitt semmit egészen, csak félt vagy naponta lerészegedett vagy méricskelt vagy köpött vagy nekiindult vagy otthon maradt vagy szétzilálódott vagy megkeményedett vagy megőrült. A tócsák mindenesetre cinikusan borzolták foidraikat. Ekkor támadt némely emberekben az a félelmes gondolat, hogy a csúszka az voltaképpen sármány, a sármány csíz, a csíz meg rigó, s a rigó varjú és hogy a varjú nem kém. Pedig egészen eddig ebben az egyben azért mindenki biztos volt, a varjúról mindenki tudta, az is mondhattánk, hogy ez volt ez emberek közötti közmegegyezés alapja, s most, íme, még ez is bizonylatná kezdett válni. Hogyan támadhattott ez a homály? Neked tudnod kell, Johanna: ez a homályt soha senki nem fogja kivakarni. A történelem eltűnik a történelem

süllyesztőjében, mint vadmalac a hűsdaráló garatján. A felszínen, az avarrengeteg fölött, egy hazugságból, tévedésből és látszataból összeszórt világ feszül vagy rojtosodik, s a dologban az a legzavaróbb, hogy az igazság szemcséi a hazugságban éppúgy feltalálhatóak, mint fordítva, és hogy a tévedő ember lehet akár ártatlan is, s hogy a látszat olykor teljesen elfedi a valóságot, mintha csak ráöntötték volna, és hogy a tisztességtelen ember tulajdonképpen, ismerheted ezt az érvelést, Johanna, bizonyos szemszögből nézve nagyon is tisztességes, és fordítva. S ha nem hagyod magad, akkor talán, de lehet, hogy akkor se. Örízd magad!

A téren a sokasággal nem is nagyon tördöttek. Majd eloszlanak, ahogy összegyűltek, nincs ok. Rendőrök ugyanúgy ténfergetek a főtéren, mint pékianasok, kőművesek vagy sintérek. Sört ittak, szóba elegyedtek egymással minden különösebb szándék nélkül. A Városháza előtt két perces pereceket árult, s a megvett, de még el nem fogyasztott perecek fura táncrendben lengtek be a teret, akárcsak a szílánkosan tördelt törökmézdarábok. Egyszercsak egyenruhás figura indult meg az emelvény lépcsőjén, s meg sem állt a tribün közepére állított mikrofonig. Arra intette az összegyűlteket, oszoljanak, menjenek haza, nincs ok, nem jön. Nem jön, mert. Mondatait szakaszosan csattogtatták végig a sétányok mentén felszerelt megafonok: nem jön, nem, mert, jön, mert, nem, mert, mert mert. Felhőrdült a tömeg és ezerfele mozdult. Voltak, akik valóban megindultak hazafelé, voltak, akik még álldogálni szerettek volna, masok a főtér cukrászdájába, a Ciklámenbe, vagy a közeli vendéglőbe és kocsmaiba igyekeztek, megint mások vásárolni indultak. Ekkor bukkant elő a söntés sörshordói közül a város boldonja, akinek a nevét szemérmesen a fülembé sügtad, s most itt tapintatból és egyéb megfontolásból is jobbnak látom elhallgatni. Hajtókás nadragban volt, a hideg idő dacára ingujjra vetkezve, félrecsúszott sapkában. Elindult az emelvény felé. Az örök, akikre az állványzat felügyeletét bízták, megkönnyebbüten ittak a közeli sörkertben, volt nekik miből. S valahogyan a technikus sem volt elég éber, vagy boldonknak lett volna mindenem áthatoló hangja, ezt már nem is tudom pontosan. Az oszlásnak indult tömeg atomjai és molekulái, szervei és szervezetei varázstűrére megtorpanak, földbe gyökerezett a lábuk, amikor a főtéren hatalmas kiállítás metszett keresztül. A boldon fent állt a Megnevezhetetlen Nevű helyén és minden szabadkozás és harakolás és udvariskodás nélkül rögtön hársányan elköltözte magát:

– Húúúú!!!

Visszhangozt a tér, csarnokok csattogták, házfalak sokszorozták, megafonok ismételték a kiáltást.

– Zsííííí!!!

A sörkertben eszeveszetten kaptak egypensapkájukhoz az örök. Szaladgálás támadt, zűrzavar.

– Szén és olaj!!!

Feketén, akár a mosólé, habzott a téren a tömeg. A boldonknak talán egy perce lehetett még. Az örök ismerték már, tudták, nem lóhetnek a lábába.

– Jog és cukor!!!

Ideje lejárt, mindkét oldalról veszett rohanással rontották rá. A boldon ekkor boldon cselekedetre vetemült. Átlódult a tribün korlátján, lecsimpaszkodott, s mielőtt a hörgő tömeg torkába vetette volna magát, még egyszer felkiáltott:

– Igazság!!!

Az emberek megborzongtak. Felhőrdült a tér, lihegtek a barna s szürke háztömbök, elmosolyodott a zöld-az-ablaka-palota. Az örök alumaradtak. S most már csakugyan mindenki hazaindult, vagy igyekezett helyet kapni valamelyik közeli kávéházban, csapszékben, hogy cimboráival, munkatársaival megbeszélhesse a történeteket.

Akkor, a nagy felfordulás kellős közepén rámpillantottál, s azt mondtad: ez az a perc, amikor nem figyel a portás. És felsurrantál szobámba, hogy a történet valahogyan lezáródjon, a maradék bor elfogyjon, s hogy ennek a levélnek is kerestet adj, emlékszel? Amikor másodszer is kiéltünk az erkélyre, ahonnan az egész főtér oly jól belátható, a főposta melletti trafik meg a

suszter, a Három Varjú söröző, a szobrok, a fenyők s még a Töröktemplom utcai házak is; abban a pillanatban ismét megláttuk a bolondot. Hogy hogyan csinálta, rejtély marad. Tény, hogy ekkor már fent állt a Városháza tetején, s harsány hangja még sokáig hasított a szélben. Az örök kergetni kezdtek ott fenn a tetőn, kiálltak érte a tornyok tornyára, a sarkok sarkára és nem rettentette őket sem mélység sem magasság . . .

Másnap reggel megérkeztek az ácsok és bontani kezdték a tribűnt. Én pedig kíséltam a vasútállomásra, szemközt fújt a szél, csütörtöki nap volt, s ahogy lépdeltem kifele a városból, úgy éreztem, a világból sétálok ki, legalábbis kimegyek a szélére és belelógatom alakom a megmagyarázhatatlanba.

Egy esernyő jött szembe velem. Egy kutya és egy újság. Füstöt kotort a szél, süvöltöttek a mozdonyok. Többre nem emlékszem.

(elhangyható utóírat):

Johanna! Kétségbeesetten tudatnám veled, hogy a levelet ma visszahozta a postás. A borítékra ragasztott címke szerint a címzett ismeretlen. Most mit tegyek?

*„HÁSBESZÉLŐ A FORDOLÁBAN” A TARTÓSHULLAM ANTOLÓGIÁJA
BOLCSÉSE INDEK, BUDAPEST '87/1*



VIGILIA 1984. március

Váci Tamás

AMERIKAI ZENE EURÓPAI SZEMMEL

Az amerikai zene folyton kapta a free jazz elnevezést. Azt is
 inkább, mennyire elégtelen a körülírása s fő-
 szövegyel egyébként amerikai képviselői nem is
 éppen „intergalactic music”-nak neveznek. Az
 egykorú vendégzerepelt a kaliforniai Rowa So-
 szigalmasabb együttese. Koncertjük egyike volt
 a szabályt: a magyar kortárs zenekultúra, s ezen
 ben van, még akkor is, ha ez az elszigeteltség vi-
 gnálkóznak Adyval, mondán, hogy „mi mindig,
 állottak be iránytűjüket, s miközben korsze-
 nyokban, nem veszik észre, hogy korszakunk egyik
 áltja meg a zeneművészet eddig ismeretlen terüle-
 vel, már-már XXI századi közönséget.
 A mai korszakváltás még aránylag kezdő mozzanatai
 zenei események belátáhatatlan. Azt is csak utólag értjük
 meg, mit jelentett például az Ars nova művészeté-
 nek hatalmas kultúrájának árnyékában, vagy milyen
 protestáns korál felbukkanásának a zenetörténet fo-
 xofonosa, akikről most egvegek közt szó van, már
 ne gondoljuk, hogy a zene stílárís fejlődése és a mó-
 dás életerezés folytonos alakulása egy pillanatra is megáll-
 nem követi a mindig mozgó szellemáramlatokat!
 teszi, hogy „mi mindig mindig eljövünk”.
 adolók, a jelenséget.
 inkább, négy élő, a jel-
 szől a zeneismeret-
 nek, a zene-
 rnyképet,
 et
 hogy
 nem ma-
 rnyképet hódít
 nek azok a zene-
 zettek? S végül mik ennek
 jazzmuzikusokat azoktól a kötött-
 zéhez kötötték: a tánczene ritmikai
 zónzott harmóniáktól, az improvi-
 sok más olyan kolonctól, mely

A black and white portrait of György Szabados, an elderly man with white hair, wearing a striped shirt and a dark tie. He is looking down and slightly to the right. The background is dark. A white rectangular box is overlaid at the bottom of the image containing the text "SZABADOS GYÖRGY 50 ÉVE".

SZABADOS GYÖRGY 50 ÉVE

SZABADOS GYÖRGY ELFELEJTETT ÉNEKE

Nemcsak azért nehéz a Szabados zenéről írni, mert az irodalmárok szerint "zenéről okosan csak hallgatni lehet", hanem, mert kevesen tudtak századunk nagy komponistái közül zenéről úgy szólni, mint éppen Szabados György. Erről a nemskóra megjelenő VAGY FISZ VAGY GESZ VAGY (JAK-sorozat) c. kötete valószínű sokakat meggyőz majd. Nehéz a benyomásokon felül valami érdemlegeset mondani úgy, hogy közben ne Szabados találó és pontos kifejezéseit használjuk. Írásomba is beépültek egyes elnevezései, nézetei, beszélgetéseink különféle vetületei. És hát különösen nehéz számomra úgy írni, hogy pont a leglényegesebből, zenéjének tartalmáról, sugárzásáról, a kónon túli katarzistról, a muzsika melegeiről ne essen szó. Ennek a cikknek viszont más a szándéka.

Szabadosnak kortársaitól nehezebb utat kellett bejárnia. Az előbb tiltott, majd a lényegében még is lenézett jazz felől jöve, később a hatvanas évektől kezdve a jazz utánzásról is radikálisan elrugaszkodva mindenért külön kellett megküzdenie. Úttörő volta, valamint zenéjének tágassága a zenei műfajokra parcellázó zenetársadalom máig tartó kiközösítését vonta maga után. A hatvanas és hetvenes évek fordulópontján csak egy abszolút tudatos művésznek sikerülhetett egy sajátosan új művészt kihozni. A tudatosság, mint Szabados is vallja, nem kiindulópont volt, hanem az érzékek mélyéről felhozott anyag vállalását és letisztulását segítette elő. Szabados interjújában (Új Symposium, Jazz Stúdió) többször is elmondta az indulás, a saját hangra találás felszabadító hatását. Az önmagában megérezett zenei világ és az archaikus réteg párhuzama, a népzenei gyökerekre már mások is felhívták a figyelmet. Zongorajátékának liszti vonását magam is említettem, de pl. bizonyos beethoveni markáns ritmusjegyek és más jellegzetességek elemzését még ezután kell elvégeznie a kritikának. Kompozíciónak jellegzetes asszimetriájú időérzete, a minden zenei összetevőre kiható mikrorészletek

fontossága, egyáltalán a Szabados zene lényegi elemeinek zenetudományos kibontása azonban még nem történt meg. Szabados természetelvé, nagyobbérszt rögtönzőve megszülető zenéje beavatás-rítus egy olyan szellemi/érzéki hagyományba, mely a magyar népzeneben lényegileg megtalálható. Szabados mély kötődése a népzenehez és a bartóki-, kodályi életműhöz nyilvánvaló. A népzene vagy ahogy Bartók nevezi, paraszttzene, kollektív alkotás, amely előadásában helyet ad az egyéninek, a kollektív tapasztalatot mindenkor az egyedi és sajátos megéléssel gazdagítja - hitelesíti. Ezt az állandó és időtlen élményt tudta Szabados szellemet/érzékét hordozó zenei közegeg tágitani. Zenei világa kibontakozásának természetesen több állomása, korszaka van. Szabados estében - rögtönzött zenéről lévén szó - nagyon nehéz lesz a dokumentumfelvételek hiánya miatt feltérképezni a hatvanas évektől kezdődő különböző formációk (szóló, duó, trió, kvartett, szextett stb.) tevékenységét. Szabados zenéjének súlya és vízvonalas szerepe azonban mindenképp megköveteli ezt, mégha magányújtéményekben lévő felvételek összegyűjtésével kell is az összegezést előkészíteni.

Szabados megújulásra képes állandó nyitottságának, dogmamentes befogadóképességének is köszönve a nyolcvanas években nagy minőségi ugrás történt zenéjében. (Jellemző felfogására, hogy az időnkénti önfeladt, minden behatároltság, célirányosság nélküli szabad kollektív rögtönzéseket tartja a lefontosabbnak.) Letisztulásról egyfajta leegyszerűsödésről is beszélhetünk. Első találkozásom ezzel az újabb zenei mélyréteggel a preparált zongorára írt Koboz-zene (1982) volt. (Bizonyos vonatkozásokban rokon az akusztikus zongorára írt K-mondellek (1983) egyes vonásaival.) A zenekutatóknak kell majd kimutatniuk ezen újabb zenei kinyílás, kibontakozás előzményeit (pl. Emlék, 1967). A zongorapreparáció Cage 1938-ban bemutatott Újítása óta vált ismertté. Míg a cage-i preparálás sokszor a temperált zongora előtti

teljesebben zengő csembalóhangzásához közelít és hangszín újdonságai elmosóak a temperált hangrendet, a hangzásban sok a zörej-szerű elem, addig Szabadosnál mást figyelhetünk meg. Szabados ragtapasszal, fémcspisszel, törlőgumival, fémlappal stb. preparált zongorája mintegy a csembaló előtti időkre próbálja visszavezetni az európai civilizáció által kiművelt hangszeret. A hangszer mechanizációs előnyeit megtartva, az akusztikus hangrendszer megőrízve egy ütőszekerek irányába tágitja ki a zongora lehetőségeit. Bizonyos hangzások zenei mikrogesztusként is értelmezhetők, egy billentéssel időnként kis ritmusmagokat hoz mozgásba.

Ezekből a zenei érzetű kis gesztusokból építi fel egy homokvár-csöpögtetéshez hasonló szép folyamattal egész kompozícióját. A koboz zenék inspirálta szabadosi preparáció hangzásvilága és egyes jellegzetességei természetesenüleg összeérnek bizonyos más ázsiai zenékkel, gondolok itt elsősorban a gamelán zenékre és más óceániai népek népzenejére. Jömagam a Koboz-zene hallgatásakor figyeltem fel a sajátos, pattingó labdamozgáshoz, gyűrűző vízfodrozódáshoz hasonló lassuló/gyorsuló ritmusképletre. (Szabados esés-ritmusnak nevezi.) Ezek osztódó vagy sokszorozódó variációi egyértelműleg távol-keleti jellegűek. Ennek a számonra új jelenségnek és a korábbi muzsikák parlando/rubatóból fakadó kiegyenlített asszimmetriájának rokonságáról kérdeztem egyszer Szabados. Pontosítós kérdésemre a magyar folklór és a távol-keletinek ismert jelenség közös - természeti alapú - vonását és a természettel összefüggő szemléletes példával illusztrálta: a be- és kilégzés folyamatával.

A nyolcvanas évek szabadosi sorszenéje az emberi mélységeken át, az előbbi alkotásokhoz képest nagyobb mértékben felegetti a zene időtlen, kozmikus vagy pontosabb szóval transzcendens rétegeit. Nem európai metafizikával, hanem jellegzetes - Keleten na is megörzött - megéléssel. A természetelvé művészetekhez hasonlóan befelé ásva, saját magában találva meg a kozmikus távlatokat. Szinte magyarakodódnak tűnik a Tarkovszkij zárzavában is leírt, mára jórész elfeledett egyszerű alapigazság: csak az egyén által megélt és ezáltal megérett valóság lehet hiteles, a különféle kiöltött manipulációs képletek hamisak. Mai szóhasználatl: csak az egyén szubjektivitásán keresztül juthatunk el az objektívnek nevezett valóság megértéséig, átéléséig. Ebbe avatnak be szertartásformákkal a különböző ősi és népi kultúrák, ekként beavatás Szabados

rögtönözve megszületett magasrendű zenéje. Az improvizáció abszolút zenei eszközeivel született meg új zenéje is, az archaikus világ alól felhozva a még régebbit, a magyar folklór alól az ősi ársziált.

Szabados zenéje az európai komponált muzsika dallami/harmóniai központúságával szemben elsősorban ritmikai hangsúlyú. Évszázadok kellettek, mire az európai zene rájött, hogy tetejétől építi a házat: hangmagassági tényezők és összefüggések határozták meg az egész zene szerkezetét, időtagoló jellegét. Holott minden zene lényege a ritmus alapvetően meghatározó jellege. Szabadosnál dallami fejlesztés helyett motorikus ostinátók csavarodó tömbjeit találjuk, polifónia helyett homofóniát, hangsúlytolódásokkal is sűrített/feszített poliritmiák, stb. A dinamika és a hangszín ritmushatású alkalmazása és a többi még elemzésre váró ritmuskomponens egy hihetetlenül gazdagon árnyalt zenei szövetet eredményez.

Sajátos a különböző nagyságú formarészek és tömbök billenve kiegyensúlyozó ritmusa, a kompozíció felépítésében elfoglalt szerepe.

Kompozíciói mindig a mozgás, a tánc kényszerét hordozzák. Az uralkodó európai harmóniai/dallami fejlesztés technikája felől nézve Szabados zenéje "egy helyben áll". A nagyobb zenei egységek, hangulati/érzelmi tömbök új helyzetbe való átfordulásait a ritmus sűrűsödő-ritkuló feszülései, dinamikai "kinyílások", "behúzások", a tonális magok vonzásai stb. szövik egybe. (Érdekes lesz majd összevetni Mahler és Debussy egyes kompozícióinak zenei szervezését a Szabados kompozíciók felépítésének jellegével.) Kompozíciói szinte mindig "egy tételesek", egy tömbből faragottak. A legsikerültebb darabokban többféle zenei helyzet/állapot szervesen követi egymást. A hallgató egyazon dolog több oldalát, állapotát éli meg anélkül, hogy közben a lényegi elemek az alá-fölé rendelés torzító viszonylatába kerülnének. A zenekari daraboknál jól érződik a sokszálú zenei szöveg homofon csavarodása, amelyben mindig más-más szál hangsúlyozódik. (Lényegében a bach-i többszólamúság is sokoldalú EGY volt, ellentétben a későbbi korok illesztett/szerkesztett polifóniájával.) A Szabados együttesek évtizedek óta művelt kollektív improvizációinak eredményeként a jelenlegi zenekarok fűvészeinek többszámú rögtönzése is egy láthatatlan szál körül szövődnek, egyesímuló zeneként áradnak a kompozíciókban. Meg kellene említeni név szerint is a MAKUZ, a vonózenekar és a szepített tagjait, hiszen közösen kihordott, megélt muzsikálásról van szó, amely rendkívüli erőfeszítést igényel alkotó-előadójától.

A Szabados által először fölmutatott zenei világ tágasságát és erejét bizonyítja az a tény is, hogy a zenekarjaiban muzsikáló fiataloknak létezik ezzel a világgal érintkezés, ám egészen más hangsúlyú, egyéni zenei világa. (Dresch kvartett, Grecsó Kollektíva, Baló István Dobzenekara)

A Győri Balettnak írt "Szarvassá vált fiak" (1984) balett-zenéjét előadó kibővített MAKUZ zenekar tagjai:

Tréfas István	- hegedű
Hlács Gusztáv	- hegedű
Lantos Zoltán	- hegedű
Virágh László	- hegedű
Körmendy Ferenc	- brácsa
Jakobi László	- cselló
Benkő Róbert	- bőgő
Kiss Gábor	- bőgő
Szemző Tibor	- fuvola, basszusfuvola, piccolo
Dresch Mihály	- fuvola, tenor és szopránszaxofon
Grecsó István	- fuvola, altklarinét, altszaxofon
Lakatos Antal	- tenorszaxofon
Mákó Miklós	- trombita
Kovács Ferenc	- trombita
Johannes Bauer	- (DDR) harsona
Lőrincz János	- fuvola
Binder Károly	- zongora
Szabados György	- preparált zongora, zongora
Gerőly Tamás	- ütőhangszerek
Faragó Antal	- ütőhangszerek
Baló István	- ütőhangszerek

Az előbbiekhöz képest csökkentett létszámú MAKUZ mutatta be a távol-keleti gamelán és gagaku zenéket is magába olvasztó "Szerartaszene Nap király tiszteletére" (1983-84) c. darabot, valamint a "Periferikus koncertet" (1986) A változó előadókban álló szepített, amelytől a kivételes szépségű Regölést (1985) hallottam, most ebben a főállásban muzsikál:

Tréfas István	- hegedű, brácsa
Kovács Ferenc	- hegedű, trombita
Dresch Mihály	- szaxofonok, fuvolák, basszusklarinét
Grecsó István	- szaxofonok, fuvolák, klarinét
Szabados György	- zongora
Benkő Róbert	- bőgő
Faragó Antal	- dob

Szeptett mutatta be az 1983-as keletkezésű "Előjátékok", és játszotta lemeze az "Adyton" (1982) c. kompozícióját, amelyről értő és beható elemzést olvashattunk Váczi Tamástól a Jazz Stúdióban. Külön kellene szólni az utóbbi évek legegységesebb, hatásában monumentálisnak is nevezhető vonózenekari darabjáról, a Bartók emlékére írt Idő-zenéről (1980-81).

Ez a kompozíció kulcspont Szabados művészetében, az életmű egyik legkiemelkedőbb darabjának nevezhető. Rendszeres előadása, népszerűsítése és dokumentálása - értő elemzéssel együtt - renkívül fontos volna a magyar zeneművészet számára. A zenekritikusok dolga lesz összegyűjteni és megvizsgálni olyan régebbinek mondható Szabados kompozíciókat is, mint pl. a Hegyi tolvaj balladája (1972), Baltás zoltár (1972), a nagyzenekarra írt Csiga (1976), c. darabokat, a Régi ima (1979), a Csíki verbunk (1978), Tánczene (1975), (a trióban és duóban is előadott) Elfelejtett ének (1978), a Szólóposztáta (1982) zongoradarabokat.

Mielőbb műjegyeket és bibliográfiát kell készíteni. Az elemző zenekritikának külön ki kell emelnie az európai komponált zenétől elütő zenei szervezést és számba vennie a sajátos formajegyeket. Példaként említeném a tágan értelmezett tonalitást, a tonális centrumok feszítő/húzó erejét, a ritmikai mikromozgások fölfelvezésének módjait, a Ligeti csembalódarabokban is jelenlévő ostinato-motorika (ott meccanico) népzenei megfeleltetését, a cíteramuzsikát, a Szarvassá vált fiak és az Idő-zenét lezáró leszorított vonókezelést, melyről mordul "záró-farkakat", a Szerartaszene bevezető keleties témájának összecsengését Bartók III. zongoraversenyének egyes motívumaival, stb. A hangszerválasztás és a hangszerelés sajátosságait nem ártana megvizsgálni a magyar és a távol-keleti népzenei összefüggéseiben is. Lényeges a darabok időtagolásának - ritmikájának - részleteiben és egészében is természetis alapú (tehát a Fibonacciszámsorra is rímelő) aránya a zenei építkezésben.

Le kell tisztázni többek között azt is, hogy igazuk van-e azoknak, akik a Szabados "témák", dallamok éles körvonalazását határozott rajzát idegennek érzik ebben a zenei környezetben. Alapvető lesz meghatározni, hogy ez a mélyen keleti mentalitású muzsika a zene "őstengerének" mely áramlataival rokon és melyekkel érintkezik. Mennyiben európai zenéje, és melyek azok a konkrét európai formákra utaló zenei részletek, formai jegyek (pl. a középkori zene hatása), amelyek földrészünk szemléletvilágára utalnak. Létezik-e Szabadosnál az a Bartókkal kapcsolatban sokat emlegetett Keletet és Nyugatot összekötő "hid"?

Van aki még csak ezután várja a nagy formátumú, egységes Szabados kompozíciók megszületését. Kétségtelen, hogy a zenekari daraboknál, a Szerartászenénél és a Periferikus koncertnél még érződik a sokat markolás gőrcsősége és fölsejlenek a varratok, de a Szarvassá vált fiakról és az Idő-zenéről csak felsőfokos beszélhetünk. Akárcsak az olyan viszonylag újabbnak mondható zongoradarabokról, mint a Koboz-zene, a Marosi szerartászene (másik címén: Temetésautomata) - 1982, K-moделlek, stb. A zenekari kompozíciók előadásmoddjának nehézségei, bizonyos részek kiforratlan előadásmodja persze megnehezíti az objektívabb felmérést. Hiányolhatjuk a nagyobb lélegzetű művek mennyiségét, de felhányorgatásuk csak részben jogos. Mert a szabadosi "bőrönd még tele van", és a kivételes közegellenállással fekézteszt életmű azért egyre nő. Szaporodnak a zenéjével kapcsolatos kérdések és feladatok is, ám ezek lényegében még el sem hangzottak. Hiányzik az ezt megelőző kritikai és hallgatói rácsodálkozás. Az életmű elfogadása tragikusan késik. Szabados művészetének elfogadtatása úgy látszik mindenki másénál nehezebben akar megtörténni. Nem vizsgáztalhat, hogy zenei világának kiteljesedése, mélyen megélt, megszenvedett igaza természetesen előbb vagy utóbb meghozza a környezet elismerését. Nem vizsgáztalhat, mert vidékünkön kivételesen fontos a napi gondoktól tehermentesítő, nyugodt munkát biztosító társadalmi elismerés. Ennek késlekedésével minden nappal kevesebb idő jut az ereje teljében lévő zeneszerzőnek a teljes életét követelő komponálásra.

(Élég csak megemlíteni, hogy az ötödik évtizedének végén járó Szabados negyed évszázados munkásságát a nyilvánosság számára mindössze három önálló hanglemez dokumentálja. Kiadott kottája nincs, alapvető próba- és koncertlehetőségi, valamint hangszerproblémák nyomasszák és gátolják munkájában.) A lélegzethöz juttató elismerés segítene a köztünk élő zeneőrök műveinek közkinccsé tételében is. Mindezek elmaradása - zenéről lévén szó - pótolhatatlan űrt és égbekiáltó bünt jelent számunkra.

A hierarchikus és iskolaközpontú zenetársadalom értékítéletekora csak a kisebbik akadály volt, hogy Szabadosnak nincs közép- és felsőfokú zeneiskolai képzettsége. (Erről tanuskodik az 1983-ban odaítélt Liszt-díj is.) Hogy öntörvényű, sajátos művészetét egyik zenei klikk sem törte, annak mélyebb zenetörténeti, társadalmi és szociológiai okai vannak. Ezúttal - a XX. századi improvizációs zene helyét és szerepét fölvezolv

- csak egyes zenetörténeti okokat próbálok körüljárni. Ehhez vissza kell lépni az európai komponált zene (népzene-pódiumzene) kialakulásáig. A kollektív kialakított zenei formákat a középkortól kezdődően mindinkább fölvaltotta a kiemelkedő individumok által szerzett muzsika. Ezt a folyamatot természetesenröleg kísérte a kottafírás fejlődése is. Az európai zene lejegyzésének elterjedésével, akárcsak az irodalom Guttenberg korszakával sok minden megváltozott az európai kultúrában. (Mindezek lényegi okainak, mozgatórugóinak részletes kifejtésére most nincs hely.) Az újkori európai civilizáció a maga haszonközpontú anyagiasságával, mindent maga alá gyűrő, egyre áttételesebb életformájával lényegében semmi mást nem csinál, mint a világot bontja, porlassza. A reneszánsz óta Európa csupán a Részt éli, a legkülönbözőbb sarkításokkal próbál magának életteret találni. Ennek a Rész-életmódnak/szemléletnek egyre sűrűbb (hiszen sosem kielégítő) társadalmi-kultúrális változásait hívják Európában "fejlődésnek". Jól nyomon követhető mindez az európai zene történetében is. Szabados egyik megjegyzése szerint az európai zene akkor kezdett lemerevedni, széttöredezni, "amikor a gregorián énekbe behúzták az első ütemvonalakat." Az eddig megélt tagolású zenét innentől mankóként váltja föl az egyre pontosabban kiszámított ritmus.

A komponált muzsika történetében a pódiumjelleg és a növekvő zeneaparátus egyre rögzítettebb zeneanyagot kívánt. A civilizáció terjeszkedésével egyre kevesebb szájhagyományos zenét éltető szerves közösség őrizte meg kultúrális értékeit. A növekvő pontosítást követelő kompozíciós zene az egyének hősi erőfeszítéseiben és a teljesség ritka szigeteiben "fejlődött" tovább. A megélt ritmus hátterébe szorító európai zenében a különböző rész/elem-ügyek variálása, egyes hangok alá- és fölérendelése, logikai pontosítások stb. került előtérbe. Ennek a torz folyamatnak végállomásait láthattuk századunk dodekafón, szeriálista, minimalista... áramlataiban. A logikai ellenreakciók, mint pl. az aleatorika, a kiszámított, adagolt véletlen ugyanezen torztság másik oldala. A II. világháborút követő művészi stílusváltások felgyorsulása a felparcállazott Európa-tudat egyre kétségbeesettebb kapálózása. A mai abszurdumig vitt gyorsulás viszont már tisztán üzleti érdek. Kontinensünkön kiveszökel a régi nagy kultúrák tanulsága: az érzéki eszközökkel megélt teljességélményt nem helyettesíthetik új és új gondolatszerkezetek. A múlt századi későromantika képzeletben meghúzódtott vektorain' megtalálhatjuk a mai zilált zenei viszonyok közvetlen előképét.

De a századelőn jelentkező zenei robbantást a szerves zenékhez visszanyúló Debussy-t, Bartókot, Kodályt, Sztravinszkijt is megelőzi egy liszt vagy Muszorgszkij tevékenysége. Ha majd egyszer újraírják az európai zenetörténetet, bizonyosan több teret és nagyobb hangsúlyt kápnak a zsakutcában toporgó Európa kutyaszorítójból kilépő, onnan utat nyitó zeneszerzők. Viszont kisebb szerepet kap a ma még túlbecsült válságtünetes Schönberg és köre vagy pl. a damasztalt iskola zeneszerzői. Mahlerre, Cage-re, Satie-ra stb. is másként nézünk majd vissza, és remélhetőleg sok más utólag fölfedezett életmű is segít majd egy emberi léptékű európai zene újtjának megrajzolásában. Ehhez valós értékeket felmutató művészetszemléletnek kell felváltania a ma uralkodó nagyhatalmi művésztörténetet. Ha megnézzük, hogy miről is szólnak ez utóbbi által csak a háború óta világba trombitált szerzők zömének művei, akkor már világosan látszik: jórészt semmiről. Legfeljebb érdekesen bővészkednek.

A művek tartalmát tekintve a ma ismert európai komponisták közül alig van olyan, aki sorsunkról érdemlegeset tudott mondani: Lutoslawski, a korai Penderecki, Rota, az észt Arvo Pärt, Ligeti... és hát a kortárs improvizatív zene nagyjai. Ezek közül is kiemelkedik az általam meghatározó egyéniségnek tartott Szabados György.

Az európai improvizatív zene története ma még jórészt megíratlan. Hosszabb időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a századelőn újrafelfedezett archaikus zenék eszköztára szélesebb zenei körben használatos legyen. Ehhez az amerikai feketék által közvetített "nagy afrikai huzatra" is szükség volt. Az Afrikából Amerikába hurcolt feketék XX. századi megkapaszkodásának élet-halálharcát tükröző jazz, pontosan e fajsulya miatt lett egyre lényegesebb tényező. A jazz igaz művelőinek zenéje igenis lényegesebb sok ma futtatott "nagy" zeneszerző életművétől. A zene megélt, megszenvedett igazsága mindig több és súlyosabb a legrafináltabb, legkaprázottabb zenei szerkezetektől. Minél mélyebb igazságú egy alkotás - természetszerűleg - annál tisztább formájú és nagyobb szépségű. A jazz-zenét játszó európai fehér muzsikusok elsősorban a mai Európából jórészt kiveszett improvizációs készséget sajátították el a feketék népzenéjén keresztül. Az utánzás tanulóévi után a rögtönzés eszköztáranak kibővülésével, az ún. szabad improvizáció elterjedésével az európai "jazz zene" is

sajátos arculatú lett. (A fekete jazz öntudatosodására viszont nagy hatással volt az európai zene tapasztalata, főként Bartók példája.) A "szabad" improvizáció 60-as évekbeli elterjedésével az európai muzsikusok egy része fokozatosan elhagyja a készen kapott sémákat. Az improvizációs "önanalízis" kíméletlen szembenézése lassan meghozta első eredményeit. A rögtönzéssel visszaadatott a zene bensőségesége is, ez a zene (Szabados találó kifejezése a **sorzene**) beavató szertartásként viszonyul hallgatóságához. A zene lényegi elemeiből fakadóan rituális, és a kortárs improvizációs zenei hangversenyeken részt véve mindig érezzük: itt és most rendkívül lényeges dolgokban veszünk részt. Innen e hangversenyek tánc és színház irányába tágításának igénye.

Civilizációnk előtti és alatti rétegekhez visszanyúlva a muzsikusok egy részének sikerült sajátos zenei formákat kialakítani. Természetesen majd csak ezután válik el, mely formák lesznek a szellemi ellenőrzés alatt tartott rögtönzött zene tartományából időtállóak és emélfogva továbbélthetők. Úgy látom, hogy az európai peremvidéken "időeltolódásban" élő népek továbbvihető szájhagyományos zenei nyelve különösen fontos lesz egy új kultúra kialakításában. Az innen táplálkozó, archaikus gyökérzetű európai kortárs zenék már eljutottak egy zeneileg is éltethető valós kultúráig. Ennek továbbviteléhez elengedhetetlenül szükséges egy a rögtönzött zenék gerincét megőrző lejegyzési rendszer (képírás?) kialakítása. Szabados írja: "Minden zenének épp a lényegét nem lehet leírni, csak azt lehet felvázolni, ami alkalmas arra, hogy azt a szellemi tartományt, azt a stílárís közeget elérjük, amit a zeneszerző megalkotott... A lényeg az, hogy nem csupán az árva hangok váltják ki, adják meg a lehetőséget, bővülök elő az emberben azt az érzetet, amely végül is a stílust eleveníti meg." Századunk egyik legnagyobb zenei eredményének tartom, hogy ismét létezik egy, a korunk nyelvén beszélő szájhagyományos formában élő zenei nyelv, amit ma sokan világzenének neveznek a gyökerek érintkezési pontjai miatt. Ezt a kortárs improvizációs zenét nem megtanulni kell az általam megkövetelt kottakép nyomán, hiszen ezt csak éltetni lehet, hanem e zene megvédéséhez, megőrzéséhez és bizonyos mértéken a letisztulásához kellene a zenei folyamatokat nagyvonalakban lejegyző kottakép. Jellegénél fogva talán éppen a vizuális-grafikai rajzkép volna a legmegfelelőbb. A peremvidékek muzsikusai, zeneköltői kivételes helyzetben vannak, mert nekik nem jutott oly mértékben az újkori európai "civilizáció"

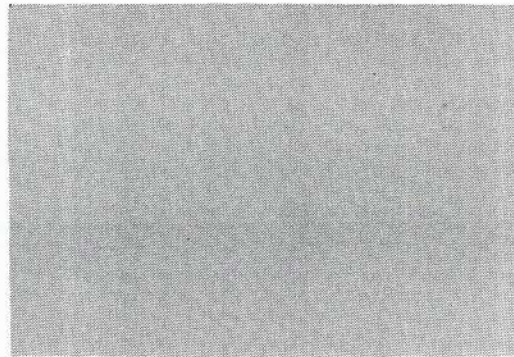
gyökereket is legyaluló "áldásából", mint a most patthelyzetben lévő nagy nyugat-európai népeknek és alkotóknak. A fentiekből kiderül, hogy a századelő zenei robbanása óta jelentkező legfontosabb széleskörű jelenségnek tartom a kortárs improvizatív zenét. Legkiválóbb művészeit, pl. az amerikai Cecil Taylort, Anthony Braxton Szabadosdal együtt pedig az egyetemes zenetörténet nagyjainak. Korunkban keveseknek sikerült olyan egyértelműen tiszta zenei világot kialakítani, mint Szabados Györgynek. Ugyanakkor utat mutatni a fehér kultúra mélypontján, egy civilizáció végén.

Zenéjének világossága, tágassága és mélysége magyarországi viszonyok közt a Bartók, Kodály, Lajtha, Ligeti utáni nemzedékek legjelentősebbikévé teszi. Magyarhoni keretek közt nem tagadva Bárdos, Kurtág, Balassa és mások jelentőségét, ma már nyilvánvaló, hogy Bartókékat óta senki sem hordott ki akkora jelentőségű és fajsúlyú zeneművészetet, mint Szabados.

A magyar zenekritika sürgős dolga lesz az életmű többszempontú megvizsgálása. Csontváry, Bartók, Tóth Menyhért és mások példájából okulva remélhetőleg nyesegető csonkítás és hamisítás nélkül tudják beépíteni életművét kulturális köztudatunkba. Határokon túl is.

Egyelőre azonban még szűkebb zenei berkekben sem tudnak Szabados létezéséről, zenéjének igazi értékéről. Pedig végtére is nekünk adja.

Bicskei Zoltán



Obermayer József munkája

KRITIKÁK

Günter BUHLES:

A third stream sok arcúlatá

"JAZZ OP. 3" Bécsben

A galéria mellvédje mögött keskeny fej, Alberto Giacometti plasztikája volt látható, fenn a galérián Claes Oldenburg egy tárgyának vázlata rajzolódott ki. Lenn a teremben jazz-fúvósok és avantgard-vonósok álltak egymással szemben. A bécsi XX. Század Múzeumában zajlott a "Jazz op. 3" - "A jazz titkos szeretete az európai modernnek iránt" elnevezésű fesztivál okt. 17-19 között (1986). Ennek a fesztiválnak - ami egyben az e házban 5 éve működő Ingrid Karl féle Bécsi Zenei Galéria születésnap rendezvénye is volt - kellett volna a third stream zenére, tehát a jazz és az európai modern zene plátói szerelmére, nehezen követhető (?) kapcsolatra ráirányítani a figyelmet. Nos Bécs, mint a modernnek bölcsője (vagy bölcsőinek egyike) biztosan jó hely volt a gondosan és ötletgazdagon lebonyolított - valamint a némi támogatással nemzetközivé tágitott - fesztivál számára.

A jazz és a "klasszikus zene" avantgard zenészei (problémás elnevezés, hiszen önmagában ellentmondásos) álltak "szemben" egymással. Vajon szembesítés volt ez? Nem, egy kötelet húztak. Nem is érezhettek igazán semmi elkülönítettséget, egyesítették magukban - minden egyes zenész maga - a jazzt és az európai modern zenét, úgyiszlólván third streamek voltak. De már a fesztivál elnevezése is rámutatott, még a rendezvényekhez tartozó szimpoziumon is a third stream elnevezés egészen nyilvánvaló problémáira.

Mindenki feszülten várta a magyar zongorista, zeneszerző és zenekarvezető Szabados György fellépését hegedűsével, brácsásával, dobosaival, trombitásaival, bőgőseivel és a jó ég tudja még kivel.

Két magányos ütős, hébe-hóba feszes ütöskombinációt váltva kínált szokatlan előjelet a "Szerartárszene a nap tisztelőtére" darab elé. Ami követte, egy ciklus intenzív-ritmikus paritúrákkal és hosszú melodikus futamokkal, melyekhez mindenekelőtt egy tenorfekvésben mozgó énekes etikettje csatlakozott, amit a hallgató "igazi magyarosként" könyvelhetett el.

Érdekes volt a hangok "igazi" frekvenciájának hajlítása, éltelenítése, lassú elirányítása az intonáció során, és pedig mind az éneklésben, mint a lassú hangszeres részeknél. Ez Bartók Béla folklórból fogant kompozícióira emlékeztetett, ami pl. a Kontrasztok harmadik részében egy elhangolt hegedűt kíván.

Mégis összességében Szabados (szorgalmasan megtapsolt) zenéje nagyon előkészítettnek, túl kimódoltnak, kicsiszoltnak, emellett kivitelezési módjában egydimenziósnek bizonyult. Kiderült, hogy a problematikus népzenei elemeket nemcsak fel kell jegyezni (ahogy Bartók), hanem még elő lehet venni, és hatásosan "stílusosítani".

Hol az a hallgató, akinek ez igazán tartós benyomása maradt? És a bírálókat zavarta Szabados vezényletének demonstratív, szuverén kézművelésének ún. "földesúri módja" is.

Jazz Podium

Vadóc Tibor fordítása



Jazz Op.3. - Miért?

Megjegyzések a Bécsi Zenei Galéria "Actual Third Stream" fesztiváljához

Hát tulajdonképpen ki szeretné az európai koncertzene és a jazz szintézisét? Franz Koglmann teszi fel a kérdést "Jazz op.3." című könyve utószavában, melyben éppen ezt a szintézist mutatja be és világítja meg. Természetesen: sem a filharmóniai koncertlátogatók, sem a jazzfesztiválok közönsége nem érdekelt ebben. És így az ún. E-zene sok zeneszerzője is tiltakozik ellene. "Miért nem viseli el a legtöbb ember, hogy a dolgok saját kifejeződsükben állnak egymás mellett? Ez az egész kapcsolat-teremtősi a kapcsolathoz kényszerítettek elerőtlenedéséhez vezet" - írja Wolfgang Rihm a már említett könyv "Körkérdés a kortársakhoz" c. fejezetében. És, hogy a tagadás spektruma kikerelkedjék: tulajdonképpen a fiatal avantgard zenészek is teljesen máshol állnak. "...intellektuálisan izgalmas és irodalmiasan/zenetudományosan felépülő koncertre talán már senkinek sincs szüksége, ehhez már túl késő van hölgyeim és uraim..." áll apokaliptikusan az 1986-os őszi, stájerországi alacsony költségvetésű rendezvénysorozat programfüzetében a "Nincs kegyelem" elnevezésű New York-i zajszínházra vonatkozóan. Minek hát ez az egész fáradozás ezért az ún. jelenkori third streamért? Vagy már az ötvenes évek régi third streamje, olyan zenészekkel, mint Georg Gräwe, - az új mozgalomnak is lényegesen kimagasló egyénisége - "egy reakciós magatartás kifejezése" volt (Gräwe aa Jazz op.3. fesztiválhoz tartozó szimpoziumon), vagy a "jazz megjavításának" kétes próbálkozása európai értelemben (Giselher Senkal ugyanott). És ma, amikor a korszellem és a jazz úgy tűnik teljesen eltérő úton halad (a kevés kivételtől eltekintve), mit várhatunk akkor el egyáltalán a szintézistől és a keveredéstől ezen a területen, ahol a különböző határátlépések a zenei eszmék között még mindig könnyebben funkcionálnak, mint a jazz és a "klasszikus" zene zátonyra futott területein. És éppen ott megy végbe különösebb teoretikailag és intellektuálisan terhelt ballaszt nélkül, ahol egy eszmeéhes piac sóvárog állandóan valamiféle újdonság után. A jelenkori third streamben sürgetőinek egyfajta szadomazochizmusa nyilvánul meg a sajátprogramozású nehézségek által? Vagy az egyidőben jóval finomabb ambivalens stratégia esztétikai ellenállá-

sának örökölt formájáról van szó? Vagy talán az új reakciós zenéről, ami lemond az elhatárolásról és a becsületesebb szaktudásról (az E-zenétől kezdve) és egy kis "jazzesítéssel" (mert az könnyebben megy) teszi alkalmassá, hogy megfeleljen a XIX. század uralkodó esztétikai igényeinek alattomos restaurációjának? - Kérdések, kérdések, kérdések - amikre a Jazz op.3. fesztivál koncertjei talán választ adhattak volna...

...A fesztivál nagy ismeretlenje végülis Szabados György zenekara volt. Ez a zenekar a vallásos színezet tendenciájának egy mindenképpen meglepő példája, azonban sokkal több egy meghatározott vallás anyagának feldolgozásánál.

Szabados Szentartászenéjében tévesen vélik felfedezni a nyári pusztá feletti forró levegő vibrálását. Persze az ember hallja is benne a minimálzene elemeinek egymásutániságát és torlódását, melyek vad riffekben bomlanak fel, és free fúvós-kaszádokban rétegződnek egymásra, litániáktól és felhangénekektől kísérvé. Szabados preparált zongorája, rituális ütősök, későromantika, Wagner háromszoros gyorsításban stb. stb. stb.

- A keleti virtuozitás és hatás öntudata egészében olyan hatást ért el, ami első ízben zökkenetett ki a XX. Század Múzeumának szűk helyiségében a közönséget, és az tombolt. Mégis: a mámor elmúltával sok hallgatót fogott el egy kicsit az üresség érzése. Jürg Abi Schmidt a homlokát ráncolta és a szakállát simogatta, mialatt Giselher Semkal feltette maga részéről a kérdést: Valóban össze kell mindent keverni?

A fesztivál összegzése végülis a felhívás a további hallgatásra. Vagy Joelle Leandre szavaival: "A zene és a saláta egyforma. Mindkettőt szeretni kell". (Zeitschrift und Stadtprogramm)

Robert Bilek
Vadóc Tibor fordítása

Ulfrert Goemann:

Szabados György "Szentartászené"-je az Aschaffenburgi
Állami Színházban

Még késő ősszel (1986) a Bécsi Zenei Galériában egy figyelemreméltó third stream fesztivált rendeztek, melyről Georg Gräwe zongorista úgy vélekedett: vajon ez a zene már első megjelenése idején, az ötvenes években is a "reakciós magatartás kifejezése" volt-e. Az ember persze a "jazz és a klasszikus" zene közé állíthat annyi elhatárolást és behatárolást, amennyit csak akar, az azonban nem vitatható, hogy a magyar zongorista, zeneszerző, újító és zenekarvezető Szabados György zenekarának fellépése - Franz Koglmann zenekara mellett - Bécsben a "Jazz op. 3" fesztivál legmelegebb és legünnepeltebb koncerteseménye volt.

Nem is annyira nagyon ritka nyugati tartózkodásai idején (Spanyolország, Ausztria), hanem inkább a Daxbergi Sztuációk alkalmával előadott koncertje óta mutatta meg, milyen újító erő rejtőzik benne. Alkotását nem a felszínés, plakátszerű, pillanatnyi helyzetekre alapozza, hanem az állandó, folyamatos építésre, zenéjé a világ panorámája torkollik, komolyan és tartalommal telítve. Az állandóságot többre értékeli a divatos izlésségnél.

Szentartászenéjét 13 fős zenekarával (két további zenész nem kapta meg ilyen hamar a beutazási engedélyt) adta elő az idillikus Aschaffenburgi Állami Színházban ez év (1987) május 17-én. Ez alkalommal a régebbi, 1983-as változat át dolgozásához tért vissza, amelyet annak idején a Magyar Rádió kívánságára hozott létre. Ettől az aschaffenburgi élő előadás anyiban különbözött, hogy azt lényegesen megszerkesztettebb és dinamikusabbá tette, feszesebbé - a közel negyedórával több játék ellenére.

A Szentartás és istentiszteletek ünnepi cselekedeteinek összefoglaló elnevezése a világ bármely területén. A külső élet lefolyása (születés, esküvő, halál, üdvözlési, evési vagy ivási szokások) minden népnél Szentartászerű ritusokban fejeződik ki. Különösen az egyetemes vallásokban nyeri el minden kultusz az objektivitását egy megállapított Szentartás által, ha az nem egy értelmetlen áldozatot szolgál. Így az egyetemességgel megáldott orvos és zenész Szabados György számára a "Szentartászene" - pl. a liturgikus zene a Napkirály szövegletére - "az európai zenekultúra, formákhoz ragaszkodó kihívása",

az Európán kívüli kultúrák nyilvánvaló befolyásával. A Szentartászene 1980-as zenéjének logikus továbbvitelével, amelyben ő az "erőt és az egységet, a lelket és a mozgást, az életet és a felbomlást", vagy akár a kultúrák keletkezését és szétesését szemléli egy magyar világpolgár szemszögéből. "Korunk gyermeke, ki a viszonylagosabb erkölcs, az üzletesebb világ és a hazátlanabb magányosság között a keresés folyamán egy biztosabb és tisztább belső megismerésre bukkán, egy belső rend, egy fölérendelt, belenyugvó élet után sóvárog".

Így Szabados György Szentartászenéje címe szerint is egy liturgikus zene a befelé forduláshoz, az ember megtérése a mindenségéből származó belső harmóniához, aki számára az égben kormányzó Napkirály, kinek uralma az állandó adáson nyugszik, melegeivel és fényével egy más, jobb gondolkodásmód szimbóluma. Szabados György és (jazz)-zenekarának naphoz szóló liturgiája az Aschaffenburgi Állami Színházban a jó és szép, a belső hallás, a természettel méltányos ősszag elhatározása melletti döntés volt, melynél a tradicionális liturgikus rendet alkalmazott ugyan, de felhasználta a játék folyamán más alapokat is, beleértve a folyamatba minimalista elemeket, íringszót, Magyarországot, tibeti kolostorok, keleti bazárok zenéjét, de még az ayleri himnikusságot, megzabolozott free jazzt, apokaliptikus "Ascension-passzázásokat" és klasszikus zenét is.

Szabados Szentartászenéjének egy óras időtartama - kezdve a csengő dobpergéssel, felerősödvé, közben hosszú nyugalmi szünetekkel - intelligens, vagy inkább intellektuális zeneként a normál polgár számára biztosan kicsit túl terhelő, hiszen az élmények és tapasztalatok roppant tömege rejlik benne, egy sor zenekultúra, amiről a fiatalabbak még nem is tudhatnak, inkább csak érezhetnek. Ezért nyilvánul meg a tetszés Aschaffenburgban eleinte egy kicsit tanácstalan tapsban. É zene figyelemreméltó értékei csak többszöri hallgatás után tárulnak fel, szépsége igazán csak úgy fogható fel. Ezért talált az idősebb és ismertebb "A dyton-szimfónia" ráadásaként is gyorsabb, megfelelőbb közönségreagálásra. Szabados György preparált zongoráját ismét akusztikussá tette és Dresch Mihály - Kiss Tamás énekes illetve a két dobos Geröly Tamás és Baló István mellett - a legkiemelkedőbb szólista sopránaxofonon (a Szentartászenében basszusklarinétot játszott!) szinte elkapotott módon fújta, a tömör zenekari hangzás dinamikájára előny volt a Szentartászene némelykor észlelhető statikájával szemben. JAZZ PODIUM Vadóc Tibor fordítása

Kontraszt nélkül - rögtözőze

Ha egy dél-amerikai vagy közép-afrikai diák az atlaszt a Kelet-Európa címszónál úti fel, csendes közönnyel szemléli ennek a földrésznek földrajzilag kicsiny méreteit. Ám döbbenten venné tudomásul az itt lezajló forrongások sokrétűségét, az ötletviharok különbözőségét. Az Új Symposion új művészeti fesztiválja szervezőinek hála, első kézből értesülhettünk a pillanatnyi történésekről, a kortárs kelet-európai zeneszerzés problémáiról és irányvégeiről. Egy fesztivál teljességéhez hozzátartozik ugyanis a résztvevők sajtótájékoztatója, kerekasztal-beszélgetése is, s ezt a csemegét nem vonta meg tőlünk a szervezőbizottság.

Ezen a szombat délelőtti sajtótájékoztatón minden zeneileg és zenetörténetileg "érdekes" kelet-európai nemzetnek megszólalt egy-egy képviselője. Talán a kivételt csak Csehszlovákia képezte, amelynek zenei történelme kivételesen gazdag, ám jelenéről semmit sem tudni. Ugyanúgy nem érkezték hírek Bulgáriából, Romániából és Bach Sebestyén házájának területéről, az NDK-ból sem.

Elsőként a szovjet zeneszerzők képviselője, Viktor Jakimovszkij beszélt, akinek szerzeményeiből egy aránylag sikeresnek nevezhető est műsora állt össze. A kerekasztalbeszélgetésen elmondta, hogy a szovjet zenei helyzet a jelen pillanatban rohamosan változtatja arculatát. Bizonyos gazdasági és politikai paraméterek átalakulásával végre szdhoz jutottak az eddig háttérbe szorított alkotók, előkerült néhány, vastag porréteggel takart, kíváló paritúra. Az ilyenfajta rehabilitáció a legnyilvánvalóbban a Moszkvai Zenei Őszön nyilvánul meg, amelyen legutóbb mintegy 30 (ebből 8 szimfonikus) -modernhangversenyt tartottak meg. Még mindig kerékkötőként hat az a tény, hogy a bejegyzett szovjet zeneszerzők átlagos életkora 65 év, ám a múlttal ellentétben a szövetség támogatja, ösztönzi és teret biztosít a zenei kísérletezéseknek. Az eddig "tiltott gyümölcsöt" termelő Dosziszov és Gubaidulina koncertjeire nem lehet belépőjegyhez jutni! Ugyanúgy a harmadik és a negyedik hullám alkotóinak az estjei is igen látogatottak. Tehát a közönség is változtatja arculatát.

Hogy Zygmunt Kruze milyen fontos zenei kulcsfigura, azt a legjobban talán azzal példázhatnánk, hogy a párizsi IRCAM zenei tanácsadója, hogy a Stanford Egyetem vendégtanára, hogy a kortárs zene legnagyobb neveit felvonultató strassbourgi Musicának állandó résztvevője. Ezen elfoglaltságok mellett azonban talál időt arra is, hogy a kortárs lengyel zeneszerzők egyesületének elnöki tiszttségét is betöltse.

"A lengyel zenei jelen teljes egészében a gazdasági helyzet függvénye" - nyilatkozta. Űtletekben és íletben nincs hiány, s ezt a Varsói Ősz műsora is bizonyítja. Ám nincs olyan markáns egyéniség, mint amilyenek a hatvanas évek ún. lengyel iskolájának tagjai voltak. Az alkotóilag olyan erős kreativitásában gazdag Serockit, Lutoslawskit és Pendereckit azonban nem tudnám egyetlenegy iskolába sorolni. Szerintem nem is létezett ilyen iskola. Mindannyian teljesen egyedülálló utakon jártak. Az ő korszakukba robbantam be én is Zongoraversenyyemmel, mely világszerte eddig több mint 40 előadást ért meg. Amíg a többiek zenéjében fellelhetőek a kontrasztok, addig én teljesen kontraszt nélküli zenét igyekeztem írni.

Hogy a IRCAM-ban voltam zenei tanácsadó? Nem sokáig, mert az állandó hangversenykörutak miatt nem tudtam lelkiismeretesen elvégezni feladatomat. Ám felbecsülhetetlen tapasztalatokkal gazdagodtam. Itt jöttem rá, hogy a számítógépes zene egyáltalán nem őszinte, hogy az ily módon alkotó zenészek letértek művészeti ösvényükről, sőt nem is nagyon rendelkeznek művészi tapasztalattal. Nem muzsika ez, hanem technológia. Az alkotások tengeréből mindössze hat vagy hét az említésre méltó, s közülük is csak egy a magasan kiemelkedő: Pierre Boulez Répons-ja...

Sosem tartoztam irányzathoz, stílushoz. Alkotói egómat a legjobban a harmincas évek nagy lengyel képzőművésze, Szemyski befolyásolta, aki melleleg Malevics és Mondrian barátjának vallhatta magát. Sokkal a francia Új Realisták Kleinje előtt, már 1924-ben megfestette első monokrdmiáját. A vászon teljes egészében fehér volt. Kontrasztok nélküli.

Hogy milyen lesz a jövő zenéje? Ha tudnám, már olyan szellemben alkotnék. Egy biztos: a ma használatos hangszerekre, a zongorára, a hegedűre, a vonósnegyesre úgy fognak tekinteni, mint mi a viola da gambára. Egyre több és több mesterséges hang vesz körül bennünket, amelyekhez lassan hozzászokik fűlünk.

A Bartók-hagyomány folytatójaként tisztelt elsőrangú zongorista, Szabados György így nyilatkozott: "Bartókhhoz a közös gyökér fűz. Ám megoldásaim teljesen másmlimenek. A zenéhez nem spekulatív közelítek, így alkotásaimban a kidolgozott váz mellett üres helyet, azaz teret hagyok a rögtönzéshez, az adott pillanatban születő meglepetések levezetéséhez. Zenémnek talán csak építészeti megfelelője van, ez pedig Frank Lloyd Wright szerves architektúrája. Ennek az építészetnek jellemzője az egyszerűség, mely nem a következtetés gondolatmenet eredménye. Direkt kapcsolatként, közvetlen mentalitásként értelmezhető, amely az emberből mint kozmikus lényből indul ki. Szerintem a legfontosabb a közönséggel való találkozás időtlen pillanata... a legnagyobb rögtönző a maximalista Bach volt. Minden érzelmét ki tudta fejezni. Rögtönző módszereket ötlött ki, hogy megfeleljen a napi egyházi elvárásoknak. Roppant fontosnak tartom Muszorgszkijt is, akinek elsőként sikerült feltörnie az európai klasszicizmus szigorú tokját. Szuverén alkotói egyéniségével nyitást csinált..."

Az elhangzottak után nem tudtam megszabadulni attól a gondolatától, hogy a jó komponisták nem jó szónokok. Miért akarják valamilyen más művészeti ág, ideológia... elméleti vékájá alá rejtteni muzsikájukat? Azt hiszem, hogy ezért kizárólag a zenekritikusok és az újságírók állandóan izmosodó hada a felelős. Űk azok, akik a zeneszerzőket az elméleti kutyaszorítóba kívánják csalni.

(Magyar Szó, 1987. április 4.)

Máriás Zoltán

ÚJ MŰVÉSZETI FESZTIVAL



Szabados György budapesti zongoraművész

Szép teljesítmény – mellékszöveggel

Az Új Symposion újvidéki zenei,
képzőművészeti és színházi
rendezvénysorozatáról

Akik különböző okokból előszeretettel hangoztatják — érzésük szerint divatból —, hogy Újvidék művelődési életére a provincializmus, a társadalmi élet minden porckijába behatoló tesspedtség a jellemző, azok elé — ha kell — szívesen tárjuk a székvárosi művelődési események márciusi lajstromát. A „rebellisek” viszont ezúttal ériék be azzal, hogy csupán az egyik legjelentősebbel foglalkozunk, természetesen a teljesség igénye nélkül.

Az Új Symposion folyóirat március végi négynapos Új Művészeti Fesztiváljáról van szó, amely hazai és kelet-európai szerzők új zenei, képzőművészeti, színházi és performance-törékvéseit hivatott bemutatni, tehát valóban az újdonságok szemléje volt. Lehet, hogy olvasóink közül valaki fölöslegesen sok „új” jelző olvasásakor. Nem tudni — ha jobban belegondolunk —, hogy a rendezvény arculatát meghatározó három szó közül melyiket kell legalább föltétlenül értelmezni. Mert tény, hogy a művészeti értékek mellett ezúttal is — mint buzában a konkoly — helyhez jutottak álművészeti, kétes értékű alkotások is. Magának a fesztiválnak a sikerét, jó hangulatát még nem szavatolja a tájékoztatási eszközök dolgozóinak tömeges részvétele s az egyébként kitűnő hírvérés. A közönség, a tágabb értelemben vett közönség, úgy látszik, ezúttal még elmaradt. De hát valahonnan el kell kezdeni, és — ebben látjuk az Új Symposion érdemét. És hogy tevékenységét bővítve kitört Gu-

tenberg galaktikájából: lehetőséget teremtett úgynevezett alternatív alkotók bemutatkozására.

A négy estén előadott zeneművek, természetesen, nem nyújthattak átfogó képet napjaink új zenei törekvéseiről, már azért sem, mert ezúttal a hazaiak mellett csupán lengyel, magyarországi és szovjet zeneszerzők, előadóművészek léptek fel. Hozzáértő szerkesztő művének érezzük a fesztivál nyitó- és záróestjét egyéttelműien fémjelző Szabados György, illetve Grecsó István—Kovács Katalin duó fölléptetését.

Szabados György, az alkotóereje teljében levő, élete negyedik évtizedében járó budapesti zongoraművész elsősorban lenyűgöző improvizációs készségével ejtette ámulatba hallgatóit. Östetehets. S technikai felkészültsége is csodálatos, amellyel uralma alá hajtotta a fehér-fekete billentyűk világát, s a preparált zongora által megidézte az ismeretlen hanghatások akkordikáját. Muzsikája nagyszerű példája a komoly zene és a free jazz együttélésének. Kuriozumnak említhető, hogy Szabados az egyetlen olyan Liszt-díjas zeneművész Magyarországon, akinek nincsen zeneakadémiai oklevele.

Honfitársai, a már említett Grecsó—Kovács duót nemcsak a vendégek iránti tiszteletből említjük Szabados mellett, hanem teljesítményük és előadóművészetük közös forrása kapcsán. Grecsó István saxofonja és fujarája, valamint Kovács Katalin hedegűje és

éneke egyaránt táplálkozik a népzene kifogyhatatlan élesztőárból és az előadók muzikális alkataból.

Zygmunt Krauze, a varsói Zenei Műhely megalapítója, zongoraművész és a párizsi IRCAM elektronikus zenei kutatóintézet tanácsadója szuggesztív előadói egyéniségevel hatott legjobban a közönségre. A vezénylete alatt fölszendülő Aus aller Welt stammende című tíz vonóra írt szerzeményét a fesztivál kamarazenekara az M Stúdió előcsarnokában egyszerűes hangon szólaltatta meg. E szerzemény visszhangja vezetett át bennünket az újvidéki Fuvolatrió muzikálásába, amely — egyebek között — Király, Stakic, Suklar és Tickmayer műveit szólaltatta meg, főnem tónussal és összjátékkal. Nem lesz jó, ha tagjainak: Lévai Aksin Laurának, Sonja Antunicnak és Radmila Rakinak a hiányát majd akkor fedezzük föl, ha egy szép napon egy nagyobb zenei központba röppennek el.

Ugyancsak a Fuvolatrió szólaltatta meg egy estével előbb Viktor Jekimovszkij avangárd irányultságú moszkvai zeneszerző Vadászputyák csillagképe című szerzeményét. S éppen Jekimovszkij föllépése példázta a bevezetőben megkérdőjelezett újszerűséget. Mindenesetre: VII. Brandenburgi koncertjét a hagyomány és a jelen szerencsés ötvözetének érzem.

Nagy várakozás előzte meg a Tickmayer Formatio nevű, különös összeállítású együttes föllépését. Annál inkább, mert vezetőjük, Kovács Tick-

mayer István, egyben a fesztivál szellemi „atyja”, olyan kijelentéseket is tett, mint például: „A zene már nem a kulturális és társadalmi elit kiváltsága... és az utóbbi években másféle értékkategóriák és esztétikai mérceék konstituálódtak.” Az Urbánus ballada, a Kitartóan unalmas prelúdium II. és a többi megszólaltatott kompozíció — minden bizonnyal — megfelel az említettnek. Ambár szépnek, lélekemelőnek aligha mondhatók. Ez végeredményben nem Tickmayer „bűne”, s az új zene érzelmi hidegségének a jellemzése má: túlnőné írásunk kereteit.

Akiknek a felsoroltak „túl maradiak” voltak, azok szunnyadó idegrendszerüket bizton fölkorbácsolhatták Mario Marzidovšek Slovenska Bistrica-i alkotó elektronikus zenének koncertjén, de az Újvidéki Színház helyiségeiben is barátkozhattak az avangárd művészettel — több médium útján.

Fülop György



A Szabad Zene Nyilvánossága

„A MUZSIKUSOK eddig is abból az egyszerű és mind mélyebb meggyőződésből folytatták a tevékenységüket, hogy a szabad zenélés, mint a zene leghitelesebb módja, fölöttébb időszerű. Időszerűségét a civilizáció kulturális csődje: a zene elgyökérlenedése, a műzenei stílusok teljes elidegenülése, az ember belső elnemulása teremtték meg, ami korunk ürességében újra a szüntelen kozmikus emberi lét eszméletét, a lényünk egészét érintő elemi zeneiséget követeli; a direkt gyermeki látásmód meditatív művészi gyakorlatát és közeget. A szabad zene és zenélés úgy is mint »stílus« — tehát nemcsak zenei értelemben, hanem metafizikusan is időszerű.»

Ezek a mondatok egy meghívóból valók, amely invitálás a budapesti Kassák Művelődési Ház új klubjának megnyitására szolt, még 1987. december 15-én. Maga a klub s az ott folytatott zenei-zenélési gyakorlat korántsem újkeletű: jó évtizedes múltra tekint vissza, amióta a XIV. kerületi Uzsocki úti Intézmény helyét ad a Szabados György vezette zenei társulások próbáinak. Eleinte a későbbi 180-as csoport magját alkotó muzsikussal Kassák Műhely néven, majd aztán a Makuz zenekarral és barátjaival működött — és működik ezentúl nyilvánosan — itt az a kör, amely mára a szabad zene és zenélés fővárosi letéteményésévé vált, létrehozva a Szabad Zene Nyilvánossága klubot.

Hogy mit is takar valójában a szabad zene fogalma, annak megfejtéséhez két úton próbálhatunk meg elindulni. Az egyik a kompozíciós zene, amelyben a XX. században egyként jelentkeztek a legszigorúbb kötöttségek (tizenkétfokúság), valamint a rögtönzésnek teret adó (aleatorikus) kifejezési forma törekvései. A másik

út a jazz, amelynek megszületése óta alapeleme az improvizáció, az adott témákra, motívumokra, harmóniákra épülő, illetve a kötöttségektől egyre inkább szabadulni vágyó rögtönzés. A zenei kifejezés viszonylagos vagy abszolút szabadságának igénye persze nem e század terméke, hanem egyidős az emberiség, a zene kialakulásával, hogy példaként csak az afrikai dobzenék variatív játéktechnikájára, Bach orgona-improvizációira és Penderecki jazzmuzsikuskok közreműködésével készült művére hivatkozzunk.

A Szabad Zene Nyilvánossága (SZAZEN) kiindulópontja az a tézis, hogy az ember már születése pillanatában magában hordozza a tiszta zeneiséget, amire azután strukturálsruen rakódna rá a különböző kulturális elemek, tapasztalások. A cél: a legbensőbb érzések, gesztusok feltárással visszajutni az „ős-zeneiség” állapotába, amely a környezet manipulatív hatásaival szembe a lélek rezdüléseit és a partnerek interakciós kapcsolatait állítja. Félreértés volna azonban azt gondolni, hogy a szabad zenélés a formátlansággal és a kaósszal azonos; csak éppen a kézzel kapott, mechanikus reprodukálást kívánó alakzatok helyébe a nyitottságot, a természetességet, a spontaneitás teremtő erejét illeszti rendező elvként. Ez sajátos szemlélet és magatartás, a jelenségek elemzésének és a világ tudatos megélésének igényét feltételezi.

A KASSÁK KLUB évek óta ad otthont a Makuz zenekarnak és társulásnak (Dresch Mihály, Kovács Ferenc, Grecsó István,

Lőrinszky Attila, Baló István, Geröly Tamás, Benkő Róbert, Tréfas István, Mákó Miklós, Kobzos Kiss Tamás, Kiss Gábor, Juhász Zoltán és mások.) E fiatal muzsikuskok között vannak olyanok, akik a jazz-, s vannak, akik a klasszikus zene felől érkeztek. A kör vezető egyénisége a zeneszerző és Liszt-fidvas zongoraművész, Szabados György, aki, bár a hatvanas években a jazz avantgárd területeiről indult, mára a műfaji kategóriákat és a mesterséges stíluskereteket meghaladó, szuverén világú muzsikussá vált. Az ő szellemisége, a magyar kultúra és zeneiség iránti elkötelezettsége az inspiratív forrása a SZAZEN létrejöttének. A klub, amely havonta egyszer, keddi napokon tartja összejöveteleit, a nyitjátékokat követően decemberben még két további estének adott helyet: 26-án óriási érdeklődés mellett rendezték meg a Kassák Klub immár hagyományos közösségi karácsonyát, a szabad zenélés ünnepi fórumát; illetve 29-én Nagy József (mozgás), Bicskei Zoltán (festő), Dresch Mihály és Grecsó István (szaxofonok) közreműködésével „performance”-ot láthattak az érdeklődők.

ESZMEK, ÉRTEKEK. századvégünkre jellemző kavarodásában és elbizonytalanodásában nehéz megvonni a határt üdvözítő és értelmetlen művészi teljesítmények között. Önmagukban a zárt, meghatározott strukturák sem biztosítéka a minőségnek; a szabadabb formák, megnyitkozások esetében pedig még nagyobb a veszélye annak, hogy a „produkció” nem születik meg, az élmény elmarad (mint ahogy a 20-l performance-nak is inkább gesztusérzke volt fontos). De, hogy Budapesten nyilvánosság elé lépett egy olyan kör, amely törekvéseiben a nyitottságot, a kapcsolatteremtést és a kulturális identitás fontosságát hangsúlyozza, már tényként is biztató fejlemény. Lehetőség — amelynek sorsa nem a felajánlók szándékán múlik.

Turi Gábor

„Az új művészeti fesztivál után”

Az új avantgarde akkordjai

... „A szokásos, elfogadott kifejezésekkel élve nagyon nehéz meghatározni milyen stílusban mozognak az olyan improvizáló művészek, mint pl. Szabados György vagy a Grecsó-Kovács duó, kiknek fellépését az újdéki fesztivál legnagyobb művészi élményei közé sorolhatjuk...”

... „A magyar zenei avantgarde-t képviselte a zongorista-improvizátor Szabados György, ez a különleges kreatív életerővel rendelkező művész, akinek előadását a legnagyobb lelkesedéssel fogadták az újdéki fesztiválon. Szabados zongorarögtönzései a magyar zenei folklor mélyrétegein gyökereznek. Innen táplálkoznak legerészebb hangzás-ritmikai kombinációk, amelyek előadásmódja elég közel áll a jazz zenéhez. Szabadosot egyesek a jazz zenészek közé sorolják, annak ellenére, hogy ő mégsem az, talán csak érintkezik a jazzel. Gazdag zenei fantáziái túllépi a műfaji meghatározásokat. Szabados egyszerűen lenyűgöző zenész, függetlenül attól a zenei szemszögtől, amellyel éppen megítéltetik művésze.”

„A budapesti Grecsó István és Kovács Katalin improvizatív duó, mint Szabados (nem szó szerinti) követői mutatkoztak be. A Grecsó által megszólaltatott fafúvós hangszeres és Kovács Katalin éneke, valamint hegedűhangja csodálatosan szövedik össze játékukban. Grecsó rögtönzései mintha nem kötődnének az időhöz, egyszerűek, erősek, az ősi zeneiséget hordozzák, és a látható avantgarde indíttatás ellenére, a kreatív energia furcsa áramlása révén közel kerül a közönséghez. Grecsó István egyébként kiváló művészfotós is, amelyről a koncertje után megnyílt kiállításán meggyőződhetett az M Studio közönsége is.”

(Vjesnik, Zágráb, 1987. ápr. 4.

Bosilka Deric-Kempf

Bicskei Zoltán fordítása

KELET-EURÓPAI TAPASZTALATOK

Az improvizáció a korlátlan lehetőség öröme

Az új Symposium új művészeti fesztiváljának első napjáról

LEGALÁBB A SÁNK DOLGOZOTT VOLNA

A köd bemutatása

...Fiziológiai improvizáció

Szabados az egyik vezető európai jazz-zenész orszoljával lépett föl. Zenéje kiindulópontja a tradicionális magyar zene, végpontja a free-jazz - vagy fordítva. Szabados tulajdonképpen vég nélküli improvizálásokkal foglalkozik, s csak ezután a zongorázással. Ez alatt a következőket kell érteni: Szabados kitűnő fiziológiai adottságokkal rendelkezik, gyors tempóknál is pontosan artikulálja a hangokat. Ezt a mechanikai képességet szigorú szellemi ellenőrzés alá veti, ami segít bennünket annak megértéséhez, hogy Szabadost tulajdonképpen lenyűgözi a saját hatalma a hangszer felett. Tehát ezzel a kommunikációval van elfoglalva, így a közönséggel csak a taps alatt kontaktál. Mint sok más a fesztivál alatt látott kortárs zenész, így Szabados is az a fajta muzsikus, aki szereti "kifejleszteni saját gondolatait". Ez a látszólag veszélytelen szükség az esetek legnagyobb részében katasztrofális következményekkel járt. Így Szabados is a kb. 60 perc zenélés alatt a hallgatók koordinációján kívül maradt. Tulajdonképpen nagymértékben az előadó privát dolga volt, aki saját hangzó-kombinációjával izgatta magát - saját számlájára. Szabados csak a műsor végén a pár rövid ráadás alatt mutatott arányérzéklet, leszűkítve saját zenéjét néhány percre.

(Glas Omladine,
jugoszláv ifjúsági lap)

Stela In

Bicskei Zoltán fordítása

...az utóbbi években másféle érték kategóriák és esztétikai mércék konstituálódtak. A zene már nem a kulturális és társadalmi elit kiváltsága és szórakozása." Nem túlságosan felemelő dolog kölcsönvett idézettel kezdeni egy hangversenyjegyzetet, de érzésem szerint Kovács-Tickmayer Istvának, a fesztivál műsorfüzetében megjelent sorai nagyon közel járnak az igazsághoz. A zene rége óta kilépett kiittin-vázából és új utakon indult el. Ezekről az új utakról tudósít az új művészeti fesztivál. A számtalan lehetséges ritáció, egymélyikéről. Az első esten megjelent zenészek fellépési sorrendjét megbontva, ám az esztétikai mércéket és az érték kategóriákat szem előtt tartva végeztünk helyszínelést.

Tickmayer Formatio. — Drákóli szigorral, szinte kegyetlenül példázza a városi ember életének változatlanságát, monotonitását. Az Urban Ballad I., II. és III. lehengető zakatolásával, cirkuláris mozzanataival és azok elnyújtásával alig kánnak teret a feloldást jelképező, megtört fúvósszólalmok. A meredek fokozás végül egy mindent átfogó zenei káoszban kulminál. A káoszt azonban egyetlen metszéssel megszünteti Kovács-Tickmayer, a Formatio szerzeményeinek megalkotója, amikor bőgőszólalmával nyugodt légkört varázsol. Ez a légkör azonban rövid ideig tart, a dzsesszes átmenet hidja újabb egzaltáltsághoz vezet. A szerzemények egységei egymásba fonódva ostorozódnak tovább, s így nem szerzemények sorozatáról, hanem integrált zenei felületekről van szó. A Kitar-tóan unalmas prelúdium II., a szó szoros értelmében véve kitar-tóan unalmas. Ez az üzenet végigfut a mű ritmikai gerincén,

egészen a fúvósok és a csellós által képezett nyúltagvagy. Kovács-Tickmayer szerzeményei néha tékozlóan ötletgazdagok, máskor viszont meglepően dallamfukarok. Kifürkészhetetlen periódusokként változóan. Végül Haydn Bácsú szimfóniájának üzenetéhez hasonlóan ez a fiatal vajdasági zeneszerző is hódol a készülődés, búcsúzás és az eltávozás örömeinek. A Közép-Keleti Euro-Vízio (spirituális és profán művek az Urbanus Közép-Kelet-Európából) munkacímét viselő, ritmikaik színes projektum kompaktságán némileg csorbított annak idegenül és oda nem illően ható képzőművészeti vegyülete.

Szabados György. — Ez a tizenegy betű régi ismerőst és számtalannál is több ötletet, vakmerő futamot és különböző érzésvilágot rejt magában. Ezek óta nem járt városunkban ilyen zongorista. Pontosabban Szabados György legutóbbi újjvédiki fellépése óta. Lenyűgöző könnyedséggel bitorolja a fekete-fehér oktavokat, melyek ujjai alatt hol daloló madárként, hogy fogvicsorító szörnyetegként hatnak. A preparált zongora Cage-i eszméjét Szabados a maximumig bővítette. Nem az egyes preparált hangok bemutatására és azok egymástól független megszólaltatására helyezte a hangsúlyt, hanem muzsikált ezen a hangokon. A virtuóz hangfűzerek új dimenziót kölcsönöztek a preparálás megviselt eszméinek. A bal kéz afrikai ritmusvilágát a jobb kéz indiai dallamával „hozta össze”. S ami szintén új momentum: a nyilvános depreparálás, majd az ilyen folvamatlan kapott primitív melódia felkorbácsolása. Szabados tudatosan csalja magát (s vele ervűtt hall-

gatóságát is) a zenei zakatcákba, hogy azután a nincs-tovább-falon elegáns hangulatváltással átlendülve új sugárutakon induljon. Az átlendülés félelmetes és egyben megfélemlítő improvizatív tehetségével élve. Játékában itt-ott fel-lelhető egy-egy magyar népi dallam, ám ezeket csupán beieszővi mondanivalójába, s nem lovagol rajtuk a végső kiaknázásig. Mindezt felhasznál zenei feszültségnek levezetésére: Bach-szerű futamokat és nagyobb sebességre kapcsolt debussy impressziókat; távol-keleti csilingelést és óriási dűbörgést. Am mindezt sajátos, félreismerhetetlen szabadosi adalékokkal finomítva és szabadosi melegháza ágyazva. „Az improvizáció a korlátlan lehetőség öröme, a teremtés ősi gesztusa, ezzel szemben a kompozíció egy állandósult szerkezet, kimerevített és végsőkéig csiszolt pillanatok sora...”

Minden fesztivál, s főleg a zenei, ünnepet jelent. S Szabados György örömeit, gazdag rőtönzésével már az első napon ünneppé tette az új művészeti fesztivált. Azaz, pontosabban: Ünneppé.

MÁRIAS Zoltán

Lezáratlan jegyzet

A mai, egyre gyorsuló társadalmi változások csírái, mondhatni mozgatórugói sokáig a kortárs művészetek különböző formáiban léteztek. Ők voltak a szellemi progresszió hordozói, őrzői egy agyon erőltetett, tiltásokkal, retorziókkal telí világgban.

Ennek ellenére fennáll annak a veszélye, hogy az egyre inkább a kiteljesedés felé haladó, kamaszodó, eddig eltiport politikai szabadság megfelelkezik - ha nem is szülőanyjáról, de biztos mondhatjuk - dajkájáról, gyermekkori óvójáról, védőjéről. De ez mindig így volt mióta világ a világ. A forrófejű kamaszok csak felnőtte cseperedve értik meg, hogy mi mellett rohantak el megvalósulni hitt önző, önös érdekeik kiteljesedésének mámorában. Mert a kultúra és a politika nem választható el szigorúan egymástól, és nemcsak a politika hat a művészetekre (ami leginkább negatív jelenség), hanem fordítva is. Ez utóbbi adhat tartást, méltóságot, szabad gondolatíságot a politikának.

Most egy olyan zenei csoportosulásra szeretném felhívni a figyelmet, akik egy teljesen szuverén műfaj kialakításával, mind nagyobb nemzetközi elismerésre tesznek szert. Az improvizatív magyar zenét játszókról van szó. Itt mindjárt egy fogalom magyarázattal kell kezdenem. Sokan még ma is jazz-zenésnek hívják őket, amin ők általában csak mosolyognak. Egyik gyökerük valóban a jazzhez kötődik, őket is a jazz által ismét visszahozott improvizáció érintette meg. (Az improvizáció az európai zenének is jellemzője volt, gondoljunk csak a barokkra, vagy a nagy zeneszerzők műveiben az improvizáció részére szabadon hagyott részekre, mígne a "műzenei" gyakorlat csaknem teljesen kiölte belőlük.) De míg a jazzmuzsikusok nagy része megmaradt az amerikai minták utánzásánál, ők a free jazz teljes szabadság illúzióján túllépve rátaláltak az "útra".

A recept nagyon egyszerű volt: a saját kulturára alapozva kell létrehozni, valami új minőséget, az embert ért hatások összegzéseként. Mivel minden zenész szuverén

egyéniség, hagyományaik, az őket ért hatások különböznek, ezért az általuk alkotott zenék jelentős eltéréseket mutatnak. Céljuk nem is valami egységes zene kialakítása, hanem egy közös szellemiség megteremtése, amely felszabadító erejű és töltést ad a munkához.

Azt kell mondanom, hogy a Szabados György neve által fémjelzett, húsz éve működő társaság egyike azon szellemi csoportoknak, amelyek megalapozták, előkészítették a terepet napjaink politikai földindulásának. Nemcsak a szabad szellemiséget sugárzó muzsikájukkal, hanem zenéjük problémaérzékenységén át, a konkrét kiállásokig, pl. a forradalom 30. évfordulóján a mártirokról való megemlékezés. Vagy például nem napjaink Erdély konjunkturája az, ami zenéjüket nemzeti irányba terelte, hanem mondhatni úttörőként 5-10 éve táplálkoznak az onnan áradó szellemi örökségből és kísérleteznek valami új minőség létrehozásával. Nem véletlenül jutottak el a népzenehez, mint az alappillérek egyikéhez, és nem mint valami "magyarosch" kelléket használják, hanem Bartók példáját követve, zenéjük szerves részévé teszik azt. És itt nemcsak a magyar és a környező népek zenéjéről van szó, hanem ezen túllépve kelet felé orientálódva keresik zenei gyökereinket. Ahogy Szabados György mondta, egy a hetvenes évek végén készült interjúban: "a népzének mélyén valahol egy őstenger lakozik", ahhoz kell visszanyúlni, azzal kell megtermékenyíteni a mai zenét.

A népzene mindig improvizatív zene, kialakulásának és előadásának eredményeképpen is. Az improvizáció pedig a szubjektum pillanatnyi érzéseinek közlése, kifejezése a befogadó irányába. Sosem öncélú, érzésekből építkezik, visszacsatolást vár a befogadtól. Ezért ezeket a muzsikákat nem lehet könnyed szórakozásként hallgatni, azonosulni kell velük, vagy kizárni magunkból. Nem szándékozom túlértékelni a csoport jelentőségét, de az biztos, hogy a mai, a legprogresszívebb formában is elüzettesedett rockzene, a múltszázadi (néha még régebbi) mintákat utánzó műzene, vagy az elgépiesedett új zene zsákutcái mellett ők, - ha más nem is -, egy girbe-gurba, de jól járható földutat kínálnak, melynek a vége nem látható. El kell indulni rajta.

Az ötven éves Szabados György munkásságáról röviden. Már a 60-as évek elején, az amerikai free jazz kialakulása idején, tőlük teljesen függetlenül (hiszen a híruk - nem beszélve a muzsikáról - is csak nagy késéssel jutott el hozzánk) valami hasonló szabad zenével kísérletezik, ösztöne által vezérelve. Ezért korán kitaszították a hazai

jazztáborból. Hite és eltökéltsége az, ami tovább viszi és segíti abban, hogy rátaláljon saját útjára. Ebben szerepet játszik a bartóki hagyományok követése, a magyar népzene újbóli "felfedezése".

Az 1972-es San Sebastiono-i nagy díj elnyerése után megjelenik együttese első - ma már tudjuk - zenetörténeti jelentőségű lemez, "Esküvő" címmel. Az itteni elismerés azonban még hosszú ideig késik. 82-ben kap Erkel díjat.

Az 1982-ben induló győri nemzetközi jazzkoncert-sorozat első hangversenyén játszik először együtt a világ talán legnagyobb kortárs improvizátorával, az amerikai Anthony Braxtonnal, melynek későbbi eredménye a "Szabraxtondos" című közös lemezük. De még ezelőtt rögzítik a Szabados Szentett: "Aduy" című lemezét, az új, fiatal generációval.

Felfigyel muzsikájára Markó Iván is és "Mechanikus kert" című balettjének egyik zenei betétjét Szabados lemezéről választja. Majd megbízta, hogy írja meg és játsszák el a "Szarvassá vált fiak" című balett zenéjét, amely lemezen való megjelenése azóta is húzódik, a lemezgyár többiziglen sem fogadta el a lemezbortítót. (Ez történt Szabados első lemezével is, amelyen Fejes László "Esküvő" című fotója lett volna, de a cenzor a képen látható pesti bérház géppisztolysorozattal díszített gangján vonuló esküvői menet miatt nem engedélyezte, ezért a fekete borító.)

Szabados zenei pályafutása közel harminc éve alatt rengeteg koncertet adott itthon és külföldön, a szülő fellépésektől a nagyegyüttesekig, amellyel a budapesti Tavasz Fesztiválokra írt darabjait adták elő. Folyamatosan tart fenn műhelyeket, ahol nem iskolásan, hanem az együttjátszás lehetőségének biztosításával segíti az újabb korosztályok fejlődését. A csoport a 70-es években Kortárs Zenei Műhely néven működött, innen került ki például a "180-as csoport" nagy része. Ma a MAKUZ (Magyar Királyi Udvari Zenekar) néven működik a műhely a budapesti Kassák Klubban, és tömöríti a műfaj zenészeit és a saját együttesekben végzett munka melletti közös kísérletezésre.

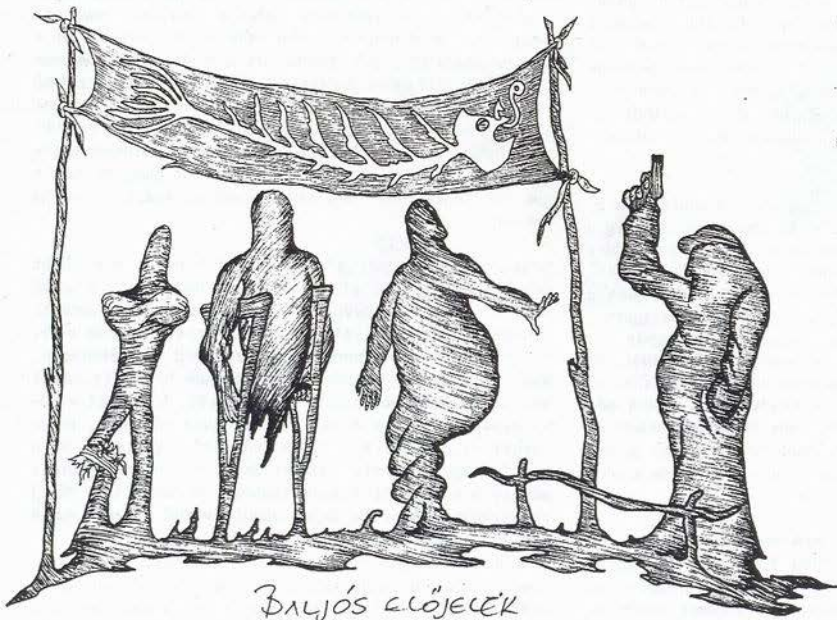
Szabados ma pályafutása csúcán járó muzsikus, komponista, és zenefilozófus, aki a zenéjén kívül írásaival (a közeljövőben jelenik meg Váci Tamással közös könyvük) is sokat tesz zenéjük elméleti megfogalmazása irányába.

Ötven év emberi léptékkal hosszú, keservekkel, meg-
aláztatásokkal terhes, de apró - néha nagyobb - örömeiktől
sem mentes, és ennek erőt kell adni a folytatáshoz...

Győr, 1989. április 12.

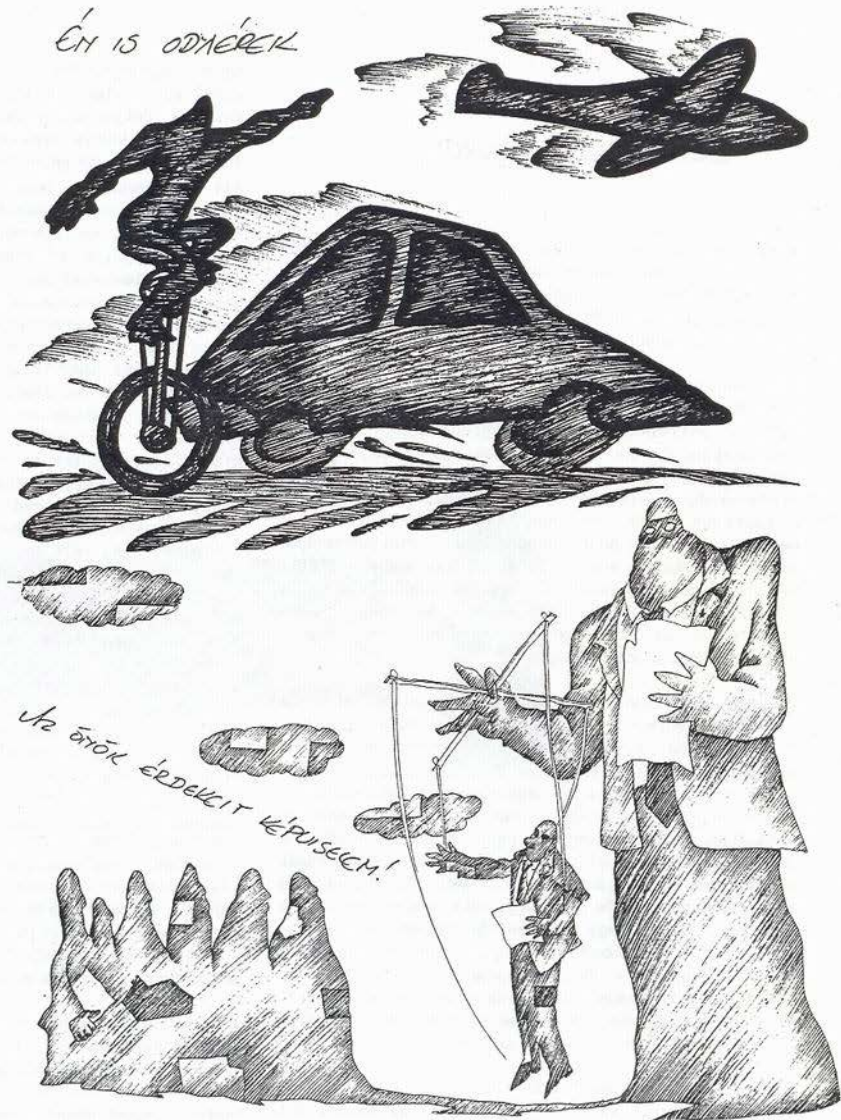
Hartyándi Jenő

A HERING ÉVE



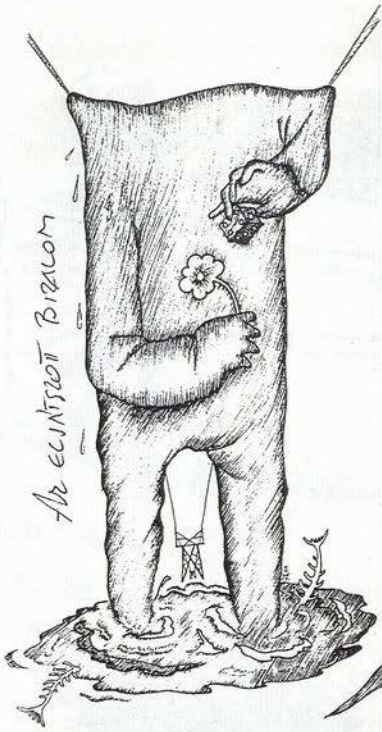
Barjós csöjések

Én is odmérlek



Vagy örök édesekit képussech!

Ala ecintsiot biralom



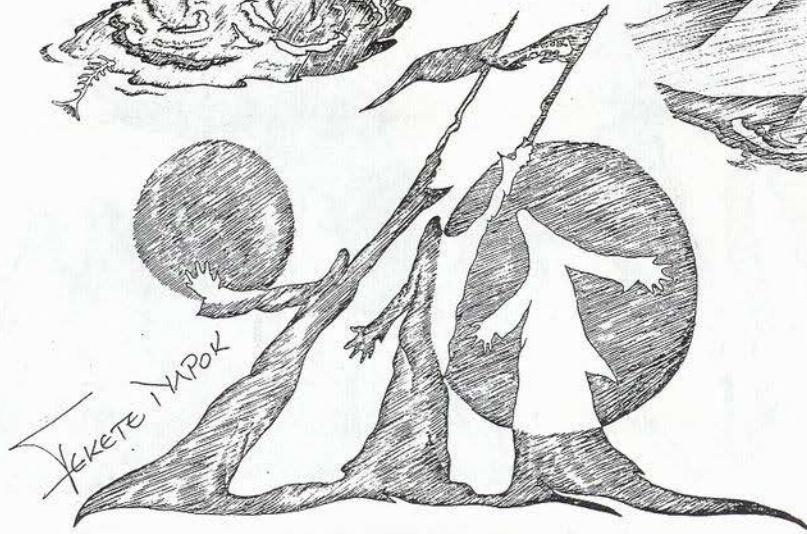
КЕМЕТ, КОГА МЕГЕЉИНИК А ВЕЃА КИТАН ИС,
ДЕ МИ КЕЅЕ ТИВИЅЅАИЦ?



A HAZING EVE I!



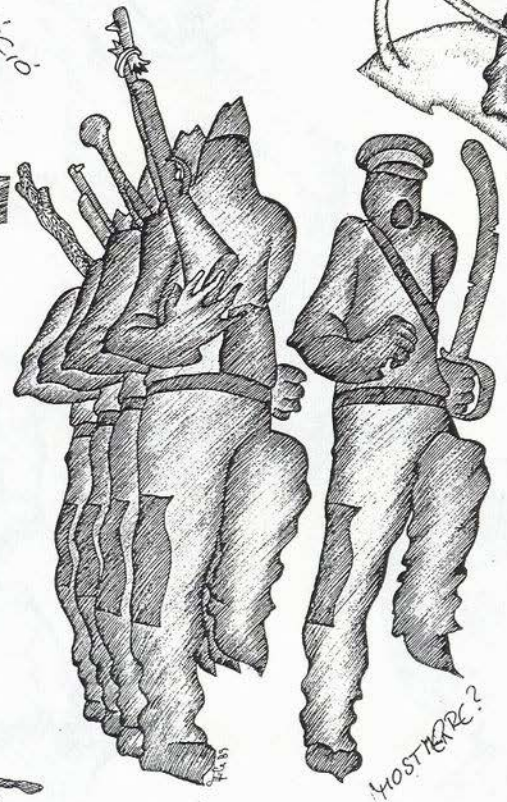
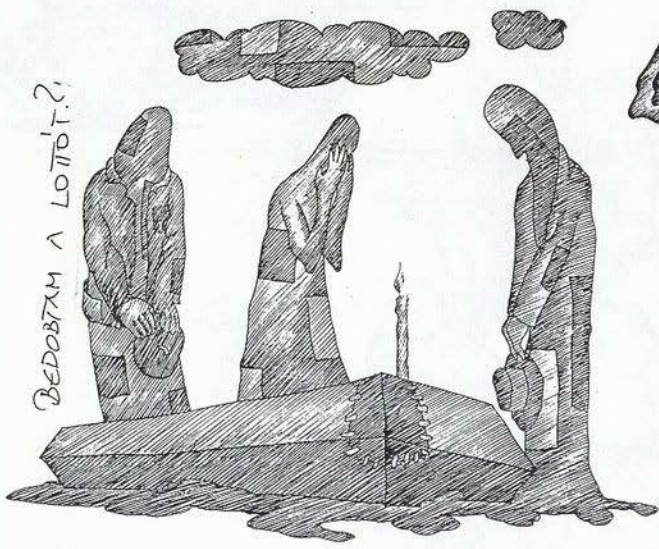
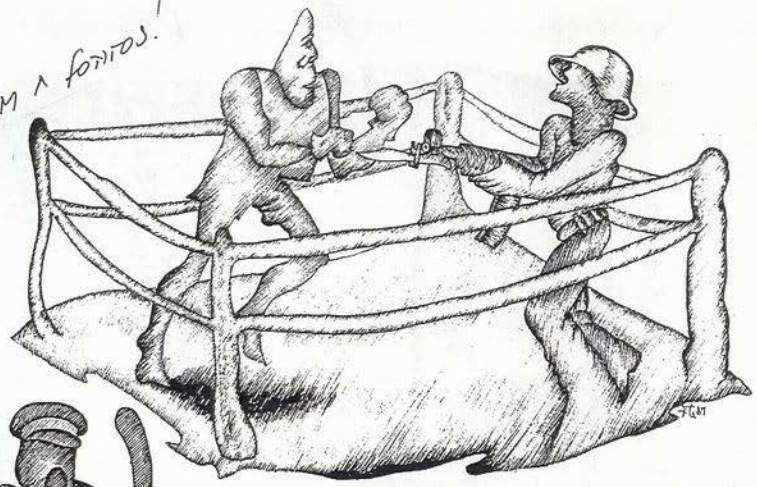
ХЕКЕТЕ ИХРОК



HIERARCHIX



NEM A GYŐZÉLEM A FONTOS!

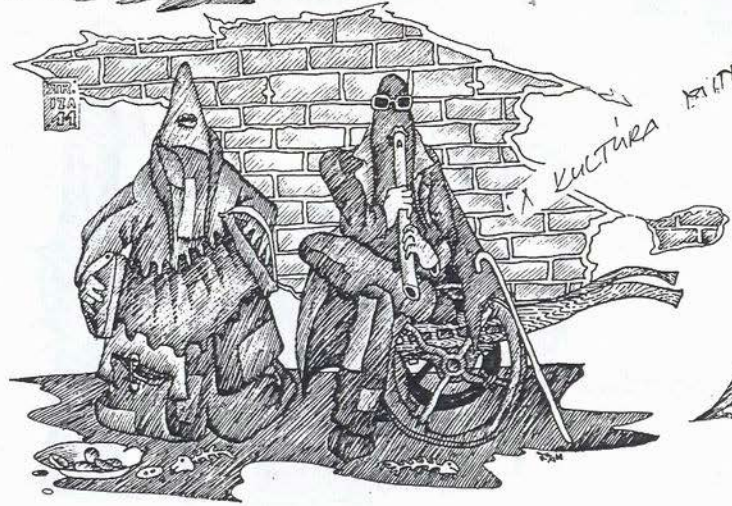
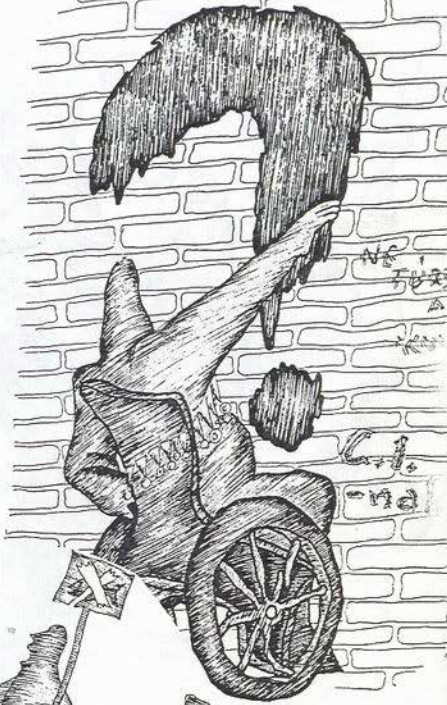


ROBERTI BLESIT PEDIG PÓTOLNI KELL!



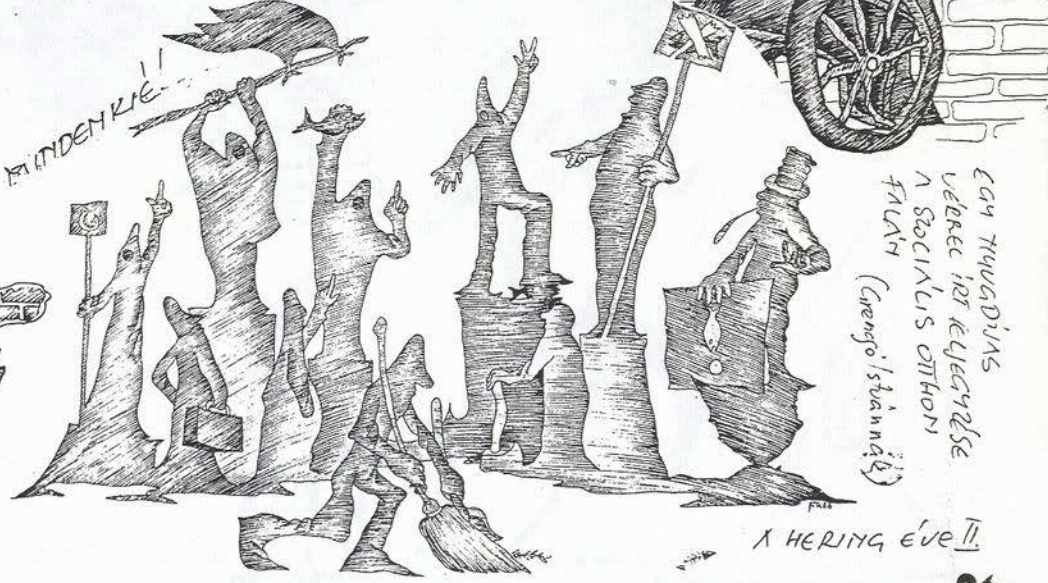
ELŐRE A MI VEZETÉSÜNKRE!

AZ IRI IMPOSZKA



MINDENKÉRE!

KULTÚRA



EGY TITKODÁS
VÉREK IRI KÉLCHERISE
A SOCIAÁLIS OTHON
FALVIN
(Grenge/Stan n. k.)

A HERING ÉVE!!

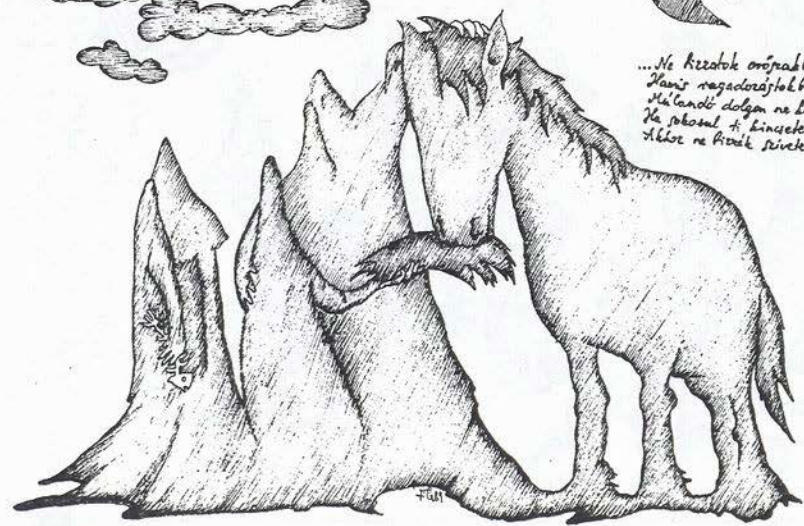


GHERE VEK, MOST KIPÓTOLJUK
A SZOCIALIS SEGÉLYT

Status Quo

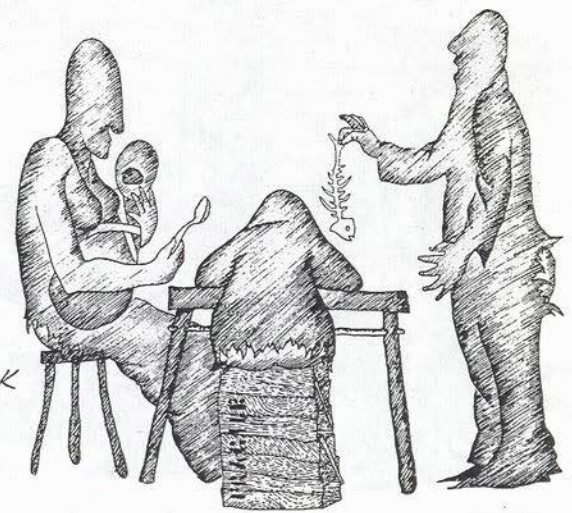


YEM AKAROM CATNI!



...Ne kezdtek orvoslással,
hanch megadósorjálással,
Málandó dolgom ne kapjálak!
Ne jöhatal a kinszetel,
Miből ne fővel szivék...

KIÉRTÜNK



62. ZSOLTÁR

J . O . H . N COLTRANE 1 9 2 6 - 1 9 6 7

John Coltrane és a modális játékmód

Az ötvenes évek végén fogalmazta meg Ornette Coleman a jelszót: Let's play the music and not the background (Williams nyomán, 1970.270). A background kifejezés itt a jazzimprovizáció mindazon általános kereteit jelöli, melyek már a muzsika kialakulásának idején mint áthághatatlan normák alapozódtak meg, és - a magától értetődő dolgok jellemzőivel ellátva - ezeket az elkövetkező, gyökeres stílusváltozások, a swing, a bebop, a cool stb. - egyike sem, egyszer sem kérdőjelezte meg alapjaiban. Ezeket a kereteket megegyezések egész sora határozta meg, melyek - hogy Stephen egy gondolatát (1969) parafrázeáljuk - a jazzben a "zeneileg általánost" meghatározták, amely a fejlődése során folyton átalakulóban lévő "zeneileg különleget" szabályozta. Az egymásra következő jazz stílus korszakváltozások a technikai eszközök kiszélesítése révén oldódtak meg, de a "background" szerkezetének növekvő komplexitása révén is, így az 1960. körüli években végbement annak fokozatos feloldása. A jazz eddig egyenes vonalon haladó evolúciója lendületet kapott.

Hogy ezt a folyamatot megmagyarázhatjuk, röviden összefoglaljuk mi az, ami a jazzben a "zeneileg általános" alatt értendő, illetve 1960-ig értendő volt.

A tradicionális jazz egyik legszembevetőbb ismérve a formai egyszerűség. Az improvizáció alapjául választott téma harmóniamenetével és az abból következő ütem sematikus tagolódásával az egész darab formai és harmóniai lefolyását rögzíti. Tükrözze bár a téma a mindenkor stílusorszak egy sor zenei megkülönböztető jegyét, végülis csak harmonikus-metrikus hordozóvázul

szolgál a rákövetkező improvizációnak. A témamelődiák szinte tetszés szerinti kicserélhetősége különösen a 40-es években a bebopban vált észrevehetővé, amikor a zenészek odáig jutottak, hogy az un. standard-ek akkordmenetére dallam- és ritmusvilágában saját előadásmódjukban jobban megfelelő témákat írtak. Ily módon lett a "How light the moon"-ból "Ornithology" anélkül, hogy az improvizáló szólólistának a számára kevésbé és becsessé vált akkordsémáról le kellett volna mondania.

Mivel azonban a jazzben a kivitelezést, illetve az adott anyag improvizatív feldolgozását mindig fontosabbnak vélték, mint magát az anyagot, a zenészek ezt a formai egysíkúságot ritkán érezték tudatosan problematikusnak. Ellenkezőleg: amíg a funkció harmonikus törvényszerűségei érvényben maradtak és a zeneileg különleges kibontását lehetővé tették, a szigorúan meghatározott és viszonylag egyszerűen felhasználható formasematizmus elfogadása nyújtotta az együttesben való improvizálás számára a tulajdonképpeni feltételt.

A forradalmi átalakulás, melyről a következőkben szó lesz, abban a pillanatban következett be, amint a funkció harmonikus modellek mint improvizációs bázisok kimerültek, és az ugyan mind komplexebbé váló, de állandóan ismételtgetett akkordpatternek egy darab folyamán kérelhetetlen törvényszerűséggel tértek vissza, s egyre gyakrabban klisékhez vezettek, amiktől a legnagyobb improvizációs készséggel rendelkező zenészek sem tudtak szabadulni.

Végül a "zeneileg általános" a hagyományos jazzben magában foglal egy folyamatos, hangsúlyozott alapritmust: a beatet, mely tudvalevőleg a metrum funkcióját látja el, de nem azonos azzal. A beat széttördelésének folyamata fokozatosan ment végbe a new orleansi veteránok induló-inspirálta zenéje óta. De néhány kivételes, perifériális



esettől eltekintve soha nem maradt el. Jó okuk volt erre, hiszen a jazz legfontosabb ritmuselemei, azaz a swing nagyrészt a beat és az off-beat ellentétének köszönhető. Mielőtt apró részletekbe bonyolódnánk, ami szükségszerűen a hagyományos jazzkonvenciók gyors áttekintéséhez vezetne, a következőket összegezhetjük: két muzsikos vagy együttes, akik a hagyományos jazz különböző stílusában játszanak, egy adott darab interpretációjánál eltérnek a ritmus, a harmónia, a dallam és a hangszín segédeszközeinek megválasztásában, de nem különböznek az alkalmazott alapelvek tekintetében.

A hagyományos jazz törvényei alóli felszabadulás először a jazznek azt a területét járta át észlelhetően, ahol a megszorítások a legfeltűnőbbek voltak: azaz a funkcionális harmónia területét.

1958. április 2-án egy szextett, melyet a trombitás Miles Davis vezetett, felvett egy darabot, melynek harmóniája - korabeli jazzkritikusok megdöbbenésére - nyilvánvalóan csak kétfokú volt. A darab jóformán koncencionális A-A-B-B-A formai szerkesztésű volt: az egyik harmóniafokot az A, a másikat a B sorokhoz osztották (1. példa). Amit először totális harmóniaszegénységnek hittek, az a valóságban az improvizációs alkotás egy új koncepcióját célozta. **Milestones** volt az első lépés a modális játékmódhoz vezető úton.



MILESTONES

Akárcsak a középkori Európa zenei nyelvezetében, a jazz modális előadásmódjában is alkalmaznak hangsorokat, melyek szerkezete nem szükségszerűen egyezik meg a mi megszokott dur és moll hangsorainkkal. Az egyes módusok jellemzőit az egymásra következő hangközök határozzák meg, azaz pontosabban: az egész és félhangok elhelyezkedése a hangsoron belül. Például az ion módus, (amely történetesen egy dur hangsornak felel meg) elrendezése: 1-1-1/2-1-1-1/2, míg a dór módus szekvenciája: 1-1/2-1-1-1/2-1, ahol az 1. jelöli az egész, az 1/2 pedig a fél hangokat. Tehát például két módus alkalmazása esetén az improvizációnak a tonális anyag két különbözőképpen elrendezett sorozata áll rendelkezésre. És ha egy módus saját kifejezőmódja, feltételei szerint van megharmonizálva, akkor egy zárt rendszer keletkezik, melyen belül

minden lehetséges és megengedett, ami nem lépi át a módusz határait. Hogy mi készített a modális előadásmód bevezetésére az 50-es évek végén, arról nem lehetünk bizonyosak. Valószínűtlen, hogy a modális előadásmód a régi európai egyházi vagy az antik módusok hagyományainak közvetlen áttételeződéséből nőtt volna ki. Ugyanolyan valószínűtlen, hogy az indiai ragák szolgáltak volna mintául. Az 50-es évek végén még nem mutatkoztak az egzotikus zenei világ iránti érdeklődés jelei, ami néhány évvel később nőtt divattá. Ezidőtájt csak nagyon kevés muzsikusi volt kapcsolatban - tudatos és programadó szándékkal - a keleti zenével. A modális előadásmódnak nem is volt programszerű jellege, spontán jelent meg a jazztörténet egy olyan szakaszában, mikor a harmóniaváz



merevsége a hagyományos patternnek örökös újra-interpretálását hozta magával, amelyek bár lehettek akármilyen kifinomulttan bonyolultak is. A modális játék alapvető fontosságú következményekkel járt a free jazz fejlődése szempontjából. A vertikális akkordmozgás minimálisra korlátozásával szabad tér nyílt horizontális irányban, mivel a funkcionális harmónia eltörlése feleslegessé tette a 8, 12 vagy 16 ütömes sémabosztást. Mint az 50-es évek végén keletkezett kompozíciók sora mutatja, természetesen még mindig lehetséges volt modálisan játszani a hagyományos formákon belül. Elvben azonban a modalitás jelenléte mint a funkcionális harmóniavázzal (az ugynevezett láncokkal) szembeni alternatíva ütömsémával nem körülhatárolt formát követelt. Hogy ilyen sémák mégis visszamaradtak mint a **Milestones**-ban, inkább a megszokás ereje, mint elkerülhetetlen szükségszerűség miatt volt.

A modális játék korai fejlődési szakaszának közép-

pontjában az 50-es évek végén John Coltrane és Miles Davis közös munkássága állott.

Coltrane 1926. szeptember 23-án született az észak-karolinai Hamletben. Miután megfizette a tanulópénzt - ezeket az éveket főleg rhythm and blues együttesekben töltötte - Miles Davis szerződtette kvintettjébe 1955-ben. Mint legtöbb tenorszaxofonos társa, Lester Youngot és Coleman Hawkinst választotta mintaképül. Így nőtt fel a 40-es évek modern jazz világában Dizzy Gillespie és Charlie Parker hatása alatt. Már 1947-ben volt néhány fellépése Sonny Rollins és Miles Davis együttesével, de rövidesen otthagyta Davist és a tenorszaxofonos Jimmy Heath-szel, majd később Dizzy Gillespie, Earl Bostic és Johnny Hodges együtteseiben dolgozott.

Amikor a Miles Davis kvintetthez csatlakozott 1955-ben első ízben magára vonva a kritikusok és a nagyközönség figyelmét, egyike volt a sok "hard" tenorszaxofonosnak, akik mint ugyanezen korszak "cool" előadóinak ellenpólusai a jazzrajongókat két ellentáborra osztották. Előadásmódja ebben az időben kutató, kereső, olyan anyagot dolgoz ki, melynek törvényei hivatottak későbbi fejlődésének nagy szakaszait meghatározni. Elkezdte a lehetséges legkisebb hangértéket venni alapmetrum-egységül, logikusan megtalálva az utat az erősen kötött artikulációhoz, amely erős ellentéte Sonny Rollins hangsúlyozottan staccato frazirozásának, és amely egy kicsit később azokhoz a dallamszerkezetekhez vezetett, amit a szerencsétlen "hangsíkok" (sheets of sound) kifejezéssel neveztek meg.

A Miles Davis kvintettel 1956-57-ben készített első felvételek egy tévóa Coltranet mutatnak. Gondolatai úgy tűnik, már készek, de még hiányosak a megvalósítás próbálkozásai. Martin Williams (1967) jogosan beszél arról, hogy Coltrane tendenciózusan elkenet hangsorokkal fejezte be a fraziszvégeket, vagy egyszerűen lenyeli őket.

1957. közepén Coltrane otthagyja a Davis kvintettet, hogy néhány hónapig Thelonious Monk-kal játszon.

E "legmagasabbrendű zenei építésszel" - ahogy Coltrane Monkot egy Down Beat-cikkben nevezte - való közös munka két módon is hasznára volt zenei fejlődésének: először is Monk megmutatta Coltranának, hogy hogyan játsszon 2 vagy 3 hangot is egyszerre a tenoron, másodsor segítette harmóniai kutatásaiban. A kiegészítő hangközök alap-

akkordokra való felrakásának módszerét már a bebopban kifejlesztették, Coltrane most egy lépéssel tovább ment: rokonakkordoknak az alapakkordokra való halmozásával, és így módon a lehető legkomplexxebb harmóniastruktúrát alkotott. Az ilyesféle stílusbeli újítások nem spontán módon, improvizációk közben jönnek elő, hanem elmélkedő teoretikus tanulmányok, vagy a zongorán való kísérletezés útján. Coltrane mondta fejlődésének e szakaszáról: "Időm jó részét harmóniai tanulmányoknak szenteltem, melyeket könyvtárakban és más efféle helyeken folytattam. Rájöttem, hogy a régi dolgokra kell visszatekinteni, és új megvilágításban kell szemlélni őket." (Coltrane 1960.)

Mikor Coltrane ismét csatlakozott Miles Davis együtteséhez 1958-ban, amely most szextetté bővült, Davist egy stílusváltási szakasz közepén találta. Akárcsak Coltrane, Davis már előzőleg is dolgozott többakkordos szerkezetekkel. Mint Coltrane mondta, "az akkordok önmagukban érdekelték". De akkor 1958-ban úgy tűnt, éppen az ellenkező irányban halad: a lehető legkevesebb akkordváltás alapuló, szabadon folyó sorokban improvizál, és sokkal inkább érdekli a dallambeli, horizontális folyamat, mint a harmóniastruktúra.

Arról a tendenciájáról, hogy a fő hangsúlyt a melódiára helyezze és az akkordmozgást korlátozza, Davis egyszer megjegyezte: "Mikor így csinálod, akkor csinálhatod tovább az örökkévalóságig. Nem kell törődnöd a váltásokkal, és többet foglalkozhatsz magával a dallamvonallal. Ez a felhívás, hogy szembenézz magaddal, hogy mennyire vagy dallaminvenziós. Ha akkordalapon állsz, akkor minden 32 ütem végén tudod, hogy az akkordok kifogytak, és nincs más, mint hogy megismételd, amit éppen az imént csináltál - némi variációval. Azt hiszem, hogy visszatérésre a jazzben ahhoz, hogy a dallam hangsúlyosabb legyen, mint a harmónikus variáció. Kevesebb akkord lesz, de korlátlan azok felhasználási lehetősége. Persze néhány klasszikus komponista már évek óta így ír. A modern jazz túlságosan tele van tömve akkordokkal. (Hentofftól, 1961. 208. 1.)

Coltranere úgy hatott ez az elképzelés, mint amikor felhúzzák a zsilipeket. Bár először megpróbálta a vertikális harmónia eredményeit a modális játékhoz igazítani, amit Miles Davis zenéje kínál számára. "Tudtam 3 akkordot játszani egyre. Viszont azt is akartam, hogy melódiusan is tudjak játszani. Miles zenéje nagy szabadságot adott (Coltrane 1960.)

1959. márciusában és áprilisában, kb. egy évvel a Milestones után a modális játék korai szakaszának második darabja került lemeze: a "Kind of Blue", melyet egy szextett: Miles Davis trombitán, Coltrane tenoron, Julian "Cannonball" Adderley alton, Winton Kelly Bill Evans-szal felváltva zongorán, Paul Chambers bőgőn és Jimmy Cobb dobos játszottak. A például szolgáló modális darabok a "So What" és a "Flamenco sketches". De még az "All Blues" és a "Freddie Freeloader" - noha 12 ütemes blues sémára készültek - magukon viselték a modális előadás jegyeit, nincsenek olyan harmóniai kiegészítők, mint helyettesítő akkordok vagy másodlagos dominánsok, stb., hanem csak a lemeztelenített blues séma 3 négy-ütemes szekvenciája.

A "Freddie Freeloader"-nél (e téma hangkonstruktorája és melodikus mozgása erősen emlékeztet Goodman régi standardjére, a "Soft Wind"-re) sokkal nyilvánvalóbban hallható a modális előadás felé fordulás a "So What"-ban. Ez a Miles Davis-kompozíció az úgynevezett dalforma A-A-B-A konvencionális formuláját veszi fel. De a régi, megszokott "dalok"-hoz hasonlítva két mély benyomást keltő módosítás van:

1) A B ütemes prióduson belül egyáltalán nincs funkcionális harmóniai mozgás. Az improvizációs anyag az A sorokban D dór móduszon, a B sorokban pedig Esz dór móduszon alapszik.

2) A periódusok közötti funkcionális viszony minden nyomát elkerülték: a B sor az alapskála kromatikus váltása D-ről Esz-re, nem pedig egy negyed kving-ugrás.

A "So What" a modális kompozíció iskolapéldájává vált: nem sokkal a "Kind of Blue" kiadása után amatőr együttesek légiója próbálgatta farkasfogait rajta. De a lemez legkövetkezőtében modális darabja a "Flamenco sketches". Ennek a kompozíciónak - és itt ennek a szónak a legkiterjedtebb értelmezése értendő - nincs is tényleges témája, illetve az nem egy erre a célra komponált dallamból származik. Ez a gyakorlat persze nem új: a jazz minden korszakában és különösen a bebop-ban voltak bizonyos adott harmóniavázra játszott improvizációk, hogy egy ráillő témát szükségszerűen bemutatnak volna. Ez különösen így volt a 12 ütemes blues esetében, ahol az első refrén gyakran egy improvizáció volt (pl. Parker's Mood, K.C. Blues, stb.) Az ilyen fajta improvizálás azonban mindig fenntartott egy állandó sémát

az egész darab folyamán. Az improvizációk a "Flamenco sketches"-ben másrészt nem alapulnak egy rögzített ütemszámú sémán. Erről a darabról nem mondható el, hogy levezethető akár a blues formából, akár a dalforma különböző típusaiból. 5 különböző hosszúságú részből áll, mindegyik más móduszon alapszik (2. példa). Ez azt jelenti - és ez a lényeg -, hogy az egyes különböző improvizációk hosszát nem az adja, hogy a szolista több vagy kevesebb refrént játszik (mint a hagyományos jazzben), hanem ez az egy refrénen belül a különböző móduszonok alapuló periódusok kiterjesztésével illetve összehúzásával történik. A "Flamenco sketches" szólozszekvenciájának diagramját a 3. példában láthatjuk: minden függőleges vonal egy ütemet jelöl.

FLAMENCO SKETCHES

2. példa

Evans: Introduction (4 bars)
 Davis (24 bars)
 Coltrane (24 bars)
 Adderley (33 bars)
 Evans (28 bars)
 Davis (22 bars)

FLAMENCO SKETCHES (Bar Patterns)
 (Hentofftól)

3. példa

Bizonyos móduszokon való improvizálás, melyek szkevenciája meghatározott, de hossza változó, olyan következményekkel jár az együttes játékban, ami a free jazz további fejlődése szempontjából alapvető fontosságú. Abban a pillanatban, hogy a standard üteméma-konvencióját elvetették, az együttes tagjai fokozottan összpontosított figyelmet kényszerültek fordítani egymásra. A "Flamenco sketches" esetében minden előadónak tudnia kellett, hogy mikor kell az egyik móduszról a másikra váltani. Mivel az improvizálótól nem volt várható, hogy arcmimikával vagy gesztusokkal nyilvánítsa ki, a szükséges "felhívás" jellegű zenei jelzéseket meg kellett alapozni. Bizonyos szituációkban ilyen jelzéseket tudat alatt is adnak és észlelnek, azaz nem egyezményes jelzések, hanem az zeneileg immanens.

A "Flamenco sketches"-ben az egyik móduszról a másikra való átmenetet egészen különböző módokon jelzik: Miles Davis szólói alatt a váltást rendszerint a bőgős Paul Chambers jelzi, aki késleltetésekkel készíti elő a talajt a következő módusz számára: "Cannonball" az új móduszra melodikus, szépen moduláló fordulatokkal vezet át: Coltrane elsősorban nagy erejű halmozással mutatja az új skálára való váltást, improvizációjának viszonylag nyugodt, melodikus folyását közbeszűrt 16-od vagy 32-ed figurákkal szakítva meg (ld. 4. példa). A moduláló cifrázatok elkrülésével, melyek automatikusan a modális tömbök közötti funkcionális harmóniai kötésre ösztönöznek, nagyon következetesen alkalmazza a modális koncepciót.

♩ - 70

FLAMENCO SKETCHES

A modális játék azonnali következményeit nem szabad túlértékelni. A "Flamenco sketches" és az üteméma standard koncepciójának megsértése kivétel volt, és az is maradt még egy ideig. Míg a "So What"-hoz hasonló darabok számtalan jazz-együttes repertoárjába találnak utat (Miles Davis majdnem mindegyik későbbi együttesével eljátszotta ezt a kompozíciót), nemigen inspiráltak egy zenészt sem, hogy letérjen a kemény és gyors formablonoktól jól kitapasztalt ösvényéről.

A "Kind of Blue" felvétele után egy hónappal a Miles Davis szextett feloszlott. Davis újra elkezdett Gil Evans-szal dolgozni: ennek az együttműködésnek köszönhető a trombita és nagyzenekar közötti oly híres dialógusok, mint a "Sketches of Spain", a "The Meaning of the Blues" és a "Lament", kisegyüttesekben azonban először nem lépi túl a "Kind of Blue"-ban kifejlesztett elképzelését. A bossa novába való elkalandozás után Julian Adderly öccsével, Nat-tel visszatér a "soul jazz" jövedelmező mezejére, a "This Herre"-rel jazz-rajongók körét messze meghaladó közönséget nyerve magának. John Coltrane-re maradt, hogy a modális játék elvét kiterjessze.

1959 májusában Coltrane lemezre veszi a "Giant steps"-et, első fontos nagylemezét saját kvartettségének élén. A "Giant steps" visszalépés a többakkordos szerkezetekhez, melyeken korábban dolgozott. A lemez címado száma a harmonikus-melodikus alkotás összes lehetőségein ismét végigszalad, nyaktörő tempóban és ütemfelező akkordváltásokkal: a harmóniaváz azonban messze meghaladja a hard bop egyszerű sablonjait. Az alap itt nem a megszokott "körbe-körbe kvintkörökben". A dallamvonal nem kap díszítő részleteket, akárcsak a bebop-ban a standard-ek melodikus befedésénél, hanem elsősorban az akkord-

progressziók hangsúlyozására szolgál.

Első hallásra Coltrane improvizációs felfogása mély benyomásokat keltőnek hangzik, de egy részletesebb analízis illúzióromboló. A túlzásba hajtott tempó a dallamgondolatok áradatát sugallja, de a valóság nem más, mint apertgiált akkordok szakadatlan szkevenciája - a végső elemzésben egy mesterien előadott, jól megtervezett etűd. Az első refrén néhány dallamsémája - mint az 5. példában aláhúzottak - hangról hangra megjelenik a következő refrénekekben is.

5. példa GIANT STEPS

Coltrane munkásságának ez a darabja negatív - de talán éppen ezért fontos - szerepet játszott a free jazz útjában. Az 1960. szeptemberi Down Beat interjúban (feljebb már idézett) a tört akkordokon alapuló improvizációs technikával foglalkozva mondta Coltrane: "Nem hagytam fel teljesen ezzel a próbálkozással, de nem volt elég tágas. Most sokkal rugalmasabban próbálok ezeket a progressziókat játszani".

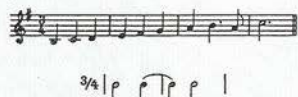
Körülbelül egy évvel a "Giant steps" után a vertikális orientációjú improvizálás megkötöttségei visszavezették Coltrane-t a modális játékhoz és így ismét a horizontális dallamfejlődésére való összpontosításhoz. 1960. októberében felveszi a "My Favorite Things"-et a muzsikussal, akik a Coltrane-kvartet pillérei lesznek éveken át: a zongorista McCoy Tyner és a dobos Elvin Jones. Ők nagyon fontosnak bizonyultak Coltrane stílusbeli előrehaladásában: az elkövetkező években újításai minden állomásán - olyan ritmusszekciót alkottak, amely megfelelt fejlődése különböző szakaszainak.

A lemez címado száma, a "My Favorite Things" Richard Rodgers egy musical-jének meglehetősen jelentéktelen keringője. Coltrane valami keleties bájt kölcsönöz neki

azáltal, hogy nem a fő hangszerén, a tenorszaxofonon, hanem szopránon játssza, és a nazális hangszin egzotikus asszociációkat ébreszt.

"My Favorite Things" eredeti formájában nem az a téma, amely feltétlenül modális feldolgozásért kiált, hogy biztosak legyünk ebben, az első 8 ütemben alig van akkordmozgás, de a következő periódusban van egy moduláció E-mollból G-dúrba, és végül egy egészhang váltás F-re. Ezeket a váltásokat mint ugródeszkát Coltrane teljesen figyelmen kívül hagyja, és a téma egy másik elemével dolgozik, nevezetesen az utolsó 4 ütemben lévő E-moll hangszorral, (6. példa) továbbá egy E-dúr skálával, amely a téma második bemutatása után mint átvezetés jelenik meg.

6. példa My Favorite Things



Ez a két skála alkotja az improvizáció anyagát és adja a darab formaszervezetét. A szolistasák, McCoy Tyner és John Coltrane, mindannyian először moll skálában improvizálnak, azután dúr skálában, meghatározott pontokon rendszeresen visszatérve a témához, amiből egy kötetlen, nyílt forma tűnik elő. Az egyes improvizációk ütemeinek időtartama és száma változó, és nagyban az improvizáló ötleteinek folyásától függ. Azonban még mindig nyilvánvalóan észrevehető a hagyományos 8 ütemes egységekre való belső beosztás, amely mindenekelőtt az olyan ritmussémák ismételtetéséből észlelhető, mint 3/4 vagy a zongora comping figuráiból. Az effajta beosztásnak feszültségépítő szerepe van, hasonlóan a swing korszak riffjeihez, vagy a "funky" zongorázás comping patternjeihez (például ahogy Horace Silver játszott). Az akkordmenetek helyett skálákon való improvizálás magában hordja az egyhangúság veszélyét, és ezt egy további feszültségkeltő elem hártja el.

Ahogy Coltrane improvizál a "My Favorite Things"-ben, a Davis szextettnel játszott szólóihoz hasonlóan, sokkal szabadabb, két szempontból is. Először Davis modális darabjaiban Coltrane frazírozása rendszerint megfelel e periódus beosztásának. Itt viszont keresztüljátssza a ritmusszkeciók által feladott sémákat, többnyire figyelmen kívül hagyva az általuk alkotott 4 vagy 8 ütemes egységeket.

Másodszor az e-moll és az E dur skálák anyagát kibővíti azáltal, hogy skálaidegen hangokat helyez el a kiemelkedő pontokon. Davisszel ezeket többnyire átmenő hangokként vagy váltóhangokként használja, ahogy azt a "Flamenco Sketches" átírásában is láthatjuk. Itt határozott saját értéket vesznek fel, s ez aligha sejteti a tonalitás jövőendő felbontását, de feltétlenül kiterjeszti a mozgásteret, és tovább értelmezi a modális improvizáció törvényeit. A 7. példa mutatja Coltrane moll improvizációjának egy részletét: különösen kiemelt ponton egy gisz (azaz egy nagy terc) veszélyezteteti a moll hangsort.

7. példa My Favorite Things



Coltrane "My Favorite Things" utáni felvételei állandóan előre hátra mozognak a stílusbeli nyitás és a már kipróbált eljárások között. A trombitás Don Cherryvel a "My Favorite Things" évében készült felvételei korántsem olyan progresszívek, mint azt a lemez címe: The Avant-Garde - alapján bárki gondolhatná. Cherry, aki ebben az időben az Ornette Coleman kvartett tagja és éppen ezért a "New Thing" egyik legismertebb képviselője, sokkal konvencionálisabban játszik ezen a felvételen, mint Coleman együttesével. Ilyen társaságban Coltrane valahogy furcsán tétovázva, ha ugyan nem tisztára rendszertelenül cselekszik, ideges, rövid frázisok arpeggióval váltakozva "Giant Steps" módra. A My Favorite Things-re jellemző áramló sorokból - ami úgy tűnik újra megjelenik az "Olé"-ban néhány hónappal később, itt szinte semmi sem hallható.

A Don Cherry-vel készített felvétel jelentősége így inkább szimbolikus, mint közvetlen zenei - a jazz különböző áramlatai közötti közlekedés kísérlete. De a következő évben létrejön egy találkozás, melynek mélyreható következményei vannak Coltrane free jazz felé vezető útján. 1961 végén Eric Dolphy - altszaxofonos, fuvalós és basszusklarinetes egy személyben - kezd el játszani a Coltrane kvartettel mint második fúvós szólísta. Ez volt a kezdete a két muzsikus közötti együttműködésnek, kiknek zenei háttere ugyan nem volt azonos, de gondolkodásuk egy irányban halad: mégpedig a zenei tér

kiterjesztése és a kifejezés új módjainak és eszközeinek megvalósítása felé. Eric Dolphyval való közös munkájukról mondta Coltrane egy Down Beat interjúban: "Eric és én jónéhány éve, körülbelül 1954 óta beszélgettünk zenéről, s jó ideje nagyon közel voltunk egymáshoz. Figyeltük a zenét. Mindig megbeszéltük, megvitattuk ami az évek múlásával lejártszóddott, mert szerettük a zenét. Amit most csinálunk, az néhány évvel ezelőtt kezdődött. Néhány hónappal ezelőtt Eric New Yorkban volt, ahol az együttes éppen dolgozott. Úgy éreztük, hogy jó lenne játszani, és le akart jönni beszállni... Én addig csak kvartettben, éreztem magam igazán jól, de ő jött, s az egész olyan volt, mintha új családtagot kaptunk volna. Másképpen, fejezte ki ugyanazt a dolgot, amit mi egy bizonyos módon csináltunk. Miután beszállt, úgy döntöttünk: megnézzük mi lesz belőle. Elkezdtünk játszani néhány dolgot, amiről azelőtt csak beszélgettünk. Azóta benne van a bandában, és szélesíti a látókörünket. Egy csomó dolgot próbálgatunk, mit még sohasem." (DeMichael nyomán 1962.)

Amikor Dolphy csatlakozott a Coltrane-kvartetthez 1961-ben, zenei hátterét a társulások óriási változatossága jellemezte. 1926-ban Los Angelesben született, pályafutását többek között Gerald Wilson és Buddy Collette együtteseiben kezdte. A nemzetközi hírnév először 1958-59-ben kapta szárnyra, mikor Chico Hamiltonnal játszott. A legfrissebb jazz-avantgarde-dal akkor került kapcsolatba, amikor Charles Mingus és George Russel együttesével játszott.

A 60-as évek elején Eric Dolphy, akárcsak Coltrane, zeneileg a hard-bop fokozatosan növekvő oldalágai és a free jazz radikálisabb újításai közötti határvonalon volt. De amíg Coltrane lépésről-lépésre, évről-évre állandóan függetlenedett a hagyományos normáktól, Dolphy előre-hátra mozgott a stíluspólusok között. Egyfelől láthatjuk a hagyományos harmónia és ritmus radikális elvetését Ornette Coleman kettős kvartettjének "Free Jazz" c. felvételén, melyben Dolphy mint vezetőtárs vett részt 1960-ban. Másfelől ott vannak az Oliver Nelson-nal és Booker Little-vel készített hard bop orientációjú felvételei egy évvel később. Dialógus Charles Mingussal a "What Love"-ban (1960) minden formai kötöttségtől mentes, a bőgő és basszusklarinet hangmagasságfunkciói mint olyan lényegtelenek, és mindkét hangszer vokális hangokat produkál, amelyek beszédre, ordítósókra, kiáltásokra emlékeztetnek. Ezzel szemben ott vannak az olyan klasszikus szépségű fuvalballadái, mint a "Don't Blame

Me" (1961), vagy a "You Don't Know What Love Is", melyet röviddel halála előtt, 1964-ben vettek fel.

A 60-as évek nem sok jazz-zenésze volt úgy otthon az időszak minden stílusában, mint Dolfy, anélkül, hogy bármit is feladott volna saját egyéni hangjából. Ez a hang felölelte a három hangszer maximális technikai potenciálját, kibővítve egy egészen sajátos artikulációval, intonációval és frazírozással. Dolfy számára, akárcsak Ornette Coleman számára, a temperált intonáció (ami mindenesetre csak kevéssé volt elfogadott a jazzben) másodlagos fontosságú volt. Fuvolajátéka nemcsak a hallgatónak ébreszt madárdal-asszociációkat, Dolfy maga mondta el – a kritikusok legnagyobb megütközésére –, hogy madárdal a forrása (Id. De Michael, 1962). A basszusklarinéton Dolfy által kifejlesztett hangok nem viszonyíthatók egyetlen pontosan meghatározott hangmagassághoz sem, független életet adott nekik, s a free jazz későbbi fejlődése természetesnek veszi őket. Ezek a hangok és a vonszolt vagy elkent hangjai az altszaxofonon nem csupán egy különben konvencionális játékmódba oltott hatások. Ezek a "trükkök", ahogy Dolfy bírálói a 60-as évek elején nevezték őket, a valóságban teljesen integrálódott stíluslemek, noha beszédes jellegűek az emberi hangéhoz hasonlóan valószínűleg gyarussá teszi őket a konvencionális hangokon nevelkedett hallgató számára.

Dolfy Coltraneval való együttműködése csak néhány hónapig tartott és csak kevés lemezt eredményezett, melyek csak kis részét tükrözik annak a mély benyomásnak, melyet az együttes gyakorolt amerikai és európai élő koncertjei során. Az egyik elvi jelentőségű dokumentum az 1961 novemberének egy klubban készült élő felvétel: a programhangzású "India" címet viseli (az "Impressions" c. lemezen).

Noha az "India" – mint a címéből is kivehetjük – egy modális darab, nyilvánvalóan inkább szimbolikus gesztus az indiai zene felé (amit Coltrane nagyra becsült), mint egy zenei fúziós kísérlet a "jazz meets India" c. német felvételek vagy Joe Harriot "Indo Jazz Suit"-je mintájára. Coltrane "India"-ja a "Favorite Things" és az "Olé" koncepcióját veszi fel és viszi tovább. A darab kifejlődése szempontjából a téma ismét csak másodlagos fontosságú. Rögzíti az érzelmi hangulatot anélkül, hogy ritmikai, harmóniai vagy formai alapul szolgálna. Két egyszerű, jelszerű motívumot állítanak szembe. A második, amely a g-e-c-d hangokat tartalmazza, később átveszi a zongorista mint kísérlet sémát Coltrane és

Dolfy szólói alatt. A témát megelőzően Coltrane egy improvizált passzázst játszik szopránon, bemutatván a módozst, melyen a rákövetkező szóló alapszik, vagy itt inkább amelyhez a szólisták orientálódnak.

8. példa India



A kérdéses módoz G-mixolid, hasonló egy G-durhoz – moll szeptimével. Aaz "Indiá"-ban a módoz sokkal szabadabban kezelt, mint Coltrane korábbi modális darabjaiban. Ez talán Dolfy hatásának köszönhető, aki hajlamos elkalandozni a szigorúan vett módozstól, még belépésének is tisztán bitonális jellege van. Leszállított hangközök használatával a frázisok gyújtópontjában mollos színezetet ad dallamainak, ami időnként durván ütközik a darab módozával, és így a zongorista akkordmenetével.

9. példa India

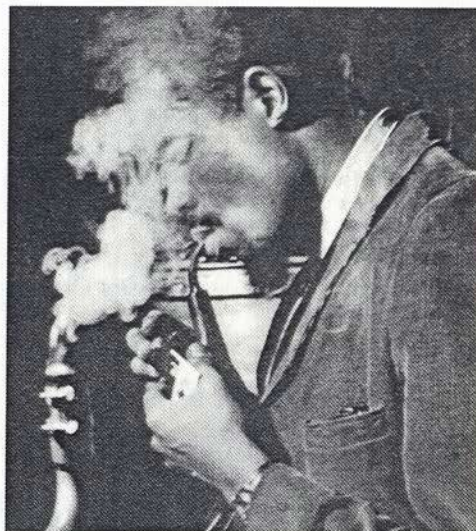


Coltrane melódiája sokkal közelebb áll a mixolid módozhoz, mint Dolfyé, de Coltrane improvizációja folyamán is világosan kivehető az eltérés az eredeti anyagtól. A "My Favorite Things"-ben a módozst még többé-kevésbé kötelezőnek ismerte el, alkalmazdán eltérve tőle úgynevezett skálaidegen hangokkal (7. példa), itt azonban inkább a módoz körül játszik, mint "benne".

Coltrane játéktípusának két módosulását minden bizonnyal a Dolfyval való közös munka inspirálta, és valószínűleg az "eddig soha nem próbált" dolgai közé tartozik, ahogy Coltrane említi a fent idézett beszélgetésben (DeMichael, 1962). Az első olyan egyes használata, melyek hangszíne gyakran emlékeztet Dolfy basszusklarinét hangzásaira.

Coltrane már azelőtt is kísérletezett a hangszínnel, mikor többszörös hangokat játszott "Harmonique" c. kompozíciójában. A korábbi darabokban az ilyen hangmanipulációk inkább stílusbeli adalékanyag jellegűek, de itt teljesen integrálódnak a szólóban, és nem díszítés-jellegűek, sem természetellenes hangzásuk, hanem a dallam tetőpontjaiul szolgálnak.

Coltrane játékanak másik új jellemzője, amely szintén Dolfy hatására utal, hogy nagy hangközöket: szexteket és



ERIC DOLPHY

szeptimeket használ. Vidám, fűrgé, melodikus elemek használata egyidejűleg volt Dolfy legjellemzőbb egyéni sajátosságainak, és sűrűn hívta ki a kritikusok támadásait (véleményem szerint legtöbbször igaztalanul), mivel állításuk szerint ezek közhelyek kialakulásának tendenciáját mutatják. Coltrane sokkal takarékosabban bánt ezekkel a meglehetősen ideges, széles hangközökkel, mint Dolfy. Ezek a hangközök többnyire melodikus – és ritmikus – kontrasztul szolgáltak a nyolcad – vagy tizenhatod láncokból felépített, kerek dallamhajlításokhoz. A nagyugrások passzázsozokban távolodnak el Coltrane legmesszebb a modális alapszerkezettől, ahogy ezt a 8. és a 10. példa összevetése világosan mutatja.

10. példa India



Az "India" zenei szerkeztének alapvető tényezője a ritmuskezelés, ami – más eszközök mellett – különleges súlyt kap két bögös: Reggie Workman és Jimmy Garrison jelenlétével a ritmusszekcióban. A dobos Elvin Jones hozza a beatet, de ugyanakkor igen finoman leplezi is,

úgy hogy felosztja ütőhangszerei között egy bizonyos "csipkekötő technikával". Ugyanakkor lehetetlenné teszi az "egy", a hangsúlyos ütem, a hagyományos jazz egyik alfája és omegája, felé való orientálást aszimmetrikus



FELVÉTELEK

felhagytak minden formai sematizmussal a szerkezeti összefüggések kifejtésének eljárásának és a szerkezeti fejlődés érdekében, ami függ az egyes muzikusok spontán alkotóerejétől, valamint hajlandóságukról és képességüktől, hogy alkotói potenciáljukat egy nagyobb egészbe egyesítsék. A darab belső rendje - horizontális fejlődésében - szükségszerűen aszimmetrikus, a szólisták frazírozása, a bőgősök és a zongorista változó patternjei és különösen a dobos variálható ritmusalapja által vezérelt. A vertikális kohézió elvileg a modális vázán keresztül valósul meg, de ez az elv nem érvényesül abszolút mértékben. A modális anyag sem köti egybe az egész darabot, ehelyett kiinduló és érkezési pontként funkcionál melodikus kirándulások számára, amit csak egy kis lépés választ el a politonalitástól.

A 60-as évek elején Coltrane nyilvánvalóan tudatában volt a "kis lépés" jelentőségének, és hosszú időn keresztül nem akaródzott megtenni azt. Az "India" ez idő szerint direkt következmények nélkül maradt. Inkább egy pillanatnyi kockázatos kutatóakciónak lehet tekinteni, mint egy új koncepció csírájának. Itt talán jó lesz egy kicsit kitérni a korabeli jazzkritika reakciójára, mert csak így alkothatunk képet, hogy ezen újítások - melyek történelmileg nézve viszonylag ártalmatlanok - milyen légkörben mentek végbe. Mialatt Coltrane és Dolphy folytatták a modális játékmód kiterjesztésére irányuló erőfeszítéseiket, a kritikusok között az "anti-jazz" divatos jelszó ütötte fel fejét.

John Tynan, a Down Beat társkiadója írja 1961. november

ritmuscifrázatok egymásra helyezésével. A bőgősök is hozzájárulnak a ritmusbeli dezorientáció folyamatához azáltal, hogy olyan két ütemes ritmussémákat hoznak be, melynek hangsúlyelosztása gyakran veszélyezteti az alapritmust. (11. példa).

11. példa India



Ezek igen figyelemreméltó sémák, mivel nem sematikusan használják őket, a darab egész tartalma alatt variálódnak, ezért állandóan új impulzusokat adnak a ritmusfolyamathoz, és kétségteljesen hozzájárulnak a hallgató elbizonytalanításához. Ugyanilyen módon a zongorista McCoy Tyner a periódusbeosztástól teljesen függetlenül használ a második téma motívumából (g-e-c-d) leszűrt sémákat, igaz, hogy csak nagyon halványan, itt emlékeztet a "My Favorite Things" sztereotíp 4 és 8 ütemes comping figuráira.

Az "India" csak egy darabja a John Coltrane-Eric Dolphy együttműködésnek, és talán még csak nem is a legjobb. Mindazonáltal nagyon erőteljesen jelöli a modális improvizáció egy szakaszát, melyet a benne rejlő összes lehetőségek feltárása jellemez, de ugyanakkor kimutatja korlátait is. A téma kivételével az "Indiá"-ban



FELVÉTELEK

23-án: "A hollywoodi Renaissance Clubban hallgattam mostanában elrettendő demonstrációját valaminek, ami úgy tűnik, egy növekvő anti-jazz tendencia, és amelyre a példát az avantgarde jazz kifejezéssel illetett zene legfőbb védelmezői (Coltrane és Dolphy) szolgáltatták. Hallottam egy jó ritmusszekciót... elfecsérlődik a két fúvós nihilista gyakorlatozása mögött... Coltrane és Dolphy úgy látszik szándékosan, megfontoltan rombolnak (a swinget)... Úgy látszik, hajlamosak az anarchia útját járni zenéjükben, ami semmi mással, mint az anti-jazz kifejezéssel írható le". (DeMichael nyomán 1962).

"Nihilizmus, anarchizmus, ellen-": a reakciós kritika szitokszózára, mint látjuk, mindenütt ugyanaz. Az egyik fő véd a John Coltrane együttes ellen: darabjaik túlzott hosszúsága volt. Ezt igen érdekes megjegyezni, mivel a hosszú darabok nem számítottak újdonságnak a jazz-történetben. A swing és a bebop korszak fesztelen légkörü jam-sessionjein és a "Jazz At The Philharmonic" koncerteken egy teljes óráig tartó darabok sem voltak maguk után ilyen dühödő haragot. A botránkyó tehát nem az időtartam maga volt, hanem az, hogy a hallgató elvesztette a tájékozódáshoz szükséges megszokott fogódzókat. A funkcionális harmónia elhagyása a hagyományos formásmákat megszüntette, az útbaigazító, érthető időbeosztással együtt. Mint azt a kísérleti pszichológiából tudjuk, az osztatlan idő (akár látszólagos, vagy valóságos) szubjektíve mindig hosszabbnak tűnik az osztott időnél. Coltranet nem azért támadták, mert túl sok periódust fújt, hanem mert egy túl hosszú periódust fújt látszólag egy akkordra.

Alapjában véve a darabok időtartamának bírálata nem volt egyéb, mint a hagyományos sémák lerombolt korlátai előtt zavarodottan álló megfigyelők reakciója. De a "nihilista gyakorlatozások" vadját más érvek - ha nem is szükségszerűen helytállóak - is alátámasztották. Mikor a kritikusok azt állították, hogy a swinget, a jazz belső lényegi elemeinek egyik legfontosabbikát "rombolták le", azt célozták, hogy a swing mint valami ritmusbeli sajátosság tévedhetetlenül meghatározható dolog, állandóan tartván azt a "valódi" jazz minden változatában, és megfedkeztek arról, hogy egy sokféle formával és kifejezésmóddal rendelkező jelenségről van szó. A Count Basie-zenekar swingje nem jobb, mint egy bebop együttesé vagy egy olyan szolistaé, mint Stan Getz, ezek minőségi különbségek, és nem az a kérdés: ki swingel jobban, hanem hogy a különféle stílusok és zenészek swingje miben különbözik egymástól.

A Coltrane kvartet "India" utáni modális darabjai mind viszonylag konvencionálisak. Az olyan darabokban, mint az "Up Against The Wall", az "Alabama" vagy a "Promise" a módusz vezető szerepe alig szenved sérelmet. Az együttes bőgőse, rendszerint Jimmy Garrison a beat közelében játszik, és még standard formai sémákat - melyeket már elavultnak nyilvánítottak - is többnyire megfigyelhetünk.

Sok tekintetben a kipróbált időmértékekhez való ragaszkodás jellemző előtte John Coltrane egész zenei fejlődésének. Minden előre megtett lépést valami lazító szünetnek tűnő követelt. Közelebről megvizsgálva azonban ez egy konszolidációs szakasznak, az előző kísérleti időszakban szerzett tapasztalatok összefoglalásának bizonyul.

E periódus végpontja és végkövetkeztetése Coltrane első szvitje, az "A Love Supreme", melyet 1964. decemberében vettek fel. E "hatalmas himnikus erejű ima" (Berendt 1968, 96. l.) pszichológiai és szellemi aspektusát a jazz szakírók állandóan hangsúlyozzák. Kétséges, hogy ugyanez a darab más címen és Coltrane vallásos vallomása nélkül a lemezborítón ugyanolyan érdeklődést keltett volna, mint azt végül tette. Ugyanígy nem hagyható figyelmen kívül az a hatás, amit mint egy új szellemi attitűd kinyilvánítása - a new yorki free jazz körök sok fiatal muzsikására tett. Az "A Love Supreme"-mel Coltrane szerepe mint egy technikai zenei megújulás úttörője - amit a 60-as évek eleje óta gyakorolt - a free jazz muzsikuskok felé átalakult az újfajta önmegvalósítás úttörőjének szerepévé.

Zeneileg az "A Love Supreme" egy olyan feldolgozási folyamatnak a tökéletes terméke, melyben Coltrane öt év zenei tapasztalatait és észrevételeit összegezte. Mint ilyen, a legkülönböző formáló elvek szintézisét valósítja meg. A szvit négy tételének mindegyike különböző szerkezetű, tájékozódást szolgolóvázat ad az improvizáló-nak, egy viszonylag szabadon kezelt modalitás az "Acknowledgement"-ben, kadenciális 8 ütemes periódusok a "Resolutios"-ben, modális izű 12 ütemes blues séma a "Pursuance"-ban, és végül szigorú modalitás a "Psalm"-ban, ebben a tőrör egyszerűségű darabban.

Formai tekintetben az "A Love Supreme" Coltrane munkásságának egy új vonását mutatja: az egyes részek között motívumkövetések vannak. Az első tétel elején például (Acknowledgement) Coltrane az alaptémát (12. példa) - amit a bőgő játszik és később vokálisan is bemutatnak - egy kontraszthatású dallamvonallal állítja

szembe (13. példa), amiből aztán még az első tétel folyamán kiemel egy frázist, és azt szisztematikusan variálja. Ugyanez a frázis új ritmussal és harmóniamenettel alkotja a harmadik tétel (Pursuance) témáját.

Az első tétel végén feltűnik egy eljárás, amely Coltrane később fejlődésében tipikussá válik: a főtéma központi motívumát minden hangnemben végig szekvenciálva a zongora és a bőgő modális alapja fölé helyezi. E pátozzsal telített halmazos viszonylap egyszerű eszközzel, a következő években készített felvételeinek egyik alapvető kifejező eszköze.

12. példa A Love Supreme



13. példa A Love Supreme



14. példa A Love Supreme

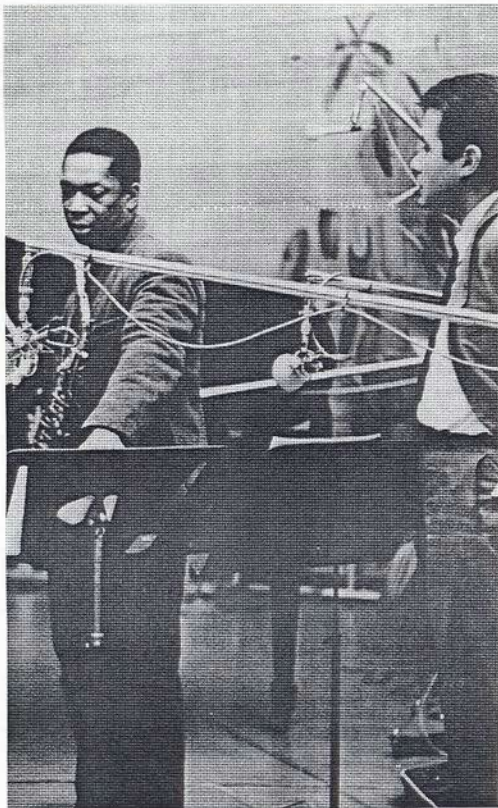


A korlátok, melyeket Coltrane az "A Love Supreme" alapjául szolgáló szerkezetekkel elfogadott, világosan kirajzolódnak, de viszonylag rugalmasnak tekinthetők, ha végigkövetjük Coltrane útját a Miles Davis szextetbéli működéstől a "My Favorite Things"-ig és az Indiá"-ig, majd a szvitig.

Coltrane fokozatos elszakadása a hard bop zenei normáitól, melynek döntő mozzanata a modális játékmód felé való fordulás Miles Davis hatására, a 60-as évek végére odavezették, amit Martin Williams (1967) a "man in the middle" pozíciójának nevezett. 1965 körül azonban Coltrane valóban egyre messzebb távolodott a késői bop merev rutinformáitól, és egyre közelebb került a free jazz Ornette Coleman és Cecil Taylor által kifejlesztett formáló elveihez.

A lépés az "A Love Supreme"-től, amely még mindig a "music in the middle", az "Ascension"-ig, melyet fél évvel később vett fel, többet jelentett zenei fejlődése

számára, mint bármely eddig megtett lépés. Ekkor elmozdult abból a helyzetből, amit nehéz a megállapodott stíluskategoriák szakkifejezéseivel leírni. A "man in the middle"-ből a fiatal new yorki zenészek csoportjának, a free jazz "második generációjának" egyik központi alakja lett - akik Coleman és Taylor zenei eredményeire építve - most Coltraneban találták meg fő zenei és emberi példaképüket.



J . O . H . N COLTRANE 1965-1967

"New York az, ahol minden történik". Az ehhez hasonló szavak, a jazzisták császárai a viharos 20-as évek óta új erőre kaptak a hatvanas évek elején. Az USA minden részéből számtalan zenész özönlött New Yorkba, ahol a megélhetésért vívott harc a legkeményebb volt, és ahol különösen az avantgard aligha remélhette, hogy anyagilag talajt kaphat a lába alá. Mégis jöttek, hogy ott vegyenek részt a jazz megújulásában, ahol az történik. Sokan feladták és hazatértek, mások eltűntek a metropolisz dzsugelében. Akik kitartottak egy szilárd közösséget alkottak. Megtelepedtek a kopott East Village-ban, alkalmi munkából éltek és örömből játszottak "loft"-jaikban vagy kis fizetségért a negyed kávéházaiban, ahol legalább lehetséges volt, hogy saját zenéjüket játsszák.

Ezzel a bizonytalan háttérrel, olyan szituációban, melyben még az olyan sztárok élete, mint Ornette Coleman és Cecil Taylor is minden volt, csak nem rózsás, három jelentős esemény történt a 60-as évek közepén. Az első egy négynapos fesztivál volt, melyet kizárólag a jazz új irányzatainak szenteltek: "A Jazz Októberi Forradalma", ahogy kezdeményezője, a trombitás Bill Dixon nevezte. A második a "Black Arts Repertory Theatre-School" számára rendezett jótékony célú koncert volt, amely a "New Black Music" programadó címet viselte. A harmadik az "Ascension" című lemez felvétele volt, melynek során John Coltrane első alkalommal gyűjtötte maga köré a fiatal zenészek egy csoportját, kiknek legnagyobb része szinte teljesen ismeretlen volt a new yorki free jazz körökön kívül.

A felszínen ennek a három eseménynek látszólag semmi köze sem volt egymáshoz, de volt egy láthatatlan kötelék, mely egyesítette őket: a new yorki zenészek összefogási szándéka, hogy megszervezzék és kollektíve megvalósítsák azt, amit egyénileg nem tudtak megvalósítani.

"A Jazz Októberi Forradalma" 1964 októberének elején zajlott le a "Cellar Café"-ban, nem messze a Broadway-től - fesztivál egy kis kávéházban. Négy hosszú napon és éjszakán keresztül mintegy húsz különböző együttes játszott, számtalan ismert és ismeretlen zenész, előadók, akiknek sohasem jutott több a helyi sikernél (ami nem szükségszerűen az ő hibájuk volt), jazzemberek, kiknek

zenéjét később az egész világ megismerte. Ez utóbbiak között voltak John Tchicai és Giuseppe Logan szaxofonosok, Dewey Johnson és Mike Mantler trombitások, Paul Blej és Burtok Greene zongoristák, Roswell Rudd harsonás, Lewis Worrell és Alan Silva bőgősök és Milford Graves dobos.

A zenei spektrum Jimmy Giuffre szólóklarinétjától a Sun Ra zenekar "Úrzenéjéig" terjedt, a strukturálisan formálistól az eksztatikus - szabálytalan - látszólag formánélkülig. Voltak nóták, melyek szvingeltek (a régi értelemben) és voltak ametrikus, szabad tempójú darabok.

Ezzel a fesztivállal Bill Dixon képes volt bemutatni mindenekelelt, hogy van New Yorkban a zenészek egy hatalmas csoportja, akiket érdemes meghallgatni, és másodsor van egy (eleve fiatalokból álló) közösség, amely már torkig van a megcsontosodott zenei normákkal - és a megállapodott jazzklubok kommersziális túlekedésével is - akárcsak maguk a zenészek. Az "Októberi Forradalom" nem tett semmit, hogy először is megoldja a free jazz zenészek anyagi bizonytalanságának problémáját, de megmutatta, hogy hogyan vehetik át a zenészek a kezdeményezést és biztosíthatják maguknak azt, amit az establishment - amely megelégedett azzal, hogy meggazdagszik Brubecken és Petersonon - megtagadott tőlük.

A "New Black Music", az író és jazzkritikus Leroi Jones vezetésével 1965 márciusában rendezett koncert részben mint az új fekete nacionalizmus manifesztálásában állt össze és ezért helye van a free jazz szocio-történetében. Habár nem volt olyan minden felölölő, mint Bill Dixon "Októberi Forradalma" (melynek során a kiválasztási elv szándékosan igen liberális volt), a koncert a zeneitipusok széles skáláját mutatta be. Az Archie Shepp vezette csoport zenéjével (blues- tudatú, de a tradicionális jazzmodellektől radikálisan eltávolodott) egy vonalban állt az Ayler-fivérek, Albert és Donald improvizációja) paradox módon folklorisztikus és kaotikus egyszerre). A Charles Tolliver kvintett kiterjesztett hard-bop-ja megfért a "Sun Ra Myth-Science Arkestra" úgynevezett úrzenéjével. Különleges jelentőségű volt azonban John Coltrane megjelenése, aki eddig outsider volt a new yorki free jazz társadalom számára. Ebbe a helyzetbe nemcsak a jazz irányába mutatott evolucionista beállítottsága miatt került - szemben a fiatalabb muzsikusok forradalmi magatartásával -, hanem anyagi sikerei miatt is. Az a tény, hogy Coltrane kész volt a

"New Black Music" felirat alatt játszani, jó ömnak volt tekintendő. Ezzel nemcsak a new yorki kör szociálisan hátrányos helyzetben lévő zenészeivel való szolidaritását akarta demonstrálni, de zenéje sem volt egy jöttányival sem kevésbé kompromisszummentes, mint a fiatalabb zenészeké, miközben a kivételzés tökélyében és érettségében felülmúlta őket. A mozgalom Coltrane-ban találta meg azt a "super-egot", ahogy Archie Shepp, Marion Brown és Albert Ayler és mások neki dedikált címei tanúsítják.

Ha az első két esemény következményei szociálpszichológiaiak, hamarosan követték őket a zenéiek. A Jones-féle koncert után három hónappal, 1965. június 25-én egy mintegy háromnegyed órás darab, az "Ascension" született az Impulse cég stúdiójában. A John Coltrane kvartettel együtt a new yorki kör fiatal zenészeinek egy csoportja vett részt benne: Dewey Johnson és Freddie Hubbard trombitán, Marion Brown és John Tchicai altszaxofonon, John Coltrane, Pharoah Sanders és Archie Shepp tenoron, McCoy Tyner zongorán, Art Davis és Jimmy Garrison bőgősök és Elvis Jones dobán.

Már magából a közreműködők listájából is világos, hogy sokkal többről volt itt szó, mint csupán egy újabb free jazz lemez felvételéről. De ami valójában speciális az "Ascension"-nel kapcsolatban, az túlmegy az együttes fellépésén, és a darab hosszúságán. "Lehet, hogy ez a legerőteljesebb emberi hangzás, amit valaha felvettek". A jazzteoretikus és kritikus Bill Mathieu ezzel a mondattal kezdte az "Ascension"-ről szóló beszámolóját a Down Beat-ban 1966-ban. Szavai ma is éppolyan érvényesek, mint voltak a 60-as évek közepén, jellegzetes tükröződése az "Ascension" érzelmi hatásának, amit a hallgatóra gyakorolt a maga idejében.

Még mialatt az "Ascension" készült, azaz a lemezfelvétel közben a zenészek tudatában kellett, hogy legyenek, hogy egy totális kommunikáció élményében részesek és hogy az eredmény soha nem lehet egyenértékű egy ilyen tapasztalással.

Marion Brown mondta később: "Kétszer vettük fel és mindkettőben megvolt az a bizonyos dolog, ami a sikoltást hozza ki az emberből.

Akik a stúdióban voltak, sikítottak" (Spelman nyomán, Impulse A-95). Ettől egy olyan problémához érkezünk, amely a jazz fejlődésénél egyre nagyobbban tűnik: benne lenni a teremtés aktusában, a "most" legalább olyan jelentőség

válik, mint az "utána", a zenei végtérkép. Hogy vajon a forgó lemezen hallható akusztikai eredmény felülmúlja-e a totális kommunikáció eseményét, alighanem másodlagos maguknak a zenészeknek. Mindazonáltal a hallgató számára az "Ascension" legszembevetőbb vonása különleges érzelmsége. De ez az intenzitás talán eltakarja azt a tényét, hogy a darabban teljesen hagyományos elemek vannak, és ott, ahol feltételezhető, hogy mindenki azt játssza, ami neki tetszik, valójában határozott zenei szervezettség van.

Az "Ascension" két változatban készült azon a június 25-én. Egymást követően jelentek meg az Impulse cégnél, szerencsétlen módon ugyanazon szám alatt. (Az egyik verzió most Impulse A-95 szám alatt, a másik His Master's Voice EMI-n CSD 3534 szám alatt kapható). Míg ezek a felvételek alig különböznek formastruktúrájukban és még kevésbé érzelmi tartalmukban, nyilvánvalóan különböznek mikrostruktúráikban és még inkább a szóló improvizációkban, amint az egy főként improvizált zenétől várható. A két verzió közvetlen és részletes összevetése, bármilyen tanulságos is lenne, minden bizonnyal meghaladná e könyv kereteit. De még egy felületes, hallás utáni összehasonlításból is megállapítja a hallgató, hogy mi volt előre megrendezett ebben az improvizált zenében és mi nem azonos passzázások a két verzióban aligha jelentkeztek spontán módon.

E darab elemzése során csak a HMV által kiadott változatra hivatkozom (ez alighanem a második). Ezt az eljárást indokolja, hogy azok a különböző alkotórészek, melyek fontosak az "Ascension" és talán a free jazz egészé szempontjából, világosabban szembeötlőek itt, mint a másik verzióban, melynek zenei kvalitásai egyenértékűek. Mint ahogy már sok megfigyelő kiemelte, az "Ascension" konstrukciója bizonyos párhuzamosságokat mutat Ornette Coleman. 1960-as kettős kvartet felvételével, a "Free Jazz"-zel (lásd 59. old.)

Mindkét darabban a formai vázat a kollektív improvizációk és szólók váltakozása alkotja, és mindkettőben minimális az előre rögzített anyag és maximális a spontán, szabad alkotás. De bár mindkettő hasonló radikálitást mutat a hagyományos normák elvetésében (és ily módon jogosan állíthatja, hogy lökést adott a jazz fejlődésének a következő években), belső szerkezetükben és érzelmi tartalmukban egyazon nyelv két különböző dialektusát képviselik. Később majd visszatérek a két felvétel

közötti párhuzamokra és eltérésekre, miknek következményei talán a legfontosabbak és a legmesszebbre hatók a free jazz evolúciójában.

Az "Ascension"-ben a kollektív improvizációkra és a szólókra való formai tagolódásnak van egy másik váza is az előbbi fölé helyezve, amely a strukturális differenciálás egy forrása, különösen egy együttes passzázásokban. Ez a modális szintek szisztematikus változtatásából áll és csak kis eltérésekkel mind a nyolc improvizációban jelentkezik. Az eleje egy Eol sor b-ben, egy váltás D frig sorra, ami rendszerint ritmus-szerkezetbeli váltással is párosul, a kollektív blokkok lezárása F frig és stvezet a következő szólóra, amely általában ismét B eol-ban kezdődik. A strukturális elv logikája szembeszökő a módusok tonális anyagában: az F frig sor és a B eol sor azonos totális anyagot tartalmaz, és csak hivatkozási pontjukban, a módusz alaphangjában különböznek.

(32. példa)



A skálának ez a kettős értelmezése az átmeneteket a kollektív improvizációkról a szólóra folyékonyra teszi, legalábbis a modális szerkezet keretei között, és a szólista könnyedén elszakadhat az együttestől.

"Az Ascension" modalitása minden bizonnyal másfajta, mint Coltrane korábbi darabjaié, mint a "Favorite Things", "Olé" vagy az "India". A darab sok részében a modális skálák inkább csak kiérezhetőek, mintsem kézzelfoghatóan jelen lennének. A kollektive rögtönzött passzázások mellett, melyekben a modális anyag világosan hangsúlyozott (részben a fúvósok töredék akkordjaival), így alkotván egy tisztán kivethető modális alapot, vannak passzázások, melyekben diszsonáns komplexumok csak találgatást engednek a modális fókuszot illetően. Végül vannak szólók, melyek egyáltalán nem modális színezetűek, kivéve a kísérelő bőgőket és zongorát.

Nem akarok olyan látszatot kelteni, hogy a modális játékmód - bármilyen formát öltsön is az "Ascension"-ben - a leglényegesebb elem lenne, amely meghatározza a zene általános jellegét, mivel vannak határozottan fontosabb komponensek, melyeknek az "Ascension" a free jazz

történetében való jelentősége tulajdonítható. Szükségesnek látszik azonban kiemelni, hogy a darab minden spontaneitása mellett itt nemcsak intuíción és empátia munkál, hanem más dolgok is meghatározzák zenei folyamatát.

A módusok változtatása a kollektív improvizációk folyamán mindig többet jelent, nem csupán új tonalitás anyagra való áttérést. Ezekben a pontokon a strukturális differenciálás minden szinten egyszerre valósul meg:

a) a ritmusalap megváltoztatása, pl.: a szabadon hangsúlyozott ametrikus passzázsokról olyan passzázsokra való átmenet, melyekben a beat kihangsúlyozott, vagy

b) a dallamrészek mozgásformájának változása, pl. a hosszú statikus hangzatokról lefelé haladó dallamvonalakra vagy díszítő futamokra való áttérés, vagy

c) a hangszín variálása, ami regiszter- és dinamikaváltásokból tevődik össze.

Ily módon a modalitásnak, vagy méginkább a módusz változásainak az "Ascension"-ben határozott formái, strukturális szerepe van.

Egy ilyen organizáció - legyen bár elemi - bizonyos fokú irányítást igényel, különösen akkor, mint az "Ascension"-ben is, ha az organizáció spontán módon jelenik meg, azaz nem valami rögzített időbeosztású sematikus tagolódás folytán. A "kormányos" rendszerint John Coltrane. A modális szintre, mely felé a zene halad, utaló hangokat kitarva ad jelet a móduszváltásra (gyakran a kérdéses móduszra irányuló késleltetésekkel, pl.: ász a B eo. előtt). A kollektív improvizációkban az ily módon kezdeményezett váltásokat rendszerint teljes skálák vagy skálatörédekek határolják körül - melyeket általában Freddie Hubbard játszik -, és a zongorista McCoy Tyner akkordmotívumai stabilizálják.

Az "Ascension" melodikus magva, egy John Coltrane által előadott rövid motívum, amely az első kollektív improvizációt indítja, kétségtelen szimbolikus jellegű, hasonlóságát a "Love Supreme" című Coltrane szvit főtemájával nem lehet nem észrevenni.) 33. pl).

a) Ascension 

b) Love Supreme

Ami a darab kifejlődését illeti, ennek a "vezérmotívumnak" azonban csak másodlagos szerepe van. Az együttes rögtönzések irányításához használt főmotívum lefelé haladó sorokból áll, melyek meghatározzák a móduszt, és egyszersmind egy világosan kivehető hangzástömböt alkotnak. Ezek a sorok, gyakran a modális vázból vett skálatörédekek vagy akkordtörédekek, nyilvánvalóan csak általános folyamatokban előre aranzáltak, nem pedig melodikus alakjukban, vagy hogy pontosan mikor jelenjenek meg.

Ily módon a hét fúvós hangszer nagyszámú ritmikailag független sort állít szembe egymással az ennek eredményeképp jelentkező átfedésekkel. Ez az egymáshelyezés gyorsan mozgó hangzástömböket hoz létre, melyek ritmikus differenciálását rendszerint inkább a ritmusekció szolgáltatja, mintsem hogy belülről jönne. Amikor két független melódia-ritmus sor egybeesik, a köztük lévő viszonyok elvesztik áttekinthetőségüket egyetlen hangzástömbvé olvadván össze, melyet rendszertelen hangsúlyozások élénkítenek. Másrészt viszont vannak olyan passzázsok az "Ascension"-ben, melyekben az egyes muzikusok szüntelenül ismételt rövid ritmikus motívumok által olyan nagy hajtóerejű, egybeesődő ritmust hoznak létre, melyek impulzusai - mikor a többi improvizáló is átveszi - nem ritkán Cecil Taylor együtteseinek energetikus ritmusaival ébresztenek asszociációkat.

Ezen együttes improvizációk változatossága és sűrűsége, valamint alkalmankénti metsző diszsonanciája tekintetében világos, hogy egyes elemei - azaz amit a különböző zenészek játszanak - kevésbé "forradalmiak" melodikusan, mint ezeknek a részeknek az összegeződése. Amíg Coleman "Free Jazz"-ének csoportimprovizációiban minden egyes előadó dallama egy világosan megrajzolt horizontális hangközstruktúrával rendelkezik (a muzikusok közötti motívikus adok-kapok eredménye), az "Ascension" fúvós sorainak egyenként véve viszonylag egyszerű formája van. A szekundokból és tercsekből álló futamok, mint a 34. példában lévők, mindenesetre nem ritkák. (A példa egy frázis, melyet a trombitás Freddie Hubbard játszik a negyedik kollektív improvizációban Pharoah Sanders szólóját követően).

34. példa Ascension





Itt megragadhatjuk az egyik legalapvetőbb különbséget Coleman "Free Jazz"-e és Coltrane "Ascension"-je között. A "Free Jazz" kollektív improvizációiban minden egyes improvizáló közreműködése egy bizonyos saját melodikus életet él, a különböző részek motívikus összefüggése és összekapcsolása az együttműködés polifonikus hálóját alkotja meg. Az "Ascension" részei viszont mindenkifőlött a változó hangzástömbök kiformalódásához járulnak hozzá, amiben az egyének rendszerint csak másodlagos fontossága van. Egészen egyszerűen a központi gondolat nem az, hogy egybeszótt független melódiafonalak hálózatát, hanem hogy tömött hangzástömböket hozzanak létre.

ARCHIE SHEPP



Melódia plusz motívumok egyfelől, hangszíntuktúrák másfelől, e két elv által képviselt antitézis olyan problémákat vet fel, melyek messze meghaladják a "Free Jazz" és az "Ascension" közvetlen összehasonlítását. Más összevetésben már említettük az Archie Shepp által megalapozott terminológiát a melódikus és az energetikus játékmód megkülönböztetésére ("Coleman típusú előadó" és energia hangzás előadó"). Ezek a kategóriák eredetileg egyéni stílusjegyeket voltak hivatva körülírni. A "Free Jazz" és az "Ascension" csoportimprovizációt illetően áttevődnek a nagy együttésre, és ebben a formában utat mutatnak az eljövendő évek sok free jazz együttese számára. A kollektív improvizációban (különösen nagyobb együttesekben) erősödő irányzat a motívikus improvizációtól a hangszínnel való játék felé talán bizonyos mértékben annak a különleges hatásnak tulajdonítható, amit az "Ascension" tett a 60-as évek jazz-zenejére.

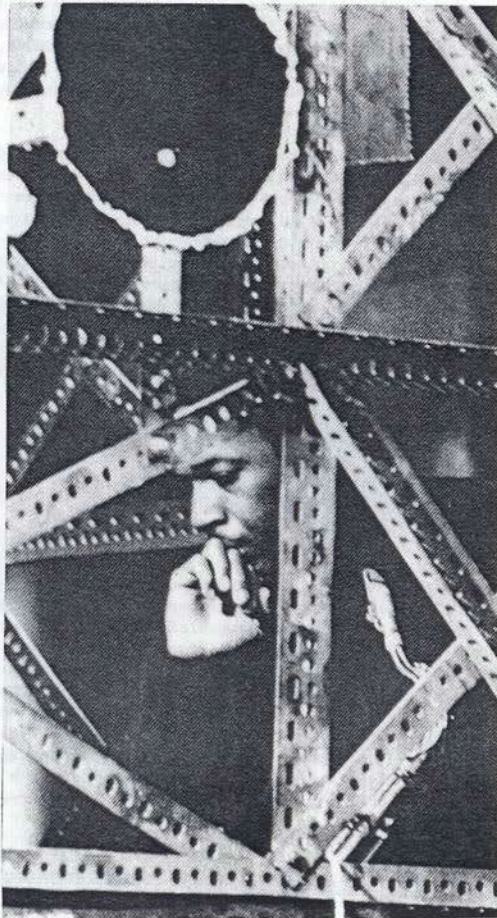
Magában az "Ascension"-ben a motívikus és hangszínszervezés egymással szemben álló ideáljai az egyes muzikusok játékában hallhatók. A kollektív improvizáció sűrű hatása aligha engedi meg, hogy az ilyen egyéni jellemvonások kiugorjanak, de a szólókban legalább két különböző formáló elv kerül előtérbe.

Pharoah Sanders például nemigen játszik olyan sorokat, melyeknek felismerhető dallamszövegük lenne. Improvizálásában a többszörös hangok uralkodnak - némelyik kitarított, némelyiknek beszédszerű kadencia formát ad - mind világosan definiálható hangmagasság nélkül. Ezeket a hangzásokat különösen gyors futamok szakítják meg a szaxofon egész hangterjedelmében. De ezek a futamok sem tekinthetők dallamelemeknek. Kinetikus célzatúak. Sanders egyszerűen momentumokat gyűjt a következő hangsorozathoz.

Archie Shepp és kisebb mértékben Marion Brown szólói ugyancsak tudatosan amelódikusak hosszú időtartamokra. Shepp játékában alig van olyan hang, melynek határozottan rögzített hangmagassága lenne, vagy úgy végződne, ahogy elkezdődött. Glisszandói "elkent", elnyújtott hangjai a harmincas évek érdeshangú tenorosaira emlékeztet vibrátóval inkább hangzásívék, mint dallamok. És amikor dallamtöredékek tűnnek fel, nincs kifejtetük, folyamatoságuk.

Marion Brown szólójában időnként van bizonyos lineáris folyamat, de itt is a hangokkal való kísérletezés áll mindenek felett. Sanders valódi többszörös hangjaitól eltérően, melyeket amaz ujjtechnikával

technikával nyer, Brown inkább "hamisított" többszörös hangokat produkál. Ezek különösen gyors tremoló és trillák, amelyeket egymást követő hangközökben játszik, de amelyek összetett hangok benyomását keltik valahogy úgy, ahogy a néző a különálló filmkockákat folyamatos cselekvésnek látja.



A Sanders, Shepp és Brown szólóiban megnyilvánuló instrumentális hangszínt játékmód koncepció megfelel az "Ascension"-ben folyó csoportimprovizációk általános jellegének. Ebben a tekintetben a másik két szaxofonos, John Tchicai és John Coltrane szólói még élesebben kiugranak.

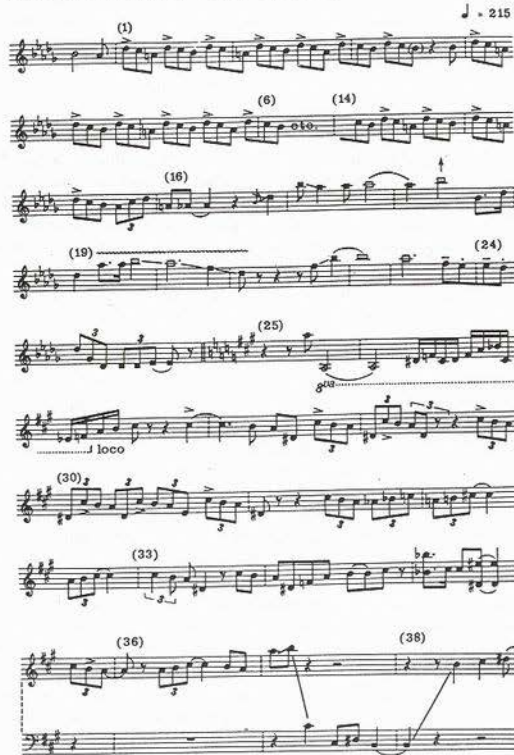
John Tchicai improvizálásának alapvető vonásai szólójának nyitó passzázsaiából gyűjthetők össze (35. példa). Tchicai az "A Love Supreme" motívum - melyet Coltrane mutatott be a darab elején - egy variánsával kezdi. Újra és újra megismétli a motívumot (A), ezután fokozatosan eltávolodik tőle gyors, kirobbanó glisszandók közbeiktatásával (B) és elmosódott kromatikus futamokkal (C). A motívum szekvenciális transzponálása (D) - hasonlóan Coltrane eljárásához az "A Love Supreme"-ben - a kiinduló helyzetbe való visszatéréssel végződik (E), és végül egy szabadabb részhez vezet, melyben Tchicai különböző hangszínt lehetőségeket használ fel, de sokkal kisebb mértékben, mint Sanders vagy Shepp. Előadásmódja motívikus marad az improvizáció további részében, szabad passzázsok újra és újra a kiinduló pontra, az "A Love Supreme" motívumhoz térnek vissza. Ebben a tekintetben a motívum teljesen más jelentéssel bír Tchicai, mint például Ornette Coleman számára. A melódikus és ritmikus témák Coleman számára rendszerint a motívikus láncok elindítására szolgálnak, melyek állandóan újítják örmagukat, mozgásba hozzák a kerekeket. Tchicai számára a témából leszűrt motívumok inkább a horgony funkcióját töltik be, rögzített hivatkozási pontul szolgálnak az egész improvizáció alatt.

35. példa Ascension

♩ . 215



Struktúrájában ugyanolyan tisztán, mint Tchicai szólója, de nagyobb emocionális erővel, Coltrane improvizációja egyesíti a két említett koncepciót: a hangszínbelti és a melódia-motivumon alapulót. Coltrane szólójának legfontosabb jellemvonásai a 36. és 37. példában láthatók.



EXAMPLE 36 ASCENSION



EXAMPLE 37 ASCENSION

Az első kollektív improvizáció még javában folyik, mikor Coltrane beszáll egy ismétlődő figurával, melynek nem annyira dallambeli vagy motivikus, mint inkább ritmikus funkciója van (1-15. ütemek). Minden harmadikat hangsúlyozva a nyolcadfűzések az alapritmussal ellentétesen futnak (itt állandó beat van). Közvetlenül a szóló elején azután két ritmusszint alakul ki, melyek hangsúlyai ütköznek, egymásra torlódnak, és így egy erősen előrehajtó hatást hoznak létre. Ezeknek a beat-tel szemben nyolcadláncoknak ritmikus feszültsége azután egy regiszterváltásban oldódik fel (17. ütem), mikor Coltrane túlfúj, többszörös hangokat játszik fel egészen b^2 magasságig. Azután a móduszváltás (B eolról D frigre) hoz cezúrát. A váltást Coltrane futama lefelé az alsó oktávra vezeti be, és egy kitartott A stabilizálja (25. ütem). Mellesleg az "Ascension"-ben ez az egyetlen a szolista által az improvizáció folyamán kivitelezett modális cezúra. Rendszerint McCoy Tyner feladata, hogy a móduszváltásokat kezdeményezze, és a legtöbb szólóban egyáltalán nincsenek ilyenek. Az új modális bázissal Coltrane megváltoztatja szólójának mozgássémáját is. Ismét egy az alapritmussal szembehelyezett figurát mutat be, ami egy további motivikus kibontást indít el (a 28.

ütemben kezdődik). A példa utolsó részében Coltrane az improvizáció egy olyan formájához jut el, amelyet talán "ön-dialógusnak" nevezhetnénk (37-45. ütem). Ez a hangszer legmagasabb és legsós regiszterében játszott rokonfázisuk gyors sorozata. E részlet dialógustermészete hallhatóan nyilvánvaló. Ez is Coltrane szándékát mutatja, hogy a hangszer lehetőségeit kiterjessze. Túl azon, hogy



John and Alice Coltrane

a legfelső regiszter túlfújása, valamint a speciális fogás- és fúvóstechnikák alkalmazása következtében megnő a hangterjedelem – ily módon többszörös hangzástextúrákat létrehozva, mint Sanders teszi – ezen a ponton egyfajta számlált polifónia jön létre, amelyben úgy tűnik, hogy egyetlen hangszer kettőnek a szerepét veszi át.

Coltrane szólója a hangszin és a melodikus-motivikus kidolgozás teljes szintézisével ér véget (37. példa), rövid, tört akkordok (melyek már Coltrane "pre-modális" korszakából ismerősek számunkra), melyek a hangmagasságok egyre emelkedő sorozatához vezetnek, melyekben az egyes hangok ugyanakkor egyre kevésbé azonosíthatóak, hangzásokká válnak. A háromtávós ugrás lefelé a szóló végén vezet át a következő kollektív improvizációba, mikoris Asz-nek átvezető funkciója van E eszhoz.

Ez a néhány rövid szólóanalízis semmi esetre sem csupán a résztvevő zenészek improvizációs jellemzőibe való bepillantás szándékával készülték. E tekintetben az "Ascension" rossz példa több okból is. De az általunk leírt különböző jelenségek némi általánosítást engednek a free jazz improvizáció tendenciáit, azok kifejezésbeli jellemzőit és technikáját illetően.

1. Megjelenik a csoportimprovizáció új típusa, amelyben a melodikus-motivikus fejlődés egy totális hangzás kialakítása felé mutat. Ornette Coleman-nél (Free Jazz) a különböző részeknek "intellektuális" befolyásuk van egymásra, ami kollektív "beszélgetést" eredményez. Cecil Taylor-nál a kollektív általában egy előadó vezeti, aki a szerkesztő elvekkel összhangban cselekszik, az "Ascension"-ben azonban a totális hangzás makrostrukturái fontosabbak az egyes részek mikrostrukturáinál.

2. A szólókban a hangzásnak hangmagasságtól való fokozatos függetlenedése megy végbe, ami elsősorban szin és regiszterváltásokkal körvonalazott amelodikus struktúrához vezet. Ez a fajta előadásmód a legmagasabb fokra emelt érzelmeket fejez ki (Shepp, Sanders).

3. Az érzelmességgel egyenértékű a melodikus-motivikus előadásmód, amely Ornette Coleman előadásmódját követi. Az alapvető megközelítési mód az ilyenfajta improvizálásban inkább szerkezeti, mintsem érzelmi jellegű (Tchicai).

4. A két jelenség szintézise magától értetődő egy olyan improvizációs stílusban, amely magába foglalja mind az emóciót, mind a konstrukciót (Coltrane). Egy melodikus-motivikus kontextusba a hangszínezés minden lehetősége belefoglaltatik részben mint szerkesztő eszköz – amikor a formális artikuláció eszközül szolgálnak és részben mint az érzelmi intenzitás-fokozás eszköze.

Ezek a stílusjellemzők nem az egyik vagy másik zenészre aggatott címek stílusazonosítás céljából. Shepp-ről, Sanders-ről és Brown-ról nem lehet csak "hangzás-játszókról" beszélni. Tchicai nem csak konstrukciós elveket követ, mint ahogy Coltrane sem törekszik a két dolog szintézisére. E zenészek szólói olyan stílus-kritériumokat illusztrálnak, melyek némelyike már jóval az "Ascension" előtt használatos volt. Itt azonban feltűnően magától értetődőek és a továbbiakban a free jazz egész története során magukra vonják a figyelmet. De csak fenntartásokkal képviselik az érintett muzsikusokat.

Eddig jószerivel egy szó sem esett az "Ascension" trombitásairól, Freddie Hubbard-ról és Dewey Johnson-ról. Ez nem volt ok nélkül, mivel a trombita szerepe itt – és általában a free jazz-ban – tényleg problematikus. A saxofonosoktól eltérően a trombitásoknak gyakorlatilag semmilyen eszközü sincs, hogy instrumentumuk hangszínét torzítsák vagy kiterjesszék. A dörmögő hangok, amiket más felvételeken játszik, már a "ha lo sincs, számár is jó" kategóriában vannak és nem zenei megfontolásból keletkeztek. A saxofonosok új impulzusok forrását lelték abban, hogy hangszerük hangterjedelmét a túlfújás regiszterével megnövelték, de ennek a trombita számára semmi jelentősége sincs, hiszen az amúgy is egy túlfújó hangszer, akárcsak a rézszalád összes tagja. A free jazz trombitások ezért nem kapnak új inspirációkat a Cat Anderson és más magas hangú "füttösök" által elért szédítő magasságoktól. Az úgynevezett aláfújással végzett kísérletek ha lehet, még sikertelenebbek voltak. A normális alaphangok előtti hangokat lehet létrehozni a trombitán, de ezek rendszerint túlságosan irányíthatatlanok voltak ahhoz, hogy akár a legkisebb mértékben is valóban gazdagíthassák a hangzást. Jól mutatja a helyzetet, hogy Don Ellis a negyedhangos trombitához és sokféle elektronikusan előállított, mesterséges "hangzaseffektushoz" fordult. Hogy Don Cherry

és Lester Bowie sok hangszeren játszik, talán ugyanebből az okból származtatható.

A hangszinnek, mint a stílusbeli újítások legfontosabb forrásának felfedezése sürgető volt, és ez többé-kevésbé megoldhatatlan problémákat jelentett a free jazz trombitások számára. Ezért érthető, hogy Freddie Hubbard és Dewey Johnson szólói egy kicsit zavarosnak és úttalanul bolyongónak hatnak. Az "Ascension" csoport-improvizációinak erőteljes hangzásszövetében fontos színész szerepet játszanak a totális hangzás létrehozásában. De a saxofonosokszóló kirándulásainak érzelmi erejéhez képest halványak. Hogy a trombita létjogosultságot kapjon a free jazz-ban – megtartván hagyományos hangzását – más zenei kontextusra volt szükség, amint majd látjuk Don Cherry-ről és a Chicagai Művészegyüttesről szóló fejezetben.

Az "Ascension" igazi zenei jelentősége a jazztörténet további menete szempontjából részben időrendi helyzetében rejlik. Őt évvel Ornette Coleman "Free Jazz"-e után a szabad kollektív improvizáció új fázisát jelzi: a zenészek közötti kamarazenei dialógust, ami Coleman elvi célja volt, zenekari hangzástextúrák váltják fel. Az egész többé nem az alkotóelemekből nyeri értelmét. Éppen az ellenkezője: az elemek most nem érthetők meg anélkül, hogy valaki az egészet átlátná.

Coltrane számára az "Ascension" egyaránt volt vissza- és előretételezés, leszűrődés és előrelépés. A jó öreg modalitást használva támasztékul, Coltrane szilárd kiindulópontot teremtett magának egy ismeretlen föld-részen, amely felé az öt körülvevő fiatal free jazz muzsikusok tartak. Az, hogy másokkal együtt tett egy jelentős lépést előre, hogy kilépett a szólólista elszigeteltségéből, hogy primus inter pares-ként szerepeljen egy nagy csoportban, sokkal több, mint tisztán zenei jelentőségű cselekedet. Ezáltal Coltrane kinyilvánította, hogy a free jazz-zenészek új generációja mellett áll, akik számára ekkorra, a 60-as évek közepére szinte az apa szerepét töltötte be. Az, hogy támogatta Archie Shepp-et és Pharoah Sanders-t (fellépésekhez és lemezfelvételekhez segítette őket), az "Ascension" kollektív improvizációjának társadalmi jelentőségét ad.

Coltrane-nak a fiatal new yorki jazz avantgarddal való társulásának legszembetűnőbb következménye együttesének összetétele volt az "Ascension" utáni időszak folyamán. "Az "Ascension" előtt a Coltrane kvartett - a zongorista McCoy Tyner-rel, Elvin Jones-szal dobon és Jimmy Garrison-nal bőgőn - mintegy intézményesült stabilitása John Lewis Modern Jazz Quartet-jéhez hasonlítható. 1965 után a tenorszaxofonos Pharoah Sanders, aki az "Ascension"-ben is benne volt, mind gyakrabban játszott Coltrane-nal. Alkalmanként, mint a "Kulu sé Mama" c. felvételnél, Coltrane több dobost is hívott, és végül a régi fegyvertársak, McCoy Tyner és Elvin Jones megváltak az együttestől. Helyüket Coltrane felesége, a hárfán és zongorán játszó Alice Coltrane és a dobos Rashied Ali vették át. Mindezek a személyi változások Coltrane zenéjének általános karakterében is változásokat hoztak. Anélkül, hogy alapvető stílusbeli felbolydulás történt volna (Coltrane mindig Coltrane maradt), néhány rendkívül fontos zenei módosulás ment végbe ezekben az években. Coltrane stílusfejlődése a vertikális harmóniai kibontással való kísérletezés fázisától, amely a 60-as évek elején volt, a modális linearitáshoz vezetett. Most egy harmadik fázishoz érkezett, melyet - leegyszerűsíthető kifejezéssel élve - hangzáskutatásnak nevezhetnénk. Az "Om" darab címe, melyet Coltrane 1965-ben vett fel Sanders-szel, vallási és filozófiai mondanivalóján kívül további jelentőséggel bír, amely Coltrane zenei koncepciójának kulcsaként fogható fel: Coltrane szavaival élve, a hindi szó "OM" egyebek közt azt jelenti, hogy "minden lehetséges hang, amit az ember vokálisan létrehozhat" (Hentoff nyomán, Impulse 9120).

Noha a hangzáskutatás fázisának az "Ascension" adta meg a kezdő lendületet, a következmények sokkal messzebbre menőek. Amint a hangzás vált mindent eldöntő elvvé, a zene szervezésének régebbi kategóriái jelentőségüket veszítették. Így például a modalitás aligha volt tovább alkalmazható, a kivétel a "My Favorite Things" (egy darab, amely végigkíséri Coltrane pályafutását) csak erősíti a szabályt.

John Coltrane új munkatársainak része az átforgalmazásban természetesen nem elhanyagolható, de nem is szabad túlértékelni. Úgy tűnik, hogy bizonyos változásoknak bizonyos időben be "kell" következniük, és gyakran csak a

J . O . H . N
COLTRANE
1926 - 1967



megfelelő kezdő lökése van szükség. Ezt tekintetbe véve és az "Ascension" mellett (ami mondhatni a szikrárt adta) a szaxofonos Pharoah Sanders-nek volt fontos szerepe. Az "Ascension"-t követő felvételeken egyre inkább "hangzás előadóvá" válik. Amint ezeknek a felvételeknek az elemzése mutatja, nem annyira Coltrane egyéni stílusa volt az, ami változott, hanem inkább zenéjének általános karaktere, és ez az együttesen belüli kölcsönhatásoknak tulajdonítható. És ezt az általános karaktert determinálták bizonyos mértékig Sanders improvizációi, melyek tudatos hangzásúak és nyíltan "antimelodikusak". Ez nyilvánvaló néhány kollektív improvizációban, például a "Manifestation"-ben, ahol John Coltrane gyorsírászerű hosszúságú motívumokat játszik erős ritmikus hangsúlyozással Sanders kitartott, sikoltó harmoniáival szemben. A "Meditation"-ben található egy másik példa, ahol Sanders "sikít", míg Coltrane "énekel". A zenei idiómák e dualizmusa már az "Ascension"-ben is jelen volt, ez éppúgy jellemző a következő évek felvételeire. Egy elv dominálhat - ahogy itt a hangzás -, de ez nem mehet el minden más teljes kizárásáig.

Időről időre felmerül a kérdés a zongorista McCoy Tyner és a dobos Elvin Jones szerepével kapcsolatban az utolsó években, amikor még együtt dolgoztak. Igazán az volt a helyzet, ahogy néha állítják, hogy Coltrane azért vált meg tőlük, mert nem felelt meg a követelményeknek, mert a mesteri "röghöz kötötték", akadályozva a "génusz szárnyalását"?

McCoy Tyner, aki 1960-tól volt Coltrane együttesének tagja, sohasem volt (és most sem) tekinthető igazi free jazz zenésznek, ez sok tekintetben kétségtelenül igaz. A Cecil Taylor-ral való összetetés túlságosan is kézenfekvő. Azáltal, hogy a free jazz zongorajáték prototípusát megalkotta, Taylor rögzítette a mérték-egységet, amelyhez az összes többi zongoristát viszonyították. És mégis pontosan az a fajta játék, melyet McCoy Tyner fejlesztett ki minden "comping"-ja felett, tette lehetővé azt a rögtönzési szabadságot, melyet sok muzsikusi keresett. Tyner a tökélyig fejlesztette ezt a funkciót azáltal, hogy be kellett töltenie a hagyományos kiszolgálói szerepkört, ami mindig is a zongoristák osztályrésze volt egészen a nagy sztárokig. Coltrane modális, lineáris koncepcióját a zongorára átültetve

olyan harmóniai meghatározatlanságot teremtett, ami egyszerre megfelelő csatangolási lehetőséget adott az improvizálóknak, és ugyanakkor mégis szilárd alapot nyújtott nekik. Akárcsak Cecil Taylor, McCoy Tyner is elutasította a hagyományos harmonizációs témákat. De amíg Taylor útját a diszsonancia elsőrő felszabadulása és a hagyományos harmonizációval való mindennemű gondolatátársítás elkerülése jelezték, addig McCoy Tyner modális színezetű harmóniamenetei mindig bizonyos hagyományos "szép hangzást" céloztak. (Feltehetően ez az, ami Tyner-t gyűlöltette a free jazz sok teljesen átítatott rabja számára).

Az "Ascension"-ben Tyner mindig képes játékát tökéletesen beilleszteni a zenei totalitásba. Váltja a módusokat, amikor azt a kollektív improvizáció fejlődése vagy a szóló improvizációk melodikus-motivikus módja sugallja. Másrészt semleges alapot szolgáltat, amely nyitott minden kezdeményezés számára, amikor az improvizáció a melodikus, tehát amodális. De az "OM"-ban mindössze néhány hónappal később és az utána következő "Kulu sé Mamá"-ban - azaz abban a pillanatban, amint Coltrane kezdett távolodni a modális improvizációtól - Tyner ingatag talajon áll. Szólója az "OM"-ban cluster-eket és egyszerű sorokat tartalmaz, amelyek viszonylag összefüggéstelenül sorjáznak, és a jobb- és a balkéz "diológusai", amelyeket Cecil Taylor különleges perkusszív tisztasággal mutatott be, meglehetősen zavarosan hangzanak Tyner előadásában. Azután bizonyos mértékig kombinálja a hagyományos és progresszív játékmódot ezeken a felvételeken. De ennek nem a szintézis, hanem konglomerátum az eredménye. Az elemek inkább csak egymás mellett vannak, mintsem hogy egymásba olvadnának.

Ezeket a megjegyzéseket nem szabad "negatív értékelésnek" értelmezni. McCoy Tyner már 1965 előtt megtalálta a maga határozottan egyéni stílusát (mint ahogy azt később a saját nevével kiadott trió felvételek bizonyítják). Képtelen volt továbbmenni Coltrane-nel abban, ami valószínűleg eddigi legradikálisabb lépése volt, vagy egyszerűen elutasította? Ez vitás kérdés, aminek semmi köze zenei kvaitásaihoz. Tyner hibája talán csak annyi volt, hogy egy kicsit túl sokáig maradt Coltrane együttesében.

McCoy Tyner utódja, Alice Coltrane nem "modernebb" nála, ami játékát illeti, bárhog is értsük a "modern" szót. Az biztos, hogy az akkordok, melyeket szembehelyez a fűvös improvizációkkal, általában kevésbé meghatározottak összhangzati viszonyaikban. A tercelet elhagyva "üresebbnek", meghatározatlanabbnak (és amennyire lehetséges "kevesebbnek") igyekeznek hangzani, mint McCoy Tyner-éi. Másrészt azok az akkordmenetek, amiket az olyan balladákban, mint az "Expression" vagy az "Ögunde" használ, az elképzelhető legegyszerűbb harmónia funkcióknak bizonyulnak. Ugyanakkor szólói gyakran teljesen hagyományos vonásokat mutatnak, különösen amikor hangsorokat játszik szinte mindennemű ritmusbeli differenciálás nélkül lineáris - nem modális - akkordmenetekre vagy kvázi orgonapont hangzatokra.

Alice Coltrane nem "kemény" zongorista, aki ritmus hangsúlyokkal hajtja előre a zenét. Ahelyett, hogy a zongorát ütőhangszerként kezelné, amely szerepkört Cecil Taylor óta gyakran osztják a zongorára a free jazz-ben, a hangszer inkább többet használja színezésre és arra, hogy egy hangzásbeli alapot hozzon létre. Az arpeggiók, a tremolo akkordok és a bőséges pedálhasználat talán hársfás gyakorlatából szerődtek le. És bár játéka a pedálózási szokásoknak köszönhetően néha azal fenyeget, hogy bombasztikussá válik, lehetséges, hogy éppen a túl sok pedálhasználat következtében létrejött hangzás és rezonancia túlsúlya illeszti olyan símán az együttesbe.

A ritmusszekció funkcióját az 1965 utáni Coltrane együttesekben (vagyis inkább azt a funkciót, amit hagyományosan ritmusszekciónak neveznek) ugyancsak a hangzással szembeni új attitűd körülményei között kell vizsgálni. Több dobos jelenléte a "Kulu sé Mamá"-ban és a "Meditation"-ben - mindkettőt 1965 novemberében vették fel - fontos változást hozott a ritmus szerkezetébe, nyereséget hangszinben és veszteséget tisztaságban. Az egyedül játszó Elvin Jones élesen hangsúlyozott ritmusa helyett most a hangsúlyok bősége van egymás fölé helyezve, és ezzel részben kioltják egymást. Az impulzus-láncolatok helyett, melyekben az ütés ha közvetlenül nem is érzékelhető, de legalább érezhető, ritmikailag folyékony hangsúlyszintek vannak, melyekből kiszámíthatatlan szekvenciájú és sűrűségű intenzitás maximumok törnek elő.

Az effajta ritmus még mindig a tempó benyomását kelti, különösen gyors mozgásban, de sokkal szétszórtabb, mint pl. az "Ascension"-ben. A lassú darabokban azonban az ütőhangszerek szerepe csaknem kizárólag színező hatása csökken. Ez túlnyomórészt hosszú lecsengésű cintányérjáték, ami által statikus, magas hangzássíkok keletkeznek a zongora mély akkordtremolói kontrasztjakként. Lehetséges, hogy ez a ritmusfelfogás ellentétes volt Elvin Jones elképzeléseivel. Későbbi trió munkája a szaxofonos Joe Farrell-lel és a bőgős Reggie Workman-nel (aki Coltrane-nal is dolgozott) azt mutatja, hogy ő továbbra is az előrehajtó élesen hangsúlyozott ritmust akarta, és nem volt hajlandó a jó öreg beat-et - ahogy ő értelmezte és gyakorolta - egy újfajta szabadságért feláldozni. Hogy Elvin Jones ritmikus ereje mit jelent Coltrane zenéje számára, azt talán a legjobb an Coltrane utolsó lemezén, az "Expression" címen lehet hallani, ahol az új dobos Rashied Ali magára marad. Lehet, hogy Ali kevésbé konvencionálisan játszik, mint Jones, és jobban illik Coltrane új koncepciójához, de az biztos, hogy nem múlja felül Jones vitalitását.

A hangszín felfedezése John Coltrane 1965 utáni zenéjében két szinten megy végbe: az egyik, hogy úgy mondjam, belső, és különböző hagyományos eszközök újrameghatározását tartalmazza a másik külső, az újhangzások integrálása az együttes zenei idiómájába. Már megvizsgáltuk az első aspektust, melynek eredményei az ütőhangszerek és a zongora új szerepkörében, a szaxofon új hangzásában (többszólalú hangzatok, túlfújás stb.) és a kollektív improvizáció szorosan összefonódó hangsíkjában láthatók. A második aspektus hozta a hangszerek új csoportjának használatbavételét: az "DM" elején zanza (az úgynevezett afrikai *thumb piano*) hallható, majd később csengettyűk és gong, és végül kolompcsengés. Mindezeknek az ütőhangszer-hangzásoknak alig van vagy egyáltalán nincs ritmikus célzatuk, tisztán a színezés a szempont. Ez egészen addig megy, hogy a gongütések McCoy Tyner szőlője alatt történetesen inkább szétrombolják, mintsem hangsúlyozzák a ritmikus folyamatot. Kevésbé exotikus hangszereket is alkalmaznak a hangzáskutatásban. Az "DM"-ban és a "Reverend King"-ben Coltrane basszus klarinéton, a "Manifestation"-ben Pharoah Sanders pikolózik és a "To Be"-ben van egy Sanders-Coltrane fuvala duett. Az "DM" mottója, "Minden hangzás, amit ember kelteni tud", minden tekintetben útmutató.



PHAROAH SANDERS

Az ötvenes évek végén a jazzkritikus, Ira Gitler alkotta a "sheets of sound" meghatározást John Coltrane improvizációs stílusára, azóta is rengeteget használgák. Abban az időben Coltrane különösen gyorsan tört akkordokat és skálákat játszott, azt hiszem, ez ütötte meg a hallgatók fülét, ezt találták valahogy furcsának. Még ha így is van, a "sheets of sound" kifejezés aligha alkalmazható arra, ami zeneileg lezajlott. Annak oka, hogy Coltrane tört akkordjai és skálái olyan felületeknek tűntek, melyekben a részletek nem megfoghatók, abban kereshető, hogy a hallgatók hozzászórtak, mert a fülnek a komplex hatásokat felbontó képessége a gyakorlattal kezdődik. Coltrane improvizációiban abban az időben

azonban aligha szándékozott hangsíkokat (vagy hangzásfelületeket, ahogy az új zenében ez általános ismert) létrehozni, hanem sokkal inkább - harmoniai kutatásaival összhangban - a lehető legtöbb hangközt egyetlen akkordban koordinálni. Ami nem volt 1950-ban előre látható, az az volt, hogy Coltrane és Sanders improvizációs a hatvanas évek második felében újra közhasználatba hozták a sheets of sound kifejezést, és végre igazi jelentőségének megfelelően. Amikor például Sanders a "Meditation"-ben egy különösen sűrű tremolót játszik, amely egy lefelé haladó futammal ér véget, az az egyéni benyomás, hogy ez egy felbonthatatlan hangzás, amely csak mint vertikális és horizontális történés írható le (azaz a hangterjedelem és időtartam kifejezéseivel), és nem mint önálló hangok. Ez a séma, amely gyakran előfordul Sanders improvizációiban, fülrel nem fogható fel tremolóként - ahogy a hagyományos notációban megjelenne -, hanem határozottan "sheets of sound"-ként.

Hasonlóképpen játszik Coltrane "futamokat" például az "Expression" gyors részeiben, vagy nyaktűrő duettben a dobos Rashied Ali-val az "Offering"-ben, melyekben az egyes hangok nemigen különböztethetők meg, alakzatokká, hangzás-körvonalakká olvadnak össze. A valaha jogos volt a "sheets of sound" kifejezés használata, ez az.

Míg Pharoah Sanders improvizációiban ebben az időben a hangzásjáték az egyetlen uralkodó jellemző (ez az eljárás nem mindig problémamentes, legalábbis a hallgató számára), John Coltrane a kifejező eszközök és stílusjegyek sokkal szélesebb skáláját fejlesztte ki.

Közvetlenül nem bizonyítható, hogy 1965 után az improvizáció olyan módját találta meg, amely alapjaiban új volt. Amit tett, az az volt, hogy zenei tapasztalatainak gazdag tárházából merített és beépítette stílusába mindazt, amit az elmúlt években kidolgozott, egy megváltoztatott viszonyítástervezetethez illesztve ezeket. Mégis alakot öltött néhány modell, amelyek különösen jellemzőnek tekinthetők Coltrane 1965 utáni stílusára. Az "Ascension"-nel kapcsolatos megjegyzéseimben felhívtam a figyelmet a hangszernek arra az újfajta kiterjesztésére, amit "gónialógusnak" neveztem. Ez az eljárás most egyre nagyobb súllyal esik latba. Majdnem minden Coltrane darabban előbb-utóbb van egy passzázs, amelyben egymást gyorsan követő rokon hangnemű fr

fűz össze, és néha három oktávnyi távolságból. Ilyen példák találhatóak a "Meditation"-ben, az "Expression"-ben, a "Manifestation"-ben, az "Offering"-ben és a "Reverend King"-ben. Az egyik különösen emlékezetes példa az "Offering"-ben játszott szólójában van és a 38. példában található. (A ritmusértékek csak hozzávetőlegesen a szabad tempó miatt.)

Ezek a "dialógusok" - melyek egyébként Cecil Taylor zongorajátékának alkotórészei, és később Archie Shepp is gyakran használja - a jazz egyik leghagyományosabb eleméhez nyúlnak vissza, azonban Coltrane zenéjében újnak és szokatlannak tűnhetnek. Erősen sűrített, gyorsírásszerű felhívás-válasz modellek, éppúgy, ahogy a vallásos afro-amerikai zene legkorábbi formáiban megjelennek, vagy - még jobban visszanyúlva - az afrikai zenében. Nem utolsósorban ezért tűnhetnek fel a free jazz egészének kísérő tüneteként.

Coltrane 1965 utáni improvizációinak egy másik jellemzője a szekvenciák gyakori használata. Ekkor már a szekvencia mint a melodikus-motivikus szervezés eszköze egyáltalán nem új a jazz-ben. Már Coltrane is használta azelőtt (például az "A Love Supreme"-ben).

free tempo: ♩ • ca 120

OFFERING

De amíg a szekvenciára alapozott dallam általában kockáztatja, hogy etűdként hangozzék (és így unalmassá váljon, különösen ha túlzásba viszik), Coltrane éppen az ellenkező hatást éri el. Az ő szekvenciái mindig emelkednek, és nagyon ritkán esnek le. Általában az alsó regiszterben kezd valamivel, ami gyakran csak egy rövid frázis, és azután hatalmas állhatatossággal vezet (vagy inkább hajtja) felfelé a sok körülíró frázison keresztül és állandóan emelkedő dinamikával, míg végül áthatóan és tülküjt hangzatokkal fejezi be. Talán az állhatatosság, ami új - és bizonyos fokon zenén kívüli -

minőséget ad ezeknek a szekvenciáknak. Ha "a lét magasabb szintjére való törekvés", amit Coltrane címei és szövegei sugallnak, kifejez valami programot a zenei tartalomban, akkor az itt van ezekben a kitarító, makacs szekvenciákban, melyek érzelmileg messze meghaladják azt, ami formálisan lejegyezhető.

Coltrane 1965 utáni zenéjének egy nagyon fontos tényezője a tematikus anyag, amit használ. Ez ebben az időszakban kiadott felvételei közül csak kettőben tér vissza régi repertoárjának darabjaihoz: a "Naima"-hoz és a "My Favorite Things"-hez. Mindkettőt 1966. május 28-án a new yorki Village Vanguard Klubban vették fel (ekkor már megvolt az új ritmusszekció). Csak össze kell hasonlítani a két darab különböző változatait, hogy realizáljuk a közben eltelt hat év hatását Coltrane zenei fejlődésében. A "Naima" egy olyan páratlanul szép ballada, hogy Coltrane a korábbi felvételen megelégedett azzal, hogy csak a témát játssza el a legcsekélyebb variáció nélkül, most feszültséggel telt improvizációk kiindulópontjává válik. Ezek és az eredeti anyag közötti csatlakozási pontok elszórt témátöredékek formájában rögződnek és a legcsekélyebb mértékben sem az akkordmenethez való harmóniai viszonyítás útján. Ez a motivikus improvizáció olyan fajtája, amely nem a téma időhatárain belül megy végbe, ezek a határvonalak úgy nyúlnak és zsugorodnak, ahogy a zenei gondolatmenet vezérli.

A "My Favorite Things"-ben, amely egyike Coltrane leginkább hagyománytudatos felvételeinek ebből az időszakból (a modális alapnak és a harmas metrumnak köszönhetően - mégha ez az utóbbi nagymértékben szét-tördelt is), az új zenei idióma már a téma bemutatása során feltárul. A 39. példa mutatja, hogy tekintet nélkül a harmóniai alapra, Coltrane hogyan iktat közbe egy díszítő futamot, amely szabadon szárnyal a beat felett, és úgy hangzik, mintha türelmetlenül kitörne a keringő séma szorításából.

39. példa

♩ • 220

MY FAVORITE THINGS

Előkelő helyet - ha nem a legelőkelőbbet - foglalnak el a Coltrane repertoárban ezekben az években azok a darabok, melyeket leginkább a "rubáto balladáknak" nevezünk. A megszokott jazz-terminológiával összhangban ezek lassú darabok, melyeket Coltrane főleg szabad tempóban játszik. Külső jellemzői gyakran a hagyományos balladák szabadon formált levezető kadenciáit idézik. Coltrane 1965 és 1967 között rögzített kompozícióinak zöme ebbe a kategóriába tartozik, közöttük a "Reverend King" (Martin Luther King-nek ajánlottan), az "Expression" c. lemez egész tematikus anyaga ("Ogunde", "To Be" és "Offering") és a "Meditations" c. szvitben felhasznált témák legtöbbször.

Coltrane rubáto balladáinak elődje a "Spiritual", melyet Eric Dolphy-val vett fel 1961-ben. Ez is egy végtelenül folyó dallam, melyet metrikusan szabad hangsúlyozással játszottak egyfajta harmóniai alapra. A "Spiritual"-ban azonban egy tisztán kivehető cezura is van a téma bemutatása után, amely a szabad tempójú kompozíciót elválasztja az improvizációktól, melyekben állandó a beat. Coltrane későbbi balladáiban viszont az átvezetések folyamatosak. E darabok széles skálájú dallamivei észrevétlenül csúsznak át fokozódó mozgású és intenzitású hõmpölygő melizmás sorokba, mígnem egy képzelt tetőpontra nem érnek, és ezután ugyanilyen folyamatosan visszatérnek a téma nyugvópontjára, ahonnan elindultak. Az "Ogunde" (40. példa) kezdő része egy 1976 márciusában készült lemezről mutatja a folyamat kiindulását.

40. példa

tempo rubato ♩ • ca 60



Ezek a kompozíciók rendszerint funkcionális harmóniavázson alapszanak, melyek gyakran igen egyszerűek, mindössze a tonika, szubdomináns, domináns menetre szorítkoznak. Ez az "Ódivatú" szerkezet, melyet általában a téma alapoz meg és Alice Coltrane határozott arpeggiált akkordjai emelik ki, folyamatosan felbomlik a kibontakozás során. A mozgás és hangzás sűrűség-intenzitás növekedésének arányában a tonális referenciarendszer elveszti alapján oly mértékig, hogy csak egy tonális centrumhoz való halvány viszony marad az érzelmi tetőponton.

Az ilyen jellegű darabokban, a zenei alkotás a jazz-ben új formája van jelen, mivel nemcsak balladák és gyors darabok hagyományos megkülönböztetését, hanem a kettő közötti kifejezés tartalmi különbségét is megsemmisíti. Coltrane rubató balladáit sohasem hajlanak a két ellentétes pólus csupán egyike felé, a "nyugalmasság" vagy a "mozgalmasság" felé. Éppen ellenkezőleg, mindegyikükben a szintek nagy választéka található. Ezekben a darabokban a meditáció és cselekvés, a gyász és düh, az egyensúly és izgatottság nem összeegyeztethetlenség, hanem ugyanazon dolog különböző képzeti, melyek Coltrane szellemi erejében gyökereznek.

Nem kétséges, hogy tévedés lenne zenéjét annak programtartalmára redukálni, bármennyire is ezt sugallják a verbális és énekelt bevezetők szövegei, vagy az olyan címek, mint "Love", "Compassion", "Serenity" stb. Hogy szóbeli vallomások mennyire fordíthatók le a zene nyelvére, és milyen mértékben szívároghatnak be az avatatlan hallgató tudatába, azt nem szükséges itt részleteiben tárgyalni. Biztosak lehetünk azonban abban, hogy az olyan felvételek, mint az "Expression" és a "Meditations" (tisztán zenei aspektusaikon túl és felett) valamit tükröznek Coltrane üzenetéből, bármilyen homályos is a tükörkép, és mennyire meghatározatlan az értelmezése. Paradox módon Coltrane üzenete a "békéről" és "szeretetről" nem ritkán nyilvánvalóan kaotikus zenei kontextusban fejeződik ki, ami az időket jelöli, amikor Coltrane megkísérelte üzenetét kihirdetni.

John Coltrane 1967. július 17-én halt meg 40 éves korában. Nemigen akad még egy muzsikusa a generációjából, aki ilyen figyelemreméltó következetességgel lépésről-lépésre a maga egyéni módján járta végig a fejlődés útját a post bop-tól a free jazz-ig. Zenéjében sohasem tartott lépést a legidősebb free jazz irányzattal, ami azt jelenti, hogy sohasem volt annyira "in" vagy "for out" (vagy bármilyen kifejezést is használnak az avantgard hit védelmezői), legforradalmibb kollégái. Ezért méginkább meglepőnek tűnhet, hogy olyan erős befolyással volt a free jazz második generációjára. De muzsikájának átfogó varázsa nyilvánvalóan kevésbé tulajdonítható viszonylagos újszerűségének, hanem sokkal inkább érzelmi erejének.

Coltrane zenéjének nyomain messze túlhaladják halálát. Nagyon ugyanaz a dolog történik vele, mint Charlie Parker-ral, hogy "a szaxofonjáték Coltrane-i iskolája" formálódott ki az utóbbi néhány évben, mégha szakértői kevésbé szolgáljanak utánozzák modelljüket, mint a Parkert követő zenészek a bebop korszakban és utána.

Coltrane számtalan követője között akad néhány, akik csak fülbemésző patternek másolására szorítkoznak, melyek a kontextusból kiszakítva általában suták és értelmetlenek. De van nagy számú olyan muzsikus is, aki tisztában lévén Coltrane zenei idiomájával a saját nyelvezetével formálta át azt, saját zenei egészével integrálta, és nem csupán hatásos részleteket vett kölcsön. Új stílus-skatulyák felállításának szándéka nélkül néhány előadó megnevezhető, kiknek zenéje határozott Coltrane-hatást mutatott és mutat. Ehhez a csoporthoz tartoznak Wayne Shorter, Charles Lloyd, Joe Farrell tenorszaxofonosok, és Európában Carsten Meinert (Dánia), Gerd Dudek (Németország), Leszek Zadlo (Lengyelország) és végül az angol bariton- és szopránszaxofonos John Surman. Ez a válogatás önkényesnek tűnhet (és bevallottan túlságosan leszűkített), de mutatja a Coltrane inspirálta stílusok és kifejezőeszközök széles skáláját. Mert az említett zenészek mindegyike kétségtelenül saját egyéni dialektusában beszél (félretelva a minőségi szempontokat), és mégis van egy kötelék, amely egyesíti mindnyájukat - John Coltrane nyelve.

Ekehard Jost

Szigeti Péter fordítása

/ Részletek a Free Jazz című könyvből./

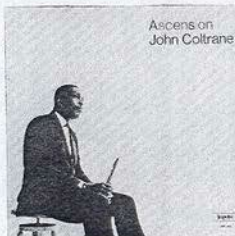




NOVEMBER 1949
UNTIL
MARCH 1967

John Coltrane 1955 - 1967

- Ascension (1965), Impulse AS-95
(with Hubbard, D. Johnson, Brown, Tchicai, Shepp, Sanders, Tyner, Garrison, A. Davis, Jones)
- Kulu Se Mama (1965), Impulse AS-9106
(with Sanders, Tyner, Garrison, Garrett, Jones)
- Om (1965), Impulse AS-9140
(with Sanders, Tyner, Garrison, Garrett, Jones)
- Meditations (1966), Impulse AS-9110
(with Sanders, Tyner, Garrison, Jones, Ali)
- Cosmic Music (1966), Impulse AS-9148
Manifestation, Reverend King (with Sanders, Alice Coltrane, Garrison, Ali)
- Live at Village Vanguard Again (1966), Impulse AS-9124
Naima, My Favorite Things (with Sanders, A. Coltrane, Ali)
- Expression (1967), Impulse AS-9120
Ogunde, To Be, Offering (with Sanders, A. Coltrane, Ali)



John Coltrane and Modal Playing

- Miles Davis
Milestones (1958), Columbia CL 1193
Milestones, Straight No Chaser (with Coltrane, Adderly)
- Miles Davis
Kind of Blue (1959), CBS 62066
So What, Freddie Freeloader, All Blues, Flamenco Sketches (with Coltrane, Adderly, Evans)
- Miles Davis and Gil Evans
Sketches of Spain (1959/60), Columbia CL 1480
Concierto de Aranjuez, Salsa, Saeta (big band)
- John Coltrane
Giant Steps (1959), Atlantic 1311
Giant Steps, Count Down, Spiral, Naima
- My Favorite Things (1960), Atlantic 128006
Favorite Things, Summertime, But Not For Me (with Tyner, Jones)
- John Coltrane and Don Cherry
The Avant-Garde (1960), Atlantic 1451
Cherryco, The Blessing (with Haden, Blackwell)
- John Coltrane
Old Coltrane (1961), Atlantic 1373
Olé, Dahomey Dance, Aisha (with Hubbard, Dolphy, Tyner)
- Impressions (1961/62/63), Impulse AS-42
India, Up Against the Wall (with Dolphy, Tyner, Jones)
- Live at Birdland (1963), Impulse AS-50
Afro-Blue, Alabama, The Promise (quartet)



Bemegítés /Helmut Joe Sa.../



A következő fellépő... /Kisbenedek Péter/

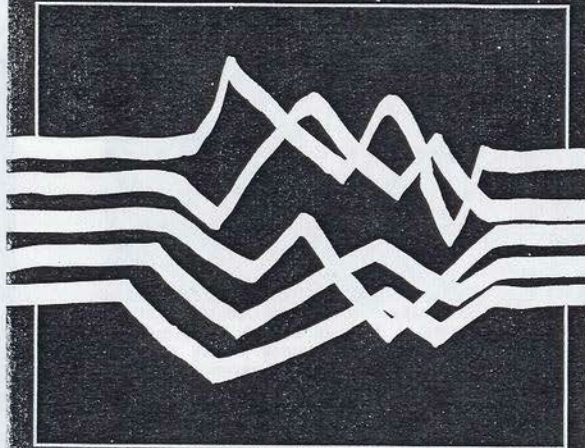


A hollandok /Willem Breuker Kollektief/

FOTÓK:

DENISE

*Nevezetközi Jazz Fesztivál
189 - Budapest*



**A KAMARAERDEI IFJÚSÁGI PARKBAN
A KÖZGÁZ JAZZ KLUB ÉS A KIP SZERVEZÉSÉBEN.**

A fesztivál programja:

JÚLIUS 14. - PÉNTEK 19⁰⁰

David Gardner Quartet (HU)
Rieder - Högessmann Duo (H-U)
Phil Minton - Les Cahill - Roger Turner Trio (GB)
Steve Lacy - Jay Oliver - Oliver Johnson Trio (USA)
Drasco Quartet (H)
Ulrich Gumpert Workshop (DDR)

JÚLIUS 15. - SZOMBAT 19⁰⁰

Peter Novák - Peter Brötzmann - Gunter "Baby" Sommer Trio (D-DDR)
Chickadee Quartet (SA)
Elliot Sharp with Semstich's Arab Singer (USA)
Ulrich Gumpert - Helmut "Jon" Gribbo - Gunter Dresner Trio (DDR)
Greszda Kollektív (H)
Szabados - Brasz - Lénártzy Trio (H)

JÚLIUS 16. - VASÁRNAP 19⁰⁰

Willem Breuker Kollektief (NL)
Szabados Nagyzenekar - Johannes Bauer (H-GDR)
Kovács-Tichmayer Iroda (YUG)
Anthony Braxton - Szabados György Duo (USA-H)

A MŰSORVÁLTÓZTATÁS JOGÁT FENNTARTJUK!

Fesztiváljegy 600,- Ft - Megvásárolható a helyszínen, vagy az ORF
Hívószolgálaton 263-11

Budapest, XI., Kamaraerdei út 12-14.

A Park megközelítése a 67-es busszal a Kocsizöldnyi Díszút felől,
vagy a 41-es villamosmal a Budapesti Újszínház felől.

INFORMÁCIÓ : 175-110; 186-855/264; 869-932; 850-130

A Fesztivált a MALEV és a Pannónia Hotel szponzorálja.

Fk.: Szalóky Károly



A bűvész /Elliot Sharp



Hűvös zene ellen



Vajon mire gondolt a Mester? /Steve Lacy

Dzsesszfesztiválok tündöklése és bukása

BEKÖVETKEZETT AZ, amire régóta számítani lehetett: immár Budapesten is rendeznek dzsesszfesztivált. A magyar kulturális élet fővároscentrikus távozásának ismeretében „természetellenes” fejlemény volt a hetvenes években a rádió jövőtől a vidéki fesztiválok rendszerének kialakulása; így nem történt más, minthogy visszaült az élet rendje a nyolcvanas években a hálózat elsorvadásával. Szegeden, Nagykanizsán, Miskolcon, Békéscsabán csak elvétve rendeznek nagyobb szabású hangversenyeket; egyedül Debrecen maradt talpon. A rádió feladni látszik az e téren vállalt küldetését; végtére is egy háromnapos fesztivál tető alá hozása rendkívüli energiákat és költségeket emészt fel. Hogy mindez Damoklész kardját vonja az amúgy is agonizáló magyar dzsesszélet fölé? Felfogás kérdése: a rádió kétségtelenül megette a magát, s nem tombol még annyira a demokrácia a magyar kulturális irányítás háza táján, hogy egyik illetékes szava ne lehetne sorsdöntő.

A vidék leépülésével párhuzamosan mindenestre megnőtt az igény a fővárosban a nívós dzsesszestek iránt. A Budapest Sportcsarnok felavatása minőségi változást hozott e téren, noha a kínálatot a populárisabb, a rockkal rokonságot tartó, nagy közönséget vonzó irányzatok felé terelte. A rádió közéletű műsorpolitikája és a fűzős zene uralma mellett így vákuum keletkezett: hiányzott a színpépből a kísérletező, kreatív vonulat.

EZ A HIÁNY KÉSZÍTETTE az avantgárdot évek óta következőtösen pártoló — annak műhelyt adó — pesti közgazdasági egyesület dzsesszklubját arra, hogy nemzetközi dzsesszfesztivál szervezésére vállalkozzon. Erkölcsei alapot a klub múltja adott a kezdeményezéshez, erre építve vo-

Készbenjűk a szép koncertet / Dresch Mihály, Lőrinszky Attila, Szabados György /



nultathatta fel a fesztivál mindazokat a neves muzsikusokat, akik az évek során megfordultak a Kinizsi utcában. Valutakeret nélkül, a külföldi kormányok és a Soros-alapítvány támogatásával jött létre ez a három nap, amely mindjárt az első alkalommal európai színvonalú és rangú koncerteket hozott. A helyszín — s a társrendező — a Kamaraerdei Ifjúsági Park lett, amely ideális környezet az ilyen találkozókhöz; egyetlen „szépséghibája” hogy nehezen megközelíthető.

Tízennégy együttes és előadó mutatta be programját a fesztiválon: valamennyien a kortárs dzsessz figyelemre méltó egyéniségek. Az, amit — jóllehet nagy eltérésekkel — képviselnek a

Sharp. Nem minden jelenés hatott revelációszerűen, de mind-egyikben érezhető volt a teljes odaadás. Az avantgárd muzsikus nem hagyatkozhat a rutinjára, mert állandóan új utakra indul, lévén, hogy a harmónia és ritmikai kötöttségek fölé helyezi a szabadságot, a pillanat ihlette improvizációt. Emiatt persze pillanatnyi diszpozíciójának kiszolgáltatottja, s bizony előfordulhat, hogy a zene „nem történik meg”, a felfedezéseket bevált fo-

gások pótolják. Másfelől kétségtelen, hogy az, amit európai free vagy improvizatív zenének nevezünk, nyelvezetében sok esetben ugyanúgy normatív, mint a funkció zene. S ezt csak a muzsikus egyéniség képes meghaladni, személyes tartalommal megtölteni. A legfőbb erénye az volt ennek a fesztiválnak, hogy több ilyen egyéniséget felvonultatott.

KÖZÉJÜK TARTOZOTT például a Szovjetunióból, pontosabban Litvániából érkezett Vlagyimir Csekaszin és együttese. A szaxofonos nemcsak „kín- tünő muzsikus, de született szín-



Egy vilniuszi megszállott / Vlagyimir Csekaszin /

dzsesszen belül is nonkomformista áramlatnak számít. Itt voltak például a „hagyományos” free dzsessz, a tiltakozás dühöd energiakitörésekre épülő zenéjét játszó nyugat- és keletnémet muzsikusok (Peter Brötzmann, Peter Kowald—Helmut Sachse, Johannes Bauer, Manfred Herzig); itt, a hozzájuk képest konzervatív, mert tematikus muzsikát játszó világsztár, szoprán-szaxofonos, az amerikai Steve Lacy; itt, az emberi hangok-nyögések-bugyborekolások, síkolyok félelmetes arzenálját felvonultató angol Phil Minton; itt, a zenei kollázsok nagymestere, a holland Wilem Breker és zenekara; és itt az elektronikát, mint zajkeltő forrást alkalmazó amerikai basszusgitáros, Elliott

padi egyéniség: fantasztikus zenei happeninget celebrált a Kamaraerdőn. Első megközelítésben egyszerűen paródiának tarthatnánk szüpporkázó, a humort és az (ön)íróniát kedvelt kifejezőeszközként alkalmazó szín-lelésüket; valójában azonban olyan zenei, szociális és politikai asszociációkat keltett műsoruk, ami kétségtelenné teszi, hogy Csekaszin számára a dzsessz — a zene — nem önmagáért való, hanem fontos társadalmi funkciója van. A groteszk világot fejezi ki — groteszk eszközökkel.

Az önkifejezés kulcsszó volt a fesztiválon fellépő magyar együttesek esetében is. Régen adhattak bizakodásra okot a hazai előadók szereplése, mint ezen a segerszemlén. Hosszú évek kitarító munkájának gyümölcseit lehet lassan betakarítani, s a termék remélhetőleg kapós lesz a külföldi piacon is. Binder Károly zongorista például már nem ígért, hanem kiforrott muzsikust, önálló hanggal. Együttműködése Theo Jörgensman nyugatnémet klarinétossal, két hasonló alkat szerencés találkozása. Szabados Györgyről már sokszor leírtuk, hogy szuverén világú művész. Triójátékában és nagyzenekari darabjában is a korábbinál áttételesebben jelent meg a magyar népzene, a kifejezés egyetemes jellegét öltött. Míg az előbbi formációban a visszafogottság, a közvetlen kapcsolatok domináltak, a Makuz zenekarral előadott, nagyívű kompozíció szélsőséges dinamikai váltásai, károkofon betétei a mindenséget megragadni akaró alkotó vívódásait közvetítették, katartikus hatással.

Szabados szellemi köréhez tartozik Dresch Mihály és Grencsó István. A mesterrel ellentétben Dresch zenéjében a magyar folklór egyre közvetlenebb kiindulási pont, s ez nemzeti jellegét ad a szaxofonos játéknak. Műsorában a teremtés gesztusa dallam-



Hogy kerülünk mi ide?
/Lol Coxhill, Phil Minton/



Szabados György és MAKUZ Zenekara



Boór Kollektiva fuvós szekció
/Boór Zsuzsa, G. István, Vaskó Zsolt/

gazdasággal, robosztus ritmussal és férfias tartással párosult — talán még soha ennyire meggyőző erővel. Grencsó István egészen más úton jár: többszólamú, finoman megkomponált, keleties harmóniakat és repetitív elemeket is használó, megkapó zenéje azonban ugyanolyan sikert aratott.

CSAK EGY HÉT választotta el a debreceni dzsessznapokat a kamaraerdei fesztiváltól, de a távolság időben és térben is jóval nagyobbak tűnt a két esemény között. Mindez zenei rendezvénynek van valamilyen lelke, s ez a lélek Debrecenben megfáradni látszik. Koncepciótlanság, ötlettelenség, ad hoc tervezés jellemezte a programot, a tizenhónadik fesztivált: ilyen gyenge mezőnyt még soha nem ígértek a plakátok. A magyar élgárda jelentős része távol maradt, a vultakerebtől csak két-három neves külföldi formáció meghívására futotta. A sörkertben mért habzó Spaten pedig aligha kárpótolta azokat, akik rendkívüli élményeket várnának a legnagyobb magyar dzsesszfesztiválon.

Hálvány törekvések nyomán persze felfedezhető volt a programban. Ilyen a sok dixieland, a latin est terve, vagy a blues-együttesek meghívása. De egyik sem lehet pillére egy komoly, nemzetközinek szánt fesztiválnak. Különösen a rock-blues zenekarok (Hobó, Bill) szerepeltetése kérdőjelezhető meg, még akkor is, ha ezzel a fiatal korosztály felé akartak nyitni a rendezők. Jó, ha egy zöldséglevelbe minél több alapanyag kerül, de dinnyét még tegyünk bele. Megváltoztatja az ízet.

Huszonegy zenekar kapott meghívást a fesztiválra; illetve ennyi jött el. Eljött szerencsére a kubai ütőkvartett, a látványos show-t nyújtó Los Papines; el a brazil Hermeto Pasquale profimódon játszó, lendületes együttese; és el az amerikai John Scofield, napjaink egyik legjobb

gitárosa, aki akusztikus triójával bemutatót tartott a világszínvonalból.

ÉS A MAGYAROK? Eljötték mindazok, akik nem a Kamaraerdőt vagy a nyugati haknit választották, s akiket meghívtak. Például Szakcsi Lakatos Béla, aki lemezkiadója, az amerikai GRP cég „New age” elnevezésű, romantikus hangvételű, kellemesen dallamos zongoramuzsikájával hozta el a legújabb stílt Debrecenbe. Vagy a finom kamara-dzsesszt játszó Trio Stendhal. Vagy Deső Csaba brácsás, a prágai Vojtech Eckert akusztikus, elegánsan szvingelő kvartettjével. Vagy a mindig profi, de nem mindig illehet Super Trió, egy amerikai szaxofonos-sal. Vagy Muck Ferenc kissé stilustalan kvartettje. Vagy a Tom-sits Rudolf vezetésével megszólaló rádiós nagyzenekar. Vagy Csepregi Gyula nem teljesen letisztult, de új hangzásokkal és szerkesztésmóddal kísérletező, fiatal együttese. És a dixiebandák: a Molnar, a debreceni és a Lucky Boys.

Voltak együttesek, amelyek jól, s akadtak, amelyek kevésbé markánsan szerepeltek; valahogy minden egybefolyt a szürkeségben, érdektelenségben. Az első sportcsarnoki hangversenyen harmad-negyedannyi ember lézengett, mint évekkkel ezelőtt. Márpedig közönség nélkül nem alakulhat ki igazi hangulat egy fesztiválon.

Lehet — reméljük — hogy a debreceni rendezvény fennmarad; de a lelke már haldozik. Szervezésében, műsor-összeállításban teljesen új alapokra kellene helyezni ahhoz, hogy ismét visszanyerje a közönség bizalmát és érdeklődését.

Bizalmat szerezni ebben a závaros világban? Nagyon nehéz. Elvezeteni sokkal könnyebb. Garanciók: „az” „hitelesség” és akarat nélkül nem megy. Igaz, soha nem is ment

Turi Gábor



Ez nem tréfadolog /Kovács-Tickmayer István/

Reményik Kálmán



Éjfél felé jár, ideje úszni egyet
/Peter Brötzmann/



Munkamegbeszélés
/Czabán György, Hartyánci Jenő/



Igen!
2:0-ra vezet a Pradi!



Halló!
Minden rendben?



Egyszer talán ennek is vége lesz!
/Grencsó István, Peter Kowald, Denise/

Anfang mit Problemen und kompromisslosem Programm

Múlt hét végén került sor az **első budapesti nemzetközi jazzfesztiválra**. A kompromisszumentes program sok időszert kínál keletről és nyugatról egyaránt.

A Keleti Pályaudvartól busszal, majd villamossal nyugat felé gyorsan eljut az ember Kamaferdőhöz, a centrumtól 15 kilométerre fekvő ifjúsági parkhoz. A környék meghatározhatatlan. Még nem vidék, de a várost még nem hagytuk el.

A park közepén áll a szilárdan fölszerelt sátor, sárga óriás, melyet három oszlop tart. Középen piros kerti padok arzenálja, hátul és oldalt tribünök, összesen elegendő hely kb. 1000 ember részére; annak az ezrnek, akikre "szükség van" ahhoz, hogy a fesztivál költségeit fedezni lehessen. De a nehézségekről később...

Egy kissé más ...

Bizonyára, jazzfesztiválból minden nyáron van bőven: Nizza, Perugia, Montreux, Willisau stb. A legtöbb jó alkalmat kínál az amerikai zenészeknek, hogy egy újabb évre szánják magukat, és ezen zenészek napra nap általában tele is van. Így pl. D. Redman szaxofonos 28 koncertet játszott 31 nap alatt Európa szerte.

Néhány szempontból a budapesti fesztivál megegyezik a többivel, és mégis egy kicsit más. Ezt hosszas megelőző munka és egy kb. 30 fős csapat tette lehetővé, akik nagy energia- és időráfordítással biztosították a szervezést és az infrastruktúrát.

A fellépők kísérése, technikai segítség, szállítás, és hasonlók sok munkát követelnek, miközben a szervezőknek alig marad idejük a zenét is élvezni.

és a dolgot mindenki élvezi, a hangulat ehhez kiválóan alkalmas: improvizált sietés, sátorhangulat, kellemes rendetlenség keveréke, és a tudat, hogy az ember zeneszeretők érdeklődő közösségéhez tartozik. Mindenütt elfoglalt segítők (adó-vevővel és a szponzor sárga sapkájával felszerelve), közönség (a sátor és az itálárú-sító standok között ingázva), a zenészek (egyszer a színpadon, másszor a közönség között) - röviden - az ember kellemesen érezheti magát. Nincs penetráns ellenőrzés azon rendezvények stílusában, ahol a közönség csak statiszta. De nincs udvarias személyzet sem, aki a vendégeket az asztalhoz kíséri.

Bátor program

és a zene? Bizonyára ritka a fesztivál, mely ennyire bátor programmal veszi kezdetét. Amit a szervezők három napon át kínálnak, aktuális, időszert, improvizatív zene, mely gyakran csak távolról érinti a jazzt. Ha eltekintünk Steve Lacy és Willem Breuker szaxofonosoktól, akkor a szervezők a nagy nevekről teljesen lemondtak. A műsort egy svájci zenekar nyitja, a David Gattiker, Fredi Studer, Käthi Weber és Maud Sauer alkotta quartett. Heves, nehéz zene, szabadon kereső, megerőltető, de megéri, kemény kő kezdetnek, de a közönség figyel rá.

A Binder (Magyar zongorista, impresszív képességekkel, bár túl gyakran idéz idegen dolgokat) - Jörgensmann Duó után az est már

elérte első csúcspontját. A brit Phil Minton/Roger Turner Duó - hang és ütőhangszerek. Zene a határon: robbanékonyan, agresszíven, közvetlenül, célzatlannal és nagy lendülettel zúdíttja a poklot a két zenész a közönségre. Turnernek a dobok kívül még számtalan használati tárgya van a színpadon, melyeken vadul dolgozik. Minton ezzel szemben saját hangjából hozza ki a legszélsőségesebbeket.

A közönség tudja becsülni a teljesítményt, a duót frenetikusán ünnepli. És itt érdekes megállapítás adódik: ugyan a közönség Magyarországán is inkább kritikátlan a rosszabb minőséggel szemben, vagyis ihletés nélküli, sovány fellépéseket is/kellően elfogadnak. Ezzel szemben pozitív ítéletében a közönség felelősen határozott és kompetens. Minton/Turner akusztikus lórúgása nálunk (Svájc) legfeljebb egy kisebbség körében váltott volna ki elragadtatást, itt viszont az egész közönség ráadást követel. Ez a következő este kétször megismétlődött: Mindenekelőtt a kompromisszumentes előadást jutalmazták, bárholon is származik. Úgy látszik, az emberek nyitottak az új és érdeklődnek a másféleség iránt.

Kitűnő magyarok

" óra körül zárja az estét a magyar Dresch Quartett. Dresch vitathatatlannal az új nemzedék cége, és hírnevének meg is felel. Nagy kifejezőerőjű zenéje éppúgy támaszkodik a nagy fekete tenoristák hagyományaira (Coltrane, Sanders, Shepp), mint a magyar népzene örökségére. Példaszerű a szét első darabja. A dob és bőgő egyenes folyama harmóniaváltás nélkül halad előre, Dresch és partnere Grecsó István (a.S.) nehéz, elnyújtott dallamíveket fektetnek fölé. Így többretegű, komoly, fáradhatatlan zene keletkezik.

Egyáltalán a magyarok fellépései jelentik számomra a fesztivál legérdekesebb részét. A népzene összekötése a rockzenével és a jazz által befolyásolt frazirozással majdnem minden helyzetben meggyőző. Ehhez jön még, hogy a kitűnő hangszerjátékosok a különböző elemeket tudással helyezik mérlegre.

De hogy itt valóban másról van szó, a zongorista Szabados György által vezetett Big Band fellépése bizonyítja. A szabad játék, leköttázott részek és a spontán dirigálás közötti változásokból kifolyólag a zenekar nagy sűrűséget ér el: intenzív, kliséktől mentes, magas színvonalú, feszítő kollektív játék.

Oldott hangulat

Emellett a fesztiválon sok jót lehetett hallani az aktuális európai színpadról, amit nálunk ilyen vagy olyan formában már láthatunk. A szabad zene helytállt nagyságai, mint Brötzmann vagy Kowald, éppúgy képviseltek, mint az ifjabb nemzedék tagjai. És természetesen vannak spontán sessionök, amik a legjobban illenek az oldott hangulathoz. Minden este zárásként ad-hoc fesztiválegyüttes játszik, amely azonban kicsit túl gyakran kerül a hangerő és a sebesség "elviselhető" határának közelébe.

Zeneileg és szervezésileg az első jazzfesztivál vitathatatlannal siker volt, gazdaságilag kevésbé. Így még nem biztos, hogy jövőre lesz-e egy második kiadás. Ebben azonban nem csak a zene miatt reménykedünk, hanem azért is, mert fontos találkozhelye volt a fesztivál Keletnek és Nyugatnak. A Magyarországról, Németországból, Hollandiából, Svájcban és NDK-ból érkező emberek színes közönséget alkottak, a kultúrcsere nem csak a színpadon játszódtott.

Peter Kraut