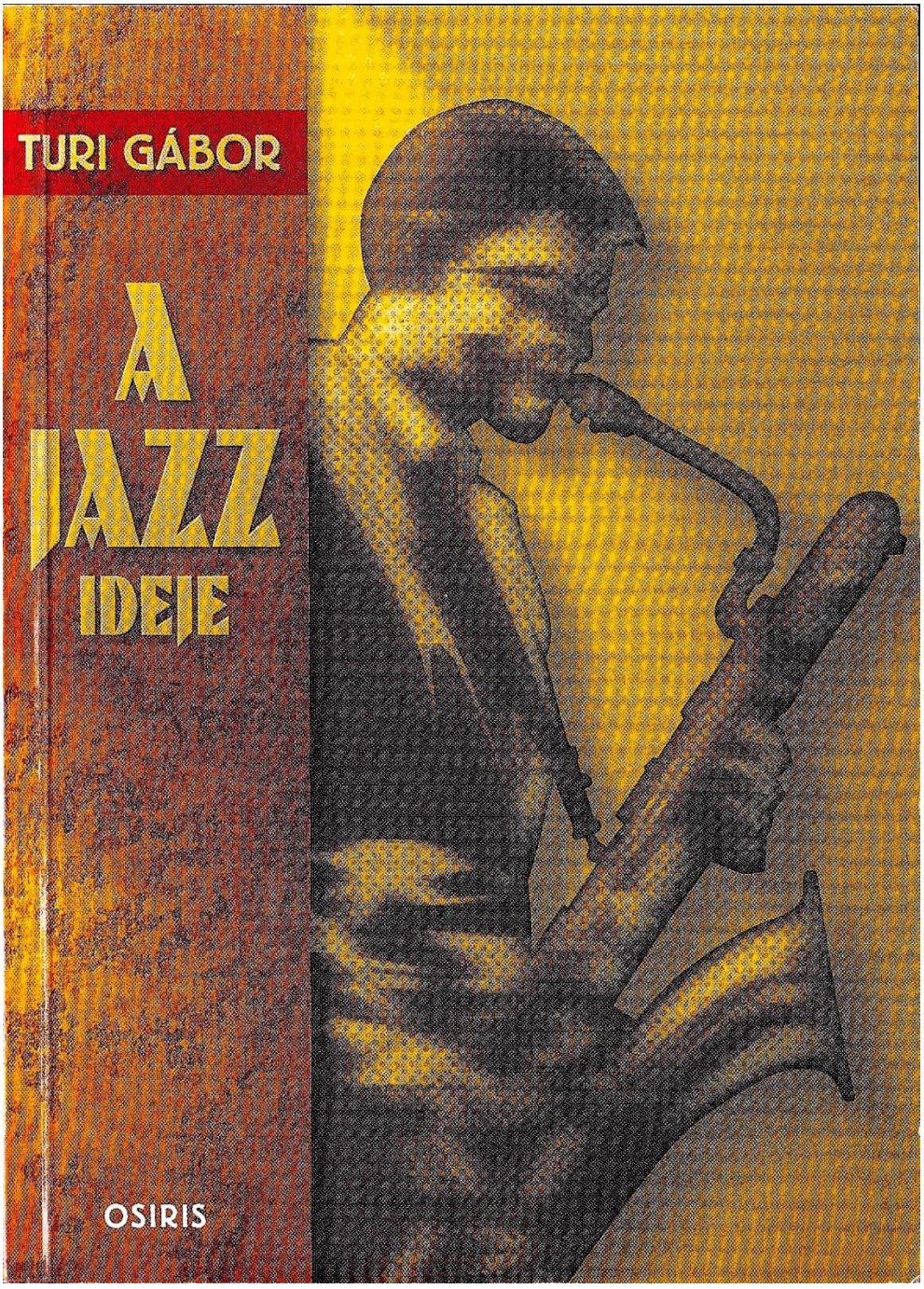
TURI GÁBOR
A JAZZ IDEJE
OSIRIS

Turi Gábor

A jazz ideje

Írások az improvizatív zene köréből

Osiris Kiadó, Budapest 1999

A kötet megjelenését támogatták:

Nemzeti Kulturális Alap
Osztrák Kulturális Intézet
Debrecen Város Önkormányzata
OTP Bank Rt. Észak-alföldi Régió, Debrecen

A kötetet lektorálta:
Gonda János

Fotók:
F. Szilágyi Imre
Horváth Katalin
Iklódy János
Turi Gábor
promóció

Minden jog fenntartva. Bármilyen olvasás, sokszorosítás, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához kötött.

© Osiris Kiadó, 1999
© Turi Gábor, 1999

Tartalom

Ajánlás 9

0. (Nulladik kilométerkő)

Szaxofon a szögön (Ráduly Mihály) 12

1. A helyzet

A nyolcadik évtized (A jazz Masgyarországon) 15
Magyar jazz, 1979 29
Mérleg (Zene, társadalom, közvetítés) 31
Közelkép és perspektíva (Klubvezetők országos találkozója Szekszárdon) 33
Klubmozgalom – kétévenként (Ezúttal Salgótarjánban) 36
Improvizáció, kreativitás, jazz (Zenei tábor Tatabányán) 38
A jazz a nyolcvanas években (Budapesten a Nemzetközi Jazzszövetség) 41
Függönyök (Szép új világ) 44

2. Zsilip

Áhitat és alkotóerő (Johnny Thompson és énekesei) 46
Chicago a Rába partján (Nemzetközi jazzest Győrött) 47
Nagy Fekete Zene (Art Ensemble of Chicago) 50
Elektronika és jazz (Pat Metheny Budapesten) 52
A gitár virtuóza (Al DiMeola futamai) 54
Lépni vagy maradni (John McLaughlin ujjai) 55
Duó két hangra (Steve Lacy és Steve Potts) 57
Egy zongorista "felfedezése" (McCoy Tyner) 59
A fúzió esélyei (Wayne Shorter dübörgő melankóliája) 61
Turné, bőgővel (Peter Kowald) 62

Fekete Pierrot (Jon Faddis a színpadon) 64
A szépség esztétikája (Jarrett és Gillespie) 65
Minta, értékkel (Kenny Wheeler) 67
Egy nem egészen modern jazzkvartett (Az MJQ ismét Budapesten) 68
A jazz garabonciása (Erroll Garner két albuma) 72
Fenegyerek a hangmúzeumban (Ornette Coleman régi és új kiadásban) 74
Minden nyelven (Ornette Coleman, ismét) 78
Művészfórum (Greg Osby és az ezredvég) 80
Övé, miénk (Betty Carter hangjai) 82
Szelet fogni (Maria Schneider intései) 84
Aki táncolni szokott (Abbey Lincoln és a szerelem) 86
Közel a sarkhoz (Bobby Previte kalandozásai) 87
A hírvivő (Kurt Elling, az énekes) 89
Hol a csészénk? (Henry Threadgill kérdései) 90
Hódolat Holidaynak (Konitz és Bennett – ugyanarról) 92
Hajszolva (Joe Maneri, az elővarázsolt) 95
Fekete hangok (Archie Shepp, Dee Dee Briegewater) 97
Litánia (Tomasz Stanko és Krzysztof Komeda) 98
Záróra után (Clint Eastwood és a jazz) 100
Csak barátok (Martial Solal) 102
Kultúrjazz (Frisell, Lovano, Motian) 104
Az élet ideje (Tony Williams) 106
Négyszer három (Oláh, Mehldau, Rubalcaba, Terrasson) 108
Etűdök bőgőre és dobra (A Haden-Motian tengely) 111

3. Tengely

Mindenki ízlése szerint (Debrecen ötödször) 119
Körkép a magyar jazzről (Debrecen tizenegyedszer) 120
Álomfesztivál (Varsó, és amit jelent) 126
Ünnep nélkül (Debrecen tizenötödször) 129
Harminc év jazz (Jubileum Varsóban) 137
Fesztiválok tündöklése és bukása (Budapest-Debrecen) 140
Mesés zenék (Fesztivál a fővárosban) 143

4. Azt mondják: jazz

Mégsem egészen ugyanaz (Lester Bowie) 147
Nem jellegzetesen német (Eberhard Weber) 151
Tangóharmonika és szintetizátor (Joe Zawinul 156
A sokféleség varázsa (Dave Holland) 165
Dada, irónia, kreativitás (Matthias Ruegg) 174
A zene rabszolgája (Anthony Braxton) 179
Észak-fok (Jan Garbarek) 189
„Unom a képemet" (Peter Brötzmann) 202
Ami a hangszer mögött van (James "Blood" Ulmer) 209

5. Pannonica

Séta a Nagyerdőn (Debreceni Jazzegyüttes) 217
Bőgő és tüzijáték (Pege-show) 218
Tavaszi koncertszemle 219
Édenkert (Kaszakő) 224
A fal mögött (Dés László kéznyoma) 225
Reggae for Zbiggy (Gárdonyi László igazságai) 228
Kortárs kapcsolatok (Jazzkoncert a Zeneakadémián) 231
Új társulás (A Budapest Big Band bemutatkozása) 233
Törvényen kívül (Új idők új lemezhírnökei) 235
A tanár úr (Gonda János 60 éves) 237
A rögtönzés világa (Improvizáció és jazz) 238
Két jó barát (Lengyel-magyar szeánsz) 240
A másság azonossága (A Makám ideje) 241
Kiből lehet próféta? (Négy CD egy csomagban) 243
Három meg négy (Oláh Kálmán és a vonósok) 245
Tizenegy (Tin-Tin) 246
Pannon jazz (A JOKA sorozata) 248
Két szólam (Dániel Annah, Bornemissza Mária) 249

6. Iránytű

Gondolkodás és egyéniség (Wynton Marsalis, a tékozló fiú) 253
Vér a földeken (Wynton Marsalis) 255
Egy dobos anatómiája (Jack DeJohnette, a sokoldalú jövőlátó) 258
Sátoros ünnep (Hollabrunn, a határ túlsó oldalán) 265
Picasso trombitával (Miles Davis hatvan éve) 267
Jazz a fjordok mentén (Északi kalandozások) 268
A főnixmadár esete (A Blue Note története) 280
Mindhalálig (Stan Getz fejfájára) 283
A Roost-felvételek (Stan Getz, az ifjú) 284
Légkondicionált ritmusok (A Jazzmesterművek Zenekar) 286
Newport ébresztése (Három nap a Farkascsapdában) 287
Skót ősz (A környezet mint üzenet) 289
A távolodó (Gerry Mulligan néma hangszere) 291
Pokol és mennyország (Charles Mingus, aki 75 éves lenne) 293
John Coltrane ideje (Halálának 30. évfordulóján) 294
Egy legendás fesztivál 296
Übü-zene 298

7. Szabadon

Adyton (Szabados György lemeze) 302
A Szabad Zene Nyilvánossága (Kísérlet a Kassák Klubban) 305
Az események titkos története (1956 zenei emléke) 306
Jazz – magyarul (Beszélgetés Szabados Györggyel) 307
Elfelejtett énekek (Szabados György új triólemeze) 319
Kézfogások a Fonóban (Karácsonykor, újra együtt) 321
Daloskönyv (Dresch Mihály kiegyenesedik) 323
Keresztek (Kis Grencsó-tan) 325
Az Adyton hangjai (Képek egy lemezkiadó életéből) 326

Az eredeti írások forrásai 330

Köszönet Gonda Jánosnak a pártfogásért
Szabados Györgynek a szellemi inspirációért
John Coltrane-nek a zenéért, családomnak a türelemért

Ajánlás

Két évtized jazz témájú írásait tartalmazza ez a könyv: cikkeket, interjúkat, portrékat, riportokat, kritikákat. A ritmikus improvizatív zenélési gyakorlattal a hatvanas évek beat- és rock-őrületéből kijózanodva a hetvenes évek elején, egyetemista koromban ismerkedtem meg, s ma sem találok magyarázatot arra, hogy az alkalmi vonzalomból miért lett tartós, mély kapcsolat. Talán kötetlensége, elemi szabadságvágya ragadott annyira magával. Különös: először a free jazz stílussal volt találkozásom, s ahogy teltek az évek, úgy haladtam visszafelé az időben. Abban, hogy publikálni kezdtem a jazzről, kétségtelenül szerepe volt hivatásomnak, az újságírásnak, és a tájékozódást elősegítő angolnyelv-tudásomnak. Első próbálkozásaimnak a Hajdú-bihari Napló adott teret, majd a Magyar Nemzet, később az Új Magyarország, aztán a Napi Magyarország jazzkritikusa lettem. A magyar Jazz, a Varsóban kiadott angol nyelvű Jazz Forum, illetve a Gramofon nevű szaklapokban is rendszeresen jelentek meg cikkeim. Ez a munkát a Zeneműkiadó által 1983-ban kiadott *Azt mondom: jazz…* című könyv folytatásának tekinthető.

A cikkek válogatása közben alkalmam nyílott eltűnődni az írások keletkezésének tér- és időbeli dimenzióin. Ennek a zenének soha nem volt méltó kritikai közege Magyarországon: a zenetörténészek nem tüntették ki érdeklődésükkel, az értő muzsikusoknak nem kenyere a fogalmazás, az alkalmi tollforgatók pedig általában híján vannak a szakmai jártasságnak. Pedig rendre sok írástudó kerül a jazz vonzáskörébe, de aztán a mellőzöttség és a publikálás akadályai miatt a legtöbben előbb-utóbb felhagynak a próbálkozással. A jazz túlzottan bonyolult ahhoz, hogy a populáris kultúra tömegigényeket kielégítő jelenségeként tartsuk számon, de zavarbaejtően impulzív, nyughatatlan és kiszámíthatatlan, hogysem az európai esztétika kategóriájával megragadható volna. Kellő mennyiségű és minőségű hangzó és írott forrás hiányában a jazzel kapcsolatos tudásra Magyarországon csak nagy erőfeszítések és anyagi áldozatok árán lehet szert tenni; ez is oka annak, hogy nagyon kevés elemző-, ismertetőmunka jelent és jelenik meg erről a zenéről.

A jazzmuzsikusok úgy vélik, a zenekritikus nem más, mint frusztrált zenész. Magam sem muzsikus, sem zenetörténész nem vagyok, ezért elsősorban közvetítésre vállalkozom. Voltak évek, amikor a mindent uraló ideologikusság ellen erőltetetten tárgyias hangvétellel védekeztem. Idővel magam is változtam, sok mindent másképp látok és ítélek meg, másképpen fogalmaznék. Ezt meg is tettem: az eredeti írások az átfedéseket elkerülő változatban, módosított, javított formában kerültek be a kötetbe. Az anyagot úgy válogattam össze, hogy a cikkek ne pusztán személyes érdeklődésemet tükrözzék, hanem lehetőség szerint azokat a témákat érintsék, amelyekkel a magyar jazzkedvelők is találkozhattak. Az ebből kibontakozó (jazz-) világkép így nemcsak a szerzőé, hanem némiképp azoké is, akik ezekben az évtizedekben a jazz vonzásában élték az életüket Magyarországon.

Debrecen, 1999. február 1.

Turi Gábor

0. (Nulladik kilométerkő)

Szaxofon a szögön

(Ráduly Mihály)

New York. A Village Vanguard ma is ott áll, ahol évtizedekkel ezelőtt. A manhattani utca nyüzsgő forgatagában alig venni észre a híres jazzklub szolid bejáratát, pedig hány jazztörténeti lemez készült a szentélyben!

A másik hely innen jó pár utcával feljebb van, a 82. és a 2. utca találkozásánál. Nem éppen jazzvonatkozásairól ismert: Püski Books, olvasni a feliraton. Más nép, más kultúra üzenete, bár meglepő módon kapcsolata van a jazz-zenével. A tulajdonos menye, Szalay Erzsébet, annak idején a budapesti jazztanszakon tanult énekelni. Készített is egy lemezt New York-i zenészekkel magyar népdalfeldolgozásokból. Talán ezen a felvételen hallható utoljára szaxofonozni a hetvenes évek magyar jazzének kiemelkedő tehetsége, Ráduly Mihály.

Itt adunk egymásnak találkozót, a Püski-üzletben. Misi – mert mindenki így hívja – már nem szaxofonozik. Saját bevallása szerint húsz éve nem fújt a hangszerbe. Talán már nincs is meg neki. Pincér a metropolisz egyik legmenőbb éttermében, s éppen Hamvas Béla-kötetet vásárol Püski Istvántól.

Neve egy nemzedék számára volt fogalom a hetvenes évek elején a Syrius rock-jazz együttesben, majd Pege Aladár nemzetközileg is jegyzett zenekarában. A legjobb szólista díjat nyerte el a montreux-i jazzfesztiválon. Előtte volt a jövő, csak éppen ő nem látta.

Azt mondják, néhány éve rettenetesen padlón volt; ivott, pusztította magát. Aztán egyszer hazautazott. Talán ez hozta vissza. Most egyetemre jár, zeneszerzést tanul, és nagyszabású tervek foglalkoztatják. Mindent tud otthonról. Szakcsival, Babossal, Kőszegivel rendszeresen tartja a kapcsolatot. Buzdítom, térjen haza. Még nem feledték el teljesen, most nagy a pezsgés, sztár lehetne az otthoni mezőnyben. Hogyne, válaszolja, hamarosan indul.

De még nem jön.

A közeli magyar étteremben ebédelünk. Bécsi szeletet rendel. Én tökfőzeléket.

Battyogunk a manhattani utcákon. Valószerűtlen ez a realitás. Valami volt, és valami még nincs; csak a csúnya, vörös téglás bérházak, az égbe nyúló felhőkarcolók. A pezsgés, a millió ember, a lüktetés. És a "valami mindig történik" képzete.

Már búcsúznánk, amikor lemezboltba botlunk. Külön-külön böngészünk, mazsolázunk a fájdalmasan bőséges kínálatban. Aztán a kasszához megyünk. Egymásra nézünk: ugyanazt a Coltrane-lemezt blokkoltattuk le mindketten.

(1991)

1. A helyzet

A nyolcadik évtized

(A jazz Magyarországon)

Magyarországon a hetvenes években sajátos, ellentmondásos formában jelentkeztek azok a tendenciák – a stiláris kötöttségek megszűnése, az önkifejező és a szórakoztató vonulat szétválása, a jazz és a különböző zenekultúrák ötvöződése –, amelyek az évtized nemzetközi jazzéletét meghatározták. Az még a hatvanas évek közepének, a legendás Dália-korszaknak köszönhető, hogy a korábban az imperializmus válságtermékének bélyegzett és tiltott jazz átkerült a megtűrt, sőt a támogatott kategóriába. Felélénkült a hangversenyélet, együttesek alakultak, könyvek méltatták a jazz jelentőségét, a rádió is nagyobb számban kezdett jazzt játszani, a hanglemezgyártó vállalat elindította jazz-antológia sorozatát – ám a várt kibontakozás adminisztratív nehézségek és a beatzene betörése miatt elmaradt, sőt a hatvanas évek második felében bizonyos megtorpanás jellemezte a magyar jazzéletet. Megoldatlan volt a zenészek társadalmi helyzete, szerződtetési rendje, kiközvetítése. Aki ezzel a zenével jegyezte el magát, annak harcolni kellett a megélhetésért, a fennmaradásért és a művészi szuverenitásért. A magyar jazzéletben akad néhány megszállott, művészi elhivatottsággal dolgozó muzsikus, de a többség mellékállásban játszik jazzt, kénytelen alkalmazkodni a körülményekhez, és igyekszik minél kisebb erőfeszítéssel eljutni a pódiumig. Ennek következménye a sok alkalmi társulás, a hakni, a művészi ambíció megfogyatkozása és a színvonal stagnálása.

A közvetítés

Prózainak tűnik, de alapvető szempontként kell megemlítenünk: a jazzt pénzért játsszák, és pénzért hallgatják. Áru tehát, amelynek terjesztésével és forgalmazásával – mivel a magyar jogi szabályozók nem ismerik a menedzser fogalmát – kulturális intézmények foglalkoznak meglehetősen felemás módon. Egy 1975-ben kelt hangverseny-rendezési illetékszabály ugyanolyan adótarifát állapított meg a jazzre, mint a könnyűzenére. Ugyanakkor az évtized végén a kulturális szférában is érvényesülő takarékossági rendszabályok rentabilitást követeltek a jazz-koncertektől, ami a hangversenyek számának csökkenéséhez

vezetett. Közben tetemesen megemelkedtek a szállítási költségek, emiatt a rendezőszervek sokáig arra kényszerültek, hogy az ellentmondás feloldására kiskapukat keressenek.

Fokozza a nehézségeket, hogy a központi hangversenyrendező szerv, az Országos Rendező Iroda csak elvétve iktat műsoraiba jazzkoncerteket, s tetemes felárral vállalkozik arra (bár nagyobb garanciával), hogy művelődési házaknak közvetítsen ki jazzegyütteseket. Ez az ORI-n kívül senkinek nem kifizetődő. A hazai felvevőpiac szűkös, néhány tízezerre tehető azok száma, akik rendszeresen hajlandók áldozni ezért a zenéért. Így a kezdő, fiatal muzsikusok nagyon nehezen jutnak fellépéshez, csak kitartó munkával tudnak az ismertek körébe bekerülni, s ez hamar elkedvetleníti őket. Kénytelenek könnyebb megélhetési forrás után nézni vagy külföldre szerződni szórakoztató-zenésznek.

Enyhítené a feszültséget, ha a magyar jazz-muzsikusok bekapcsolódhatnának a nemzetközi vérkeringésbe. Ez nemcsak egzisztenciális, hanem szakmai, művészi vonatkozásban is serkentőleg hatna. Ám ha ilyen a zenészek hazai kiközvetítési rendszere, aligha várható, hogy külföldre ez másképp történjen. A Nemzetközi Koncert-igazgatóság, amelynek feladata volna többek között a magyar művészek külföldi közvetítése, nem foglalkozik piackutatással, hanem jó esetben áldását adja a beérkező szerződésekre. A muzsikusok személyes kapcsolatain múlik, hogy hol, milyen felvételhez és fellépéshez jutnak, s hogy ezeket milyen újabb lehetőségek követik. Ebben azonban már művészeten kívüli szempontok is szerepet játszanak. A magyar jazz-muzsikusokat – Pege Aladár és Kőszegi Imre kivételével – egyáltalán nem jegyzik az európai jazzéletben. Sem a rangot adó fesztiválokon, sem a jazzmagazinokban nem találkozni magyar zenészek nevével, s ennek csak kisebb mértékben oka a felkészületlenség vagy a kezdeményezőkészség hiánya. Meghatározóbb a szervezetlenség és az amatőr szerződtetési gyakorlat. A magyar jazz nem kulturális exportcikk, vagy ha olykor véletlenül mégis azzá válik, akkor olyan döntések születnek például, hogy Közép-Európa legrangosabb fesztiváljára, a varsói jazz jamboree-re a hivatalos magyar szerv popzenekart delegál Magyarország képviseletében. Önerejükből a muzsikusok legfeljebb vendéglátó-ipari megbízatásokhoz jutnak nyugaton – így keresi a kenyerét a világ különböző országában számos nagyon

tehetséges magyar jazz-zenész. Ez azonban már nem zene, hanem üzlet. Viszont meg lehet élni belőle.

A médiumok

A magyar jazzélet ellentmondásosságára különösképpen jellemző, hogy a már említett hiányosságok miatt a hetvenes években egy közvetítő médium, a rádió vált a legnagyobb hangversenyrendező szervvé. A hatvanas évek végén a székesfehérvári Alba Regia fesztivál volt az egyetlen nagyobb rendezvény Magyarországon, a hetvenes években azonban már az egész országot behálózták a rádió által rendezett "jazznapok". Debrecen, Nagykanizsa, Szeged, Miskolc többnapos fesztiváljai töltik be azt az űrt, ami a tulajdonképpeni koncertrendező szerv érdektelensége és a és a gyarapodó számú közönség igénye között támadt. Partnerül ajánlkoztak ehhez a helyi művelődési központok, s az évenként ismétlődő találkozók a magyar jazz legjelentősebb eseményeivé váltak. A rádió tekintélye s a fesztiválok országos visszhangja a helyi tanácsi és kulturális szerveket – legalább évente néhány napra – a jazz mellé állítja. A hangversenyek felvételeinek sugárzása pedig országos nyilvánosságot teremt, s a rádió jazz-műsorainak tetemes részét képezi.

Ez a monopolhelyzet azonban – mint minden ilyen állapot – veszélyeket is rejt magában. Egyrészt a rádiónak a közönség toborzása miatt hovatovább az az érdeke, hogy az országban másutt, más formában ne rendezzenek jazzhangversenyeket. Másrészt lassanként egyetlen ember – a szerkesztő-műsorvezető – ízlése, munkabírása, ambíciója és kapcsolatai határozzák meg a két legjelentősebb fórumon, a rádióban és a fesztiválokon felhangzó jazz összetételét és minőségét. Harmadrészt a rádióban heti 5-7 órában megszólaló jazzműsorok jelentős része a fesztiválokra érkező vagy ott szerepelt zenészek, együttesek propagandisztikus ízzel leforgatott felvételeiből áll, egyre inkább kampányszerűen.

Mindezek ellenére sem tagadható azonban, hogy a hetvenes években Magyarországon a rádió tette a legtöbbet a jazzért. A fesztiválokon az európai jazz számos kiválósága megfordult, s így a közönség élő képet kaphatott a jelenkori jazz különféle irányzatairól. Ha ehhez hozzávesszük a magyar zenészekkel

készített stúdiófelvételeket, a „Jazz világa", „A jazz története" és „A jazz a hetvenes években" című ismeretterjesztő sorozatokat is, akkor a legkevésbé a rádiónak tehetünk szemrehányást a jazz mellőzéséért. Még akkor is, ha műsoraitól – mivel szinte az egyetlen tájékozódási forrást jelentik – differenciáltabb, szakszerűbb, átgondoltabb és bővebb információkat várnának a jazz kedvelői a világ jazzéletének eseményeiről.

A rádió után közvetlenül a televízió műsorainak elemzése következne, de ez az intézmény annyira nem tekinti feladatának a jazzel kapcsolatos igények teljesítését, hogy elemzés helyett pusztán ennek tényét lehet rögzíteni. Rendszertelenül, kiismerhetetlenül tűntek fel jazzműsorok a tévé képernyőjén. A tudatosság halvány jeleit csak az évtized végén lehetett felfedezni, amikor a televízió külföldi fesztiválsorozat közvetítésére vállalkozott. Hazai fesztivált csak egyszer ért ilyen kitüntetés.

Rendkívül fontos szerep hárulna a hanglemezgyártásra is, az improvizatív zenék teljes értékű rögzítése ugyanis kizárólag technikai úton lehetséges. A jazzmuzsikus életművét a hangfelvétel őrzi meg az utókornak, mint íróét a könyv. A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat a jazzt nem tartja támogatandó kulturális terméknek, mert a jazzlemezek ugyanabban az árkategóriában szerepelnek, mint a magyar nóta és a popzene. A vállalat jazzlemez-kiadási gyakorlatát ezért elsősorban üzleti szempontok vezetik. Mivel azonban a jazzlemezek eladott példányszáma nem haladja meg a rentabilitást biztosító 3-6 ezer darabot, kiadásukhoz nem fűződik érdek. Pedig a mennyiségi mutatók nem minden esetben jelzik objektíven egy műfaj életképégét. Tudatos, jól szervezett üzletpolitikával, az értékek kiválasztásával megfelelő piacot lehetne kialakítani, s akkor a hanglemezgyártás ösztönzőleg hatna a magyar jazz fejlődésére. Ehhez azonban szemléleti változás kellene. A hetvenes években évente mindössze 1-2 lemez készült magyar előadókkal, Pege Aladárnak például jó tíz évet kellett várnia második lemeze megjelenésére. Így a magyar jazz egy adott korszakának termése már jórészt születése pillanatában a múlté lett. Szabados György alapvető jelentőségű, 1975-ben kiadott *Az esküvő* című lemezét 1981-ig nem követte újabb. Vétkes pazarlása ez a magyar szellemi potenciálnak! De ugyanúgy külföldi felvételekhez is csak elvétve és esetlegesen jut a hazai vásárló: a valutakeret szűkössége miatt jazzlemezek importjára alig futja, a feketepiacon pedig

csaknem az átlagfizetés egytizedéért vásárolható meg a jegyzett lemez. A vállalat érthetetlen módon nem él a licenc-átvétel lehetőségével sem, pedig az NDK-beli, cseh, lengyel példa mintaként kínálkozik.

A klubmozgalom

A rádiós fesztiválok rendszeressé válásán kívül a hetvenes évek magyar jazzének legjelentősebb fejleménye a jazzklubok hálózatának kialakulása és megerősödése volt.

A jazzklub eredetileg olyan vendéglátó-ipari egység, ahol estéről estére jazz szól. Nálunk a művelődési intézményekben, egyetemeken, ifjúsági házakban tartott ismeretterjesztő foglalkozásokat nevezik klubnak. Programjukban havonta általában két előadás és egy koncert szerepel. Rendszerint néhány lelkes jazzbarát vagy -zenész szervezi és vezeti a foglalkozásokat, az intézmények anyagi támogatásával.

A hetvenes években 40-50 ilyen jazzklub szerveződött teljesen spontán, alulról jövő kezdeményezésként az ország különböző városaiban. Tulajdonképpen ezekben a klubokban zajlanak a jazz "hétköznapjai": a tagok megismerkednek a jazztörténeti korszakokkal, előadóival, hangszereivel, a friss lemezekkel, beszélgetésre hívnak muzsikusokat, olykor önálló hangversenyeket rendeznek az intézmények anyagi támogatásával. 1979-ben Tatabányán a Magyar Zeneművészek Szövetsége jazz-szakosztályának kezdeményezésére megrendezték a klubvezetők első országos találkozóját. Már a tanácskozás megszervezése is jelentős eredménynek számított, amin felbuzdulva a jelenlévők elhatározták, hogy megalakítják a magyar jazzklubok országos hálózatát. Hét vidéki központot jelöltek ki, ezek vezetői később rendszeres találkozókon cserélték ki tapasztalataikat. Két év múlva Szolnok adott helyet az újabb tanácskozásnak. Ezen már jóval kevesebb klub képviselői vettek részt, ami a mozgalom lehetőségeibe vetett hit megingását mutatta. Mégis fontos ajánlást fogadtak el a jelenlévők egy, a magyar jazz továbblépése szempontjából nélkülözhetetlennek tartott önálló menedzseriroda felállításáról.

A jazznek Magyarországon valójában a klubok az igazi bázisai, még akkor is, ha törzslétszámuk egyenként mindössze 30-50 között mozog. A klubtagok

rendszeresen, intenzíven foglalkoznak a jazzel, tájékozódnak, igyekeznek magukat zeneileg képezni, tehát a mozgalom olyan öntevékeny művelődési közösségeket alakít ki, amelyek tudatosan közelítenek ehhez a zenéhez.

Oktatás, szövetség, kritika

Senki nem születik jazzmuzsikusnak, de nem is lesz belőle az, ha nem sajátítja el a jazz nyelvezetét. Lehetőséget erre eddig a budapesti Bartók Béla zeneművészeti szakközépiskola jazz tanszaka nyújtott, amely zongora, trombita, szaxofon, harsona, dob, gitár és ének szakon képezi a növendékeket. Az elmúlt másfél évtizedben csaknem valamennyi fiatal, tehetséges magyar zenész innen került ki. A jazz tömegbázisának megteremtéséhez azonban nem elegendő egy szakiskolai tanszak, éppen ezért nagy jelentőségű az a kezdeményezés, hogy 1981-től az állami zeneiskolákban központilag lehetővé tették a jazz fakultatív oktatását. Bár ez a folyamat várhatón lassan bontakozik ki – hiszen hiányoznak a megfelelően képzett tanárok –, nemcsak a jazz iránti érdeklődés felkeltésében, hanem a zenetanítás kreatív módszereinek elterjedésében is nagy szerepet játszhat majd.

A javaslat megfogalmazásában fontos része volt a Magyar Zeneművészek Szövetsége jazzszakosztályának és elnökének, Gonda Jánosnak. A szakosztály 1972-ben alakult, s bár ez az egyetlen hivatalos szerv, amely nevében a jazz szót viseli, mivel társadalmi alapon jött létre, szervezetileg keveset tehet a jazzért. Időnként bemutatókat szervez fiatal együtteseknek, kiadta a Who's Who in Hungarian Jazz című angol nyelvű brosúrát, évente háromszor tájékoztatót jelentet meg tagjai részére, s néha külföldi előadókat lát vendégül. Legjelentősebb akciója a tatabányai művelődési központtal 1979-ben közösen szervezett kéthetes nemzetközi jazztábor lebonyolítása volt. A jazz-szakosztály lehetőségének határai még égetőbben vetik fel a magyar jazz-szövetség megalakításának szükségességét, amely otthont, státuszt adna a zenészeknek, szervezhetné életüket, tagokat toborozna, s kialakítaná a támogatás törvényi kereteit.

A jazz társadalmi nyilvánosságának megteremtéséért sokat tehetne a szaksajtó is. A feltételes mód használata itt nem véletlenszerű. A komolyzenei lapok a lehető legritkábban engednek be hasábjaikra jazzről szóló írásokat; önálló jazzújság többszöri kezdeményezés és a nagy közönségigény ellenére

mindmáig nem indult be, így csak az ifjúsági és fővárosi lapok rendszertelen híradásai tudósítanak a jazz eseményeiről. Pedig információ és értékelés nélkül a minősítés és a kiválasztódás esetlegessé válik, és belterjességhez vezet. A szakma ilyen szempontból is légüres térben mozog. A "komoly" zenekritikusok érdeklődése nem terjed ki a jazzre, az a néhány újságíró pedig, aki foglalkozik ezzel, többnyire nélkülözi a kellő elméleti és gyakorlati ismereteket. A jazz-szakosztály stencilezett tájékoztatója nem tudja pótolni a rendszeresen megjelenő, informatív és szakértő jazzlapot.

A jazz és közönsége

Magyarországon soha nem volt tiszta, természetes felfutási lehetősége a jazznek. Elterjedését sok, zenén kívüli tényező befolyásolta, ezért szinte lehetetlen egzakt módon megragadni hatásának lélektani és szociológiai mutatóit. A tiltás ellenére már az ötvenes években kialakult egy szűk jazzkedvelő réteg, amely külföldi rádióállomásokból, lemezekből próbált meg tájékozódni, és magánlakásokon hallgatott vagy játszott jazzt. Az új idők új zenéjét fedezték fel benne, de ennek inkább zenei, s nem politikai motivációja volt. A rádióból állandóan ömlő tömegdalokkal, sekélyes táncdalokkal és a népzenei dömpinggel szemben a jazz izgatott, feszült ritmikájával, szokatlan harmonizálásával, lendületével őszinte, nyílt megnyilatkozásként hatott.

A hatvanas években ez az érdeklődés már törvényes formát ölthetett. Megnyíltak a határok, fejlődésnek indult az elektroakusztikai ipar, megélénkült a jazzélet: az évtized általános gazdasági és társadalmi prosperitása a jazzre is kihatott, még ha csak egy nem nagy létszámú zenész-, értelmiségi és műszaki réteget érintett is. A bontakozó magyar jazzélet kiteljesedésének útját aztán az évtized második felében elzárta a fiatalságot magával sodró beat megjelenése. Egy csapásra a beat lett a kor zenéje, nagy publicisztikai csatározások és össznépi viták kiváltója. A jazz néhány évig – a hetvenes évek elejéig – oppozícióba kényszerült, s csak akkor nyílt számára ismét nagyobb tér, amikor a beat első hulláma kifulladt, lecsendesedett, elveszítette korábbi progresszív, kollektív érzületeket kifejező tartalmát. A beaten nevelkedett fiatalok egy része új, bonyolultabb, őszintébb zenét keresett, s ezt sokan a jazzben találták meg.

(Ugyanakkor a jazz is kétségtelenül tett engedményeket a rock elemeinek beépítésével.)

A közönségattitűd megváltozásának tehát igen nagy szerepe volt abban, hogy a hetvenes évek második felében a magyar jazz addig nem látott virágzásnak indulhatott. Másik okként a jazz szabad, kötetlen, nonkonformista jellegét kell megneveznünk. A szigorú társadalmi viselkedésnormák és az irányítás központosításának fellazulásával a fiatal közönség érzelemvilága és gondolkodásmódja viszonylag nagy felületen talált közösséget a jazz lényegével. A magyar jazz először került abba a helyzetbe, hogy válaszolnia kellett a kihívásra, a megnövekedett érdeklődésre.

A válasz tartalmát és intenzitását azonban erősen befolyásolta az, hogy a jazz közönsége szociológiai összetételében és ízlésében meglehetősen heterogén. A hangversenyeken zenetanárok, egyetemisták ugyanúgy felfedezhetők, mint villanyszerelők vagy csövesek. Műveltségben, kulturális háttérben is jelentős eltérések vannak a jazzkedvelők között. Jellemző viszont, hogy nagy részük zeneileg képzetlen, s a komolyzene iránt érdektelen.

A kötődés intenzitását tekintve három körre osztható ez az érdeklődés. Az elsőbe a „fan"-ek, a rajongók tartoznak, akik szenvedélyesen gyűjtik a lemezeket, eljárnak a fesztiválokra, külföldi magazinokból tájékozódnak, esetleg maguk is zenélnek, mindenesetre tetemes összeget áldoznak szenvedélyükre. Ők valamiképpen önmagukat „valósítják meg" a jazzben. A második kategória alanyai a szimpatizánsok, akik eljárnak koncertekre, megvesznek egy-egy lemezt, de ez inkább afféle laza vonzalom, s nem létkérdés számukra. A harmadik körbe tartozók nem keresik szándékosan a találkozást a jazzel, de nem zárják el a rádiót, ha éppen azt sugároz. Néha elmennek koncertre a „légkör" miatt, ám nem szeretik, ha túl komoly dolgokkal terhelik őket. Van még egy negyedik kategória is, amely azonban a másik hármat is érinti. Azok tartoznak ide, akik otthon, hifi berendezéseiken lemezről hallgatják a legnagyobb jazzsztárokat, s méltatlannak tartják, hogy egy magyar együttes fellépésére elmenjenek. Ez a passzió már biztos anyagi hátteret kíván.

A jazz aktív közönségét két mozzanat kapcsolja össze: az, hogy városban laknak és fiatalok. A jazz mindig is a fiatalság körében hódított, s ez nem véletlen, hiszen nyitott zene: állandóan változik, új és új elemekkel gyarapodik, kész a szokatlant is befogadni. Fejlődésének utóbbi évtizedében módosultak az

együttes játékon belüli arányok is: a szólista és kísérete hagyományos tagozódását az egyenértékűség váltotta fel, s ez demokratikus, informális gondolkodást kíván. A jazz ugyanakkor liberális is: a játékosok tetszés szerint emelkedhetnek ki szólóikkal az együttesből, hogy utána visszailleszkedjenek a kollektívába.

Az egyes országok kulturális hagyományainak és társadalmi berendezkedésének megfelelően a jazz eltérő módon fejlődött, különböző funkciókat töltött be. Görögországban például csak pár éve lehet jazzről beszélni, Lengyelországban viszont 30 ezer tagot tömörítő, profi módon szervezett szövetség működik. Van, ahol állami szubvenció támogatja a jazzt (NSZK), s van, ahol nem (Anglia). Magyarországon a jazz művészi értékeinek elismertetéséért küzd, de igazában soha nem volt képes progresszív erőként föllépni, mint bizonyos időszakokban az irodalom, a film vagy a képzőművészet. A jazz ügyei a legtöbb esetben megmaradtak az esetlegesség vagy ösztönösség szintjén; eszmei síkra elvétve terelődtek.

És végül a zene

Mielőtt rátérnénk a hetvenes évek jazz-zenéjének értékelésére, ki kell térnünk két olyan, a magyar jazz szempontjából nem elhanyagolható kérdésre, amelyekről valójában nyíltan soha nem esik szó, de rejtetten minden lényeges jelenség mögött megtalálhatók. Az egyik az ellentét, amely a magyar jazz két vezető, a jazzélet társadalmi összefogására hivatott szervezete, a jazz-szakosztály és az anyagi bázissal rendelkező rádió képviselői között kialakult. Ez a diszharmónia nem segíti elő a hazai jazz gyorsabb fejlődését.

A másik probléma talán még az előbbinél is hangsúlyosabban befolyásolja e zene helyzetét. Mint ismeretes, Magyarországon jelentős számú cigányság él, s a magyar jazz-zenészek bizonyos hányada cigány származású. Aligha lehet várni, hogy a cigányság és a magyarság között történelmileg kialakult és társadalmi tabuként kezelt ellentétek kívül maradjanak a jazz körein. Ezek a feszültségek – az ember és ember között amúgy szinte természetesnek tartott viszályokon túl – gyakran vezetnek súrlódásokra, szakmai féltékenységre, befolyásolják a zenekarok összetételét és játékát. A magyarok körében elterjedt felfogás szerint a cigányok megbízhatatlanok, léhák, csak a pénzzel törődnek, nem

képesek kitartó, elmélyült muzsikálásra, holott van érzékük a zenéhez. A cigányok ugyanakkor büszkék virtuozitásukra, arra, hogy „vérükben" van a zene, de egyúttal kisebbségi érzésből táplálkozó kompenzációs késztetéstől szenvednek, ami gyakran önmutogatásra sarkallja őket. Ezek az előítéletek néha kicsinyes torzsalkodásokban törnek ki, s nem járulnak hozzá a magyar jazzben kialakult törésvonalak megszüntetéséhez. Míg szerte a világon tered a „jazz-testvériség" eszméje, Magyarországon a néhány tucat zenész is képtelen békében megférni egymással.

A tényszerűség kedvéért előre kell bocsátanunk, hogy nincs ember, aki az évtized jazzmuzsikájának kronologikus áttekintésére, pontos számbavételére vállalkozhatna. Míg egy irodalmi kritikus folyamatosan olvashatja, vagy összegzésnél újra fellapozhatja a megjelent könyveket, a jazz-recenzens – aki valójában nem létezik – képtelen minden jelentősebb fesztiválon megjelenni, minden koncertet, rádiófelvételt meghallgatni. A hanglemezek fogódzót adhatnának, ha volnának. Az átfogó igénnyel készülő zenei körkép így szükségképpen magán viseli az esetlegesség jegyeit, s a tendenciák, törekvések felvázolásánál többre nem vállalkozhat.

Hol tart ma a magyar jazz? Ha vállaljuk a nemzetközi megmérettetést, akkor a mérleg felénk eső serpenyőjébe nem sok kerül. A hazai jazzélet nem befolyásolja Európa jazzmuzsikáját, sőt a népi demokratikus országok között is nem egy (Lengyelország, NDK, Csehszlovákia) erősebb szervezettségű és progresszivitású jazzéletet mondhat magáénak. A világ jazzében végbement változások, ha néhány év késéssel, a magyar jazzben is érződtek. A swing háttérbe szorult, a jazz-rock átmenetileg teret nyert, és megbízhatóan tartotta helyét a main stream. Nem véletlen, hogy legkevésbé a free és avantgárd törekvések jelentkeztek: ez összefüggésben van a műfaj társadalmi helyzetével, lehetőségeivel és küldetéstudatának hiányával. Az európai zene hagyományainak következtében a hangszerek közül a zongora és a fúvósok állnak az élen, az egyéb hangszerek kevésbé vannak jelen.

A magyar jazz-zenészeket legátfogóbban két vonás jellemzi: meglehetősen jó manuális készség és a kreativitás hiánya. Az előbbi elegendő ahhoz, hogy valaki sikereket érjen el az adott formához és struktúrához alkalmazkodó, azon belül látványos játékával. Az utóbbi nem feltétlenül zenei tehetség függvénye; sokkal inkább a koncepciózus gondolkodásé, önálló szemléleté. Magyarországon sok a

jó jazz-zenész, de vagy nem vállalkoznak, vagy nem kényszerülnek a lemondásokkal terhes műhelymunkára, a belső elmélyülésre.

Magyarországon az első számú sztár, s külföldön is a legismertebb jazzmuzsikus Pege Aladár. Sok világhírű zenésszel (Art Farmer, Dexter Gordon, Albert Mangesldorff) játszott együtt. A bőgő virtuóza, rendkívüli improvizációs készséggel megáldott muzsikus, aki remek érzékkel illeszkedik a különféle formációkba. Látványos szólói nagy ovációkat váltanak ki fellépésein. Igazi main stream zenész, de zeneszerzőként kevésbé jelentős: túlságosan igazodik az éppen divatos stílusokhoz. *Montreux Inventions* című, 1970-ben megjelent lemezén még free-elemekkel és népzenei feldolgozásokkal kísérletezett (az utóbbiakhoz azóta sem lett hűtlen), de az évtized végén már jazz-rockot játszott együttesével. 1981-ben a legjelentősebb jazzszaklapban, az amerikai Down Beat magazinban a nagyobb figyelmet érdemlő tehetségek kategóriájában az élre került; ilyen elismerés még nem ért magyar jazzmuzsikust. Ennek előzménye volt az 1980-as bombayi jazzfesztivál, ahol a kritikusok a legnagyobb felfedezésként Pege Aladár játékát emelték ki.

Gyökeresen ellentétes mentalitású és irányultságú muzsikus Szabados György, a magyar avantgárd jazz első számú képviselője. Számára a jazz a 20. század lényeges jelensége, a magyar jazz pedig a magyar kultúra része. A magyar jazz-zenészek közül Szabados fordult a legintenzívebben és legkövetkezetesebben a népzenéhez: a pentatóniát a tizenkétfokúsággal ötvözve, a hagyományos jazzritmust a magyar népzene kiegyenlítő aszimmetrikus ritmikájával felcserélve ő teremtette meg a mindeddig egyedül autentikus magyar jazzt. 1972-ben kvintettjével elnyerte a spanyolországi San Sebastian-i fesztivál free kategóriájának első díját. 1975-ben megjelent lemeze, az Esküvő, a magyar népzene, a free jazz és a kortárs kompozíciós zene elemeit elegyítette. Az évtized végén már a rádió sem mellőzhette fesztiváljain, így addig nélkülözött publicitása megnőtt. Triójának elmélyült, összefogott előadásmódja mindannyiszor mélyen rezonált a közönség körében; sikere a tudatosan vállalt nemzeti program elismerését is jelentette.

Gonda János sokoldalú tevékenységével vívott ki magának előkelő helyet a magyar jazzéletben. A jazz tanszak vezetője, a jazzszakosztály elnöke (egyben a Nemzetközi Jazzszövetség alelnöke), jazzalapkönyvek szerzője, zeneszerző

és előadóművész egy személyben, aki talán a legtöbbet tette a magyar jazz elismertetéséért és elfogadtatásáért. Elsősorban muzsikusnak tartja magát, de pályája rendhagyó utat járt be: az évtized első felében még együttesben játszott, de második felében már csak szóló fellépéseket vállalt. Két hanglemez készült vele: az 1976-os Sámánének a szextett játékát őrzi, az 1980-as Vonzások és választások viszont zongoraszólóit tartalmazza. Gonda rendkívül tudatosan építkező muzsikus; világa a bluesban és a swingben gyökerezik, de felhasználja a modern kompozíciós zene eszközeit is. Írt filmzenét, színházi kísérőzenét, szimfonikus jazzkompozíciókat, jazzmusicalt, legújabban pedig egy jazz mikrokozmosz kidolgozásán fáradozik.

Szakcsi Lakatos Béla a legtöbbet koncertező és legnépszerűbb muzsikusok közé tartozik. Nagy sikereket ért el a Rákfogó majd az Új Rákfogó együttesekben, az évtized végén pedig Babos Gyulával megalakította a Saturnus együttest, amellyel lemez is készült. Szakcsi sokoldalú, ösztönös muzsikus; a játékát alapvetően átható swing szerencsésen elegyedik a modernebb elképzelésekkel. Különösen szépen zongorázik balladákat. A Saturnus együttesben jazz-rockot játszik; virtuozitása itt kevésbé érvényesülhet.

Kőszegi Imre a legfoglalkoztatottabb jazzdobos lett az évtizedben. Pege Aladár együttesével tört be az élvonalba még a hatvanas években, majd a hetvenes évek közepén megalakította saját együttesét, amelyben az ütőhangszerek vitték a vezető szerepet. Szinte minden jelentősebb magyar muzsikussal játszott együtt. Igen aktív szervező, ambiciózus zenekarvezető. Többször járt külföldön, utóbb nemzetközi kvartettjével, amelyben a lengyel Zbigniew Namyslowski szaxofonozott és az amerikai Jack Gregg bőgőzött. Rangos fesztiválokra kaptak meghívást, egy nyugatnémet cég lemezt is készített velük; ez volt az első felvétele saját neve alatt. Kőszegi több stílusban otthonos, legközelebb talán a modern swing áll hozzá, korszerű felfogásban hozza a jazz hagyományos lüktetését.

Vukán György mint zongorista a vezető magyar jazzmusikusok egyike. Képzett zenész, zeneszerzőként is jelentős: több filmhez írt zenét. A Vukán-Berkes-Jávori trió a magyar jazz talán legösszeforrottabb együttese volt; gyakran énekelt velük Bontovics Kati, a legjobb magyar jazzénekes. A rádió általában Vukán Györgyöt kérte fel a fesztiválokra szervezett nemzetközi

alkotóműhely-együttesek vezetőjének, ilyenformán sok neves zenésszel játszott együtt. A rádió gyakran műsorára tűzi hosszabb lélegzetű kompozícióit, de lemez még nem készült vele. Lírai, intellektuális alkatú zenész.

Csík Gusztáv kifinomult technikájú zongorista. Sokféle stílussal kísérletezett, legeredményesebben a swinges örökzöldek feldolgozásával. Az évtized közepének egyik legkipróbáltabb együttese a Csík-Fogarasi-Jávori trió volt, lendületes main stream produkcióival. Hanglemezt is készítettek.

Deseő Csaba a jazzben szokatlan hangszeren, a mélyhegedűn játszik. Vannak állandó együttesei, de szívesen vállal szólista szerepet is. A hagyományos swinget a jazz-rockkal váltotta fel. A német MPS lemeztársaság Four String Tschaba címmel adta ki ki lemezét, amit itthon Ultraviola című albuma követett. Gyakran játszik együtt a kitűnő jugoszláv vibrafonossal, Bosko Petroviccsal.

Deák Tamás folyamatosan kísérletezik a zenei szempontból oly fontos állandó magyar big band fenntartásával. Rajta kívül átmenetileg Vukán György és Stark Tibor vezetett nagyzenekarokat, amelyek működtetése a jelenlegi szervezeti keretek között sok nehézségbe ütközik. Nem kedvezett az évtized az énekeseknek sem. Ténylegesen csak a már említett Bontovics Kati és Berki Tamás (aki Lublinban nemzetközi énekversenyt nyert) jelenléte érdemel figyelmet.

A hetvenes évek bizonyos átrétegződést hoztak a magyar jazzben. Egyes idősebb, a swing idejében vezető szerepet betöltő muzsikusok visszavonultak (Garay Attila), mások háttérbe szorultak (Kovács Gyula, Kovács Andor), vagy a vendéglátóipart választották (Beamter Jenő). A hatvanas évek végén jelentkezett fiatal generáció megerősítette helyét a középmezőnyben, de a hetvenes évek második felében már erőteljesen hallatta szavát az újabb nemzedék is. Közülük három olyan együttesről kell említést tenni, amelyek pályafutása így vagy úgy modellértékűnek tekinthető.

A legnehezebb utat a Binder együttes választotta: népzenei elemeket is felhasználva, a kortárs avantgárd jazz törekvéseit integrálva önálló hangzás megteremtésére törekedtek. A jazztanszakról kikerülve az együttes játék hegemóniáját valósították meg igen tudatos, a megkomponáltság és a szabad rögtönzések harmonikus arányát megteremtő szerzeményeikben.

A tehetséges tagokból álló Dimenzió együttes a jazz-rockban vélte megtalálni a hozzá legközelebb álló stílust. Szerzeményeiken erősen érződik a Weather Report és Chick Corea hatása. A zenekar vezéregyénisége a kitűnő szaxofonos, Dés László. A Dimenzióval 1981-ben lemez is készült.

A fiatal zongoristák legtehetségesebbje Füsti Balogh Gábor, aki 1979-ben megnyerte a lengyelországi Kaliszban rendezett nemzetközi zongoraversenyt (a magyar zongorista utánpótlás erejét jelzi, hogy a második és a negyedik helyen is honfitársunk végzett). Bámulatos muzikalitás és rögtönzőkészség jellemzi játékát, de tudatos alkotói koncepció híján mindezidáig nem találta meg a képességeinek leginkább megfelelő stílust. Az évtized közepén a Kis Rákfogó együttesben jazz-rockot játszott, az 1981-es debreceni jazznapokon viszont a Füsti-Lakatos kvintettben lendületes hard bop számokkal fordított hátat addigi önmagának. Állandó partnere Lakatos Antal, az egyik legtehetségesebb, egyre több formációban szívesen látott szaxofonos.

Népszerűsége miatt nem hagyhatjuk említés nélkül a dixielandet sem, bár ez a stílus voltaképpen a jazz egy letűnt korszakát kívánja feltámasztani. Magyarországon két kitűnő együttes próbálkozik ezzel eredményesen. A Benkó Dixieland Band több mint húsz éve játszik együtt, s ez rendkívüli teljesítmény. A másik dixie-zenekar Szegeden működik, Molnár Gyula vezetésével. Mindkét együttessel több lemez készült.

Nem lenne teljes a kép a vidéken működő együttesek felsorolása nélkül, jóllehet ezek nem töltenek be vezető szerepet a magyar jazzben. Fontos viszont tényked̈ésük a helyi jazzélet szervezésében, a közönségbázis kialakításában. Debrecenben dr. Kiss Ernő együttese, Szegeden a Hulin együttes és Szaniszló János, Szekszárdon Kelemen Endre, Miskolcon Balogh Gyula, Veszprémben a Nyitrai-trió, Nagykanizsán Beke Árpád mutat erre jó példát.

Ennyi név. Nem sok, de mindenképpen több reményre jogosít annál, mint ahol a magyar jazz jelenleg tart.

(1982)

Magyar jazz, 1979

Viszonylag megszaporodott mostanában a jazzel foglalkozó újságcikkek, rádióműsorok száma. A tömegkommunikáció figyelme nem véletlenül fordult e sokáig tiltott gyümölcsként kezelt zenei ág felé: az utóbbi évtizedben minden korábbinál nagyobb népszerűséget ért el Magyarországon is. A popzenével elégedetlen fiatalok egyre szélesebb rétege „fogyasztja" zenei táplálékként a jazzt is, megélénkült a koncert- és klubélet, több hanglemez látott napvilágot. A jazz, mint sajátos előadási gyakorlat, növekvő súllyal kap helyet az emberek zenei világképében; mint kulturális ágazat azonban nem rendelkezik olyan intézményesült szervezeti háttérrel, amely integrálódását a jelenlétének megfelelő módon segítené.

Mi jellemzi a magyar jazzt az utóbbi években? Mindenekelőtt el kell oszlatni azt a tévhitet (amit néhány muzsikus is előszeretettel táplál), hogy a zenészek száma nem haladja meg a két tucatot. A hatvanas években felfutott, a hangversenyeken ma leggyakrabban szereplő gárda mellé szinte észrevétlenül felzárkózott egy fiatal, nem kevésbé tehetséges, önálló elképzeléseket mutató csapat. A körforgásba azonban nagyon nehéz bekerülniük, mert a hazai piac kicsi. Azt hihetnők, hogy a fellépési lehetőségek hiánya egészséges versengésre készteti a muzsikusokat és az együtteseket. Valójában éppen ennek ellenkezője történik: a szerződtető intézmények fiatal, ismeretlen nevekkel nem merik kockáztatni a rentabilitást, marad tehát az a húsznál többre aligha becsülhető csoport, amelyik szinte körforgásszerűen tér vissza ugyanazokra az állomáshelyekre. Mivel a közönség mindig új műsort várna, a gyakori személycserékkel vélik megoldani a gordiuszi csomót; ez viszont akadálya az elmélyült munkálkodásnak. És mivel hivatalos menedzseriroda nem foglalkozik a jazzmuzsikusok közvetítésével, a fellépéseket magánúton kötik le, ami viszont felment a szerződéses fegyelem alól. Mindezek miatt erősen elharapózott a hakniszellem, hiszen miért készüljön egy zenekar heteken át a fellépésre, ha néhány, egymást már jól ismerő muzsikus alkalmi összeállítására is ugyanolyan az igény?

Az ellentmondásos és a továbblépést nagymértékben gátoló állapot kialakulásában szerepet játszott az, hogy a zenei intézmények – a rádió kivételével – alig vállalnak részt a műfaj támogatásából. A Nemzetközi Koncertiroda külföldi

lehetőségek felkutatásával nem foglalkozik; a hazai menedzselésre hivatott Országos Rendező Iroda csak elvétve közvetít jazzegyütteseket; a Hungaroton bevételre gazdálkodó vállalat, kiadási gyakorlatát csak a kereslet növekedése változtathatja meg; a televízió ad hoc jelleggel, szinte szükséges rosszként kezeli a jazzt; az Országos Filharmónia sorozataiban sem találni jazzkoncerteket; nincs zenei szaklap, amely kritikailag segíthetné a tájékozódást. Egyedül a rádió tevékenysége érdemel elismerést, bár a fesztiválok szervezésével olyasmit is magára vállal, ami más intézmény feladata volna. A rádió monopol helyzete a jelenlegi viszonyok következménye, a konkurencia hiánya azonban a fejlődés fékezőjévé is válhat.

Kérdés tehát, hogy mégis mi élteti a magyar jazzt. A válasz rövid: a közönség érdeklődése. Emiatt telnek meg a fesztiválok hangversenytermei, és emiatt bontakozott ki az elmúlt években a közművelődési gyakorlatban egyedülálló öntevékeny klubmozgalom. Manapság ezek a lelkes jazzrajongó fiatalok vezette, többnyire művelődési házakban működő klubok a magyar jazz bölcsői, a fellépések és a zenei ismeretterjesztés szervezői. Jelenleg harmincnál több jazzklub található az országban – elszigetelten. Összefogásuk gondolata régóta érlelődik, a tényleges lépésre ez év július elején került sor, amikor a helyi klub kezdeményezésére Tatabányán megrendezték a magyar jazzklubok vezetőinek első országos találkozóját. Száznál több meghívott vett részt az összejövetelen, amelyen a magyar jazz jelenét és a továbblépés szervezeti feltételeit vitatták meg. A tanácskozáson megjelentek az ORI, a Nemzetközi Koncertiroda, a Magyar Rádió, az Ifjú Zenebarátok Szervezete képviselői is, ami az együttműködés szándékát jelzi.

A találkozó létrehozásában döntő részt vállalt a Népművelési Intézet és a Magyar Zeneművészek Szövetsége jazzszakosztálya. Az alapos előkészítésnek is köszönhető, hogy a tanácskozás eredménnyel zárult. Sikerült kidolgozni a klubok együttműködésének tervét, és kifejeződött a felléptetési gyakorlat egységesítésének szándéka is. Megalakult a magyar jazzklubok országos hálózata hét területi központtal. Ezek: Nagykanizsa, Pécs, Székesfehérvár, Tatabánya, Miskolc, Debrecen, Szeged. A központok feladata a környező megyék jazzéletének átfogása, összehangolása, a terület képviselete az országos elnökségben. Az elnökség rendszeresen ülésezik, és ellenőrzi a hálózat működését.

Hangsúlyozni kell, hogy a találkozó – csakúgy, mint a klubmozgalom – öntevékeny módon szerveződött meg. A klubok társadalmi alapon tevékenykednek, ezért a hálózat sem tekinthető hivatalos, intézményesült formának. Létrejötte jelzi az igényt a hazai jazzélet összefogására, s ezzel megteremtődtek bizonyos feltételek egy majdani jazz-szövetség létrehozásához.

(1979)

Mérleg
(Zene, társadalom, közvetítés)

Hozott-e olyan változásokat az 1983-as esztendő a magyar jazzéletben, amelyek indokolnák a számvetést – avagy különösebb események nélkül olvadt bele ez a 12 hónap az évszakok körforgásába? Ha az egyik feltételezést közelebbről szemügyre vesszük, a másikról is képet kaphatunk.

Az év talán legfontosabb fejleményének előzményei még 1982 tavaszára nyúlnak vissza. Harminc év után ekkor született meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének állásfoglalása arról, hogy „a jazz a komoly- és a könnyűzenétől egyaránt független, önálló művészi megnyilatkozás, a kreatív rögtönzés magasrendű formája". Ezzel megnyílt a lehetőség a régóta esedékes szervezeti és jogi intézkedések előtt. Ennek jegyében kerülhetett át 35 magyar jazzmuzsikus az Országos Filharmónia szólistáinak sorába. Az átsorolás, noha közvetlen előnyei a jelenlegi gazdasági helyzetben nehezen érvényesülhetnek, fontos lépcső a jazz társadalmi presztízsének növekedéséhez, státuszának erősödéséhez. Ezt segítheti a hangverseny-rendezési illetékek és a szerzői jogi kérdések tisztázása is, de legalább ennyire kívánatos volna előrelépni a közvetítés, az impresszálás dolgában. Intézményes képviselet hiányában mindennek terhét jelenleg ugyanis a muzsikusok kénytelenek magukra vállalni. A hovatovább elodázhatatlan megoldást a magán menedzserirodák engedélyezése hozhatná el, ennek azonban a jogszabályok útjában állnak. Márpedig ennek rendezése nélkül aligha várható minőségi javulás a magyar jazz színvonalában.

A gazdasági recesszió hatása egyébként is a többi művészeti ágnál érzékenyebben érinti a rétegzenének számító jazzt. A kulturális költségvetés csökkenése 1983-ban a koncertek számának mérséklődéséhez vezetett. Fokozódó anyagi gondokkal küszködnek a műfaj bázisát képező, spontán módon szerveződő, többnyire művelődési házakban működő jazzklubok; az elmúlt évben ez több közösség megszűnését, a programok beszűkülését okozta. A klubvezetők Szekszárdon tartott harmadik országos találkozóján az aggodalom hangjai kerültek túlsúlyba, s a féltés a magyar jazz jövőjét is érintette.

Ugyancsak a szűkülő gazdasági lehetőségek miatt maradt el néhány nagy múltú fesztivál. Egyedül a debreceninek sikerült megőriznie korábbi erényeit, pedig ezeknek a rádió által támogatott rendezvényeknek meghatározó szerepük volna a jazz népszerűsítésében, a különféle irányzatok, áramlatok megismertetésében, a kortárs jazz neves európai és amerikai előadóinak bemutatásában. Némiképp enyhíti a veszteséget a Budapest Sportcsarnok évi két jazzkoncertje, amelyeken világsztárokkal találkozhat a közönség.

A hátráltató körülmények ellenére feljegyezni való események is történtek 1983-ban. A hanglemezgyártó vállalat módosított kiadáspolitikájának gyümölcseként több figyelemre méltó lemez látott napvilágot: Szabados György, Pege Aladár, a Binder együttes, a Kaszakő együttes, a Benkó Dixieland Band neve említhető a sorban. A televízió is nagyobb teret szentel a jazznek, a pori és a montreux-i fesztiválokról készített sorozatok jó propagálói ennek a zenének. A rádió a kialakult gyakorlat szerint, némiképp kedvezőbb időpontokban, heti 6-8 órában sugározza jazzműsorait.

A magyar muzsikusok a hazai piac beszűkülését külföldi fellépésekkel igyekeznek ellensúlyozni. Bekerülni a nemzetközi vérkeringésbe – ez perspektívát adhat létezésüknek. Valótlan volna azt állítani, hogy a hazai muzsikusok a világ jazzéletének számottevő tényezői – ettől éppen a menedzselés elégtelensége fosztja meg őket –, de méltánytalan volna hallgatni Pege Aladár, Szabados György, Kőszegi Imre, a Supertrió, a Molnár együttes és a Benkó együttes külföldi sikereiről. S hogy a fiatalok előtt is adódhatnak lehetőséget, azt egy jazztanszakos együttes külhoni versenyeken elért előkelő helyezései bizonyítják. Itthon nőni látszik a zenélési kedv, vidéki városokban nagyzenekarok alakulnak, országszerte sok dixieland-együttes szerveződik, s az állami zeneiskolákban szakavatott tanárok irányításával új, fakultatív jazzbázisok jönnek létre.

Társadalmi nyilvánosságát illetően szélesedő kommunikációs mezőt tudhatott maga mögött a jazz 1983-ban. A Magyar Zeneművészek Szövetsége által kiadott Jazz című periodika évente háromszor és kis példányszámban kerül az olvasók kezébe, de érezhető igény volna arra, hogy sűrűbben és általános körű forgalmazással elégítse ki az érdeklődők információéhségét. A rendszeres fórum megteremtése az objektív értékrend kialakításához is hozzájárulhatna. Ezt nem pótolhatják egyes hetilapok (Új Tükör, Magyar Ifjúság) rendszertelenül megjelenő cikkei.

S hogy milyen évet zárt a magyar jazz 1983-ban? Ha a mérleget Szabados György Liszt-díjának felemlegetésével zárjuk, azt azért tesszük, mert példának és mércének tartjuk: e sokáig kiszorított helyzetben lévő, kisebbségi zene képviselője is eljuthat a megbecsülés eme fokára. Ennek azonban előfeltétele az olyan szuverén és elkötelezett alkotói magatartás, amely Szabados pályáját igazgatja.

(1983)

Közelkép és perspektíva

(Klubvezetők országos találkozója Szekszárdon)

Négy évvel az első, tatabányai és két évvel a második, szolnoki találkozó után Szekszárdon harmadszor is tanácskozásra gyűltek össze a magyar jazzklubok vezetői, képviselői. A Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Népművelési Intézet szervezésében a Babits Mihály Művelődési Központ látta vendégül a negyven vendéget, akik azért utaztak el Tolna megye székhelyére, hogy megvitassák a klubmozgalomnak a hazai jazzéletben betöltött szerepét, a klubok gyakorlati működésének és a koncertszervezés lehetőségeinek a kérdéseit.

Bevezető előadásában Gonda János, a jazzszakosztály elnöke a szokásosnál élesebben exponálta azokat a gondokat, amelyek a magyar jazzéletet jellemzik. Megítélése szerint a klubok jelentős része válságban van; mint amatőr alapon létrejött közművelődési formák nélkülözik a kellő szervezeti és intézményi hátteret, eredményeik túlságosan is a személyi feltételek függvényei, jövőjük ezért

szinte kiszámíthatatlan. Egymás közötti kapcsolataikat is az esetlegesség, a tájékozottság hiánya jellemzi. A klubmozgalmat valójában a vezetők és az aktivisták egyéni lelkesedése, odaadása tartja életben.

A magyar jazzélet általános hanyatlásának természetesen nemcsak a klubok és a gazdasági nehézségek az okozói, hanem a zenekarok szellemisége, a megfelelő műhelymunka hiánya is. Ezen javíthatna az, ha ösztönzőbbé válnának a koncertszervezés és a felléptetés feltételei. A továbblépés útja ezért mindenképpen az intenzívebb menedzselés, propaganda és promóció, hivatásos közvetítőiroda létrehozása, amire már történtek is kísérletek. A jazz-szakosztály elnöke reményteljes változásokról is beszámolt. Alapvető jelentőségűnek minősítette, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöksége 1982 tavaszán határozatot hozott arról, hogy a jazz kreatív, rögtönzéses művészet, amely független a komolyzenétől, de a szórakoztató-populáris zenétől is. E határozat következményei azok a megvalósulóban levő szerzői jogi és rendezési illetékbeli módosulások, amelyek kedvezőbb feltételeket teremtenek a jazztevékenység számára. Ugyancsak jelentős lépés, hogy a hazai jazzéletben aktív szerepet játszó muzsikusok az Országos Filharmónia besorolásába kerültek át, ami azt is jelenti, hogy a filharmónia bizonyos fokig átvállalta, hatását, sajátosságait tekintve a kortárs zene körébe illesztette a jazzt. Elvi jelentőségén túl ennek gyakorlati következményei is vannak a műfaj státuszára. Az utóbbi években például szép eredményeket sikerült elérni a jazzoktatás kiszélesítésében.

A referátum után, hangsúlyozva a professzionális szervezés szükségességét, Szigeti Péter és Csányi Attila ismertette a hivatásos menedzseriroda, pontosabban kisszövetkezet megalakításának jogi és anyagi nehézségeit. A muzsikus szemszögéből Deseő Csaba aggodalmát fejezte ki amiatt, hogy az utóbbi hónapokban mérséklődött a közönség érdeklődése a jazz iránt. Ennek okait a nemzedékváltásban, az életkörülmények nehezülésében, a belépőjegyek árának emelkedésében és abban látja, hogy egyes szervezők az egyedüli útnak az avantgárd törekvések támogatását tartják. Berki Tamás a Népművelési Intézet képviseletében kifejtette, hogy a jazz jelenlétének és elterjedésének bázisa az oktatás, ami előtt még nagy lehetőségek állnak. Véleménye szerint ezzel párhuzamosan nagyobb gondot kell fordítani a hangversenyek rendezésére, élve a propagandában és az állami támogatás különböző formáiban rejlő, eleddig kevéssé kiaknázott lehetőségekkel.

A találkozó résztvevőinek este pihentetőként különleges zenei élményt kínáltak a figyelmes házigazdák: szekszárdi zenekarok adtak hangversenyt a művelődési központ nagy színháztermében. Ebben nemcsak az volt a rendkívüli, hogy egy 36 ezres város a triótól a spirituálé-kvartetten át a nagyzenekarig ötféle formációt képes kiállítani, hanem az is, hogy a termet megtöltő közönség milyen érdeklődéssel és szeretettel figyelte a helyi művészek jó hangulatú bemutatkozását. Ez egyértelműen mutatja, hogy Szekszárdon sok nagyobb város számára is irigylendő otthont kapott a jazzmuzsika.

Másnap Márkus József a székesfehérvári klub történetéről, Hartyándi Jenő pedig a győri koncertsorozat rendezésének körülményeiről számolt be. A klubok működésének gyakorlati problémáit elemző hozzászólások igen különböző színvonalú és hatékonyságú munkáról tudósítottak: a szubjektív elem, a vezetők rátermettsége és kapcsolatai – mint újból bebizonyosodott – döntően meghatározhatják a klubok ténykedését, egészen addig, hogy a támogatásnak milyen útjait-módjait sikerül felkutatniuk. Hangsúlyosan vetődött fel a klubhálózat és a regionális központok együttműködésének, kapcsolatának kérdése. Döntés született arról, hogy a központok vezetői szűkebb körben egyeztetik a kooperáció lehetőségeit.

Zárszavában Gonda János a kétkedőket meggyőzendő hangsúlyozta, hogy a magyar jazzélet alapját változatlanul a klubok képezik, ezért napirenden kell tartani a klubhálózat erősítésének, az együttműködés fokozásának gondolatát. A létrejövő menedzseriroda vagy irodák nem veszik át a klubok szerepét: szolgáltató-közvetítő tevékenységükkel inkább kiegészítik azt. Ezen kívül esélyt kell adni az egyéni menedzselésnek, mert sokat levenne a muzsikusok és a klubok válláról, ha két-három-négy együttest közös menedzser közvetítene. A kluboknak pedig keresniük kell a létező, de eddig fel nem fedezett támogatási formákat, és arra kell törekedniük, hogy színes, változatos programokkal mozgósítsák tagjaikat, és vonják be foglalkozásaikba a szélesebb közönséget is.

(1983)

Klubmozgalom – kétévenként

(Ezúttal Salgótarjánban)

Nem szakadt meg a folyamat: a Népművelési Intézet és a József Attila Művelődési Központ jóvoltából 1985 októberében ismét véleménycserére gyűltek össze az ország jazzklubjainak arra hajlandóságot mutató vezetői. A színhely ezúttal Salgótarján volt, az a város, amelyik élénkülő jazzoktatásával hívta fel magára a figyelmet. Mindössze tizenegy település klubjai képviseltették magukat a tanácskozáson, s a hiány eleve mérsékelte az eszmecsere érvényességi körét. Az országban a legszűkebb számítás szerint is legalább 40 jazzklub működik (rendszeresen). Nem lehet tudni, hogy a távollét oka a fenntartói szűkkeblűség vagy a klubvezetői sovinizmus; az így is sok új arc láttán mindenesetre indokoltnak tűnik a kezdeményező Berki Tamás szándéka, hogy kétévenként kerüljön sor ilyen találkozókra. Ha van, aki támogassa, s van, aki megrendezze, a klubok nem engedhetik meg maguknak azt a luxust, hogy mellőzzék ezt a lehetőséget. Fortyogó kulturális életünkben egy ideje már minden a változás állapotában van, s a megújulás kényszere alól a jazzklubok sem vonhatják ki magukat.

Ha egyáltalán megújulásról van szó.

A salgótarjáni találkozó felhívásának szövege ezeket tartalmazta:

"A hat évvel ezelőtti és az azt követő két országos jazzklub-találkozó vezérgondolata az volt, hogy a klubok spontán szövetkezése jazz-szövetséget pótló tevékenységet lásson el. Ma már világos, hogy ez nem várható el, hiszen az anyagi lehetőségek csökkentek, a klubok sajátos, egyéni elképzeléseiket követik. Mit várhatunk mégis ettől a találkozótól? Milyen profilváltást képzelünk el?

A legfontosabbnak azt tartjuk, hogy a jazzel aktívan foglalkozók, jazzkedvelők, szervezők, klubvezetők, muzsikusok ismerjék egymást, ismerjék egymás problémáit, a jazz helyzetét – szűkebb és tágabb értelemben –, ezen belül a jazzklubok szerepét, jelentőségét. Ezeket a célokat szolgálják programjaink. Közös gondolkodást, vitát szeretnénk a jazz helyzetéről. Egyre inkább mindennapi eszközünkké válik a videó a jazzklubokban. Szeretnénk feltárni szerzői jogi, sajtó- és rendészeti problémákat szakember segítségével. Szeretnénk, ha mindenki magával hozná a klubjában felvett, közkézen forgó jazzvideó-kazettáit,

amelyek átmásolására lehetőséget biztosítunk. Tisztázni kívánjuk – és kigyűjtve kézbe adni – a jazzrendezvényekre vonatkozó jogszabályokat, megvitatni a rendezvények gazdasági csapdáit is. Szeretnénk kézbe adni a működési engedéllyel rendelkező jazzegyüttesek, előadók elérhetőségi listáját. Hol tart a jazzoktatás ma? Mik a klubok igényei, elvárásai az intézményekkel szemben? Néhány szó a jazz-sajtóról. Ötletbörze. A jazz és a társművészetek."

Nos, valóban szó esett a videózásról, a címlistákról, a jazztáborokról, a jazzsajtóról, a társművészetekről, de nem esett szó a klubok lehetőségeiről, a jazz jelenlegi helyzetéről, az együttműködésről, egyáltalán arról, hogy mihez kezdjen egy kezdő (vagy alig haladó) klubvezető ma Magyarországon. Külön-külön, s akár együtt valakikkel. A magyarázat valószínűleg abban keresendő, hogy akik ezt a találkozót kezdeményezték, ezekkel a kérdésekkel már régóta tisztában vannak. Éppen ezért nem érezték aktuálisnak őket. Így a jelenlévőknek úgy tűnt, hogy sok másodlagos téma napirendre került, de az őket közvetlenül foglalkoztató gyakorlati, szervezési, menedzselési kérdésekre nem kaptak kielégítő választ. Mégsem volt hiábavaló ez a két és fél nap: lehetőséget teremtett az eszmecserére, aminek egyértelmű végkicsengése lett: legalább kétévenként szükség van hasonló alkalmakra.

Ami sarkosnak és védekezésre késztetőnek látszott, az az esti műsorok összeállítása volt. Berki Tamás a „háttérbe szorult" main stream jazznek biztosított fellépést. Valódi vita erről, az avantgárd és az „igazi" jazz életteréről bontakozott ki. Nos, ami a mindenkori jazzklubtalálkozókat illeti, szabad legyen előterjeszteni egy másik javaslatot: legyenek ezek a fiatal, kezdő, vagy még csak nem is kezdő zenekarok fórumai. Adjanak esélyt azoknak az ifjú „titánoknak", akik még nem hagyták el a pályát, illesse támogatás a szárnyaikat most bontogatókat. Ha ugyanis valaki valahol sikeresen debütál, másutt is könnyebben kap zöld utat. Ez ugyan – mint konkurencia – hátrányosan érintené a jelenlegi main stream vonalat, a magyar jazz egésze szempontjából mégis haszonnal járhatna, mert friss energiákkal telíthetné a megfáradt (fásult) gyakorlatot.

Hogy a klubmozgalom nem váltotta be az 1979-ben hozzáfűzött – talán idealista – várakozásokat, az talán nem rajta múlott. A klubok – még ha összefognak is – nem helyettesíthetik a hivatásszerű közvetítést és menedzselést. Annak hiánya időnként ebbe a szerepbe kényszeríti őket, de mindenki tisztában

van azzal, hogy ez pótcselekvés. A szállítási költségek növekedése a vidékieket együttműködésre sarkallná, a sok egyeztetés miatt azonban kétes az eredmény. A megoldást a struktúra megváltozása hozhatja el. Klubmozgalomról talán már nem is lehet beszélni: a boldogulás módjait ki így, ki úgy keresi.

(1986)

Improvizáció, kreativitás, jazz
(Zenei tábor Tatabányán)

Azt mondják, a dolgok nyitja: megfelelő irőben a megfelelő helyen lenni. Ehhez persze nem elegendő az ösztönös érzék, szerencse is szükségeltetik hozzá. Ki tudhatta előre például, hogy a negyedik tatabányai nemzetközi jazztábor legemlékezetesebb eseményei éppen akkor történnek, amikor – két napon át – magam is a kurzus résztvevője lehettem? Márpedig a gyakorlott táborlakók közül többen is megerősítették, e negyvennyolc óra alatt annyi érdekfeszítő mozzanat kötötte le a kilencven résztvevő figyelmét, hogy elsődleges feladatukra – a hangszeres, illetve elméleti gyarapodásra – szinte alig maradt energiájuk.

Kezdődött azzal, hogy Szabados György Liszt-díjas előadóművész olyan összefogott, emelkedett elóadást tartott a „szabad zene" improvizációs lehetőségeiről, pontosabban a zene keletkezésének kozmikus dimenzióiról, hogy több órán át tartó vitára ingerelte hallgatóit, a tábor növendékeit és tanárait. Alkotáslélektani mechanizmusokat, a kreativitás megnyilatkozásait, az egyéni és a csoportos játék kötött és kötetlen formáit éppúgy érintették a kérdések, mint a spontaneitás és a szervezettség kapcsolatát, vagy a zeneszerzői tudatosság és a pillanat ihlette rögtönzés viszonyát. Hamar kiderült, olyan szemléleti különbségek jelentkeznek, amelyek – műfajoktól függetlenül – mindig is jellemezték a művészeket, a régi és az új termékeny harcát.

Felpezsdítette a tábor munkalégkörét ez a vita, mert messzebbre ágazott szorosan vett témájánál, a szabad alkotás lehetőségeinek vizsgálatánál. Ezt úgy

kell érteni, hogy mennyire van zeneileg megkötve a muzsikus keze a mű előadásakor, illetve mit tehet ahhoz hozzá a saját alkotói,improvizációs képességei szerint. Ez a kérdés jó ideje nemcsak a zenei műfajok értékéről folyó vitákat, hanem a zeneoktatás módszereit is kíséri. John Cage, századunk nagy amerikai zeneszerzője mondta legutóbbi magyarországi látogatásakor, hogy az új zene elterjedését nagymértékben akadályozza a konzervatív zenepedagógia, mert a leendő muzsikusokat nem készíti fel az új művek előadására. A tatabányai tábor Gonda János művészeti irányításával a jazz iránt érdeklődők továbbképzésén túl ezért tűzte ki célul az improvizációs készségfejlesztés új módszereinek kutatását, népszerűsítését is.

Az országban különböző zenei központokban Apagyi Mária (Pécs), György Ákos (Komló), Tusa Erzsébet (Budapest) vezetéséverl már folynak kísérletek a zenei nevelés komplex, integratív gyakorlatának meghonosítására. Hogy ez pontosan mit fed, arra idézzük a tábor szakszemináriumának, a tizenöt érdeklődő komolyzenei tanárnak a memorandumát: „A nyitott zeneoktatás alapgondolata az, hogy a művek tanítása mellett az improvizációs és kompozíciós készség fejlesztésére is szükség van. A szerkezeti elemekkel történő rögtönzés és komponálás fejleszti a fantáziát, logikát, memóriát, a variatív, alternatív és a döntési készséget, a csoportos rögtönzések pedig az egymásra figyelés, a szenzitív reagálás készségét. Tehát nemcsak a muzikalitást, hanem a személyiség egészét. A szabad rögtönzések ugyanakkor fokozzák a spontaneitást, az áttekintési gyorsaságot, az írásos, elemi szintű zeneszerzési gyakorlatok pedig a tudatosságot, a zenei intelligenciát és a koncentrációt."

Ilyen értelemben sok hasonlóság volna található a jazz és a komolyzene lehetséges pedagógiai módszerei, oktatási metódusai között, ezért is van nagy jelentősége annak, hogy egy különleges tábor lehetőséget kínál a különféle képzési törekvések megismertetésére, népszerűsítésére. Az említett pedagógusok ugyanis valamennyien tartottak előadásokat a tábor szakszemináriumán, amelyeket nemcsak komolyzenei tanárok, hanem jazznövendékek és -tanárok is meghallgattak.

Hogy a magyar zeneoktatás felmenő rendszerébe mikor kerülnek be átfogó jelleggel ezek a törekvések, az nem a tatabányai tábor szervezőinek erőfeszítésein múlik. De önmagában az is érdekes, hogy milyen okokból ad helyet a nyolcszázezer forintos költségvetéssel működő zenei kurzusnak egy olyan

város, amely nem kifejezetten kulturális hagyományairól ismert. A magyarázat jellegzetes is, meg nem is: akadt az ügynek olyan közművelődési patrónusa Benkő Benedek, a Puskin Művelődési Központ igazgatója személyében, aki fantáziát látott a kezdeményezésben, és ehhez sikerrel nyerte meg a város vezetőit.

Érdemes a kulisszák mögé pillantani. A tábor rendezésében a Magyar Zeneművészek Szövetsége, az Országos Közművelődési Tanács, a Jeunesses Musicales magyarországi szervezete, a Komárom Megyei Tanács, Tatabánya Város Tanácsa és a Puskin Művelődési Központ vette ki különböző mértékű anyagi támogatással a részét. Tényként említjük meg, hogy a Művelődési Minisztérium négy éve 250 ezer, két éve 100 ezer forint támogatást nyújtott a kulturális alapjából, ebben az évben viszont egy fillért sem. A különbözet vállalása a városra hárult. A bányásztelepülés kulturális irányítói azért álltak ki a jazztábor ügye mellett, mert a műfajok nyitottságában olyan lehetőségeket látnak, amelyek új színekkel gazdagíthatják e mesterségesen létrehozott, hagyományok nélküli, a fővárostól mindössze hatvan kilométerre fekvő település kulturális életét. A tábor modellje, netán magja lehet zene, színház, képzőművészet, mozgásművészet együttélésének, integrálódásának. Abba az irányba mutat tehát, amely felé Tatabánya tájékozódni szeretne valamiféle sajátos szellemi arculat kimunkálásának jegyében. A város vezetői annak ellenére hisznek ebben, hogy a megye zenei intézményei egyelőre teljes érdektelenséget mutatnak a jazztábor és az újfajta zeneoktatási módszerek iránt. Jöttek ide kezdő vagy gyakorló jazzmuzsikusok Finnországból, Ausztriából, Norvégiából, Svájcból, Csehszlovákiából, az NDK-ból, Jugoszláviából, zenetanárok pedig Magyarország különböző részeiből – csak éppen a szűkebb pátriából nem jelentkezett senki sem. Ilyen körülmények között a rendezőknek egyáltalán nem volt könnyű a gyakorláshoz szükséges nagy mennyiségű hangszert biztosítaniuk.

Természetesen senkit nem lehet kötelezni arra, hogy érdeklődjön a jazz és a zeneoktatás integratív módszerei iránt. Szerencsére a tábor vezetőinek hovatovább nem a toborzás, hanem a túljelentkezők elutasítása lesz a gondja. A kurzusnak ugyanis az beltelt hat esztendő alatt híre ment Európában, tudnak róla a jazzoktatási intézményekben, s a mostani ideális körülmények nem engedik a létszám radikális emelését.

A tábor szellemi atyja, a munka irányítója, Gonda János a beharangozó programlapon szükségét érezte annak, hogy a cél vázolásán kívül a tanfolyamok jó

hangulatáról is említést tegyen. Tanúsíthatom, okkal. Tíz napon keresztül neves magyar és külföldi tanárok irányításával kemény munka – egyéni hangszeres képzés, kis- és nagyzenekari játék – folyt a táborban, de még sok minden más is történt, ami emlékezetessé teheti az ilyesfajta együttléteket. Nem felejthető például a komolyzenei tanárok csodálkozó tekintete, amivel a jazztanárok hangszertudását, rögtönzőképességét figyelték. Eseményszámba ment Gyémánt László és Urbán György festőművészek akciója, képeik koncert közben, a zene hatására a színpadon születtek. És sokáig emlékezhetünk arra az alkalmi fellépésre, amelyen a két billentyűstanár, a holland Jasper van't Hof és a magyar Szakcsi Lakatos Béla olyan pianínó-szintetizátor kettőst rögtönzött, hogy az a legmagasabb rendű – és szabad – muzikalitás példája lett a jelenlévők számára.

Munka, játék, művészet: tíz nap zeneközelben, békés nemzetköziségben, valahol Magyarországon.

(1986)

A jazz a nyolcvanas években
(Budapesten a Nemzetközi Jazzszövetség)

(A helyzet) Szűkszavú híradások számoltak be arról 1988 novemberében, hogy Budapesten tartotta közgyűlését a Nemzetközi Jazzszövetség. A magyar állampolgároknak csak töredéke tud arról, hogy mi az International Jazz Federation – így nem csoda, hogy az esemény visszhangtalan maradt. Maga a jazz is – mint mondják – perifériku jelentőségű, afféle köztes zene, amely sem a „komoly", sem a „könnyű" műfajjal szemben nem képvisel reális alternatívát; művelői és hallgatói ennek megfelelően lekezelő jóindulattal vagy éppen ellenséges érzülettel szemlélt csodabogarak.

Kár pedig, hogy a kétnapos konferencia – egy nem túl mélyen szántó tévériporttól eltekintve – kívül rekedt a tömegkommunikáció érdeklődési körén, mert olyan, a művészetek jelenkori helyzetét általánosan érintő kérdéseket is felvetett, amelyek a magyar zeneélet és kultúra szempontjából sem elhanyagolhatóak.

(A tézisek) A kiindulópont természetesen a jazz, ez a jó száz esztendeje Amerikában, az európai és az afrikai zenei hagyományok konfrontációjából született ritmikus, improvizatív előadási gyakorlat volt, amely egy évszázad alatt New Orleans szórakozó-negyedéből, a néger gettók elzártságából kilépve világszerte ismert koncertzenévé vált. Olyannyira, hogy ma ugyanúgy szembe kell néznie a századvég technikai-civilizációs problémáival, mint azoknak a művészeti ágaknak, amelyek több évszázados múltra tekinthetnek vissza. A jazz értékeit még ma is sok helyütt alábecsülik, míg másutt a XX. század leglényegesebb kulturális jelenségei között tartják számon. A szélsőséges megítélés oka minden bizonnyal az, hogy ez a zene improvizatív volta miatt más művészi megnyilatkozásoknál élesebben hordozza a kreativitás, az alkotókészség, illetve a kialakult, megrögzült gyakorlat ellentmondásait. Ha valakire, akkor a jazz művelőire érvényes a mondás, hogy kétszer nem léphetnek ugyanabba a folyóba – hiszen akkor ismételnék önmagukat, megtagadnák a jazz lényegét. Ez pedig nem más, mint a jelenlét, a muzsikus teljes személyiségének megnyilvánulása. A jazz – zene, de egyúttal történés is, minőségét az előadó(k) szuggesztivitása, a személyiség súlya határozza meg.

Minek lehetünk ezzel szemben tanúi napjainkban?

A közvetítőeszközök mindent eluraló korában a hangsúly fokozatosan az alkotásról a reprodukálásra, a teremtésről a forgalmazásra kerül át. A haszonelvűség az egyedi értékteremtés helyébe az eladhatóságot, a tömeges fogyaszthatóság szabványosító követelményét állítja. A minőségek és a másolatok, a jelentéses és a kiüresedett eszmék, tárgyak, produktumok zavarba ejtő sokfélesége a fejlett országokban kulturális túltermeléshez vezetett. Meghatározó lett a médiumok – a hangszergyártók, a producerek, a menedzserek, a technikusok, a kritikusok – szerepe, a komputerkorszak új, a vizualitásnak nagy teret engedő, az emberi szubjektummal szemben a technika kultuszát hirdető szellemisége elszívja a levegőt az emberi lét alapkérdéseivel szembesülő alkotói magatartás és szándék elől.

Mennyiségileg amúgy imponáló adatokat mutathat fel a jazz is. Az oktatás világszerte rohamosan fejlődik, a kutatás újabb és újabb területekre terjeszkedik, megszaporodtak a könyvek, kiadványok, hangfelvételek száma, nap, mint nap új hangszerek, muzsikusok tűnnek fel a Föld minden részén – csak

éppen az eredetiség, az egyéniség számára jut egyre kevesebb tér ebben a dinamikus fejlődésben. A jazz a muzsikusok és a hallgatóság bensőséges kapcsolatát lehetővé tevő klubokból átkerült a koncertpódiumokra, a fesztiválok hatalmas sátraiba. A közönség ma nem műveli, nem megéli, hanem fogyasztja a zenét. Az elszemélytelenedés következménye a neoklasszicizmus, az eklektika. A posztmodern kor embere számára a 60-as évek avantgárd kísérletezése felednivaló, disszonáns közjáték; a modális játék kihalt, a politonalitás nem fejlődött ki igazán, újra hódít a békebeli tonalitás és a biztos támaszt nyújtó temperált hangszerek divatja.

Kétirányú folyamatot élünk át egyszerre: a mennyiségi növekedés, a "jazzről való tudás" gyarapodását, a jazz integrálódását a kultúrába – illetve a technikai-civilizációs tömegkultúra értéknivelláló, fogyasztásközpontú, a jazz eredendő természetességét és kreativitását korlátozó hatását. Ez a folyamat ebben az évtizedben globálissá teljesedett. S miközben céhekbe tömörülnek az iparosemberek, lámpással kell keresni a teremtő személyiségeket, akik átviszik a zenét a „túlsó partra".

(Az eredmény) A Nemzetközi Jazz Szövetség az egyetlen olyan jazz-szervezet a világon, amellyel az UNESCO kapcsolatban áll. Az 1969-ben alakult szövetség igyekszik elősegíteni a jazz meg- és elismerését, beépülését a nemzeti kultúrákba. A budapesti tisztújító közgyűlésre a világ 22 országából félszáz szakember, szervező, muzsikus jött el. A tanácskozást a Magyar Zeneművészek Szövetsége rendezte az előadó-művészeti jogdíjalap jóindulatú támogatásával. Az alkalom lehetőséget teremtett magyar muzsikusok bemutatkozására is. A Zeneakadémia ünnepi hangversenyén a Vukán-Berkes-Bontovits trió, Babos Gyula együttese és Szabados György MAKUZ zenekara lépett a nagyszámú közönség elé. A Fészek Klubban a Brass Age, Binder Károly, a Winand-Gyárfás duó, a Trió Stendhal és Süle László triója játszott a vendégeknek. A konferencia és a hangversenyek megrendezésével a magyar jazzélet jól vizsgázott, a találkozó hozzájárult ahhoz, hogy egy lépéssel közelebb kerüljünk Európához.

(1989)

Függönyök
(Szép új világ)

Azt mondják, a vasfüggöny leomlásával új korszak köszöntött a kelet-európai jazzre. Megszűntek a határok, a vízumkényszer sem akadályozza többé a koncertkörutakat, fellépéseket. Szabadon lehet járni, játszani, kapcsolatokat építeni, az érvényesülést nem gátolják többé szögesdrótok.

Mike Henessy, a neves angol kritikus és muzsikus a Jazz Forumban a nyugat-európai impresszáriók és jazzkedvelők körében tapasztalható vélekedésekről nyilatkozik. Idézi: "Ha felhívok egy lemeztársaságot, hogy a figyelmükbe ajánljak egy fantasztikus fiatal zenekart, az első kérdésük az: hova valók? Magyarországra, Csehszlovákiába, a Szovjetunióba – válaszolom. Köszönjük, nem – hangzik a válasz, s máris kattan a kagyló."

Henessy szerint a szóba jöhető együttesnek fiatal fekete amerikai muzsikusokból kell állnia; vagy ha nem, hát fiatal fehér amerikaiakból. Az angol, francia együttesekkel nehéz boldogulni, a kelet-európaiakat pedig legjobb, ha elfelejtjük. Ugyan milyen jazzt játszhatnak ők arrafelé?

Két év telt el a berlini fal leomlása óta. Aggodalomra nincs ok, Othellót mindig fekete magyarok alakítják az Operaházban.

(1992)

2. Zsilip

Áhítat és alkotóerő

(Johnny Thompson és énekesei)

Spirituáléegyüttest hirdetett a plakát, de már az első taktusoknál kiderült, hogy az öttagú, fekete bőrű Johnny Thompson Singers nem a nálunk is ismert és kedvelt fekete vallásos dalok, hanem zömében azok lüktetőbb, lendületesebb, a jazz hatására a harmincas években kialakult városi változata, a gospel előadására érkezett Debrecenbe a Budapesti Tavaszi Fesztivál vendégeként. Ez a zene a spirituáléhoz hasonlóan vallásos indíttatású, de ritmikája erőteljesebb, szerkesztése polifonikus, frazírozásában több a jazzre jellemző szinkópált és off beates hangsúlyeltolódás, s témáit, példáit nem az Ó-, hanem az Újszövetségből meríti. Sokféle változata él mind a mai napig: az itt hallott, színpadi előadásra szánt, az eredeti templomi hangulatot és előadásmódot hitelesen felidéző gospel zene az autentikusság és a beavatottság felemelő érzésével ajándékozta meg a közönséget.

Sajátosan különbözik a fekete szertartászenében megjelenő istenkép és vallásos tartalom a keresztény tanítások alávetettséget, kiszolgáltatottságot sugalló eszméitől. Az ültetvényeken és a nagyvárosi gettókban összezárt néger közösségek világmagyarázatában az istenhez fűződő közvetlen, személyes viszony lett a központi kategória, és ez, valamint az emberi élet sok terhe és szenvedése kapott hangot egyházi zenéjükben is. Leírásokból tudjuk, hogy ezek a gyülekezeti rituálék közösségi azonosulást kínáló, a résztvevőket fokozatosan izgalmi állapotba és extatikus önkívületbe sodró rendjükkel mennyire eltérnek az európai templomok kimért szertartásaitól. A zsoltárokat citáló prédikátor énekbe átcsapó, szaggatottan ritmikus felhívásai, a gyülekezet mormogásból, sóhajokból, kiáltásokból felerősödő énekelt válaszai inkább valamiféle mozgalmas „happeninghez", semmint ájtatos istentisztelethez hasonlítják ezeket az együttléteket.

Itt, ebben a közegben fogant s vált koncertpódiumon is előadható megnyilatkozássá a gospel zene. Ugyan a „ráhangolódás", az énekben testet öltő feltöltődés időtartama a Johnny Thompson Singers koncertjén szükségszerűen rövidebb volt az egyházi közösségekben szükségesnél, lényege azonban nem tért el attól: minden szám kezdetét közös összpontosítás, átlényegülés előzte meg,

s ez az állapot aztán felmagasztosult, majd békéltetően feloldódott az előadásban. Szinte valamennyi dal egyazon gondolat körül forgott, az Úr és az ő teremtménye bensőséges kapcsolatát zengte biblikus ihletettséggel. Lassú vagy sodró tempóban, nagy ívű melódiákkal vagy szaggatott dallamtöredékekkel, tiszta hangképzéssel vagy rekedtesen nyers énektechnikával – egy tőről fakadt valamennyi, egy hatalmas gyökérzetű fa megannyi hajtása.

A gospel koncertváltozatában azonban végső soron nem a zene vallásos tartalma, hanem az előadás természete a meghatározó. Bennünket is a lélek ragyogása, a sugárzó áhítat, a meggyőződés és a természetes alkotóerő áradása ragadott meg leginkább. A három énekesnő és a két férfi magasságban különböző, de jellegzetesen a torokban képzett „négeres" hanganyaggal rendelkezik, s ez a csiszoltan egységes hangzásból kiemelkedő szólókban egyedileg is megmutatkozott. Érvényre jutottak az egyéniségek, de rendre belesimultak az együttesbe. A felhívás-válasz alapképlet csaknem valamennyi dalban visszatért, ezt a frazeálásban, a ritmikában, a szólók és a kórusrészek arányaiban változatos előadási mód kísérte. A zongorakíséretet az együttes vezetője, Johnny Thompson szolgáltatta; nevét jó emlékezetünkben megtartva sokadszor is szívesen írjuk le.

(1983)

Chicago a Rába partján

(Nemzetközi jazzest Győrött)

Néhány lelkes jazzbarát 1982-ben Győrött elhatározta, hogy ablakot nyit a világra, és a progresszív magyar muzsikusok mellé koncertre hívja a jazz jeles amerikai előadóit. A rendezők a Chicagóból kiinduló művészeti csoportosulás, az AACM köre által inspirált vagy annak törekvéseivel rokonítható, kreatív zenét játszó muzsikusok és a hazai avantgárd zenészek közös felléptetésével kívántak teret adni a jazz formabontó irányzatainak. Társadalmi hátterét, filozófiáját tekintve ez a zenei mozgalom elsősorban az amerikai színes bőrű mu-

zsikusok azonosságproblémáit, az egyenjogúságért és az önálló kulturális arculat megteremtéséért folytatott harcát fejezi ki; eszközeiben azonban a huszadik századi európai zene vívmányait is felhasználva a szabadság újfajta értelmezésére tesz kísérletet. A valutáris akadályokba (is) ütköző ötlet megvalósítása hihetetlennek tűnt, de az odaadás és a lelkesedés képes csodákat tenni. A városi ifjúsági házban rendezett koncerteken olyan zenészek léptek fel, mint Anthony Braxton, Roscoe Mitcell és Burton Greene, így nem csoda, hogy a legújabb estet óriási várakozás előzte meg.

A nagyszabású programot a Dresch-Grencsó-Baló trió három darabbal – Búcsúztató, Főzelék, Tanulmány – nyitotta meg. A modern jazzben már nem számít ritkaságnak hangszercsoportosításuk (szaxofon, fuvola, basszusklarinét, dob), de hazai viszonylatban érdekességet ígért a szólisztikus szerszámok egymás mellé rendelése. Hihetnénk, hogy az impulzív Dresch Mihály és a jó napjain igen kifejező játékra képes Grencsó István nemcsak hangzásban nyújtott szokatlant, ám a trió nem tudta leküzdeni a harmóniai alapok hiányából következő félszegségét. A prímet Dresch vitte, Grencsó alapmotívumok és ellenszólamok tolmácsolására vállalkozott inkább, ezért Baló György dobos kezdeményező játéka ellenére is féloldalasra sikeredett műsoruk.

A színpadon levőkhöz ezt követően Binder Károly zongorista, Benkő Róbert bőgős és Fekete István trombitás csatlakozott, s együtt, mint Binder együttes folytatták a játékot. Első szerzeményük John Coltrane elvont korszakának hangütéséhez kapcsolódott a zenekar által favorizált ostinato alaplüktetéssel, Binder és Dresch intenzív szólóival. A gyakori téma- és ritmusváltások, a közzenék közhelyes eszközeinek parodisztikus megjelenítése, a magyarkodó előadói stílus szatírába hajló kigúnyolása az elhatárolódások mögött önálló közlendő igényét fogalmazta meg. A Közép-európai zajongások című darab ugyancsak ismétlődő alapritmikára építette sokszálú utalásait. A Binder zenekar játékát általában az intellektuális megközelítés és az érzelmileg erőteljes előadásmód egysége jellemzi. A szintézis ezen az estén is fölsejlett játékukban, a vendégek azonban kissé megilletődötten vették ki részüket a zene létrehozásából.

Gonda János előadói szuggesztivitásának és frappáns szerzeményeinek köszönheti, hogy a szünet utáni oldott hangulatban maga mellé tudta állítani a

közönséget. Újabb darabokat – Makám, Homage a Bill Evans, Fohász – is játszott, többnyire kötötten. Kedveli a mély regisztereket, szinte mindegyik kompozíciója alsó oktávból indult, arra épültek a jobb kéz melodikus futamai és a bal nagy ívű akkordfűzései. Viszonylag kevés improvizációra vállalkozott, de bonyolult harmóniai és ritmikai szövetei látványos attrakciók nélkül is hatottak.

Keshavan Maslak és Burton Greene az új zene fehér bőrű képviselői. Kompozícióik változatossága, a szerkesztettség és a szabad improvizáció tág határai között ingázó előadásmódjuk intenzitása képzett zenészekről tanúskodott. Hosszúra nyúlt eklektikus műsorukban török és ukrán népdalfeldolgozások, post-bop reminiszcenciák, boogie-woogie-, ragtime- és rock and roll-parafrázisok egyaránt felhangzottak. Greene szédületes tempóban vagy éppen ellenkezőleg, lírai érzékenységgel dolgozott a billentyűkön, Maslak pedig újhullámos, a jazzben szokatlan show-elemekkel bűvölte el a közönséget.

Éjfél után, kellő szellemi összpontosítást parancsolva következett Szabados György szólókoncertje. Identitásigényével Szabados egyre ősibb zenei kultúrák irányába tájékozódik, de számára ez nem a tudományos megismerést, hanem az érzékek által felfogható birtokbavételt szolgálja. A magyarság egykori nyomvonalán visszafelé haladva eddigi, a pentatóniát a tizenkétfokúsággal ötvöző előadói technikájába beépíti a kazah vagy távol-keleti motívumokat és előadási gyakorlatot, de a kortárs- és klasszikus-zene eredményeit is felhasználva egyetemes összefüggésekbe helyezi játékát. Marosi szertartászene, K-modellek (az-az Kemény- vagy Kazah-modellek), Koboz-zene, Esküvő – már a címek is jelzik a témákat és a megidézett aurát. Zongorázásának alapeleme az ismétlődéssel érzékeltetett állandóság és a változás, az elmozdulás ellentéte; a bal kézzel ostinato szerűen játszott motívumok kiegyenlítően aszimmetrikus kibontása, feszültséggócok keltése, az oldás és kötés arányainak szuggesztív meghatározása. Különösen izgalmas hangzásokat keltett preparált zongorán a Koboz-zenében: nem eltorzította, hanem sajátos zeneiséggel ruházta fel a húrokat, s ezzel olykor távol-keleti hatásokat ért el. A közönség érti és rokonszenvvel követi Szabadost messzire kalandozó útján; ezen az estén ő aratta a legforróbb sikert.

Odakünn már majdnem pirkadt, amikor a koncert záró pontjaként Anthony Braxton és George Lewis lépett a színpadra. Braxton absztrakt zenéjét játszották fölényes technikai tudással és improvizációs képességgel. Egymás gondolatainak tökéletes ismerete, nagyfokú beleérző készség és a partner iránti alázat jellemezte előadásukat. Braxton – Stockhausen, Webern, Cage hatását elismerve – a kortárszene és a jazz ötvözését, egyfajta "világzene" megteremtését tartja fő céljának. Akadnak olyanok – e sorok szerzőjét is ideértve –, akik némi spekulatív jelleget, intellektuális hűvösséget éreznek Braxtonnak ezekben a darabjaiban, de az élő játék kreativitása, elmélyültsége, fegyelme megmutatta ennek a zenei gondolkodásnak az erejét. A szaxofonokat és klarinétot kezelő Braxton a darabok jellegének megfelelően váltogatta hangszereit, fújta a témákat, az ellenszólamokat vagy a ritmikai kíséretet, s ebben rendkívüli társának bizonyult a harsonás George Lewis. Csodálatos, amit ez a fiatalember játszi könnyedséggel művelt nehéz hangszerén: kristálytiszta intonációja, bravúros dinamikai váltásai, előadásmódjának ötletessége bizonyossá tette, hogy kiemelkedő muzsikussal találkozott a győri koncert lelkes közönsége.

(1983)

Nagy Fekete Zene
(Art Ensemble of Chicago)

A háromévenként ismétlődő Alba Regia napok keretében a székesfehérvári Vörösmarty Színházban rendezték meg a Videoton Interjazz Fesztivált, amely egykori múltjához méltóan újra szenzációt kínált: a kortárs jazz egyik reprezentáns, vezető együttese, az Art Ensemble of Chicago fellépését.

A Chicagóban a hatvanas évek közepén a kreatív muzsikusok támogatására szerveződő társulásból (Association for the Advancement of Creative Musicians – AACM) kinövő, annak zenei törekvéseit, ideológiáját legszemléletesebben képviselő öttagú Art Ensemble fennállásának másfél évtizede alatt az új jazz programadó csoportjává vált. Tagjai Amerika különböző városaiból származnak, de a közös zenei nyelv vállalásán túl összeköti őket bőrük színe, az

amerikai négerség helyzetével vállalt sorsközösség, valamint az egyenjogúság, a szabadság, az önazonosság eléréséért zenei és társadalmi síkon folytatott küzdelem. A jazz fogalmához korábban társított rosszízű tartalmaktól magukat elhatárolva zenéjüket Nagy Fekete Zenének nevezik, amivel egyrészt a hagyományok sajátos értelmezését, másrészt a zene hatalmába vetett hitüket kívánják jelezni.

Jelszavuk – Ősit a jövőnek – világosan körvonalazott programot takar. Kultúrájuk eredetéhez, az afrikai gyökerekhez visszanyúlva koncertjeik látványos szcenikai, dramaturgiai és zenei megoldásaival azt az egyetemességet igyekeznek érzékeltetni, amikor a kommunikáció különböző formái még egyek voltak. Nem kötődnek kizárólagosan egyetlen meghatározott zenei idiómához sem: afro-amerikai, európai, ázsiai folklórelemeket, a jazz és a kortárs avantgárd zene eszközeit szintetizálva, a szabad kifejezés, az alkotó jelenlét szerepét hangsúlyozva egyfajta átfogó, stilizált zenei világkép megteremtésére törekednek. Színpadi gesztusaik a tudatosság és az ösztönösség, az eltervezettség és a rögtönzések erővonalai mentén rendeződnek kommunikatív, egységes jelrendszerré, amelyben a mozgás, a maszk és a hangszerpark gazdagsága épp olyan jelentéses funkciót kap, mint maga a zene.

A székesfehérvári koncerten szállítási nehézségek miatt csak az alaphangszerek álltak az együttes rendelkezésére; hiányoztak azok a kamionnyi afrikai és európai instrumentumok, amelyek az AEC fellépéseire jellemző dramatikus rituálé nélkülözhetetlen kellékei. A színpadszerűség érzékeltetésére Roscoe Mitchell és Joseph Jarman szaxofonosok, Charles Fambrough bőgős és Don Moye dobos maszkot viselt, ami az afrikai törzsi hit szerint felszabadítja az emberi lényt, és láthatóvá teszi a dolgok lelki oldalát; Lester Bowie trombitás pedig elmaradhatatlan orvosi köpenyét öltötte magára, ami ennek urbánus-civilizációs kontrasztját képviseli. A zene az Art Ensemble eklektikus világképéből következően különböző stíluselemek sorozatából építkezett. Elvont kortársi hangzás, modern swinges alapon lüktető "hagyományos" improvizációk, spanyol „bikaviadal-zenéből" kiinduló free textúrák követték egymást magas szintű szervezettségben és összjátékban. Egyetlen motívum sem maradt önmagával azonos, a stilizáltság az azonosság és a különbözőség állandóan vibráló ambivalenciáját teremtette meg. A kiszámíthatatlan váltások állandóan

módosították a lassan, improvizatívan kibontakozó darabok belső viszonyrendszerét.

Az Art Ensemble energiáktól feszülő, koncepciózus zenéje túllép a jazz hagyományos értelmezésén. Öt muzsikus, néhány hangszer és zenei univerzalizmus – ez az, amivel első magyarországi koncertjükön megajándékozták az őket szünet nélkül ünneplő közönséget.

(1984)

Elektronika és jazz

(Pat Metheny Budapesten)

Amikor a hatvanas évek végén Miles Davis elektromos hangszereket kezdett alkalmazni felvételein, kevesen gondolták, hogy a jazz és a technika kapcsolatának új korszak kezdődik el. Azóta jó másfél évtized telt el, és az elektronika a zene előállításának és közvetítésének soha nem látott dimenzióját nyitotta meg. Érthető, ha a figyelem azokra a muzsikusokra vetül, akik úttörő szerepet vállalnak a technikai újítások hasznosításában. Így vált digitális korunk hősévé a harmincéves amerikai gitáros, Pat Metheny, aki a Budapest Kongresszusi Központban személyesen is bemutatta, mire képes a korszerű technológia, és milyen utakat kínál az elszigeteltségből kilépni igyekvő jazz számára.

Methenyt 18 évesen Gary Burton vibrafonos fedezte fel, első önálló lemeze három évvel később jelent meg, s azóta nem múlt el év, hogy újabb albummal ne jelentkezett volna. Példaképei között olyan eltérő irányultságú muzsikusok vannak, mint Wes Montgomery, Ornette Coleman, Miles Davis és Keith Jarrett. Zenéje a klisékbe merevedő jazz-rock utáni korszak populáris igényeire kínál szemérmesen érzelmes választ. Gazdag harmóniájú, lüktető ritmikájú és rendkívüli melodikus érzékről tanúskodó szerzeményei egyre vonzóbbá tették nevét a jazzkedvelők körében. Sokoldalúsága, kísérletező hajlama vezette a digitális technika kipróbálására is.

Már a színpadon elhelyezett hangszerpark látványa lenyűgözte a közönséget a koncerten. Kilenc billentyűs hangszer, tízfajta gitár, komputerek, villogó kijelzők, tornyosuló csörgő- és ütőhangszerek a zene és technika naprakész találkozásával kecsegtettek. A két és fél órás, megszakítás nélküli hangverseny aztán megmutatta, milyen a jó értelemben vett profizmus, milyen követelményeket támaszt önmagával szemben a kreatív minősítésre jogot formáló ambíció. A teljes intenzitással végigjátszott program azokban is tiszteletet kellett, hogy ébresszen, akik idegenkednek az elektronikától, és túlságosan populárisnak találják a Metheny Group világát.

Metheny iparkodik elrugaszkodni a hagyományos dalszerkezettől, és ritmikailag sem tartja magát a swing alaplüktetéséhez. Periodikusan építkező, fülbemászó dallamai lírai, impresszionista színezetet adnak a zenének, s még a gyorsabb tempójú, keményebb számok is megőrzik meleg, humánus indíttatásukat. Ez a zene nem riaszt agresszivitásával, de nem is andalít el újromantikus érzelgősségével. Újszerű vonása az akusztikus és elektromos hangszerek szerves egysége. A hangzás, a hangzáskép a Metheny-zene legfontosabb eleme, s ebben a zenekarvezetővel egyenrangú szerep jut a kitűnő Lyle Mays billentyűsnek. Kettőjük összjátéka, a hangszerek harmonikus párosítása a zenei azonosság szép példája. De teljes része a zenének Paul Vertico dobos, Pedro Aznar énekes-ütős és Steve Rodby bőgős játéka is. Olyan szövet ez, amelynek hatását a különböző színek együttes jelenléte adja. Természetesen illeszkedik benne a a gitárszintetizátor az akusztikus zongora, az elektromos orgona a nagybőgő hangjával, az ének a Yamaha szintetizátor akkordjaival. Metheny synclavier gitárja is mindig az összhangzásba simulva keltette elnyújtott, hang- és akkordhalmozásra is képes hullámait. És nem hatott disszonánsnak, ha egy akusztikus témafelvezetést elektromos szóló követett.

Technika ide, elektronika oda, a koncert arra volt példa, hogy a lényeg mégiscsak a zene, ami nem a gépben, hanem az emberi agyban kel életre ezentúl is.

(1985)

A gitár virtuóza
(Al DiMeola futamai)

Mindössze 19 éves volt 1974-ben Al DiMeola, a bostoni Berklee College of Music szorgalmas, de névtelen hallgatója, amikor egy pénteki napon váratlan telefonhívást kapott Chick Corea zongoristától, a népszerű Return to Forever jazz-rock együttes vezetőjétől: csatlakozzon gitáros nélkül maradt zenekarához. A hívással – csak úgy, mesébe illően – a fiatal muzsikus legnagyobb álma vált valóra. A hét végén már közösen próbáltak, ezt követte a bemutatkozás a New York-i Carnegie Hallban, majd negyvenezer néző ünnepelte játékukat az atlantai fesztiválon. Így indult útjára néhány nap alatt az a szédületes karrier, amely Al DiMeolát a hetvenes évek uralkodó jazz-rock irányzatának reprezentánsává tette.

A Return to Forever ugyan két év múlva váratlanul felbomlott, ám a gitáros sorsa nem azokét követte, akik képtelenek voltak a csúcson megkapaszkodni. Új együttest szervezett, s tartós népszerűségét jelezte, hogy sorozatban következő lemezei mind meghaladták a félmilliós példányszámot. Virtuóz gitártechnika („a leggyorsabb kezű gitáros"), latinos íz és lendületes ritmika jellemzi felvételeit. A John McLaughlinnal és Paco De Luciával alkotott trió három kivételes képességű gitáros sikeres együttműködését hozta. *Scenario* című 1983-as lemeze már az újfajta elektronika kísérletezőjeként láttatta DiMeolát.

Ilyen előzmények után lehetett játékának részese a budapesti Kisstadiont zsúfolásig megtöltő magyar közönség. A koncert hű tükre volt azoknak a változásoknak, amelyek a gitáros zenei felfogásában és előadói stílusában – mindenekelőtt az új technikai eszközök hatására – végbement. Nyoma sem volt már a virtuozitás olykor öncélú csillogtatásának: a hangsúly a kompozíciók szerkezetére, az együttes játékra és a különféle hangszínek kontrasztjára került. A gyors tempójú, kemény, improvizatív rock-darabok helyett latinos ritmikájú és dallamvilágú számok követték egymást meglepően visszafogott, diszkrét előadásban. Felhangzott a régi darabokból is egy-kettő, de a program gerincét a gitárszintetizátort előtérbe állító új szerzemények adták.

Ez a hangszer, amellyel Pat Metheny koncertjén már találkozhatott a közönség, valóban forradalmi változást hozhat a gitárjátékba. Lényege az, hogy a gitár

húrjai szintetizátor közvetítésével szólalnak meg, ami ezerféle hangzást és hangszínt tesz lehetővé, illetve a digitális programozással hangok és hangzatok halmozására is módot nyújt. DiMeola alaposan élt az új technikával: hangszere hol pánsípként, hol orgonaként, hol – nota bene – gitárként szólt, ámuldozásra késztetve az elektronika híveit. Műsora azonban mégis némi csalódást okozott: az ismétlődő ritmikai és harmóniai fordulatok kissé egysíkúvá tették a programot. Hiányzott belőle az a progresszív tartás, ami napjaink vezető jazzmuzsikusainak játékát áthatja. Háttérzenének azonban fölöttébb kellemes; különösen, ha olyan, ütőhangszeresként és énekesként is kiváló partner áll DiMeola mellett a színpadon, mint a brazil Airto Moreira.

(1985)

Lépni vagy maradni
(John McLaughlin futamai)

Min múlik az, hogy a jazz világsztárjai közül kinek az útja vetődik Magyarországra? Régebben, a hetvenes évek elején a műfaj klasszikusait ismerhette meg a közönség az Erkel színházbeli hangversenyeken. Aztán a vidéki rádiós fesztiválok rendszerének kialakulásával a főváros jazzkedvelőinek jó ideig nélkülözniük kellett a jelentős koncerteket, míg a Budapest Sportcsarnok felavatása meg nem teremtette a lehetőséget a tömeges, monstre hangversenyek rendezéséhez.

A helyszínek és a rendezőirodák megszaporodásának kétségtelenül része volt abban, hogy az utóbbi években sűrűbben fordulnak meg világnagyságok Budapesten, de a névsorból (Chick Corea, Dave Brubeck, Al DiMeola, Paco De Lucia) arra lehet következtetni, hogy a kiválasztásban döntően gazdasági szempontok érvényesülnek. A meghívottak többnyire olyan muzsikusok, akiknek zenéje valamiképpen érintkezik a rock muzsikával, s emiatt nagy érdeklődésre tarthat igényt. S mivel a szervezők számításai eddig rendre igazolódtak, esély látszik arra, hogy a programok tervezésekor differenciáltabb művészi szempontok is érvényesüljenek.

A helyzet jelenleg csaknem úgy fest, hogy tere annak van, ami képes megtölteni a Budapest Sportcsarnokot; a kortárs jazz elvontabb, bonyolultabb – jóllehet zeneileg értékes – vonulatai kívül maradnak a magyar koncertrendezők érdekkörein. Lehet, örülnünk kellene annak, hogy ennyi lehetőség is adódik, de sajnáljuk, hogy a teljes színskála helyett csupán néhány kolorittal találkozhatunk a jazz palettájáról. Mint legutóbb a Budapesti Nemzetközi Vásár "A" pavilonjában, ahol a több ezer főnyi közönség 200 forint és több órás ácsorgás ellenében hallgathatta meg az angol John McLaughlin játékát.

McLaughlin, aki a hatavanas évek végén költözött Amerikába, Miles Davis elektromos együttesében alapozta meg hírnevét, majd a hetvenes évek első felében a Mahavishnu Orchestra létrehozásával a jazz-rock irányzat úttörőjévé vált. Az akusztikus és elektromos hangzás kettőssége azóta végig kíséri pályáját, a kétfajta játékmódot hol felváltva, hol párhuzamosan alkalmazza zenéjében. A Mahavishnu felbomlását követően indiai muzsikusokkal alapított Shakti nevű együttese, majd az Al DiMeolával és Paco De Luciával alkotott virtuóz gitártrió zenei érdeklődésének különböző irányait mutatták. Újabban ő is a digitális gitárszintetizátorok bűvkörébe került, 1984-es Mahavishnu című lemeze a hetvenes évek hagyományait folytatta a legkorszerűbb technikai eszközök bevetésével. Budapestre egy szál akusztikus gitárral, Jonas Hellborg svéd basszusgitáros társaságában érkezett.

Koncertje nem hozott újat, váratlant azoknak, akik ismerik pályájának állomásait, inkább a személyesség többletével árnyalta a lemezei alapján bennünk élő képet. Ezen az estén nem a jazz-rock zászlóvivője, a technikával kísérletező muzsikus állt a közönség elé, hanem a gitáros, akit bensőséges, szinte mágikus kapcsolat fűz hangszeréhez. Műsora tisztelgés volt a jazz óriásai előtt, tükrözve MacLaughlin felfogását, amely szerint igazán korszerű csak az lehet, ami a hagyományokban gyökerezik. Coltrane, Mingus, Davis, Young neve hangzott fel közvetlen hangvételű kommentárjaiban, s az egész koncert hangulatát a tiszteletteljes emelkedettség határozta meg. Egy puritán, letisztult eszközökkel élő, fantasztikus kezű gitáros (boszorkányos tizenhatodos futamai gyakran ragadtatták tapsra a közönséget) mutatta fel zenei világának egy szeletét. McLaughlin mindig is a lélek megnyilvánulásának tartotta a zenét, s ez a műsora igazolta, hogy játékának lelki tartalmai gazdagodtak, lírai vonásokkal bővültek

az évek során. Remek partnerének bizonyult a virtuóz technikájú Hellborg, aki kettős nyakú basszusgitárján nemcsak a harmóniai és ritmikai alapokat hozta, hanem dallamvezetésével, ellenszólamaival, akkordbontásaival és fergeteges improvizációival gitáros társa volt McLaughlinnak.

Felemelő érzéssel ajándékozta meg a közönséget a két nagyszerű muzsikus játékából sugárzó elmélyültség és felszabadult öröm. Kár, hogy a csarnok méretei miatt csak az egészen közel állókhoz juthatott el a bensőséges hangú zene valamennyi árnyalata.

(1986)

Duó két hangra

(Steve Lacy és Steve Potts)

Akkor, amikor a szorító gazdasági körülmények miatt a jelentős állami mecenatúrával támogatott komolyzenei koncertek is elveszítik közönségük egy részét, vajon mi tart életben olyan rétegzenéket, mint a jazz? S főképpen, milyen élettérre talál az elvontságban a kortárs zenéhez közelítő avantgárd ága? Amikor a magyar jazztáboron belül is elkeseredett szekérharcok folynak az elnevezés értelmezése és képviselete körül, ugyan milyen méltánylásra és bázisra számíthatnak a jazz hagyományos fogalmát tágabban értelmező, vagy éppen elvető, újító szellemű muzsikusok?

A jazz mára stilárisan, de hatását, közvetítési és befogadási mechanizmusait tekintve is pluralizálódott. Hallgatósága is ennek megfelelően oszlik meg: a középutas, „igazi", illetve a rockhoz közelítő irányzatai viszonylag nagyszámú közönséghez találnak ösvényeket, míg absztrakt, kísérletező hajtásai arányosan akkora hallgatóságra támaszkodhatnak, mint a kortárs komponált zene. Azaz, szűk intellektuális táborra. Azzal a különbséggel, hogy a kortárs komponistáknak a Zeneakadémia tekintélyt parancsoló termei, a jazz avantgárd képviselőinek pedig az egyetemek, főiskolák, füstös pinceklubjai biztosítanak fórumot.

A magyar jazzklubok spontán módon szerveződő országos hálózatából az utóbbi években a közgazdasági egyetem klubja tűnt ki leginkább a jazz kísérletező irányainak következetes támogatásával. Belegondolva, hogy milyen bűvészmutatványok kívántatnak e koncepció megvalósításához, minden elismerést megérdemel a szervezők lelkesedése, amivel az avantgárd jazz otthonává tették a Kinizsi utcai kollégium kicsiny előadótermét. A szombatonkénti koncertek rendszeres vendége a magyar élmezőnyből Szabados György, Binder Károly, Dresch Mihály együttese, Grencsó István együttese és Lőrinszky Attila; külföldről a legtöbb közreműködő az NDK-ból érkezett (Conrad Bauer, E.L. Petrowsky, Uwe Kropinski, Manfred Hering, Joe Sachse, Hannes Zerbe, Ulrich Gumpert), de jártak itt muzsikusok az NSZK-ból (Peter Brötzmann), Angliából (Phil Minton) és Amerikából is (Elliott Sharp).

Az új profilú klubban mutatkozott be Magyarországon a modern jazz egyik vezető személyisége, az amerikai születésű, Párizsban élő Steve Lacy és partnere, a színesbőrű Steve Potts. Az 53 éves Lacy dixieland-játékot követően az ötvenes években Cecil Taylor együttesében kezdett avantgárd jazzt játszani, majd a másik nagy újító, Thelonious Monk hatása alá került, és egy évtizeden át csak az ő szerzeményeit szólaltatta meg. A hatvanas évek végén elhagyta Amerikát, bejárta a világot, s néhány év vándorlás után Párizsban telepedett le. A kísérletezéssel egyéni hangjának megtalálása után sem hagyott fel a kísérletezéssel. Telt, kevés vibratót használó technikájának komoly szerepe volt abban, hogy John Coltrane második hangszeréül választotta a szopránszaxofont.

Budapesti koncertjére kamaraprogrammal érkezett. Lacy intellektuális zenész, témái Monkot idézően szögletesek, disszonánsak, gyakran él repetitív eszközökkel. Építkezésük keretes, a két szaxofon (a szoprán és az alt) unisono indításaiból a legváltozatosabb hangszerelési fogásokkal (ritmikus kíséret, ellenszólam, díszítés, kiállás) fejlesztik tovább a motívumokat. Lacy virtuóz előadó, szaggatott, kontrollált játéka lírai hangvételű, míg Potts hangszerkezelése nyersebb, energikusabb. Koncertjük a hagyományosabb, jazzes daraboktól az absztraktabb kompozíciókig ívelt, az egymást zsigereikben érző muzsikusok játéka monológok és egymásba kapaszkodó, az avantgárd öncélú hatáselemeitől mentes dialógusok lenyűgöző sorozata volt. Steve Lacy zenéje nem az ösztönökre, nem az elsődleges érzelmekre apellál, ezért alaposan

igénybe veszi a hallgatót; de aki veszi a fáradságot, egy gondolatgazdag muzsikus öntörvényű világában találja magát.

(1987)

Egy zongorista „felfedezése”
(McCoy Tyner)

Mi teszi két, egyforma kvalitású zongorista közül az egyiket kedveltebbé, reflektorfényben ragyogóvá? Amerikában sokan értetlenkedve figyelik azt a rendkívüli népszerűséget és tiszteletet, amit Keith Jarrett Európában kivált. Úgy vélik, akad elég jeles zongorista, aki hasonló értékekkel gyarapította ezt a zenét – mégis, Jarrett technikája, játékstílusa, az improvizációkból sugárzó személyisége gyakorolja a legnagyobb hatást kontinensünk fiatal zongoristáira, míg másoknak legfeljebb elismerő főbólintás jár, és csak a szűk szakma értékítélete ruházza fel őket kellő elismeréssel. Persze, van oka annak, hogy errefelé Jarrett klasszikus fogantatású, lírai impresszionista játékmódja, s nem mondjuk McCoy Tyner perkusszív, lehengerlően dinamikus stílusa talál kedvezőbb fogadtatásra. Ez hagyomány és ízlés kérdése, nem feltétlenül a zenei értéké. Aki valamelyest ismeri a jazz fejlődésrajzát, tisztában van Tyner jelentőségével – de mert Európában él, feltehetőleg mégis Jarrett lemezeit vinné magával arra a bizonyos lakatlan szigetre.

Mégis jól választottak azok, akik meghallgatták Tyner trióját az Erkel Színházban. Igaz, a tavaszi fesztivál programja nem kínálta alternatívaként Jarrett koncertjét, de a körülmények ismeretében örülnünk kell annak, hogy a valutakeretből legalább egy neves amerikai jazzmuzsikus meghívására futotta. És különösen annak kell örülnünk, hogy annyi alkalmatlan helyszín után méltó teremben, csak a zenére figyelve élvezhette a játékot a közönség. A hetvenes években sok emlékezetes, forró hangulatú koncert helyszíne volt az Erkel Színház, üdvös volna, ha ez a mostani alkalom a hagyomány feléledését jelezné.

Alfred McCoy Tyner nevét a hatvanas évek első felében, John Coltrane korszakos jelentőségű kvartettjében ismerhette meg a jazzvilág. Az akkor huszonéves zongorista ihlető társa volt az irányadó szaxofonosnak, együttesük a közös játék ritka magaslataira jutott el. Amikor azonban Coltrane a modális játékmódot meghaladva, a funkcionális kötöttségeket megtagadva a free jazz felé mozdult el, Tyner kilépett az együttesből, és a saját útján próbált tovább haladni. Igazi áttörést a hetvenes évek elején, a Milestones lemeztársaságnál készített felvételeivel sikerül elérnie. Sahara c. albumát a Down Beat kritikusai 1973-ban az év lemezévé választották, s ez egyúttal azt is mutatta, hogy Tyner megtalálta a saját hangját, kialakította a szakma és a közönség által is méltányolt, önálló játékmódját. A hatvanas évek modális felfogásából kiindulva afroázsiai dimenziók felé nyitott, és progresszív módon folytatta a jazz-zongorázás hagyományait. Tyner sohasem igyekezett teljesen szakítani a formai keretekkel, zenéje mindig megőrizte swinges lüktetését, felvételein balkezének súlyos tömbakkordjaival a jobb keleties skálái és kromatikus futamai kontrasztálódnak elsöprő dinamikával. Az ő világában nem a dallam játszik vezető szerepet, a hangsúly a harmóniai és a ritmikai lehetőségek kiaknázására kerül. Kikristályosodása óta stílusa gyakorlatilag semmit nem változott, a zongorista a zenei környezet és a feldolgozandó anyag módosításával igyekszik változatossá tenni játékát. Ennek lenyomatát több tucat egyenletesen magas színvonalú, és néhány kiemelkedő hanglemez őrzi. Kevés muzsikus akad a jazz történetében, aki minden korszakában képes volt fejlődni, önmagát megújítani és irányt szabni; MyCoy Tyner nem tartozik közéjük, de ezzel együtt napjaink legkitűnőbb muzsikusainak egyike, szuverén egyéniség.

Budapesti fellépésére legújabb triójával érkezett, s noha alig hetven percet töltött a színpadon, remek diszpozícióban mindent bemutatott abból, ami stílusát jellemzi. Egy New York-i klubban valószínűleg más repertoárral szerepelne, itt saját szerzeményein kívül populáris hangvételű örökzöldeket is műsorába iktatott, a „grand" jazz-zongorázás hagyományaihoz kapcsolódva a szokottnál nagyobb teret engedett a dallamosságnak. A gospel, a blues, a swing, a latin ritmika megannyi építőkockaként voltak jelen játékában, amely jellegzetes technikája, erőteljes billentése, orgonapontjai, arpeggiói tettek hamisítatlanul „Tyner"-essé. Vehemenciája az idők során enyhült, jobban érvényesültek szemé-

lyiségének elemző, játékosan szemlélődő vonásai. Partnerei tökéletesen megfeleltek a klasszikus jazztrióról alkotott képzeteknek. A fiatal, nagyon tehetséges Avery Sharpe szinte énekelt a hangszerén, többször szólóra is vállalkozott, a basszusgitárt pedig ötletesen stiláris eszközként használta. A bebop-korszak óta jelenlévő, Tynerrrel egyidős Louis Hayes nemcsak kísért, hanem igen aktívan hangsúlyozta, ritmikailag folyamatosan értelmezte a zenét dobjaival.

Szép estével ajándékozta meg a jelenlévőket McCoy Tyner triója. A fekete muzsikus immár nálunk is megmutatta kiemelkedő pianista képességeit, s egyúttal példával szolgált arra, hogy ha hagyományosabb keretek között dolgoznak is, az igazi improvizatív alkotóművészek fölött sohasem jár el az idő.

(1987)

A fúzió esélyei

(Wayne Shorter dübörgő melankóliája)

Wayne Shorter alighanem a jazztörténet legszerényebb zenésze: képességeit Art Blakey (1959-64) és Miles Davis (1964-70) együtteseiben, illetve a jazz-rock irányzat legjobb combójában, a Joe Zawinullal alapított Weather Reportban (1970-86) végig felsőfokú jelzőkkel illették a kritikusok, de saját együttest – bár közben rendszeresen jelentkezett önálló lemezekkel – csak az utóbbi három évben alapított. A Budapest Sportcsarnokban adott koncertjére legújabb kvintettjével érkezett, nem kis meglepetésre két hölggyel a muzsikusok között.

A jelek arra mutatnak, hogy a jazz, a rock és a funky elegyeként a hetvenes évek elején kialakult fúziós zene tartósabbnak bizonyul, mint ahogyan azt sokan gondolták. A változatos, gyakran aszimmetrikus, de kötött, kemény ritmusalapokra épülő irányzat a szintetizátor megjelenésével új fordulatot vett a nyolcvanas években. A polifonikus megszólalással, a hangszínek végtelen lehetőségének kiaknázásával meghatározójává vált az elektronikus, fémes hangzás. Ezek a normatív jegyek aztán uniformizálták is ezt a zenét, úgyhogy az előadók között sokszor nem játékuk egyedisége, hanem a megszólalás profizmusa tesz különbséget.

Shorter együttesének többszólamúságáról a legalább öt hangszert kezelő két billentyűsjátékos gondoskodik, a gyomoridegekig hatoló, „döngölős" funky ritmust a pattintott ujjtechnikával operáló basszusgitáros, illetve a rendkívül erőteljesen hangsúlyozó dobos szolgáltatja. Tucatáruként hatna azonban játékuk, ha Shorter tonális indíttatású, jellegzetes nagyvárosi melankóliát sugárzó, meleg szaxofonhangja nem hozna személyes hangot a funkyáradatba. Az ő fizikai jelenléte teremti meg az előadás zenei intenzitását. Lehet, hogy zenéjének iránya nem találkozik a puritán jazzbarátok feltétlen lelkesedésével, de Shorter ma, 55 évesen is egyéniség, kiemelkedő hangszeres játékos, aki képes minden hangnak jelentőséget adni. Szemérmes, mégis férfias szaxofontónusa a kemény ritmusokat és az elektromos hangzást azzal a humánus minőséggel tölti meg, ami egyértelművé teszi: nem a gép, hanem az ember zenéje dübörög a hangfalakból.

(1988)

Turné, bőgővel

(Peter Kowald)

Már a kezdet rendhagyó volt: a nyugatnémet nagybőgős a turné első helyszínén, közvetlenül a koncert előtt találkozott magyar partnereivel, sem próba, sem megbeszélés nem előzte meg fellépésüket. A zenéről a szombathelyi bemutatkozást követő állomásokon (Tatabánya, Miskolc, Debrecen, Budapest, Győr) sem sok szó esett köztük: a tisztán improvizációra épülő szabad zenélési mód nem verbális, hanem lelki-zenei kommunikációt igényel. Egyetemi klubok, ifjúsági házak változó létszámú és érdeklődésű közönsége volt részese a wuppertali Peter Kowald és három magyar muzsikus, Grencsó István (szaxofon), Benkő Róbert (bőgő) és Geröly Tamás (ütőhangszerek) kapcsolatteremtésének ezeken a koncerteken, amelyeket az avantgárd első számú műhelye, a Közgáz Jazzklub szervezett.

A negyvennégy éves Kowald az európai free jazz mozgalom illusztris képviselője, az improvizatív zene megszállottja, népszerűsítője, a különböző művészeti ágak (mozgás, költészet, képzőművészet) kölcsönhatásának elkötelezett

kutatója, karakteres személyiség. Pályafutása során sok neves muzsikussal játszott Münchentől New Yorkig, s hogy változatlanul keresi a kihívásokat, azt ez a turnéja is bizonyítja, amelyen kevésbé ismert magyar muzsikusokkal szembesült. Az improvizatív zenélés természetéből következően minden alkalommal más-más zenének lett részese a közönség, csak az volt a közös az estekben, hogy mindig Kowald szólójával kezdődtek.

A bőgős játékát rendkívüli erő és robosztusság jellemzi. Olyan energiával szólaltatja meg a húrokat, hogy annak látványát a jobb érzésű hangszerkészítő mesterek csak nyugtatótablettákkal volnának képesek elviselni. (Debreceni fellépésén – amelyről ez a beszámoló tudósít – el is tört a vonója.) Ebben a zenében nincsenek megadott témák, dallamok, ritmusok, a véletlenszerű kiindulópontot az előadó pillanatnyi lelkiállapota szerint bontja ki. A feszültséget az intenzitás fokozódásának és oldásának hullámzása teremti meg. Kowald nem a jazzbőgőzés hagyományos pengetéses (pizzicato) módját, hanem a kockázatosabb vonós technikát (arco) alkalmazza. Teljesítménye mégsem kivételes fizikai kvalitásaival, hanem a közlésvágy emberi gesztusával ragadta magával a hallgatóságot, mert a teremben a vonó és a húrok küzdelme nyomán – szélsőséges kifejezőeszközökkel élő, de – logikus rendbe szerveződött zene áradt szét.

A mintegy félórás, kimerítő bőgőszólót követően műhelyformában folytatódott a koncert. Kowald ritkán tapasztalható alázattal olvadt bele a közös játékba, átengedve a vezető szerepet Grencsó Istvánnak. Ez a Szombathelyről indult, fiatal autodidakta muzsikus a Dresch-kvartettben, illetve saját együttesében tette ismertté a nevét. Jóllehet a „szakma" még most sem fogadja be teljesen, hangszeres tudása vitathatatlanul sokat fejlődött, rátalált saját hangjára, és saját együttesében játszott ironikus vagy lírai hangvételű zenéje után e koncert absztrakt közegében is képes volt érvényessé tenni jelenlétét. Geröly Tamás kolompjaival, gongjaival, kimustrált ágyúlövedékekből kialakított csőharangjaival puha ritmikai szőnyeget terített a zene alá, a másik bőgős, Benkő Róbert pedig intuitív módon díszítette, ellenpontozta Kowald motorikus szólamait.

A négy muzsikus a koncertsorozat nem minden estjén érzett rá ennyire egymásra, ami az efféle spontán alkotófolyamat veszélyeire mutat rá. Az ilyen kezdeményezés mégis jó szóra érdemesek, mert a közönséget újfajta előadás-

módokkal ismertetik meg, és hozzájárulnak a művészek párbeszédéhez. Kiderült: egyes nyugatnémet és magyar (jazz)muzsikusok között csak az országhatár a választóvonal.

(1988)

Fekete Pierrot

(Jon Faddis a színpadon)

Egyre ritkábban érkeznek hozzánk tősgyökeres amerikai jazzegyüttesek, így igencsak meg kell becsülni az adódó alkalmakat. A jeles trombitás, Jon Faddis és kvartettje az Egyesült Államok budapesti nagykövetségének jóvoltából tett nálunk koncertkörutat, s mutatkozott be többek között Nyíregyházán.

A 36 éves Faddis tekintélyes múltra nézhet vissza. Rendkívüli adottságaira már 15 éves korában felfigyeltek, s azóta egy sereg élvonalbeli muzsikussal játszott együtt, beleértve Dizzy Gillespie-t, a bebop stílus egyik úttörőjét, akit ma is példaképének tart. A vonzódás nem véletlen: Gillespie, a magas hangok és gyors futamok mestere, olyan technikai szinten áll, ami modell s egyben kihívás az utódok számára. Ami a magas hangokat illeti, abban Faddis méltó követő, kitartóan és eredményesen ostromolja a felső regisztereket.

Műsora akár jazztörténeti példatárnak is beillett, a bluestól a bebopon át az idézőjelbe tett avantgárdig szinte minden korszakból elhangzottak darabok. Az eklektikus választás azt mutatja, hogy Faddis nem stílusteremtő muzsikus; viszont saját hangú, vérbeli színpadi egyéniség. Született „humoralista", aki magától értetődő természetességgel viselkedik a deszkákon. Fanyar humora – amely gyakran vált át (ön)iróniába – mindenekelőtt arra szolgál, hogy a feszültséget oldja, és összekötő kapcsot alkosson a komoly hangvételű számok között. A trombitás ilyenkor a vaudeville clown, a vándorbohóc jelmezébe bújt, ezzel a gesztussal jelezte, hogy elhatárolja magát a művészet, a zene Európában honos misztifikálásától. Ha esetenként megingott is a kötélen, a zene, a ritmus, a mozgás (tánc!) és az eredendő derű rokonszenves harmóniáját teremtette meg a színpadon.

Faddis tudatában van annak, hogy nem elég jól játszani, a produkciót el is kell „adni" a közönségnek. De nem szolgálta ki a publikumot könnyed sikert hozó fogásokkal, hanem a maga világába emelte tartással. Igaz, viszonylag könnyű dolga volt: az anyanyelvén beszélhetett egy idegen országban.

(1989)

A szépség esztétikája
(Jarrett és Gillespie)

Szavuk sem lehet a jazz kedvelőinek a tavaszi fesztivál programja miatt, hiszen a műfaj két világsztárja is fellépett Budapesten: Keith Jarrett, az eszményített zongorista és Dizzy Gillespie, a jazz élő klasszikusa. Arra, amire a legnagyobb hazai fesztiválnak, a debreceninek soha nem futotta valutakeretéből, a jelek szerint könnyen előteremtik a fedezetet a tavaszi seregszemle rendezői. Ez már csak így van, a zene ráfizetéses, az idegenforgalom viszont húzóágazat – ne elmélkedjünk hát a szellemi javak elosztásán, hanem örvendjünk ennek az ajándéknak. Annál is inkább, mert a Zeneakadémia széksorait és minden talpalatnyi helyét többnyire a jazz hazai hívei töltötték meg ezen a két estén. Az alkalom megtette a magáét, a közönség olyan ünneplésben részesítette a vendégeket, hogy a taps majdnem szétvetette a sokat megélt terem falait. Az öröm feltehetőleg akkor is a tetőfokára hágott volna, ha a két produkció el sem hangzik, mert a lényeg a találkozás volt, a művészek személyes jelenléte, az imádat tárgyának megtestesülése, ami szinte eksztatikus élménnyé szublimálódott a hallgatóság lelkében.

Keith Jarrett valószínűleg a legismertebb jazz-zongorista a világon. Természetesen, mint oly sok nagyságnak, neki is vannak magyar felmenői, de ennek kevés nyoma fedezhető fel játékában. Hatásának titka a rendkívüli odaadás és szuggesztivitás: mintha elmerülne a zenében, mintha csak médiuma volna a megfoghatatlanból érkező hangoknak, melódiáknak, harmóniáknak. Előadásmódjában a klasszikus-zenei műveltség a meghatározó, formakultúrája kifinomult, dallamalkotó képessége páratlanul találékony, technikája virtuóz. Nem

véletlen, hogy a zongorajátékra Európában gyakorolta a legnagyobb hatást: romantikus beállítottsága, miszticizmusa nem mindenben találkozik a keményebb, disszonánsabb jazzhangzáshoz szokott amerikai jazzkedvelők ízlésével. Jarrett zongoramuzsikája áldozat a szépség oltárán, nemcsak előadása, hanem befogadása is teljes azonosulást kíván.

Szigorúan kétszer harmincöt perces budapesti műsora (ami után a közönség négy ráadást követelt ki) kalandozás volt személyes, belső útjain. A többnyire lírai, balladisztikus, lazán áradó improvizáció-fűzér eklekticizmusának jegyében szerveződött: barokk-, klasszikus- és kortárszenei elemek keveredtek, elegyedtek benne a blues, a gospel, a swing, sőt a rock jegyeivel, gyakran az érzékeket bűvölő ostinato ritmusokra épülve. Nem az impulzív, hanem a meditatív művésszel találkozhatott ezúttal a közönség; talán ez okozta, hogy játékából helyenként hiányzott a kellő feszültség, a zsongító dallamok időnként „meghaltak" a szépségben, s a keresetlen egyszerűség itt-ott banalitásba csapott át. Egyszemélyes tour de force-a egysíkúnak hatott a zenei szervezettség ritka magaslataira emelkedett új triójának (Gary Peacock – bőgő, Jack DeJohnette – dob) hallatlanul összefogott, erőteljes játékához képest.

Dizzy Gillespie esete teljesen más. A legendás trombitás régen túl van már pályája zenitjén (harminc évvel ezelőtt aligha fújt akkorákat mellé, mint most), forradalmian új, nyughatatlan bebop zenéje mára konszolidálódott, a main stream részévé vált – mégis van valami megható abban, ahogyan hetven fölött is kitartó buzgalommal járja a világot, és estéről estére új közönség elé lép. Egy nagy nemzedék egyik utolsó képviselője ő, akinek valóban a színpad az élete. Budapestre nem saját zenekarával, hanem egy – amúgy jó képességű – kanadai együttes sztárvendégeként érkezett, s a koncert nem is szólt másról, mint a jazztörténet nagy alakja előtti tisztelgésről. Gillespie a komédiás maszkját öltötte magára, úgy játszott az őt ünnepelni kívánó közönségnek. Ha kellett, megkapó hangokat csalt elő hangszeréből, ha kellett, fergeteges tizenhatodos futamokkal káprázтatta el a hallgatóságot, s attól sem riadt vissza, hogy bolondozzon a rajongóival. Mindezt az anyanyelvűség könnyedségével, természetességével tette, végig megőrizve méltóságát, művészi tartását. A vérbeli jazzmentalitásból adott példát, abból az életformából, amelyben az alkotó, a játékos és a gyarló ember egyaránt benne foglaltatik.

Két világsztár, kétféle alkat, mindketten jazzt játszanak, és itt jártak, Magyarországon.

(1989)

Minta, értékkel
(Kenny Wheeler)

Ez a tavaszi fesztivál sem múlt el jazz nélkül: a Budapest Sportcsarnokban adott koncertet az Angliában élő kanadai trombitás, Kenny Wheeler együttese. A mérsékelt érdeklődés azt jelezte, hogy a név nem elégítette ki a sztárok iránti igényt, Wheeler „csupán" komoly, kitűnő muzsikus, aki csöndes, visszahúzódó magatartásával nagyobb elismerést vívott ki magának muzsikustársai között, mint a jazzkedvelők körében. Nem véletlen, hogy az 1932-es születésű trombitás a versenyszellemű, üzleties Amerikával szemben a klasszikus örökségű Európában talált rá a működéséhez megfelelő közegre. Az öreg kontinens azt kínálta neki, amire vágyott: az elmélyült együttes munkát. Többek között John Dankworth, John Stevens, Tony Oxley zenekarában, az Azymuth trióban és a nemzetközi Globe Unity zenekarban kamatoztatta és fejlesztette képességeit, majd a hetvenes évek közepétől az ECM-kiadó sokat foglalkoztatott művészeként saját névjegyét is letette az asztalra.

Budapest fellépésére is ECM-muzsikusokkal érkezett. John Abercrombie (gitár), John Taylor (zongora), Palle Danielsson (bőgő), Peter Erskine (dob) hozzá hasonlóan nagyszerű muzsikusok, előadásukban kristálytisztán szólalt meg a jól ismert ECM-hangzás. Ezt a 20. századi zene alapos ismeretéről tanúskodó harmóniakezelés, lassú, de állhatatos építkezés, bonyolult szerkezet és szinte ünnepi emelkedettség teszi felismerhetővé. A megkomponáltság és a tudatosság a játék minden pillanatában jelen volt, az ösztönök elszabadulásának a muzsikusok önkontrollja szabott határt. Ez a zene mégsem vált kimódolttá, mert a kötött részeket képlékeny habarcsként tartották össze az erőteljes improvizációk, amelyekből mindenkinek elegendő adag jutott,

mentesen a magamutogatástól. Kenny Wheeler együttesének bemutatkozásával valójában a 70-es, 80-as évek meghatározó európai trendje került 1992 mérlegére. Ez az irányzat és hangzáseszmény mára elvesztette újdonságvarázsát, sajátosságai beépültek a jazz-zenei gondolkodásba. Másként hat a mai hallgatóra, az átgondoltság, a letisztultság és az előadói kvalitások dicsőségét hirdeti a maga méltóságteljességével.

A Wheeler-csapat összeszokott, izgalommentesen magas szintű produkciójával szemben ezen az estén Binder Károly alkalmi együttese képviselte a jazz másik vonását, a kísérletező kedvet. A zongorista elvontan eklektikus zenei világa mára körvonalazottabbá, közérthetőbbé vált, témái olykor megtévesztően idézték az ECM dallamvilágát, hogy aztán váratlan harmóniai és ritmikai fordulatokkal mintegy idézőjelbe tegyék azt. Nem kell jósnak lenni: ha Wheelerék a múlt és a jelen, Binderéké lehet a jövő.

(1992)

Egy nem egészen modern jazzkvartett
(Az MJQ ismét Budapesten)

Mi lehet az, ami egy négy évtizeden át működő jazzegyüttes játékában újdonságként hat? Az 1974-ben feloszlott, majd 1981-ben újjáalakult Modern Jazz Quartet dacolni látszik az idővel: előlépett a jazztörténeti könyvek sárguló lapjairól, és ma is rendületlenül járja a világ koncertpódiumait. A hetvenes éveikben járó szmokingos, méltóságteljes öregurak három évtized elteltével a Private Music Productions koncertügynökség jóvoltából 1995. október 29-én ismét Budapestre érkeztek. A reprezentatív kongresszusi központba bizonyára sokan jegyet váltottak azok közül, akik a két évtizeddel korábbi eseményen is jelen voltak. A naptár újra történelmet írt – de mint tudjuk, a történelem soha nem ismétli önmagát.

Az MJQ a jazz történetének az a formációja, amelyik a hagyományos klubkeretekből kiemelkedve utat talált a kizárólag klasszikus zenének fenntartott koncerttermekbe. Akkor, amikor a jazz az ötvenes évek elején két ellentétes

irányba – az intellektuális, kifinomult cool és az érdes, kitárulkozó hard bop – mozdult, a klasszikus-zenei képzettségű John Lewis zongorista, zeneszerző és hangszerelő a bop- játékmódról letérve harmadik úton, az improvizatív jazzt és az európai klasszikus zenét ötvöző komponált kamarazene nyomvonalán indult el. Merész lépés volt ez akkoriban, nem csoda, hogy megosztotta a műfaj előadóit és híveit. Lewis elvetette a kor jazzmuzsikáját uraló, harmóniaváltásokra épülő téma-improvizáció-témazárás szerkesztési módot, és a jazztől idegen formaképző eszközöket, például ellenpontozást, dallamvariációkat és kanonikus elemeket kezdett használni. Az MJQ cizellált hangzáseszményt képviselő, művészi albumai (MJQ, Pyramid, Concord, Fontessa, European Concert) ennek a klasszicizáló jazznek a tökélyre fejlesztett példái, a négyes zenetörténeti jelentőségének megalapozói.

A fénykorát 1956-60 között elérő kvartett kamarahangzása a hangszerösszeállításból (zongora, vibrafon, bőgő, dob) természetszerűleg következett. A barokk- és klasszikus-zenei kapcsolat már változó intenzitással jellemezte az együttes különböző alkotókorszakait: a hatvanas években elhalványult, a későbbi szerzeményekben mint jellegzetes stíluselem tűnt fel. A kétfajta zenei világ társításából és a kvartett meghatározó muzsikusainak eltérő egyéniségéből eredő energia az első évtized után óhatatlanul veszített lendületéből. Lewis keze közül mind kevesebb eredeti kompozíció került ki, az MJQ előadásmódja formalizálódott, bár tagjai akkor is magas szintű együttes játékra voltak képesek, amikor alkotónedveik apadni kezdtek. Máig ható, a jazzközönség köreit meghaladó intézményesült népszerűségük hídverő törekvéseiknek és ennek a ritka, belső összetartó erőnek tulajdonítható. A Modern Jazz Quartet elnevezés négy évtizede áruvédjegy, mint a Rolls Royce-é az automobilok között: egyedi kivitelezésű, arisztokratikus, és lényegét tekintve változatlan.

A budapesti fellépés hű illusztrációja volt mindannak, amit ez a név a zenei tudat számára megtestesít. A kétórás koncertnek nem akadt egyetlen mozzanata, amely meghazudtolta, de olyan sem, amely módosította volna az MJQ-képet. Ha szabad szentségtörő hasonlattal élni, a közönség az állatorvosi ló esetével találkozott: a kényelmes székeken hátradőlve szembesülhetett az MJQ-enigmával. Ez a ló azonban – hogy a hasonlatnál maradjunk – különbözött

a gyakran idézett szemléltető eszköztől: élt, mozgott, szuszogott, sőt meglepő módon zenét is produkált.

A műsor afféle MJQ-retrospektív jegyében állt össze. Volt benne blues (*True Blues*, *Blues Allergy*), fúga (*Don`t Stop This Train* – Bach d-moll darabjára), klasszikus szerkesztésű, terjedelmes kompozíció (*A Day in Dubrovnik*), Gershwin-emlék (*I Loves You Porgy*, *Summertime*), jazz-standard (*Softly As In a Morning Sunrise*, *I`ll Remember April*), ballada (*Round About Midnight*), saját standard (*Django*), és tisztelgés Ellington előtt (*Piece for Ellington*). A címek egy része az együttes korai periódusából köszönt vissza, némelyikük már több százszor szerepelt repertoárjukban. Csakúgy, mint a visszafogott megszólalás, a ritmusváltások, a hangnemi modulációk, a szerepcserék, a kanonikus mondatfűzések, a kihagyások, az összzenekari hangzás jól ismert fogásai. Mi hát az, ami ennyi idő után is inspirálja előadásukban őket?

Nem kétséges, az MJQ tagjain fogott az idő. Oda az újszerűség varázsa, az ifjonti hév, az energiák lüktető áramlása. Megfontolt, tekintélyes muzsikusok léptek a színpadra, akik érthető módon takarékoskodnak a mozdulataikkal, a gesztusaikkal. No, de hiszen soha nem voltak ők a jazz rakoncátlan fenegyerekei, mindig is szelíd méltóság, kontrollált lendület jellemezte játékukat. A kötelmeket felrúgó avantgárd lázadással, majd a rock földöngető ritmusaival kacérkodó fúziós iránnyal ők a forma fegyelmét, az egymásra összpontosító figyelmet és a halk, de világosan artikulált közlésmódot állították szembe.

Az MJQ és különösen John Lewis zenei koncepcióját gyakran érte az a vád, hogy szerzeményei kimódoltak, sterilek, túlságosan statikusak. Ezen az estén tapasztalhattuk, hogy a formai kötöttségek csak akkor akadályozzák a muzsikusok kibontakozását, ha azokat rájuk kényszerítik. Az önként vállalt kötelmek akár a szabadság megnyilatkozásaként is értelmezhetők. Az MJQ tagjai tökéletesen birtokolják a saját maguk által kialakított zenei nyelvezetet, amelyen akkor is élvezik a társalgást, ha nem új ismereteket közölnek egymással. Lewis és Milt Jackson (vibrafon) kiegészítői és ellenpólusai egymásnak. Ez a látszólagos ellentmondás az MJQ zenei világának az alapja. Lewis a megfontolt, visszafogott, tudóstípusú zeneszerző, hangszerelő – Jackson a nyugtalan, robbanékony szólista. Ez a termékeny feszültség tartja ma is életben a zenekart: bármennyire kitűnő muzsikus is a bőgős Percy Heath és a dobos Al

Heath (aki az elhunyt Connie Kay helyébe lépett nemrég), ők egyenrangú részesei, de nem meghatározói a zenének. Ez a személyes dimenzió teszi, hogy az MJQ már régen túljutott a formai kérdéseken, s a közös muzsika értelmét nem a kifejezőeszközök bővítésében, hanem a míves artikulációban látja. Nem mondhatnánk, hogy ez a magatartás volt az, amely hozzájárult a jazz folyamatos fejlődéséhez és megújulásához - de ha tudomásul vesszük, elfogadható magyarázatot találhatunk az MJQ fennmaradására.

A Modern Jazz Quartet végzetesen anakronisztikus jelenség: harmóniát, nyugalmat, emelkedettséget sugároz egy olyan világban, amely példát mindennek az ellenkezőjére szolgáltat (Thelonious Monk: *Round About Midnight*-jának interpretációjában például nyoma sem volt a szám eredeti disszonanciájának). Ez a minőség mindenekelőtt Lewis játékában, improvizációiban jelenik meg. Komponistaként, hangszerelőként ő az MJQ-hangzás szülőatyja, ám személyes jelenlétét sokan zavarba ejtően leegyszerűsítőnek vélik. Tagadhatatlan, hogy nem virtuóz zongorista, s az is tény, hogy rendhagyó módon kísér és rögtönöz. Jackson bopos, inkább a harmóniákra építő szólóihoz általában nem a jazzben szokásos ritmikus akkordbeütésekkel, hanem a vibrafon és a bőgő textúráit polifonikussá bővítő, oktávos ellenszólamokkal kapcsolódik. Billentése könnyű, visszafogott rögtönzései valójában néhány hangos, éneklő dallamvariációk, viszont olyan motivikus fejlesztésre képes, amire csak kevesen a jazzben. Tisztán érzékelhető, hogy nem csupán az adott harmóniasorban vagy témában, hanem a kompozíció egészében gondolkodik. Ha Ellington a nagyzenekarban, akkor ő a kvartettben valósítja meg magát.

A Modern Jazz Quartet azonban nem véletlenül ezt a nevet, nem pedig John Lewisét vagy Milt Jacksonét (ahogy eredetileg írták) viseli. A zongorista eredője, de nem kisajátítója a négyes közös hangzásának. A jazz amerikai gyakorlatában szokásos szólista-kíséret felállással szemben az MJQ négy egyéniség együttműködésén alapul. Ahogyan a hangszerelési ötletek egymáshoz illeszkednek, ahogyan a szólamok egymásra és egymásba épülnek, az valóban nem mindennapi beleérző képességet, összeszokottságot és zenei alázatot igényel. A Modern Jazz Quartet hatása óriási volt, de nem véletlen, hogy bár sokan elindultak, nagyon kevesen voltak képesek őket követni ezen az úton.

Az MJQ első önálló felvételei, 1952 óta persze nagyot fordult a világ. Útkeresésében a jazz a free irányzattal eljutott lehetséges végpontjáig, a forma teljes

felbomlásáig. Ha ehhez vesszük a nyolcvanas évek posztmodern életérzését, muzeális tárgynak kellene tekintenünk a Modern Jazz Quartet optimista, romantikus kamarazenéjét. Mégis, amikor a négy őszülő hajú, komoly úriember megjelenik a színpadon, nem tudjuk magunkat kivonni az általuk teremtett aurából. Örömmel engedjük el magunkat a sokszor megjárt úton, nem úgy nézzük őket, mint egykori önmaguk halvány másolatait. Elfogadjuk, hogy a káosz helyett rendet hoznak életünkbe. Csodálattal adózunk precizitásuknak, megingathatatlan időérzékelésüknek, zenei ízlésüknek. Elnézzük, ha egy-két improvizációban rutin helyettesíti az ihletet. Nem kérjük számon az egykori lendületet és kreativitást, hanem méltányoljuk, hogy ezek helyébe mértéktartó bölcsesség és kifejezésteljes egyszerűség lépett. Hogy néhány ismert hanggal ma talán többet mondanak, mint egykor százzal. Így van-e, vagy csupán akarjuk, hogy így legyen?

(1995)

A jazz garabonciása
(Erroll Garner két albuma)

Még jó, hogy vannak csodák a természetben. Ilyen volt Errol Garner (1921-1977), aki úgy teremtette meg a maga különös, virtuóz zongorastílusát, hogy soha nem tanult meg kottát olvasni. Thelonious Monkhoz hasonlóan magányos vándorként kóborolt a jazz országútján, nem csoda, hogy (az amatőröktől eltekintve) kevesen eredtek a nyomába. A fülével nem voltak gondok, máskülönben aligha esik a billentyűk bűvöletébe. Ő azonban Pittsburgh szülöttjeként tizenhét éves korától hivatásos muzsikusként kereste a kenyerét. 1944-ben New York-ba települt, s ezzel bebocsátást nyert a paradicsomba. Egy ideig Art Tatumot helyettesítette annak triójában (Tiny Grimes - gitár, Slam Stewart - bőgő), majd megalakította saját trióját, s ehhez a formációhoz élete végéig hű maradt. Sehová nem tartozott: a swinget meghaladta, a bebopba belekóstolt (játszott Charlie Parkerral is), de minden stílusból csak azt tartotta meg, ami egyéniségének

megfelelt. Ha valakihez, akkor a nála 18 évvel idősebb, szintén pittsburghi születésű Earl Hines-hoz állt közel képlékeny időkezelésével és jobbkezes oktávtechnikájával.

Különös érzékkel találta meg az utat közönségéhez. Legünnepeltebb (élő) felvétele a Tengerparti koncert (*Concert by the Sea*, Columbia), amely 1955. szeptember 19-én a kaliforniai Carmelben készült összeszokott partnerei, Eddie Calhoun (bőgő) és Denzil Best (dob) társaságában. Komponált is (kotta nélkül!), legismertebb, legendásan titokzatos szerzeménye a jelképes Ködös (*Misty*) címet kapta.

Errol Garnerről ma kevés szó esik; nem divatos muzsikus. Nincs mögötte trend, irányzat, ami nagyobb keretbe foglalhatná életművét. Nem teremtett stílust, és nem is tagadott meg semmit. Önmagát adta. Ez a CD két, régóta nem kapható lemezének anyagát tartalmazza. Az Álomutca (*Dreamstreet*) felvételei 1959-ben készültek, de csak 1961-ben jelentek meg, a Világkoncert (*One World Concert*) számait az 1963-as Seattle-i világkiállításon rögzítették. Eredetileg mindkét felvételsorozatot Garner saját, Octave Records elnevezésű cége adta ki. Partnerei ugyanazok: Eddi Calhoun bőgős és Kelly Martin dobos. Stúdió és koncert, trióban: Garner kedvező megvilágításban.

A balkéz minden hangsúlyon szelíden nyomatékos tömbakkordjai, a swing ritmusgitárjaira emlékeztető hangzásai – egyfelől; a jobb kéz késleltetett díszítései, témavariációi, oktávmenetei, harmonizációi, ellenpontjai, szellemes idézetei – másfelől. Garner balkeze híresen együttműködött a ritmusszekcióval, nagyujja gyakran a nagydobot idéző vehemenciával ütött le basszushangokat, ám a teljes funkciót átengedte bőgősének. Mindeközben jobb keze látszólag szabadon csapongott a billentyűkön, hosszú dallamokat intonált, és lehelletfinom eleganciával szólaltatta meg az örökzöldeket. Tört akkordokkal indított, improvizált bevezetései mindig izgalmasak, fantáziadúsak. Bonyolult harmóniáihoz képest a témák megjelenése sokszor csupán alapigazságnak tűnik – míg nem aztán a rögtönzések újból lehetővé teszik számára a kibontakozást.

Garner minden idegszálával élte a zenét, játék közben nyögött, hörgött, mormogott, mint oly sok zongorista előtte és utána. Bár sokat komponált, a tizenhét felvételből mindössze hármat jegyez szerzőként: az Álomutca (*Dreamstreet*), a Gothami mambo (*Mambo Gotham*) és a Ködös (*Misty*) című eket. A többi:

mindenki által játszott és ismert örökzöld. Titok, ha van, akkor az, hogy Garner a bevett darabokat egyéni technikával és hangzással szólaltatta meg. Hatalmas kontrasztokkal játszott: néha szinte belevasalta a billentyűket a klaviatúrába, máskor épp, hogy megérintette őket (ezzel őrületbe kergette a hangmérnököket). Triviális megoldásokkal – swing riffekkel – úgyanúgy élt, mint a bebop kiszámíthatatlan, egyujjas hangsúlyeltolásaival.

Ez azonban mind mellékes: a lényeg az egyéniség, ami átsüt minden kézmozdulatán. Erroll Garner a jazz garabonciása volt, ösztönös muzsikus, egyszeri és megismételhetetlen. A hetven perces archív kiadás bizonyítja: érdemes zongorázni. (Telarc)

(1996)

Dreamstreet, One World Concert
Erroll garner – zongora, Eddie Calhoun – bőgő, Kelly Martin – dob

Fenegyerek a hangmúzeumban

(Ornette Coleman régi és új kiadásban)

Mi jön a forradalom után? Történelmi tapasztalat: konszolidáció. A jazz formai kötöttségei ellen az ötvenes-hatvanas években lázadó free (szabad) játékmódot a hetvenes években a jazz-rock, a nyolcvanas években a neobop irányzat uralma követte, s ma már a posztmodernen is túl vagyunk. Az ezredforduló kérdése: mi jön a konszolidáció után?

Ornette Coleman nem kérdezősködik. Ismét én következem, mondja, s letesz az asztalra két új leletet. Hogy a ma hallgatóját is kellőképpen zavarba ejtse, a két CD-n egy-egy kivétellel ugyanazt a zenei anyagot kínálja. Ráadásul olyan hangszert használ, ami temperált, s emiatt kötöttnek érzett volta miatt negyven éve nem szerepel zenekarában: a zongorát.

Tagadhatatlan, hogy miközben Coleman 1959-61 közötti, a free jazz alapjait lerakó korszaka mérföldkőnek bizonyult a jazz történetében, a hetvenes években kezdődött, „harmolodikus" jelzővel illetett alkotói periódusát mindmáig el-

lentmondásosan ítéli meg a kritika és a hallgatók tábora. A szaxofonos új tájékozódási pontokat keresett ebben az évtizedben, s arra az útra talált rá, amely felé Miles Davis is tapogatózott: a fúzióra. Hogy a "harmolodic" elnevezés pontosan mit takar, arra még az olyan megfellebbezhetetlen tekintélyű zenetudósok sem tudnak egyértelmű választ adni, mint az amerikai Gunther Schuller. A teória kitalálója az 1972-ben e szellemben rögzített nagyzenekari szimfonikus műve, a *Skies of America* borítóján úgy fogalmaz, hogy a harmolodikus rendszer olyan modulációsort jelent, amely hangnemváltások nélkül érhető el, s ez a harmóniát, a dallamot és a hangszerelést egyaránt magába foglalja. Más értelmezések szerint az elmélet a szaxofonos improvizációs gyakorlatából származik, s abból indul ki, hogy minden hangszer egyszerre tölt be dallamvivő és ritmikai funkciót, ezért a hagyományos szólisztikus és kísérőszerepek felcserélhetők, a konszonancia és a feloldás értelmét veszti, a zene alapját az összefonódó, egymásra ható dallamsorok alkotják.

Az 1975-ben Párizsban rögzített *Body Meta* e stílusváltás jegyeit viseli magán. A formáció még csak csirája a későbbi, két gitárost, két basszusgitárost és két dobost alkalmazó Prime Time együttesnek, de az elektromos hangzás és a két gitáros jelenléte már az új irányba mutat. A párhuzamosság Coleman zenei univerzumának alapköve, ezzel az eszközzel először a stílusteremtő Free Jazz album felvételén 1960-ban élt, amely két kvartett egyidejű, kollektiv improvizációját rögzítette. A *Body Metá*n két gitáros dolgozik, különböző funkciókat teljesítve: a funkysabb Charles Ellerbee akkordikus játékával a ritmusszekciót erősíti, a jazzesebb Bern Nix ellenszólamokat játszik. Ez a zene ritmikailag sokkal kötöttebb, mint amilyet Coleman klasszikus kvartettjével játszott: a rock és funky ritmusok monoton hátteret teremtenek a szaxofon rögtönzéseihez. A témák inkább riffszerűek, a játékot a szólista hosszas improvizációi uralják. Coleman előadásmódja az évtizedek során keveset változott, az új zenei környezet azonban – amit neveztek már free funknak és harmolodikus fúziónak – sem a jazz, sem a funky zene híveinek osztatlan tetszésével nem találkozott.

Az egy évvel később keletkezett *Soapsuds, Soapsuds* teljesen más Colemant hoz képközelbe. Ornette 1961-es lemeze után ismét, s csaknem utoljára, tenoron játszik, ám annak felső regiszterén mozogva olyan hatást ér el, mintha altot

fújna. A trombitát a záró számban használja csak, s jóllehet nem ez a fő hangszere, vékony tónusával, szándékoltan töredezett játékmódjával képes drámai hatásokat elérni. Az egész album hangvétele balladisztikus, lírai, s egyfajta szomorú, érzéki szépség hatja át. Nyoma sincs az ötvenes évek szögletességének, kaotikus expresszivitásának, itt a dallamoké s az azokból kibontakozó improvizációké a szó. Ha nem hallanánk, aligha hinnénk el, hogy ez a járt utakat kerülő muzsikus nem temperált, atonális hangzásokkal is élve ilyen gyönyörű dallamokat képes szerezni és rögtönözni. Pedig számára ez csak kiindulópont, mint az adott harmóniai környezet, amely sokszor arra szolgál, hogy legyen mitől függetlenítenie magát. A lényeg a téma által ihletett, abból kibontakozó rögtönzés, ami általában lineáris, sokszor aszimmetrikus frázisokból, szekvenciákból építkezik, de mindig szilárd belső egyensúly jellemzi. Szabad asszociációsorait nagy beleérzéssel hol nyomatékosítja, hol ellenpontozza Charlie Haden, kettőjük bensőséges párbeszéde a *Mary Hartman, Mary Hartman* és a fenomenális *Sex Spy* darabokban különösen emlékezetes.

A coleman-i életmű olyan, mint egy hegyi patak. Az akusztikus kvartett, mint alapformáció, végigkísérte egész pályáján, ha csak egy koncert erejéig, de újra és újra összetoborozta csapatát. 1987-ben olyan programmal rukkolt elő, ami ismét sokkolta a jazzvilágot: egy dupla album egyik lemezét az eredeti kvartettel, a másikat Prime Time nevű elektromos együttesével vette fel, s a darabok közül hét mindkét korongon szerepelt. Ugyanígy, egyes szerzeményei visszatérő rendszerességgel fel-feltűnnek repertoárján. A *Body Metán* elektromos környezetben feldolgozott *European Echoes* évtizeddel korábban a stockholmi Golden Circle klubban készült híres lemezen hangzott fel először, és íme, harminc év múltán a *Sound Museum* két CD-jén is helyet kapott, csakúgy, mint a *Body Meta* két másik szerzeménye, a *Home Grown* és a *Macho Woman*.

Amint Coleman a lemezborítón megjegyzi, a párhuzamos CD-k a harmolodikus elmélet illusztrálására születtek. A „Hangmúzeum" elnevezés metafóra: Coleman felfogásában minden hang egyenlő információt hordoz, a muzsikusok kompozíciós és előadói gyakorlatukban minden létező stílustól függetlenítették magukat. A más-más alcímmel – *Three Woman, Hidden Man* – ellátott, azonos anyagot tartalmazó, de teljesen különböző két CD régóta várt megkönnyebbülést hozott Coleman azon hívőinek, akik soha nem tudtak megbarátkozni a

Prime Time elektromos hangzásával. Ez itt ismét az „igazi", „hamisítatlan", akusztikus Coleman, aki utoljára 1959-ben játszott zongoristával, és most rátalált egyetlen, lehetséges partnerére, Geri Allenre.

Ez a zene a hagyományos értékeken pallérozott füllel nem értelmezhető. Felkavaró, apokaliptikus vízió: alapvetően disszonáns, olykor absztrakt, máskor kakofon hangzású, vagy ellenkezőleg, játékos, meghitt, témáit illetően rendkívül egyszerű. A *Free Jazz* lemezzel ellentétben nem a teljes szabadság jegyében, hanem a szerző által meghatározott keretek között bontakozik ki. Az alapok – a dallamok, a motívumok – Coleman erőteljes kéznyomát hordozzák, a szerzemények mindössze 3-5 percnyi időtartamúak, a hangsúly így a témák közös, rögtönzéses kibontására, s nem a szólókra kerül. (Hosszasabb improvizációkat csak magának enged meg a zenekarvezető.) A visszájára fordított colemani világ jellemző példája a *Biosphere* című kompozíció, amelyben a téma bemutatását nem követi, hanem megelőzi az improvizáció. A két lemezen nincs két egyforma megközelítés: a darabok hol az alaphangnemben, hol a ritmikában, hol a hangszerelésben, hol a szólók sorrendjében különböznek egymástól. A két, himnikus hangütésű énekelt, illetve hangszeres spirituálé a szerző főhajtása a jazz egyik gyökere előtt.

Az új hangszer-összeállítás érezhetően ihletően hatott a kvartett tagjaira. Coleman nagy intenzitással, téveszthetetlen hajlításaival szólaltatja meg szaxofonját, bár egyes frázisai, futamai – például a magas hangra felugró, majd panaszosan ereszkedő kitörései – immár játékának ismétlődő elemei. Geri Allen briliáns könnyedséggel közlekedik a tonalitás és az atonalitás mezői között, puha billentése mögött lefojtott energiák feszülnek, kromatikus hangfürtjei, tört akkordjai a huszadik századi avantgárd zongoratechnika dimenziói felé tágítják a zeneszerző világát. Charnett Moffett bőgője telt, robosztus hangon szól, s atyja intelmeinek megfelelően építi, de inkább rombolja a ritmusokat a mester fia, Denardo Coleman. Ez a sűrű szövésű, öntörvényű zene annak megnyugtató bizonyítéka, hogy Ornette Coleman, a modern jazz magányos forradalmára 66 éves korában sem önportréjának formázásával tölti idejét.

(1996)

Body Meta
Ornette Coleman – altszaxofon, Charles Ellerbee, Bern Nix – gitár, Jamalaaden Tacuma – basszusgitár, Ronald Shannon Jackson – dob
Soapsuds, Soapsuds
Ornette Coleman – altszaxofon, trombita, Charlie Haden – bőgő
Sound Museum – Three Woman
Ornette Coleman – szaxofon, hegedű, trombita, Geri Allen – zongora, Charnett Moffett – bőgő, Denardo Coleman – dob
Sound Museum – Hidden Man
Ornette Coleman – szaxofon, trombita, hegedű, Geri Allen – zongora, Charnett Moffett – bőgő, Denardo Coleman – dob, Lauren Kinhan, Chris Walker – ének

Minden nyelven
(Ornette Coleman)

Minden nyelven – hirdeti a CD címe, de ne legyen félreértés: Ornette Coleman nem Bábel tornyára, hanem az általa kidolgozott harmolodic rendszerre utal, amikor azt mondja, nyelvek. Az először 1987-ben, a Caravan of Dreams kiadó gondozásában megjelent anyag fontos állomás volt a free jazz létrehozásában úttörő szerepet betöltött szaxofonos-zeneszerző pályáján: a harmolodic zene születésének harmincadik évfordulója alkalmából kiadott album első lemezén az újra összeállt 1959-es kvartett, a másodikon az 1976-ban alakított Prime Time zenekar játszik. Az összeállítás jó lehetőséget kínál arra, hogy a hallgató összevesse az együttesek zenéje közötti különbséget, a tizenhat új számból ugyanis hét kétféle tolmácsolásban hangzik el.

Nem ez volt az első alkalom, hogy Ornette összehívta az eredeti kavertettet. Megtette ezt 1976-ban is, amikor új számokat rögzített régi társaival, ám azok a felvételek kiadatlanok maradtak. A következő évtizedben különös felállású – két gitár, két basszusgitár, két dob, meg ő maga – együttest hozott létre az akusztikusról elektromosra váltó zenéjének megszólaltatására. Szülővárosa, a texasi Fort Worth Artists House nevű kulturális központja adott fedelet a vállalkozásnak, amely új korszakot nyitott Coleman életében: megkezdődött a harmolodic rendszer gyakorlatba ültetése. A fogalmat sokan, sokféleképen pró-

bálták már magyarázni; a legegyszerűbb változat szerint nem transzponált, unisono hangok sorozatáról van szó, amikor a hangszerek ugyanabban a hangmagasságban különböző hangnemekben szólalnak meg. A témát a szaxofon intonálja, övé a szólista kizárólagos szerepe, a két gitár és a két basszusgitár folyamatos rögtönzésekből, díszítésekből, ellenszólamokból színes hangszőnyeget terít alá, amelyen a két dobos kemény rock- és funky-keresztütésekkel jelöli ki a ritmikai hangsúlyokat. Az elektromos hangzással a szaxofonos bevallott célja a hetvenes-nyolcvanas évek fiatal közönségének meghódítása volt, ám a nyitás nem hozta a remélt fogadtatást, ugyanakkor a váltás elriasztotta az akusztikus kvartett régi híveit. A nyolcvanas években Coleman zenei vákuumba került.

Az *In All Languages* két lemezén a kétfajta zenei környezetben egyvalaki ugyanaz: a szaxofonos. Az ő tónusa, riffszerű témái, ellenpontjai, lineáris rögtönzéseinek belső logikája mindkét esetben azonosak, csak a közege más. A nagyobb lépést neki kellett megtennie, s rugalmasságát bizonyítja, hogy könnyedén alkalmazkodott harminc évvel korábbi együttesének tagjaihoz. Az ihletett formában lévő kvartett játéka a régi időket eleveníti fel – bár Cherry kissé visszafogottan trombitál –, a számok azonban rövidek, többnyire három és négy perc közöttiek, ami korlátozza a szólisták mozgásterét. A hét közös szám némelyike eltérő tempóban, ritmusban, olykor más hangszeren (tenorszaxofon, trombita) szólal meg. Van, amelyik (*Feet Music*, *Space Church*) a kamaraváltozatban, s van, amelyik (*Mothers of the Veil*, *Cloning*) az elektromos zenekar kozmikus dimenziókba hatoló hangzuhatagában érvényesül jobban. A Prime Time archetipikus, kiforrott produkciót nyújt, ám tíz év távlatából már jól látszanak a koncepció korlátai, ami a kakofon hangzás és a statikus ritmikai háttér ellentétében, illetve a szólista egyeduralmát megteremtő kompozíciós keret egyhangúságában mutatkozott meg. Az *In All Languages* mintha három évtizedet kimetszett volna a történelemből: az albumon egyszerre jelent meg a múlt és a jelen, a reprodukció és a továbblépés útjának kontrasztja. Csak a jövő hiányzott.

Tíz éve azt már tudtuk, hogy a free jazz megteremtésében döntő szerepet játszó Coleman annak idején óriási hatással volt az ifjabb jazznemzedékekre. Ma azt is látjuk, hogy a Prime Time harmolodic zenéje a saját szűk körön (James Blood Ulmer, Ronald Shannon Jackson) kívül szinte sehol (brit példa: a Pinski Zoo) nem talált követőkre. Az évtized múltával CD-n is megjelent album világosabbá teszi Ornette Coleman igazi zenetörténeti jelentőségét, ami szerzőként

a dallam szerepének megőrzésében, hangszeresként rögtönzéseinek kreativitásában nyilvánult meg. Ezek a tulajdonságok e sorok írója szerint (is) inspiratívabb környezetben érvényesültek az akusztikus kvartett felvételein. (Harmolodic)

(1998)

In All Languages
The Original Quartet: Ornette Coleman - alt- és tenorszaxofon, Don Cherry - trombita, Charlie Haden - bőgő, Billy Higgins - dob.
Prime Time: Ornette Coleman - szaxofon, trombita, Denardo Coleman - dob, Calvin Weston - dob, Jamaaladeen Tacuma - basszusgitár, Al MacDowell - basszusgitár, Charlie Ellerbee - gitár, Bern Nix - gitár.

Művészfórum
(Greg Osby és az ezredvég)

Jack DeJohnette újabb Special Editions együttesének szólistájaként jó tíz éve ismerhette meg nevét a jazzvilág. 1987-es bemutatkozó lemeze (*Greg Osby And Sound Theatre* - JMT) óta olyan muzsikusokkal játszott, mint David Murray, John Scofield, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Andrew Hill, Mark Helias, Michael Formanek, Michele Rosewoman, Steve Coleman és az M-Base Collective. 1990-ben lemezcéget váltott, az újjászerveződött Blue Note szerződtette fiatal sztárként.

New York-i kortársaihoz, elsősorban a Steve Coleman vezette M-Base csoportosuláshoz hasonlóan Greg Osby jó ideig az új nagyvárosi fúzió létrehozásának, a hip-hop, a rap, a funky és a jazz elegyítésének szentelte energiái nagy részét. A kísérlet az ő esetében sem hozott maradéktalan eredményt, a különféle ritmikai és hangzásbeli elemek eklektikájából nem született egységes, átütő stílus. Osby mégis előnyére fordította a tapasztalatokat: önálló hangú szólistává fejlődött. Sőt, nemcsak hangszerének lett mestere, hanem zeneszerzőként is egyre tudatosabban építi világát. *Art Forum* című CD-je egyszerre vissza- és előrelépés pályáján. Visszalépés abban az értelemben, hogy a nyolcvanas évek

divatos csoportzenéjével szemben a jazzhagyományokban, korábbi stílusokban keres kapcsolódási pontokat; és előrelépés oly módon, hogy az irányváltás jegyében az eklektikát meghaladva sikerült egységes lemezanyagot kiformálnia.

Az *Art Forum* a kilencvenes években felerősödött neotradicionalista irányzat markáns példája. Nem véletlen, hogy a muzsikusok között az évtizeddel korábban jelentkezett új bopnemzedék két tagja, Jaff Watts dobos és James Williams zongorista, valamint az újító törekvések képviselői, Robin Eubanks harsonás és Lonnie Plaxico basszusgitáros is megtalálhatók. Osby letért az M-Base nyomvonaláról, de nem az avantgárd tagadását követte: kiindulásként kvázi main stream-környezetet választott, amit nyitott harmóniákkal, ötletes hangszerelési megoldásokkal és szikáran feszes szólókkal formált modern érzetű improvizatív zenévé.

A kilenc szám két kivétellel (*I didn`t Know About You* – Ellington, *Don`t Explain* – Billie Holiday) saját szerzemény; ezredvégi, szintetizáló intellektus terméke. Nem energiazene, nem is a jazz-funk vulgáris ösztönössége: nem hatja át világmegváltó szándék, a dühödt elhatárolódás indulata, nincsenek benne igazán nagy belefeledkezések, kitárulkozások. A tempók többnyire lassúak, a kifejezésmód visszafogott, a folyamatok gondosan megtervezettek, a spontaneitás ellenőrzött. A rövidebb-hosszabb, szemlélődő karakterű darabok feszültségét az azonosságkeresés és a távolságtartás ambivalenciája teremti meg. Ez alighanem tudatos magatartás: azt jelzi, hogy a dolgok, a szempontok, az értékek viszonylagosak, s éppen ez által nyerik el értelmüket. A hagyomány: létezik, de nem önmagában, nem önmagáért, hanem az újraértelmezés, az újrafogalmazás révén.

Greg Osby visszanyúl és továbbfejleszt. Az M-Base-éveket idéző szögletes témáit (*Miss D`Meena*, *Dialectical Interchange*, *Art Forum*) absztrakt drámaiság jellemzi, kibontakozásukhoz hol szabályosan swingelő ritmikai alapot, hol amorf szerkezetet használ. A darabok másik csoportjában (*Half Moon Step*, *Mood For Thought* és a standardek) balladisztikus hangulat uralkodik. Osby lenyűgöző balladajátékos, frazírozása mértéktartó, érzelmileg mégis intenzív. Szaxofontónusa hűvösen metsző, rögtönzései szaggatottan formálódnak. Jelenléte olyannyira meghatározó, hogy érdemleges szólisztikus lehetőség rajta kívül csak a kompozíciók jellegét kitűnően érző James Williamsnek jut. Az *Art Forum* 57 percnyi elmélyült zenéje rokonszenves törekvés a hagyományok megújítására.

Aki a választékos hangszerelés ellenére is kissé egysíkú hangvételével képes azonos hullámhosszra kerülni, az a sokadik hallgatás után is új értékeket fedezhet fel benne.

(1997)

Art Forum
Greg Osby – alt- és szopránszaxofon, James Williams – zongora, Bryan Carrott – vibrafon, Lonnie Plaxico – bőgő, Jeff "Tain" Watts – dob, Marvin Sewell – akusztikus gitár, Robin Eubanks – harsona, Cleave Guyton – fuvola, tenorszaxofon, Alex Harden – basszusklarinét, Darrell Grant – zongora

Övé, miénk
(Betty Carter hangjai)

„Csak egyetlen igazi jazzénekes van: Betty Carter" – mondta róla Carmen McRae, s ki ismerhetné legjobban a dolgok állását, ha nem a szakmabeli. Valóban: Lillie Mae Jones, alias Betty „Bebop" Carter soha nem hódolt be az amerikai populáris zenének, nem nevezte magát „popénekesnek", mint Ella Fitzgerald, sem „énekesnek", mint Sarah Vaughan. Ő jazzt énekelt, a bebopból kinövő hamisítatlan jazzt – már amikor tehette. Mert, hogy voltak idők, a hatvanas években, amikor – épppen eladásmódjának kevésbé populáris voltára hivatkozva – egyetlen lemeztársaság sem vállalta felvételeinek megjelentetését. Carter azonban bebizonyította, hogy a tehetség nem szükségképpen esik áldozatul az ízlésformálók üzleti számításainak: 1969-ben saját kiadót hozott létre, amely sorozatban jelentette meg jobbnál jobb lemezeit (*Betty Carter*, *The Betty Carter Album*, *The Audience with Betty Carter*), míg végül a Verve forgalmazni kezdte albumait. Carter egyedülálló stílusa az évek során mind szélesebb körben nyert polgárjogot, s a két „Grand Lady" halálát követően vezető helye immár vitathatatlan a jazzénekesek között.

Legújabb opusa (*I`m Yours, You`re Mine*) a pálya csúcsára ért, a technikai bravúrok iránt már mérsékelt érdeklődést mutató, a hangsúlyt a kifejezés érzelmi tartalmaira helyező művészként jeleníti meg. A hangot Billie Holiday és Sarah

Vaughan példájából kiindulva ő is egyfajta hangszerként értelmezi, amely ugyanolyan funkciót hivatott teljesíteni, mint a zenekar többi instrumentuma. Erre tökéletes ritmus- és harmóniaérzékén túl egykori hangszerelési tanulmányai teszik alkalmassá. Ezzel a módszerrel, s nem egyébként páratlan scat-technikájával éri el, hogy előadásában a sokszor egyrétegű daloknak új jelentései és mélységei tárulnak fel. Carter a dallamot általában csak kiindulási pontnak tekinti, hajlításaival, díszítéseivel, váratlan tempó- és metrumváltásaival, modulációival, szaxofonszerű rögtönzéseivel a maga világát építi fel belőle. Mindezt virtuóz technikával, ami fergeteges tempójú számaiban ugyanúgy megnyilvánul, mint balladajátékában.

Az idő múlását, a feszítő belső tüzek lohadását jelzi, hogy az *I`m Yours, You`re Mine* hét szerzeményéből hat az utóbbi típusba tartozik. Időtartamuk öt-tíz perc között váltakozik, s ez arra vall, hogy az előadó a korábban jellemző frappáns, lendületes, olykor meghökkentően radikális fogalmazás helyett ma már szívesebben él a dallamfejtés kifinomultabb eszközeivel. Lemeze szolid kiáltás harmóniáért: az *I`m Yours* egész hangokal lépegető varázsos akkordmenete, a *Lonely House* diszharmonikus kezdésből balladába oldódó panaszos témája, a *Close Your Eyes* magányt sugalló ének-bőgő kettőse, a *Useless Landscape* vigasztalan leltára, a *September Song* lírai hangütése az egyszer talán megélt, hiányzó boldogság és otthonosság iránti vágy lenyomatai.

Betty Carter legjobb felvételei mindig közönség körében készültek, a stúdiók személytelen légköre bénítóan hat rá. Vélhetően a megszerzett gyakorlat teszi, hogy ez korántsem érződik ezen a lemezen. Rendkívül igényes előadásmódja elsőrangú kísérőket feltételez, s korábbi zongoristái, John Hicks, Mulgrew Miller, Benny Green vagy Cyrus Chestnut ugyancsak magasra tették a mércét. A régi-új játékostársak, Curtis Lundy bőgős, Gregory Hutchinson dobos és a fiatal Xavier Davis zongorista alkotta, fúvós hangszerekkel bővített ritmusszekció állja az összevetést, szinte egy levegőt szívnak az énekesnővel. Különösen Davis puha, érzékeny zongorafutamai és Mark Shim telt, meleg szaxofonszólói illeszkednek hűen az előadói egyéniség apoteózisának, a jazzéneklés mintapéldájának tekinthető zenébe. (Verve)

(1997)

I´m Yours, You´re Mine
Betty Carter – ének, Curtis Lundy – bőgő, Gregory Hutchinson – dob, Xavier Davis – zongora, Mark Shim – tenorszaxofon, Andre Heyward – harsona, Matt Hughes – bőgő

Szelet fogni
(Maria Schneider intései)

Valahogy minden évtizedben felbukkan egy-kettő. A hetvenes években Tokyo Akyoshi, a nyolcvanas években Carla Bley vitte el a pálmát a zeneszerzők és a hangszerelők listáján az erősebb nem jelöltjei elől, és most itt van a legújabb felfedezés, Maria Schneider. Hangszere, csakúgy, mint elődei esetében, a zenekar. A 17 tagú New York-i muzsikuscsapat, amelynek tagjai hétfő esténként a Visions klubban verődtek össze csak úgy, szerelemből, hogy Ms. Schneider szerzeményeit játsszák. E sorozat eredménye a *Coming About* (Szelet fogni) című, több mint hetven perces CD.

A 36 éves Maria Schneider eredeti zenével rukkolt elő: valódi jazz, anélkül, hogy egyetlen szokványos blues-fordulat vagy nagyzenekari riff volna benne. Míg Akyoshi a hagyományos nagyzenekari jazz-idiómát modern, egyéni ízzel árnyalta, Bley az európai köz-zenék elemeinek sokszor ironikus alkalmazásával a közepes, nagy és „nagyon nagyzenekari" jazz formatárát bővítette-tágította, addig Schneider a maga zenei látomásainak megfogalmazására használja a jazz kifejezőeszközeit. Volt persze hol és kitől ellesnie a szakma fogásait: Bob Brookmeyernél tanulta a nagyzenekari hangzás ismérveit, és három évet eltöltött a modern zenekari hangszínek nagy mestere, Gil Evans oldalán is. Maga is megállapítja, hogy zenei gondolkodásában saját képzetei, álmai, emlékei a meghatározóak; kompozícióit személyes teremtményeinek tekinti, amelyek a zenekari játék során nyerik el végső formájukat.

A szimmetrikusan építkező lemez középpontjában a Monterey fesztivál felkérésére komponált, *Scenes from the Childhood* című háromtételes, több mint félórás szvit áll, amely impresszionisztikus programzene: előbb a gyermekkor képzeletbeli szörnyei keltette félelmet (drámai tézis), majd az egykori környék szürrealista képeit (szemlélődő antitézis), végül egy emlékezetes vízi jelenet, a feltámadó szélben lendületet vevő hajókázás élményét (feloldó szintézis) festi

le. A ritmika, a basszusgitár a rock hatását mutatja, a hangszerelés azonban rendkívül árnyalt; polifonikus szöveteivel, a kifejlett dramaturgiai érzékről tanúskodó dinamikai fokozásaival mindhárom tételnek önálló karaktert ad, amiben nagy része van Scott Robinson, Tim Hagans, Frank Kimbrough és Rick Margitza szólóinak. Az *El Viento* spirálisan kibomló fátyolos témájával, flamenco érzetével, erőteljes, rezes felrakásaival a lemez lendületes nyitódarabja. A *Love Theme from Spartacus* Alex North szerzeményének feldolgozása, amely Rich Perry tematikus szaxofonszólójára épül. E két darabban különösen szemléletesen érvényesül Schneider egyik törekvése, a kompozíció és az improvizáció egymásba fonódása. A *Giant Steps*, a lemez leghagyományosabb, lendületesen swingelő jazzdarabja, bővített akkordokkal kísérletező tanulmány Coltrane boszorkányos harmóniameneteire. Végül a lemezt záró *Waxwing* pasztellképei Greg Gisbert szép szárnykürtszólójával elúsznak az éterben, maguk után hagyva a csendet a világjárás után.

Maria Schneider drámai erővel építkező zenéje nem big band jazz a szó hagyományos értelmében, hanem zenekari jazz, amiben benne van mindaz, ami a jazzben eddig történt, és ami ma történik. Dallamvilágában a tonalitáshoz kötődik, de bonyolult szövetté fejlesztett harmóniáival gyakran kilép annak keretei közül; a képeket, hangulatokat megragadó plaszticitással festi meg; vonzódik az érzéki széphez, de nem riad vissza a disszonanciától sem; a zenekart intenzíven foglalkoztatja, a réz- és nádfúvós szekciók hangzását bravúrosan elegyíti, vagy éppen ellenkezőleg, kontrasztálja. Ha nem hölgyről volna szó, azt mondhatnánk, tökéletesen ura eszközeinek. Muzsikusai hangszerkezelésükből következően gyakorlott stúdiózenészek, olyan stiláris tájékozottsággal, ami nélkülözhetetlen Maria Schneider korokat átfogó, szárnyaló (és fehér) zenéjének előadásához.

(1997)

Coming About

Maria Schneider – zeneszerző, hangszerelő, karmester; Mark Vinci – alt- és szopránszaxofon, klarinét, altfuvola; Tim Ries – alt- és szopránszaxofon, klarinét; Rich Perry – tenorszaxofon; Rick Margitza – tenorszaxofon; Scott Robinson – baritonszaxofon, basszusklarinét, fuvola, theremin; Charles Pillow – angolkürt, klarinét; Tony Kadleck, Greg Gisbert, Laurie Frink, Tim Hagans – trombita, szárnykürt; Keith O`Quinn, Rock Ciccarone,

Larry Farrell – harsona; George Flynn – basszusharsona; Ben Monder – gitár; Frank Kimbrough – zongora; Tony Scherr – nagybőgő, basszusgitár; Tim Horner – dob

Aki táncolni szokott
(Abbey Lincoln és a szerelem)

A modern jazz nagyjaival (Monk, Mingus, Roach) egykor közeli kapcsolatban állt, az afrikai zenében képzett, az új fekete tudatosság szószólójaként aktív, színészi pályát (is) befutott 66 éves énekes és dalszerző Abbey Lincoln a szerelemről dalol legújabb lemezén. Nincs ebben semmi rendkívüli: a táncosok elgyengülnek, az operaénekesek elhíznak öregkorukra, a jazzénekesek pedig rájönnek arra, hogy a világi hívságok elmúltával az embernek nem marad más, mint annak emléke, aminek a legnagyobb boldogságot köszönhette az életben. Hol van már a majdani férj, Max Roach híres 1960-as *We Insist! Freedom Now* Suite című polgárjogi indíttatású lemeze (amelyen neve feltűnt), hol a hatvanas-hetvenes évek társadalmi elkötelezettségtől fűtött erőteljes, olykor erőszakos kifejezésmódja! Maradt a pőre, kissé kásás, mély hang s az asszony, aki időről időre a mikrofon elé áll, hogy megossza a hallgatóval életének bensőséges tapasztalatait.

Abbey Lincoln előadásmódjának érzelemgazdagságát valaha Billie Holiday-éhez hasonlították, s való igaz, ő sem technikája révén szerzett helyet magának a jazzénekesek között. Csakúgy, mint a nagy elől, belülről közelít a dalokhoz, hajlításai, súlypontozásai (a verssorok első és utolsó szavainak elnyújtása), ereszkedő sorzárlatai egyéniek, stílusa az évek során személyessé, átéltté, kifejezésteljessé vált. A *Who Used To Dance* kilenc számának többsége – Lincoln dalszerzőként és szövegíróként ötöt jegyez – lassú, panaszos ballada, a hiány, a vágyakozás és a fájdalom drámai kifejeződése. A korábban olykor visszaköszönő modorosságnak most nincs nyoma, de a hangvétel hasonlósága egysíkúsággal fenyegetne, ha nem oldaná a *Who Used To Dance* szapora steptánc-csattogása, Bob Dylan nevezetes *Mr. Tambourine Man* című nemzedéki himnuszának lüktető basszusmenetekre épülő eredeti feldolgozása, illetve a lemezt záró *The River*

disszonáns látomása – s ha a közreműködő muzsikusok nem volnának olyan kitűnőek.

Lincoln pályájának szárnyalásában jelentős szerepet játszott az, hogy rendre mellette álltak a legjobb hangszeresek. A nagyszerű Frank Morgan jelenléte az ívet itt egyértelműen a Charlie Parker-féle bophagyományhoz kapcsolja, s ebbe illeszkedik a jóval fiatalabb, a free-funk zenével azonosított Steve Coleman játéka is. A *Love What You Doin'* és a *The River* izgalmas altszaxofonkórusától és -szólóitól eltekintve a környezet kamarajellegű, a változó zongora-bőgő-dob ritmusszekcióhoz egy-egy szaxofon társul, amelyek hol díszítik az énekesnő deklamációját, hol rögtönzéseikkel árnyalják a szerzemények hangulatát. E remek zenei háttérnek és a szuggesztív előadásmódnak egyaránt része van abban, hogy Abbey Lincoln új lemezét becses darabként tarthatjuk számon.

(1997)

Who Used to Dance
Abbey Lincoln – ének, Marc Carey, Rodney Kendrick – zongora, Michael Bowie, John Ormond – bőgő, Aaron Walker, Alvester Garnett, Turu Alexander – dob, Savion Glover – steptánc, Steve Coleman, Oliver Lake, Frank Morgan, Riley T. Bandy the III., Justin Robinson – altszaxofon, Julien Lourau – tenorszaxofon, Graham Haynes – kornét, Bazzi Bartholomew Gray, Arthur Green – szöveg

Közel a sarokhoz
(Bobby Previte kalandozásai)

Vannak muzsikusok, akik érthetetlen okokból kívül rekednek a magyar jazzkedvelők látószögén. Az utóbbiak mentségére szolgáljon, hogy az előbbiek közé tartozó Bobby Previte dobos és zeneszerző nevét vélhetően szülővárosában, New Yorkban sem ismerik többen, mint ahányan a Kárpát-medencében. Ennek számtalan oka, van, maradjunk a legkézenfekvőbbnél: Previte azt az „agyalós", fehér manhattani zenét játssza, ami pánikszerű menekülésre készteti a jazz iránt mérsékelt érdeklődéssel bíró jámbor zenekedvelőt. Felvethetjük, hogy az élet miért odaát volna fenékig tejfel, de hát az elmúlt évtizedekben annyit – s

mindennek az ellenkezőjét is – olvashattunk Amerikáról, hogy jobb, ha erről elfeledkezünk, s kizárólag a fülünkre hagyatkozunk.

Ha a fülünk nem csal – persze, miért éppen az ne csalna –, akkor észre kell vennünk, hogy Previte zenéje egyedi és egyszeri. Egy másik, errefelé ugyancsak kevésbé méltányolt muzsikus, a finn Edward Vesala dobos-zeneszerző esetét juttatja eszünkbe, aki eredeti és jelentős lemezek sorát hozta létre a messzi észak sötétjében. Previte ugyanolyan eltökélt és következetes újító: gondosan megkomponált szerzeményei kerülik a formalizált megoldásokat, előadásukat is hasonlóan konceptuális közlésvágy hatja át. Ha valaki úgy lehet modern, hogy fütyül a posztmodern idéző- és a dekonstrukció kérdőjeleire, akkor Previte az. Ő állít, mégpedig lehengerlő intenzitással. Kompozícióban gondolkodik, az építményt aprólékosan kidolgozott elemekből rakja össze, amihez a muzsikusok adják a habarcsot. Sodró, metrikus (változó ütembeosztású) ritmusalapok, polifonikus, időnként repetitív textúrák, zengzetes hangzás, a motívumoknak alárendelt, azokból kiemelkedő, majd visszasimuló szólók, metsző logikájú szerkesztés, a spontaneitás érzetét keltő, eget ostromló hangszeres – elsősorban fúvós – jelenlét: ezek Previte zenei emelvényeinek fő jellemzői.

A szerző, rendesen, nincs híján a polgárpukkasztó hajlamnak sem. A *3 Minute Heels* afrikai bazári hangulatot keltő témájából kánonszerű háttérre bomlanak ki a jazzes szólók. A *The Countess Bedroom* (3/4-es téma Csajkovszkij *Pikk Dáma* című operájából) méltóságteljes feldolgozása Charlie Haden és a Liberation Music Orchestra spanyol polgárháborús dalainak világát idézi. A lemez (majdnem) végén repríz változatban szólal meg a nyitó szám (*Too Close to the Pole*), ám ha az ember elfelejti kikapcsolni a lejátszót, jó két perc csönd múltán trükkösen újabb, a borítón nem jelzett (a hetedik!) darab, egy meditatív rögtönzés részese lehet. Previte koncentrikus körökként szerveződő, a feszültséget szinte az elviselhetetlenségig fokozó (s csak akkor feloldó), katartikus erejű zenéjében minden közvetlen, azonnali és emésztő. Vagy megfutamodik előle a hallgató, vagy hagyja magát általa elragadni. Emlékeztetőül: a langyosakat kiköpi az idő. (Enja)

(1997)

Too Close to the Pole
Bobby Previte – dob, Lindsay Horner – basszusgitár, furulya, ének, Andy Laster – baritonszaxofon, klarinét, szárnykürt, ének, Cuong Vu – trombita, Jamie Saft – zongora, elektromos zongora, orgona, Curtis Hasselbring – harsona, Andrew D´Angelo – altszaxofon, basszusklarinét

A hírvivő
(Kurt Elling, az énekes)

A Blue Note megint huszárosat cselekedett: felfedezte az évtized férfi énekesét. Aligha akad jazzkedvelő, aki gondolta volna, hogy az illető az Amerikában nem kifejezetten őshonos Kurt keresztnevet viseli majd. Mr. Elling 29 éves, Chicagóban él, családszerető, törvénytisztelő, istenhívő – és muzsikus, költő. Gyermekkora óta énekel, de csak főiskolás korában ismerkedett meg a jazz-zenével. Chicago jazzéletébe fokozatosan kapcsolódott be, s egyik muzsikustársa, Ed Petersen szaxofonos tanácsára talált rá saját hangjára: szövegeket kezdett írni hangszeres témákra. Korábban ezen a csapáson indult el Eddie Jefferson, aki a bopszámok szólóit „szövegesítette" meg (vocalese), aztán a módszert tökéletesítő Jon Hendricks, majd Mark Murphy, aki a beatköltők verseivel társította a jazzt.

Elling támaszkodik erre a hagyományra, de 1995-ös *Close Your Eyes* című bemutatkozó Blue Note-albumán és különösen a második, *The Messenger* című opuszán túllépett elődein, és új távlatokat nyitott meg: nem a technika, hanem a közlendő felől közelített a jazzénekléshez. Szabad asszociációsorokból építkező, képekben gazdag szövegei művelt, poétikus érzékenységű, formátumos egyéniségnek mutatják, akit az élet szépségét dicsőítő Thomas Merton szerzetes szavai épp úgy megihletnek (*The Beauty Of All Things* – háromtételes szvit), mint Miles Davis halála (*Prayer For Mr. Davis*), vagy a hipster költő-komédiás Lord Buckley élete (*It´s Just A Thing*). Történetei között vannak rímes verssorokban megfogalmazottak és prózai keresetlenséggel elbeszéltek is. Tartalmuk a személyesség aurája révén teljesedik ki, hiszen tolmácsolójuk maga a szerző.

Elling, az énekes számára az interpretáció az üzenet része. Rekedtes baritonhangja korlátozott terjedelmű, de eszközökben gazdag. A nyolcados lüktetésű standard, a *Nature Boy* vagy a spleenes *April In Paris* visszafogott, mégis érzelemteli előadásában már megmutatkozik kitűnő scattelő képessége, ami a tempós *Ginger Bread Boy* című hard bop blues-ban bontakozik ki igazi swinges lendülettel. A Dexter Gordon egyik szólójára írt tízperces *Tanya Jean* a „vocalese" monumentális példája. A *Time Of The Season* egy 1967-es popsláger misztikus feldolgozása Cassandra Wilson közreműködésével, a formabontó *Endless* pedig az énekes újabb oldalának bemutatására, tagolatlan hangulati kitörésekre teremt lehetőséget. A ciklust záró *The Messenger* nagyívű összegzése mindazoknak a költői, zenei és előadói eszközöknek, amelyekkel a hallgató a hetvenperces tour de force során találkozhatott.

A koncertszerűen két részre tagolt, nagy műgonddal felépített, sokszínű anyag létrehozásában Elling fő partnere a finom billentésű zongorista-zeneszerző Laurence Hobgood volt. Kettőjük harmonikus együttműködésének eredményeként ez a jelentéses lemez több mint részeinek összege: egy modern énekes-szerző sokoldalú személyiségének izgalmas portréja. (Blue Note)

(1997)

The Messenger
Kurt Elling – ének, Edward Petersen, Eddie Johnson – tenorszaxofon, Orbert Davis – trombita, szárnykürt, Laurence Hobgood – zongora, szintetizátor, Erich Hochberg, Rob Amster – bőgő, basszusgitár, Paul Wertico, Jim Widlowski – dob, ütőhangszerek, Cassandra Wilson – ének

Hol a csészénk?
(Henry Threadgill kérdései)

A borító szűkszavú. A közreműködők neve s egy vers (?). A szerző Henry Threadgill. A név azonos, mégsem az néz velünk szembe, aki a chicagói AACM kortárs (jazz)zenei társulásból nőtte ki magát, akit az Air, a New Air és a Henry Threadgill Sextet révén ismerünk, s akit a Down Beat kritikusai rendre az év

legjobb zeneszerzőjévé választanak. Lefojtott, feszült jelenlét, a hagyományok öntörvényű vállalása, precíz logika, szögletes dallamvezetés, merész harmóniakezelés, szabad, közös rögtönzések, egyéni, rekedtes szaxofonhang – ilyennek ismertük Henry Threadgillt. Ez azonban itt a Columbia Henry Threadgillje, aki 1995-ben stílust váltott, s második lemezén, „Mozdulj!" elnevezésű zenekara élén, azt kérdezi: Hol a csészéd?

Well, ez az objektum fontos tárgy, reggeli és vacsora esetén szinte nélkülözhetetlen. Valóban: hol a csészénk? Volt egykor a szaxofon-bőgő-dob trió, később a szaxofon-trombita-harsona-cselló-bőgő-dobok szextet. Mi van ma az asztalon? Szaxofon/fuvola, tangóharmonika, gitár, basszusgitár, dob. Parlando tangóharmonika-bevezetések, pulzáló ritmikai alapok fölött hosszan kitartott hangokból épülő, Ronald Shannon Jackson és Paul Motian kompozíciós technikáját idéző polifonikus témabemutatások és -lezárások, lassú kibontakozások, rockos gitárszólók és a szaxofonos-fuvolista éles hangú, drámai improvizációi. Hol a csészénk? Keretbe foglalt cirkuszizene- és reggae-imitáció (*100 Year Old Game*), ismétlődő motívumokból kiinduló légies elmélkedés (*Where's Your Cup?*, *Feels Like It*), templomi hangulatot keltő harmóniumfutamokat követő kihajózás a rock felségvizeire (*And This*), nagy ívű, komor téma tördelt ritmikájú, apokaliptikus kiterjesztése (*The Flew*) és végezetül megkapó, bensőséges vallomások sora *(Go To Far*).

Threadgill korábbi munkáit gyakran a haláltudat, az elmúlással való szembenézés kényszere hatotta át. A *Where's Your Cup?* sem nélkülözi az egyetemességnek ezt a dimenzióját, atmoszférája komor, már-már fenyegető (ami különösen a nagyszerű Tony Cedras ünnepélyes, olykor himnikus harmonika- és harmóniumjátékában, valamint az altszaxofon felkavaró szólóiban nyilvánul meg). A szerző ismét rendhagyó hangszerösszetételt választott, érzékelhetően a textúrákra és a mögöttes érzelmi tartományokra összpontosított. A lemez fordulópont pályáján: a (rock)gitár és a basszusgitár szerepeltetésével korábbi, avantgárd indíttatásának hátat fordítva olyan zenét hozott létre, amely végzetszerűsége ellenére formailag kötött, áttekinthető szerkezetű, alapvetően tonális, s ily módon a századvég igényes, de fogyasztható jazz-nyelvezetébe illeszkedik. Hogy a hasonlatnál maradjunk: a teát cukorral és citrommal ízesítette. A frissítő

nedűt nálunk így kedvelik többen, de megjegyzendő: akadnak olyanok, akik az eredeti, tiszta aromát részesítik előnyben. Hol a csészénk?

(1997)

Where´s Your Cup?
Henry Threadgill – altszaxofon, fuvola, Brandon Ross – elektromos és klasszikus gitár, Tony Cedras – tangóharmonika, harmónium, Stomu Takeishi – öthúros basszusgitár, J. T. Lewis – dob

Hódolat Holidaynek

(Konitz és Bennett – ugyanarról)

Művész az, aki nagyobbra nő az életénél. Billie Holiday szenvedélyfüggő, kiszolgáltatottsággal és megaláztatásokkal teli élete csak kísérője, s nem záloga volt született tehetségének. Teste idő előtt elhasználódott, de amit létrehozott, az túlélte hányattatásait. A néger gettó világából a koncertpódiumok magaslataira emelkedett énekesnő hangszerszerű énekstílusa, időkezelése, utánozhatatlan hajlításai, a dalokat egyéniségéhez hasonító előadói varázsa előtt fejet hajt minden nemzedék, még ha azóta nagyot fordult is a (jazz)világ kereke. A tisztelgés különösen megható, ha arra az idősebb muzsikusok éreznek indíttatást, hiszen e mögött nemcsak Holiday zenei nagyságának elismerése, hanem a megszenvedett élettapasztalat diktálta érzelmi azonosulás is áll.

Kezünkben a hódolat két újabb dokumentuma, a 71 éves Tony Bennett énekes és a 70 éves Lee Konitz egy-egy CD-je. Két eltérő életpályát befutott, alkatában is különböző, meglett férfi személyes hangú tisztelgése. Bennett nevét hiába keressük több jazzlexikonban, holott négy és fél évtizede áll a reflektorfényben; dolgozott egyebek mellett Count Basie, Duke Ellington és Woody Herman zenekaraival, Bill Evans zongoristával pedig két duólemezt készített. Nagy tisztelője a klasszikus jazznek, mint állítja, légzéstechnikáját és frazeálását Art Tatum zongorajátéka alapján, oldott előadói stílusát Mildred Bailey

énekesnő hatására alakította ki. Lírai, rekedtes élű baritonja mélyült, előadásmódja érzelmileg gazdagodott az évek során; nem véletlen, hogy 1996-ban Grammy-díjban részesülhetett.

A *Tony Bennett On Holiday* kétértelmű című összeállítás az énekesnő repertoárjából tizenkilencet tartalmaz (kettő a lemez végén koncertformában is elhangzik), köztük olyan népszerű számokat, mint az *All Of Me*, a *My Old Flame*, a *God Bless The Child*, a *These Foolish Things*. A kiadó bizonyára nem véletlenül a Columbia, amely Holiday első korszakának felvételeit is gondozta. A dalok többsége az (úgy látszik) elmaradhatatlan vonóskísérettel szólal meg (hangszerelő és karmester: Jorge Calandrelli), kisebbik hányadához Ralph Sharon zongorakísérete adja a hátteret. Nos, akár jazzmuzsikusnak tartják a nagykönyvek Bennett-tet, akár nem, ez a lemez tiszta jazz. Az énekes nem periszkópon át tekint nagy elődjére, nem írja újra, szabja át a dalokat, hanem úgy tolmácsolja azokat, ahogyan Holiday előadása nyomán benne élnek. Kiejtésmódja, hangsúlyeltolásai vérbeli jazzénekesre vallanak, de élvezetes és jellegzetes technikáján túl mindenekelőtt a felvételen átsütő rezignált bölcsesség és komolyság ragadja meg a hallgatót. A vonóskíséret időnkénti érzelmi túltelítettsége ellenére (a hangszerelő amúgy korrekt, jó munkát végzett) a lemez egyetlen pillanatig sem érzelgős, Bennett férfiasan szemérmes előadásmódjának egy élet személyes fedezete adja meg a hitelét. Nem véletlen, hogy a bensőséges hangzású, pusztán Sharon érzékeny zongorakíséretével felhangzó, néha kifejezetten hetyke (*All Of Me*) vagy ironikus (*Me, Myself And I*) dalok azok, amelyek életteliségükkel, szellemes előadásmódjukkal, vagy éppen drámaiságukkal kiemelkednek a vonósdarabok fájdalmas hangvételű, némiképp egysíkú sorából. A lemez a *God Bless The Child*ban igazi meglepetést tartogat: Bennett és Holiday különleges duettjét, amelyről utalás hiányában csak sejteni lehet, hogy egy régi TV-show felvételének alapján került a lemezre.

Míg Tony Bennett hagyományos módon közelített a holidayi örökséghez, Lee Konitz, a kísérletező Tristano-iskola egykori növendéke, a modern jazz rakoncátlan gyereke rendhagyó formában adózott az énekesnő emlékének. Igaz, az ötlet nem tőle, hanem az Enja kiadó vezetőjétől, Matthias Winckelmanntól származik, aki az altszaxofonost hattagú vonós kamarazenekarral társította. A

hangszerelés a klasszikus-zenében és a jazzben egyaránt otthonosan tevékenykedő (és ezt a nemrégiben az Enja által megjelentetett *Tarantula* című lemezén is bizonyító) svájci Daniel Schnyder munkája.

A zeneszerző-hangszerelő-szaxofonos Schnyder egyike azon keveseknek, akik szakítva az elsősorban érzelmi és harmóniai támaszul szolgáló hagyományos amerikai vonóskíséreti gyakorlattal, az európai kompozíciós kamarazene szerkesztésmódjából kiindulva teremti meg a vonós hangszerek és a jazzszólista játékának kereteit. Valójában a Jon Hendricks-féle gyakorlat fordítottjának lehetünk tanúi: nem énekes szólaltat meg hangszeres improvizációkra írt szövegeket, hanem hangszeres játékos interpretál szöveges dallamokat. Schnyder keze nyomán a két hegedű, két brácsa és két cselló alkotta kamaraegyüttes kilép a kísérőfunkcióból, és a szólóhangszerhez rendelt, mégis önállónak ható életet él. Egyszer kibontani segíti, másszor ismétlődő ritmikus motívumokkal ellenpontozza a témát, emitt körbefonja a szaxofon játékát, amott polifonikus hátteret teremt a rögtönzésekhez, a kiállásokat pedig saját szólamokkal köti össze. A stabil ritmust a bőgő és a dob diszkrét lüktetése biztosítja. A bonyolult szövésű anyag gyakran felidézi Lester Young fátyolos, Holiday énekével utolérhetetlenül harmonizáló szólóit. A hangszerelő kitágította a dalok harmóniavilágát, az ismert témákat sokszor disszonáns akkordokkal távolságteremtő megvilágításba helyezte, ami modern érzetet ad az összeállításnak.

Konitz-nak fiatal korában egyszer, egyetlen szám erejéig alkalma volt Holidayjel játszani, s ez az élmény végigkísérte az életét. A Holiday-repertoár egyes darabjai visszatérően megjelennek albumain, s jóllehet a hatvanas években több lemezt készített vonóskísérettel, a rendkívül igényes hangszerelés itt szokatlan feladat elé állítja: a dallamokat úgy kell megszólaltatnia, hogy abban benne legyen az énekesnőhöz szorosan kötődő szövegek világa, a szólók pedig a hangszerelés kötöttségei ellenére se veszítsék el spontaneitásukat. Konitz játékmódja az évek alatt jelentős változáson ment át: szaxofonjának tónusa sötétebbé vált, egykori, hosszú futamai helyébe rövid, gazdaságos, de jelentésesebb menetek léptek. Holiday énektechnikájának hatására ismét alkalmazza a vibrátót, s ez a sokáig nem használt kifejezőeszköz új vonásokkal gazdagítja jellegzetes hangját. A tizenkét számot tartalmazó, hatvanperces anyag alaphangulata komor, melankolikus; az élet elmúlása, a tehetség pusztulása fölötti fájdalom

érzése hatja át. A tartózkodó természetű Konitz ritkán azonosul ennyire választott témájával: a *Strings For Holiday* nem csak az énekesnek állít emléket, hanem a szaxofonos életművében is megkülönböztetett helyet foglal el.

(1997)

Tony Bennett: On Holiday
Ralph Sharon – zongora, nagyzenekar Jorge Calandrelli vezényletével.
Lee Konitz: Strings for Holiday
Lee Konitz – altszaxofon, Michael Formanek – bőgő, Matt Wilson – dob, Mark Feldman, Cenovia Cummins – hegedű, Jill Jaffe, Ronald Lawrence – brácsa, Erik Friedlander, Daniel Pezzotti – cselló

Hajszolva

(Joe Maneri, az elővarázsolt)

Mintha kizökkent volna az idő. Az ECM kiadó 1996-ban elővarázsolt egy 69 éves amerikai muzsikust, aki évtizedek óta játssza a maga mikrotonális zenéjét Boston és New York alternatív és jazz-zenei klubjaiban. *Three Man Walking* című bemutatkozó albuma élénk nemzetközi figyelmet váltott ki, amelynek nyomán egyesek máris a jazz eredeti egyéniségei közé sorolták Joseph Gabriel Manerit. A triólemezt 1997-ben újabb lemez, az *In Full Cry* (Hajszolva) követte, ezúttal kvartett felállásban. Maneri, akit a szakma oly sokáig mellőzött, az ECM jóvoltából egyszeriben a kortárs jazz frontvonalába lépett.

A felvételek tanúsága szerint szellemileg rendkívül friss és energiáktól fűtött szaxofonos-klarinétos fiatal korában a tizenkét fokúságra épülő improvizáció gyakorlatát tanulmányozta; játszott magyar, görög, török, örmény és zsidó zenéket, illetve korát megelőzve egyfajta free jazzt és világzenét is. Az általa kidolgozott mikrotonális rendszer negyedhangokra osztja a skála hangjait, egy oktávban 72 hangot képes megszólaltatni. A temperált skálával szakító gyakorlat azonban korántsem jelenti azt, hogy Maneri zenéje elvontan spekulatív volna. Hangzásvilágában ugyan közel áll napjaink egyes komolyzenei irányzataihoz, de mint minden igazi jazzben, az improvizáció és a spontaneitás játszik

benne központi szerepet. A különböző stílusok normáihoz igazodó muzsikusok olykor gépies játékmódjával szemben Maneri minden gesztusa a teremtés jegyében fogant, s aki képes magáévá tenni atonális nyelvezetét, a szabadon áramló muzsika hallgatása közben döbbenetes élmények részese lehet.

A lemezre került tizenkét darabból kettő (*Tenderly, Prelude To A Kiss*) örökzöld, kettő (*Nobody Knows, Motherless Child*) spirituálé, természetesen maneris módra; a többi közös rögtönzés. Ebben a zenében nincsenek tonális központok, az eligazodást megkönnyítő, visszatérő szerkezeti elemek, ritmikai sémák; minden képlékeny, egyszeri és megismételhetetlen. A negyedhangok használata, a hangmagasság állandó ereszkedése és emelkedése a relativitás bizonytalan, nyugtalanító érzésével tölti el a hallgatót. A végletesen lassan építkező darabok drámai erejét fokozzák a késleltetett megszólalások – hiszen kimondható-e a végső igazság? –; ez a dramaturgia minden megnyilatkozás jelentőségét megnöveli. Gyakorlott együttesről lévén szó, a muzsikusok folyékonyan, nagy empátiával beszélik Maneri nyelvét. Fia a hathúros elektromos hegedűn nemcsak kozmikus hangzásokkal támasztja alá apja szólamait, hanem maga is komoly részt vállal a kommunikációból. John Lockwood bőgős azon iparkodik, hogy az általános viszonylagosságban mégis kijelöljön néhány szilárd pontot. Randy Peterson a zene jellegéből következően nem a dob hagyományos funkcióját teljesíti, hanem lüktető energiaimpulzusaival, reagálásaival mintegy központozza, előkészíti vagy felerősíti a zenei frázisokat, mondatokat; integráló hatása lenyűgöző. Az egyenlők között a legegyenlőbb természetesen a zenekarvezető, aki úgy szólal meg hangszerein, mint senki más. Maneri valóban kivételes, szabálytalan személyiség; nemcsak tisztában van a hangok helyi értékével, hanem mesterien alkalmazza a jazz fontos eszközét, a feszültségkeltést és -oldást. Filozófiájától távol áll a véglegesség, az *In Full Cry* számai sem fejeződnek be kadenciával, hanem egy-egy zenei gondolat végén váratlanul megszakadnak. A hangok a levegőben maradnak, miként az élet lényeges kérdései, amelyekre mindenki maga adhatja meg a választ. (ECM)

(1997)

In Full Cry

Joe Maneri – klarinét, alt- és tenorszaxofon, zongora, Mat Maneri – hathúros elektromos hegedű, John Lockwood bőgő, Randy Peterson – dob, ütőhangszerek

Fekete hangok

(Archie Shepp, Dee Dee Bridgewater)

A fekete polgárjogi mozgalomhoz kapcsolódó, dühödt tiltakozást kifejező avantgárd jazz képviselőjeként ismerhette meg a világ a hatvanas évek elején Archie Shepp nevét. A drámaíróként, költőként és a néger kultúra teoretikusaként is hangját hallató szaxofonos azóta különös pályát futott be, hátat fordított egykori lázadó önmagának, és a fekete zenei hagyományok folytatójaként lép fel. A kísérletező magatartással felhagyva a hetvenes évek második fele óta spirituálékat, bluesokat és jazz-sztenderdeket (örökzöldeket) szerepeltet repertoárján, s jóllehet szaxofonjátékában időnként megvillan valami a régi idők formabontó attitűdjéből, sorozatban készített lemezei a main stream vonalba, a jazz hagyományos kifejezőeszközökkel behatárolt főáramába illeszkednek. Ami mégis megkülönbözteti ezt a zenét mástól, az Shepp egyénisége és a „feeling", az érzés, ami az igazi jazz velejárója.

Megtett útját tekintve semmi meglepő nincs abban, hogy a szaxofonos most énekes lemezzel jelentkezett (*Something To Live For* – Élni valamiért), ám az eredmény zavarba ejtő. Shepp nem énekes: amit rekedtes baritonján művel, az leginkább intenzív énekbeszéd, nyögések sorozata vagy heves érzelemkitörés; nem ritkán nehézségébe kerül a hangnemben maradnia. Ha azonban a lemezt nem mint énekes produkciót, hanem mint a saját népe zenei hagyományait felvállaló, sokat tapasztalt, gondolkodó muzsikus megnyilatkozását vesszük kézbe, más eredményre juthatunk. Shepp nem előadja, hanem megéli, a maga érzelmi világán szűri át a dalokat (*My Foolish Heart*, *Strange Fruit*, *Georgia On My Mind*, *Hello, Young Lovers*); egy rezignált, bölcs ember mélységes szomorúságának és szenvedéseinek lenyomatai ezek a lassú tempójú balladák. Kár, hogy szaxofonosként mindössze három számban veszi kezébe hangszerét; igaz, a hiányért olyan első rangú partnerek kárpótolnak, mint John Hicks zongorista, George

Mraz bőgős, Idris Muhammad dobos és különösen a csodálatos, szordínós trombitajátékával a lemez alaphangulatát megadó Eddie Henderson. (Timeless)

Míg Archie Shepp felfogásában az énekhang, akár a szaxofon, önmaga meghosszabbítása, Dee Dee Bridgewater esetében azonos a muzsikussal. A Párizsban élő, korábban popénekesként és musicalek sztárjaként ismertté vált 48 éves színes bőrű előadónak a kilencvenes évek hozták el a nagy áttörést. A jazz nagy alakjai (Duke Ellington, Horace Silver) előtt tisztelgő tematikus albumai lelkes fogadtatásra találtak, és minden bizonnyal ez vár a *Dear Ella* című, Ella Fitzgeraldnak emléket állító új lemezére is. Amint azt a kartonált, kihajtható, vonzó kivitelű borító kísérőfüzetében megjegyzi, sokak számára Ella testesítette meg a hagyományos jazzéneklést, azt az előadói stílust, amely a közelgő 21. században a kihalás szélére jutott. Valóban nagy kérdés, tovább vihető-e az a fáklya, amelyik még a harmincas években kapott lángra. Nos, Dee Dee Bridgewater úgy őrzi meg Ella szellemét, hogy előadásmódja egyúttal az ezredforduló érzetét kifejezve izgalmasan modern. Az *A-Tisket, A-Tasket*, a *Mack The Knife*, a *How High The Moon* , az *Oh, Lady Be Good* és a többi nagy Ella-sláger Bridgewater kicsit fátyolos, hol panaszos, hol diadalmas hangján újraértelmezve hangzik fel a tizenhárom számot tartalmazó lemezen. A *Cotton Tail*-ben még Ella utolérhetetlen scattechnikáját (szöveg nélküli improvizációját) is felidézi a hajlításaival egyedülállót nyújtó énekesnő, aki a duótól a nagyzenekarig sokféle formációt felvonultató kitűnő lemez elkészítésekor olyan segítőtársakat tudhatott maga mellett, mint az Ellával is dolgozott Slide Hampton hangszerelő, Ray Brown bőgős, Grady Tate dobos, vagy Cecil Bridgewater trombitás-hangszerelő. (Verve)

(1997)

Litánia

(Tomasz Stanko és Krzysztof Komeda)

Gondolta volna-e valaki a hatvanas évek közepén, hogy a lengyel Tomasz Stanko egyszer egy német kiadó sztárja lesz? És megfordult-e bárki fejében, hogy a

trombitás muzsikustársa, Krzysztof Komeda szerzeményeinek szenteli majd egyik lemezét? Nos, itt a bizonyság a kezünkben. Német-lengyel-svéd-norvég együttműködés eredménye az album, amely a modern lengyel jazz úttörő muzsikusának állít emléket. Hogy ki volt Komeda, arról az utóbbi két évtizedben felnőtt korosztálynak nem sok fogalma lehet. Polgári foglalkozását tekintve orvos, valójában zongorista, zeneszerző, aki rövid, 38 évnyire szabott élete során (balesetben hunyt el Amerikában) mintegy negyven filmhez írt zenét, köztük Roman Polanski *Kés a vízben* és *Rosemary gyermeke* című munkáihoz. Játékát nem sok felvétel őrzi, legjelentősebb munkája a Polish Jazz sorozatban 1965-ben rögzített Astigmatic, amelyen Tomas Stanko (trombita), Zbygniew Namyslowski (altszaxofon), Günther Lenz (bőgő) és Rune Carlsson (dob) voltak a partnerei.

Komeda indulásakor az avantgárd jazz vonulatához kapcsolódott, s miként a fenti névsor mutatja, muzsikustársait sem csak honfitársai közül választotta. A hatvanas évektől kezdődően igen aktív lengyel-skandináv útvonalon bejárta Koppenhága, Stockholm, Oslo jazzklubjait, gyakran játszott skandináv zenészekkel, például a kitűnő svéd tenorossal, Bernt Rosengrennel, aki 1961-ben a Kés a vízben szaxofonszólóit megszólaltatta, s aki – mintegy a történeti folytonosságot képviselve – három évtized múltán ismét felsorakozott Komeda zászlaja alá. Megkapó vállalkozás. Nemcsak Rosengren, hanem elsődlegesen Stanko, illetve az ECM munkáját irányító Manfred Eicher részéről. Azzal, hogy világ jazzéletében számottevő szerepet betöltő lemezkiadó kiterjesztette horizontját a jeles lengyel komponistára, nemcsak életművének megismertetéséhez járul hozzá, hanem a kelet- és nyugat-európai jazzéletet mindmáig elválasztó falból is kiemelt egy téglát.

A lemez címe jelképes, a szó kettős értelmében is. Utal az ünnepélyes, panaszos alaphangulatra, amely olykor misztikus, sőt kozmikus dimenziókba emelkedik. Komeda szerzeményei, akár a hosszú, könyörgő imák, gyakran élnek az ismétlés, a motivikus fejlesztés eszközeivel. Együttesei számára írt, hosszan kitartott hangokból építkező darabjai vázlatosak, mégis feszes szerkezetűek, mint a folyókon átívelő hidak. Felfogásában a hangszerszólók újfajta funkciót kapnak: nemcsak kitöltik a megkomponált részek közötti szabad tereket, hanem szerves kapcsolatot teremtenek a pillérek között. Komeda zenéje egy-

szerre hagyományőrző és újító, kortársi hangzású és szlávosan romantikus, drámai fogantatású és lírai hangulatokba oldódó. A *Litánia* tíz számából mindössze kettő a hosszabb lélegzetű: a John Coltrane-nek ajánlott 22 perces *Night-time*, *Daytime Requiem* és a svéd Svante Foerster költőnek címzett 11 perces *Svantetic*; a többi egy-egy szemlélődő téma vagy balladisztikus hangulat rövid foglalata.

A dallamhajlításokkal gyakran élő, intenzív, nyílt trombitahangjával az előadást meghatározó Stanko elsőrangú partnereket választott a lemez felvételéhez. A skandináv muzsikusok fegyelmezetten szabad, polifonikus játékmódja tökéletesen illeszkedik Komeda világába. A darabok csiszoltabb előadásban, kimunkáltabb hangszeres közreműködéssel szólalnak meg, mint a szerző egykori lemezein. A különbség a zongorajátékban a legfeltűnőbb: Komeda absztrakt, szikár billentyűvezetésével szemben Stenson cizellált harmóniái a klasszikus szépségeszményt képviselik. Ez a változat legalább annyira a kiadóé (ECM-hangzás), mint a muzsikusoké, Stanko nem véletlenül jegyzi meg a borítón: reméli, a szerző nem tiltakozna a feldolgozás ellen. A lemez mai hallgatója semmiképpen sem: felkavarja a Tomasz Stanko Septet mélyen átélt, himnikus zenéje. (ECM)

(1998)

Litania
Tomasz Stanko – trombita, Bernt Rosengren – tenorszaxofon, Joakim Milder – tenor- és szopránszaxofon, Bobo Stenson – zongora, Palle Danielsson – bőgő, John Christensen – dob, Terje Rypdal – gitár

Záróra után
(Clint Eastwood és a dzsessz)

Játszd nekem a Misty-t, Bárfiú, Madison megye hídjai, Éjfél a Jó és a Rossz kertjében, Bird – filmcímek, amelyeknek közös nevezője: mindegyiket Clint Eastwood rendezte, és mindegyikben szerepet játszik a jazz. Kevés rendező van, aki ennyire tudatosan és következetesen nyúlt volna filmjeiben ehhez a zenéhez, aki ennyit tett volna a népszerűsítéséért, mint a western- és akciófilmekben nevet

szerzett filmsztár. Eastwood fiatal kora óta elkötelezettje a jazznek, nem lebecsülendő képességű zongorista és zeneszerző, több (például a Thelonious Monkról készült) dokumentumfilm rendezője, kezdeményezője jó néhány jazzakciónak, például a négy évtizede indult monterey-i fesztivál keresztmetszetét adó *Monterey Jazz Festival – Forty Legendary Years* című album megjelenésének. Legújabb vállalkozásának középpontjában önmaga áll: az *Eastwood After Hours* (Eastwood záróra után) című kettős CD az 1997-ben a nevezetes New York-i Carnegie Hallban rendezett, a rendező tevékenysége előtt tisztelgő koncert anyagát nyújtja át a hallgatónak.

A beszámolók az évad eseményének nevezték az estet, s a közreműködők pazar névsora nem hagy kétséget affelől, hogy a jelenlévők kivételes esemény részesei lehettek. Rendkívüli alkalom kell ahhoz, hogy a jazz nagy öregjeitől (Jay McShann, Slide Hampton, Flip Philips, James Moody, Barry Harris) napjaink fiatal üdvöskéiig (Joshua Redman, Kevin Mahogany, Roy Hargrove, James Carter) és a Carnegie Hall Jazz Band tagjaiig ennyi jeles muzsikus találkozzon a színpadon. Persze, a szervező sem volt akárki: George Wein, az egykor híres newporti, majd JVC névre átkeresztelt fesztiválok rendezője. A jól felépített koncert vezérfonalát azok a számok adták, amelyek Eastwood filmjeiben betétdalként elhangzottak, így a *Misty*, a *Satin Doll*, a *Straight, No Chaser*, a *Cherokee*, a *Laura*. Örökzöldekből külön szvitet komponált az estre a koncert egyik spiritus rectora, Lennie Niehaus, és kitűnő hangszerelésekkel vette ki részét az ünneplésből Slide Hampton, Bill Holman és John Faddis; utóbbi a big band karmestere is volt.

Mit őriz meg a zene hangulatából a hanghordozó? Clint Eastwood a jazz főáramának, és nem kísérletező oldalhajtásainak a híve, így ennek a dokumentumértékű koncertnek ő és a modern main stream egyaránt ünnepeltje lett. A jól ismert standardek több nemzedék képviselőinek tolmácsolásában szólaltak meg, a színkép Barry Harris és Kenny Baron bensőséges kétzongorás duójától a vonóskíséretig és az ünnepelt szólistákkal megerősített nagyzenekar tűzijátékáig terjedt. A mintegy százpercnyi anyagban bőven akadnak emlékezetes mozzanatok: például Jimmy Scott átfűtött éneke, Jay McShann klasszikus blues-játéka, Charles McPherson fergeteges bebopszólója, Kevin Mahogany kifejezésteljes baritonja, Joshua Redman szaxofonos Lester Young emléke előtt

tisztelgő, megható balladája, no és a Lester Leaps In megannyi remek rögtönzést felvonultató, az egykori Jazz at the Philharmonic koncerteket idéző fergeteges előadása. Nem maradtak el a meglepetések sem: a műsorban fellépett a filmrendező Kyle nevű, bőgős fia, a záró számban pedig maga Clint Eastwood ült a zongora mögé. Így lett kerek ez az este, miképpen az a Föld, melynek porából filmrendezők, muzsikusok, zenék és hallgatók vétetnek. (Malpaso Records/Warner Brothers)

(1998)

Csak barátok
(Martial Solal)

Van itt három muzsikus, kettőről szót sem kell ejteni, fölösleges nyilvánvalóságokkal rabolni az időt. Gary Peacock és Paul Motian életműve bármelyik jazzlexikonban önálló szócikk, ezen a lemezen sem tesznek mást, mint a formájukat hozzák: lásd világszínvonal. (Legfeljebb annyit jegyezzünk meg, nem elhanyagolható tényként, hogy a dobos végig seprűvel játszik.) Hanem a harmadik, pontosabban az első muzsikust külön fejezet illeti meg, nem mintha hiányozna a neve a könyvekből, de a magyar jazzkedvelők tekintete általában elsiklik fölötte. Az algíri születésű, tehát feltehetőleg arab, de Franciaországban élő Martial Solal a szakma megítélése alapján ugyanolyan világklasszis, mint a bőgős és a dobos, csakhogy – talán mert innen vagy New Yorkból nézvést kívül esik a fősodron – életét és munkásságát soha nem kísérte akkora figyelem és publicitás, mint két kollégájáét. Pályája érték és népszerűség ellentmondásának jegyében telt, mindez azonban kedélyén, következésképpen a szóban forgó opuson a legcsekélyebb nyomot sem hagyta: a hetven éves muzsikus energiáktól, életkedvtől duzzadó, villódzó szellemű zenével rukkolt elő.

Just Friends, azaz Csak barátok – sugallja sokat sejtetően a lemez címe. Solal még soha nem játszott egyszerre együtt két barátjával. Motiannel 1963-ban a newporti fesztiválon ismerkedett meg, ahová első európaiként meghívást kapott, a közös játékot lemezfelvétel követte. Jóval később hozta össze a sors

alkalmi fellépésre Peacockkal, mígnem a közös találkozást 1997 nyara hozta el, amikor a három nagy öreg közös turnéra indult. Ennek végén, egyetlen délután rögzítették CD anyagát, ami arra utal, hogy összecsiszolt zenével léptek be a stúdió ajtaján. Ez a zene elsősorban a Solalé, de témafelvezetésével (*Willow Weep for Me*) és szólóival (*Sapristi*, *Summertime*) Peacock is tevékeny részese. Motian szokása szerint általában a háttérben söpröget: mindig azt, amit, és úgy, ahogyan kell. Az örökzöldeken kívül Solal saját szerzeményei közül egy régebbit (*Coming Yesterday*) és három újabbat (*Hommage a Frederic Chopin*, *Sapristi*, *Sacrebleu*) is felvett a műsorba, az anyag így a hagyományos triójátéktól a formabontó előadásmódig a zongorista jazz-univerzumának teljességét fogja át.

A lemezt in medias res nyitó *Just Friends* lendületes ingabasszus meneteire épülő, különböző zongorastílusokat idéző ritmikus szólótól nagy utat járnak be a muzsikusok, amíg a záró, ugyancsak standard *I Am Getting Sentimental* lírai, szemlélődő világáig eljutnak. Solal, aki korábban nemcsak flörtölt, hanem komoly viszonyban állt az avantgárddal, egyéni játékmódot alakított ki, számára a swinges jazz-triójáték csak kiindulópont a szabad asszociációkra épülő rögtönzésekhez. Zenéjét a stilizált hagyományos formák és az azokból kinövő, azokat gyakran tagadó megoldások (szokatlan modulációk, tonalitás és kromatika bizarr egymásmellettisége, váratlan tempó- és metrumváltások, ismert témák feldíszítése új, disszonáns harmóniákkal, mint pl. a *Summertime* esetében) örökös meglepetésekkel szolgáló ellentéte tölti meg feszültséggel.

Tudatos zenész, játékát nem a heves érzelmi kitörések és nagy belefeledkezések jellemzik, kontrolláltan áradó rögtönzései elsősorban szellemi izgalmat keltenek a hallgatóban. Ötletei úgy burjánzanak, mint valami egzotikus növény; ezen a lemezen annyi minden történik, mint tíz másikon. Alapvetően mindig a szabadság határait feszegeti, ebben legmesszebb a free határavidékére kalandozó, az alapritmust és a témát absztrakt dialógussá oldó *Sapristi* és a *Sacrebleu* c. számokban tágítja ki – hogy aztán lezárásként visszaállítsa jogaiba a formát. Solal muzsikája magába foglalja az egész jazztörténet, benne lüktet a modern ember intellektusa, és magán hordozza a nagyság érintését. Kivételes teljesítmény. (Dreyfus)

(1998)

Just Friends
Martial Solal - zongora, Gary Peacock - bőgő, Paul Motian - dob

Kultúrjazz
(Frisell, Lovano, Motian)

A plakátok három muzsikus koncertjeként hirdették, de talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy a budapesti Petőfi Csarnokot szép számban megtöltő közönség jó része február 27-én elsősorban Joe Lovano okán vándorolt ki a Városligetbe. Az olasz nevű és származású muzsikust ugyanis a mindmáig mérvadónak számító amerikai Down Beat szaklap kritikusai az utóbbi két évben a legjobb tenorszaxofonosnak, sőt az év muzsikusának választották, amely tény a jazzkedvelők tájékozott, de helyváltoztatásra amúgy nehezen kapható részét is mozgásra késztette.

A jó másfél évtizede Paul Motian triójaként működő együttes korántsem ismeretlen Magyarországon: a nyolcvanas évek közepén már jártak a debreceni jazznapokon, Budapesten a Körcsarnokban kvintetté bővítve léptek a magyar közönség elé – viszonylag szolid figyelem által kísérve. Akkor még csak a Bill Evans, Keith Jarrett és mások oldalán történelmi szerepet betöltött dobos neve csengett ismerősen a Kárpát-medencében, a gitáros Bill Frisell épp, hogy megjelent az égbolton, a szaxofonos Lovano pedig sokáig a „futottak még" kategóriába tartozott, aki iránt legfeljebb a deviáns érdeklődésű hallgatók mutattak érdeklődést. Mára minden egybeért: Motian kinőtte a „középszerű" zenekar vezetőjének ruháját, Frisell a kilencvenes évek posztmodern gitárjátékának mesterévé vált, a későn érő Lovano pedig az oldalvizeken a kortárs jazz torkolatáig evezett. Ők hárman ma a jazz szakmailag hitelesített első vonalát képviselik, jóllehet – érettebb és kiforrottabb formában – zenéjük alapvetően nem különbözik attól, amit tíz éve hallhatott tőlük a magyar közönség.

A bőgő nélküli trió nem ritka a modern jazzben. Hiánya jelzésértékű; arra utal, hogy Motian lemondott a (hagyományos) swingről, bár nyilvánvalóan ismeri az ellingtoni mondást: semmit nem ér a zene, ha az hiányzik belőle. A posztmodern eklektika természetéből következően fütyül a szentírásra, de

mindennel számol, ami eddig a jazzben történt, és azzal is, hogy mindazt, ugyanúgy, nem lehet eljátszani. Már az avantgárdot sem lehet eljátszani, mert az is történelem. Az ezredvég muzsikusai ezzel a kihívással néznek szembe: játszani a jazzt, mindent belefoglalva, és mégis mindennek ellenében; másképp.

Motian, Lovano és Frisell játéka három, egymást ismerő muzsikus bensőséges együttműködésén alapszik. Örökzöldeket, saját kompozíciókat és Thelonious Monk-szerzeményeket egyaránt játszottak, többnyire lassú tempóban, de zenéjük jellegét nem az alapanyag, hanem a feldolgozás módja, Frisell elektromos gitárhangja és Motian sajátos ritmusfelfogása adja meg. Szemléletes példája volt ennek az *All The Things You Are* című standard, amelynek témája a szaxofonnak a harmóniákra felfűzött improvizációja és a dobos szólója után hangzott csak fel a gitáron.

Az együttesben Frisell a legkevésbé tradicionális képzettségű és beállítottságú, az ő világa a country és a rock hangzását épp úgy magába foglalja, mint Monk atonálissá tágított harmóniáit. Motian, az együttes motorja, a dobos hagyományos szerepéből kilépve, dallami és harmóniai funkciókat is betöltve irányította a játékot: a swing egyenletes lüktetése helyett a partnerek megnyílvánulásaira reagáló, szabálytalanul elhelyezett, tördelt hangsúlyaival teremtette meg a zene ritmikai keretét. A 46 éves Lovano nem elsősorban egyéni tónusával, hanem előadásmódjának belső logikájával, kifejezőerejével és szabadságával keltett figyelmet. Játékában benne van az egész jazztörténet, s ez a tudás a hagyományok továbbgondolásának igényével párosul: a skála minden hangját igénybe vevő, kromatikus modulációkban nem szűkölködő, visszafogottságukban is feszültséggel teli szólói jelentős egyéniségnek mutatták; a legmegindítóbban talán a *Don´t Explain* című Billie Holiday-opusban. Amikor hangszere elhallgatott, űr keletkezett a trió zenéjében; ekkor érezhettük leginkább a bőgő szükségét.

Tudatosan építkező, kifinomult, intellektuális jazzt hallhatott ezen az estén a budapesti Petőfi Csarnok fogékony közönsége. Ha valamit hiányolhatunk ebből a zenéből, az a föld nyers szaga, a fekete szín sötétje, a kemény léptek dübbenése, meg némi vér és veríték volna. Könnyekről az új millennium előtt nem helyénvaló szót ejteni.

(1998)

Az élet ideje
(Tony Williams)

Vannak helyzetek, amikor az ember úgy csinál történelmet, hogy az közben túllép rajta. Tony Williams, aki Elvin Jones mellett a hatvanas évek dobfelfogását meghatározta, Miles Davis híres kvintettjében olyan, mérföldkőnek nevezhető teljesítménnyel írta be nevét a jazzannálesekbe, hogy az jó időre elhomályosította szólókarrierjét. A figyelem hiányának persze más oka is volt. Davis absztrakt zenéje az ortodox jazzkedvelők szemében a még elfogadható végpontnak bizonyult, ám amikor a Mester, s nyomában zenekarának tagjai az ellenkező irányba, azaz a rock felé tájékozódtak, zavar keletkezett a „tiszta" jazzfejekben, s az új kísérletek értetlenségbe és elutasításba ütköztek. Pedig az, amit Williams Lifetime nevű együttesével, pontosabban annak első változataival létrehozott, a forradalmi újítások közé tartozott a hatvanas évek végén.

A rock ritmusainak, az elektromos hangzásnak és a jazz improvizatív jegyeinek ötvözése új dimenziót nyitott meg. Williams – Davis és Jimi Hendrix hatására – az úttörők között volt, ám a közönségfogadtatás tekintetében mások (például a tőle kivált John McLaughlin vagy maga Davis is) nála sokkal magasabbra jutottak. A Lifetime első két lemeze, az *Emergency!* és a *Turn It Over* megjelenése a jazz és a rock táborát egyaránt sokkolta; amott megalkuvásként értékelték, emitt elvontságuk miatt idegenkedéssel fogadták. A Mahavishnu Orchestra, a Weather Report vagy Chick Corea Return To Forever együttesének egyneműbb és eredményesebben forgalmazott zenéje árnyékot vetett a Lifetime produktumaira, a két album mindmáig nem került méltó helyére a jazz történetében.

Az *Emergency!* 1969-es megjelenésekor az együttes már hangszerösszetételével eltért a megszokottól. A Hammond B 3-as orgona addig a boogie woogie, a swing, illetve modernebb változatban a soul-funk stílus hangszerének számított, s ekkor jött valaki, a *Unity* című lemezével nagy nevet szerzett: Larry Young, aki nem Jimmy Smith nyomdokaiban haladt, hanem John Coltrane szellemiségének hatása alatt játszott. A harmadik tag, az angol John McLaughlin gitáros úgy került a trióba, hogy Williams soha nem találkozott vele korábban.

Minden adva volt tehát ahhoz, hogy olyan zene szülessen, amelyik bevált fogásoktól, előre gyártott elemektől mentesen, a muzsikusok kreativitására alapozva teremti meg a jazz és a rock szintézisét. A létrejött zene nyers, vad és hangos volt, tele elektromos effektekkel, bonyolult ritmusokkal, terjedelmes, kitárulkozó szólókkal. Aprólékosan kidolgozott textúrák, akkordjáték, szabad rögtönzések váltakoztak benne rock-ritmusokkal, aszimmetrikus metrumokkal és rendhagyó szerkezeti megoldásokkal. A hangzást McLaughlin torzított elektromos gitárhangja uralta, de legalább annyira meghatározta a zene jellegét Williams dobjátéka, amely nem csak kemény rock-ütésekkel élt, hanem szervesen beépült a dallamok ritmikájába. Ez az integrált játékmód később a jazz-rock stílus egyik alapelemévé vált, csakúgy, mint Williams másik újítása, amellyel az ütemen belül a korábbi kettő-néggyel szemben minden leütéskor zárta a lábcsint.

És most itt van a CD-n újra kiadott két lemez; kérdés, szolgáltat-e majd igazságot a Lifetime-nak. Williams, érezve a visszhangtalanságot, már a *Turn It Over* felvételekor módosította az *Emergency!* improvizációkban tobzódó, olykor kaotikus zenéjét. Nemcsak hogy a fedélzetre szólította Jack Bruce basszusgitáros-énekest (aki végül csak egy-két számban basszusozott a lemezen), hanem rövidebbre fogta a számokat, ezzel mintegy a kompozíció jelentőségét hangsúlyozta, nagyobb szerepet juttatott az éneknek, és a darabok karakterében, ritmikájában, hangzásában tovább közeledett a rockhoz. Ez sem hozott azonban igazi áttörést a Lifetime-nak, amely változó felállásban, megszakításokkal egészen 1976-ig létezett. Ekkor a dobos hátat fordított a rock-korszaknak, és visszatért a hard bop stílushoz, amelyet aztán 52 éves korában bekövetkezett haláláig, 1997-ig művelt.

A jazzt ritmikában, hangszínekben, kompozíciós újításokban sokkal gazdagító jazz-rock a hetvenes évek végén túljutott a csúcspontján, helyét egyre inkább a világzenei elemekkel és elektronikus hangzásokkal operáló fúzió vette át. A Lifetime két lemeze csaknem három évtized távlatából nézve több, mint jazztörténeti dokumentum: határokat feszegető, erőteljes, disszonáns, megalkuvásmentes zene, amely éppen ezért ma, a mechanikussá váló konzumkultúra világuralma idején még kevésbé számíthat kedvező közönségfogadtatásra, mint keletkezése idején, a tág levegőjű hatvanas években. Vannak olyanok, akiknek nem a próféta sorsa jut, még ha születésük arra predesztinálná is őket.

(1998)

Emergency!
Tony Williams – dob, John McLaughlin – gitár, Larry Young – orgona
Turn It Over
Tony Williams – dob, John McLaughlin – gitár, Larry Young – orgona, Jack Bruce – basszusgitár, ének

Négyszer három

(Oláh, Mehldau, Rubalcaba, Terrasson)

Azongora a jazz legsokoldalúbb hangszere: egyszerre tölt be dallam-, harmónia- és ritmusvivő szerepet. A klasszikus formáció a zongora-bőgő-dob trió, amely a korlátozott létszám ellenére a zene teljes univerzumát képes megjeleníteni. A kilencvenes évek új jelensége a zongoratrió reneszánsza, amit többek között az alábbi CD-k előadói képviselnek.

Az 1970-es születésű Oláh Kálmán az ifjabb magyar zenésznemzedék kiemelkedően tehetséges tagja. Együttese, a Trio Midnight 1990-ben alakult meg, 1995-ben elnyerték a fiatal európai együttesek számára kiírt belgiumi Hoeilaart versenyt, amelyen ő a legjobb szólista díjat kapta, ezt követően egy jelentős amerikai zongoraversenyen a harmadik helyet szerezte meg. Sokirányú zenei elképzeléseinek lenyomatát több lemez őrzi, például a szextettel készített Night Silence vagy a vonósnégyessel rögzített Trio Midnight With Strings. Triójával ez az első önálló CD-je (*Live in Budapest*), amely sok emlékezetes hangverseny helyszínén, a Marczibányi téri művelődési központban készült.

Nem véletlen, hogy a zenekar trió néven szerepel, és nem Oláh Kálmán nevét viseli. Ez választás egyértelműen utal a zenei elképzelésre: nem a szólista és az őt kísérő muzsikusok játékáról, hanem három egyenrangú hangszeres együtteséről van szó. Zenei világában a Trio Midnight a jazz main stream vonulatához kapcsolódik, ezen a lemezen modern klasszsikusok (Bill Evans, Miles Davis, Joe Henderson, Cole Porter) szerzeményeit szólaltatják meg. Oláh Kálmán kifinomult formakultúrája mindenekelőtt a kompozíció tiszteletében nyilvánul meg: belülről közelít a választott témákhoz, és még a legelvontabb interpretálásban

(például az All of You kromatikus bevezetője) is mindig visszatér a kiinduló-ponthoz. A társak (Egri János - bőgő; Balázs Elemér - dob) rendkívül muzikális, beleérző játékának is része van abban, hogy ezt a lemezt a hagyományos trió-játék csúcsteljesítményei között tarthatjuk számon. (Pannon jazz)

The Art of the Trio II. (A trió művészete) – ezt a címet kapta az amerikai Brad Mehldau zongorista CD-je, amelyet a híres Village Vanguard klubban rög-zítettek. A cím arra utal, hogy Mehldau is a közös játékra helyezi a hangsúlyt, ám némiképp másnak lehetünk tanúi. Az Oláh Kálmánnal egyidős, többek kö-zött Joshua Redman szaxofonos zenekarából ismert zongorista játékát gyakran hasonlítják Bill Evanséhoz vagy Keith Jarrettéhez, ami ellen természetesen tiltakozik. A párhuzamban kétségtelenül van annyi igazság, hogy Mehldau is szuggesztív egyéniség, aki a választott darabokat (Porter, Monk, Kern, Mercer, Coltrane szerzeményeit) eszköznek tekinti saját belső világának kivetítéséhez. Szabadon gazdálkodik a témákkal, egyes motívumokat felkap, mély átéléssel hosszan variál, majd újabb ihletforrásért visszatér a dallamhoz. Az együttes ritmikai koncepciója modern felfogásra vall, a bőgő (Larry Grenadier) és a dob (Jorge Rossy) nem a témáknak megfelelő egyenletes lüktetést biztosítja, hanem törde li a ritmust, és sokszor ellenpontszerűen önálló életet él. Ez a szenvedélyes, kitűnő lemez jelentős zongorista-személyiségnek mutatja Brad Mehldaut: az improvizatív zene tartalékai, úgy tetszik, kimeríthetetlenek. (Warner)

Kuba jókora távolságra van Magyarországtól, néhány közbeékelődött víztö-meg miatt gyalog nem is igen közelíthető meg, ráadásul ott még mindig a „szoci-alizmust" építik. Ennek ellenére a jazzkedvelők régóta tudatában vannak annak, hogy a szigetország nemcsak a cukornád és a havannai szivar miatt érdemes a figyelemre. A swinget, majd a bebopot megtermékenyítő kubai hangszeresektől (Chano Pozo, Machito, Tito Puente) a nyolcvanas években feltűnt virtuóz elő-adókig (Arturo Sandoval, Paquito D'Rivera) hosszan sorolható azoknak a kubai muzsikusoknak a névsora, akik az afro-cuban zene világából érkezve hatást gya-koroltak a jazz fejlődésére.

Gonzalo Rubalcaba, akit ma a legnagyobb sztárok között jegyeznek, szintén megjárta a maga útját; el kellett hagynia hazáját ahhoz, hogy a jazz világában érvényesülhessen. Első nemzetközi sikerét Charlie Haden bőgős triójával 1990-ben aratta, amelynek nyomán a híres Blue Note lemeztársaság szerződtette. *The*

Trio című CD-jének címe az amerikai jazzre jellemző szólista-kísérők kettősségével szemben három muzsikus szoros együttműködésére utal. Latin háttere ellenére Rubalcaba ezen a lemezen tisztán jazzt játszik, a választott műsor a harmincas-negyvenes évek örökzöldjeitől a bebopon át a modern jazzig terjed. Az eredet azonban mellékes, Rubalcaba minden darabot a saját egyéniségére formál. Nem véletlen, hogy ütőhangszeres partnerül a modern fúziós dobjáték meghatározó személyiségét, Dennis Chamberst választotta, s a bőgős Brian Bomberg játékfelfogása sem a main stream vonalba illeszkedik. A hagyománytisztelet és az újszerű megközelítés termékeny ellentéte legszemléletesebben a *Caravan* feldolgozásában mutatkozik meg, amelyben a játékosok úgy szedik darabjaira és fejlesztik tovább az unalomig ismert témát, hogy mindig visszatérnek a forráshoz. Rubalcaba könnyed billentésű, rendkívül muzikális zongorista, improvizációi szabadon szárnyalnak, olyan kötetlenséggel cikáznak a harmóniák között és fölött, amitől a klasszikus iskolázottságú zenészeknek égnek állhat a hajuk. Ennek a kitűnő lemeznek helye van minden, a 90-es évek fontos megnyilatkozásait dokumentáló gyűjteményben. (Somethin Else/Blue Note)

Jacky Terrasson napjaink legígéretesebb zongoristáinak egyike. Cassandra Wilson énekesnővel készített *Rendezvous* című lemeze kisebb szenzáció volt a jazz világában. *Alive* (Élőben) című CD-je minden bizonnyal tovább erősíti pozícióit, a felvétel ugyanis a számára legkedvesebb környezetben, egy klubban, az újabban felkapott Irídiumban) készült. Terrasson egyszerre tartja magát „igazi" és „nem igazi" jazzmuzsikusnak: ragaszkodik a trióformához, ami a jazz alapösszeállítása, de játék közben rendre kilép a hagyományos keretekből, és többnyire kortárs zenei eszközökkel is él. Egy szám dallamához gyakran társítja egy másik harmónia- vagy basszusmeneteit, amint az itt a *Nature Boy* rendhagyó feldolgozásában, illetve Cole Porter *Love for Sale* és Herbie Hancock *Chameleon* című szerzeményének összeházasításában megnyilvánul. Terrasson olyan zongorista, aki ösztönösen tartózkodik a bevett formáktól, játéka a pillanat ihletében mindig meglepetésekkel teli. Klasszikus billentéstechnikájával képes minden hangnak jelentést adni, ami a lassú, lírai darabokat (*Simple* Things, Sister Cheryl) a jazzben szokatlanul mély érzelmi tartalmakkal tölti meg. Ugyanakkor a ritmikus játékban is rendkívüli magabiztos, swingje húzós, tempós. Triójában alkotópartnere a melodikusán bőgőző Ugonna Okegwo és a redukált dobfelszereléssel (pl. lábcsin nélkül) játszó, de így is (vagy éppen ezért) a zenével együtt

lélegző Leon Parker. Jacky Terrasson egyedien építkező játékát hallgatva megnyugodhatunk: a modern jazz Bud Powell, Bill Evans, Herbie Hancock, Keith Jarrett nevével fémjelzett zongoristavonala nem szakad meg egyhamar. (Blue Note)

(1998)

Etűdök bőgőre és dobra

(A Haden-Motian tengely)

„Amikor az ütőhangszerekre gondolok, Paul Motianre gondolok. Senki nem játszik úgy a dobokon és az ütőhangszereken, mint ő. Az eredeti Bill Evans Trio tagjaként új irányt szabott a dobolásnak. Megtiszteltetés, hogy vele játszhatom ezen az albumon." (Charlie Haden)

„... a szavak nem képesek leírni azokat az érzéseket és érzelmeket, amelyeket Charlie Haden játéka vált ki az emberből. Haden fontos láncszem a bőgősök »családjában«. Sokban gazdagította a jazz-zenét, minden idők legnagyobb bőgősei között van a helye. Alábecsülnénk a jelentőségét, ha azt mondanánk, hogy fogékony, beleérző zenész. Ő természetes, eredeti és csodálatosan játszó muzsikus, ez a zene a szívéből jön. Köszönöm, testvérem." (Paul Motian)

Két idézet, egy évszám: 1976. Jeles időszak Charlie Haden életében, ekkor alakul meg az Ornette Coleman örökségét ápoló Old and New Dreams kvartett, és ekkor készíti mesteri duófelvételeinek sorát, amelyek a *Closeness* és a *Golden Number* című lemezeken jelennek meg. Ha a *Closeness* borítóján olvasható idézetekről lehántjuk a partnert kötelességszerűen felsőfokban méltató jelzőket, rátapinthatunk a két muzsikus kapcsolatának alapjára. A kölcsönös rokonszenvnek zenei és szellemi gyökerei vannak: mindketten nyitott, állandóan kísérletező, a jazz új irányait kereső alkatók, akiknek szerepe – zeneszerzőként és zenekarvezetőként is – túllép hangszereik hagyományos lehetőségén. Mindketten az utóbbi évtized legsűrűbben foglalkoztatott jazzmuzsikusai közé tartoznak, nevük különféle összeállításokban évente lemezek tucatjain tűnik fel.

Először 1959-ben találkoztak, amikor Haden Ornette Coleman együttesében, Motian pedig Bill Evans klasszikus triójában játszott. Az ismeretség aztán a hatvanas évek végén Keith Jarrett emlékezetes triójában, majd kvartettjében barátsággá érett. A két muzsikus útja azóta visszatérő rendszerességgel metszi egymást, gyakran közreműködnek egymás lemezein, és előszeretettel tűzik műsorra a másik szerzeményeit.

Ennek a szoros kapcsolatnak a szülötte az 1987-ben rögzített Etudes című album, amely a Geri Allennel trióvá bővült formáció európai turnéját követően készült. Az akkor harmincéves fekete zongoristanő és a két idősebb muzsikus együttműködése a nyolcvanas évek jazzmuzsikájának örömteli fejezete, amit több kitűnő lemez (*Segments*, *In the Year of the Dragon*, és különösen a *Live at* the *Village Vanguard)* dokumentál. A sorban az első és a friss találkozás inspiratív jegyeit hordozó album az *Etudes* volt. Szerkezetét még a bakelitlemez adta keretek szabták meg: mindkét oldalt, afféle kódaként, Motian címadó, megkapóan szép darabja zárja. A mintaszerűen megkomponált lemezt Ornette Coleman fájdalmas *Lonely Woman*je nyitja, amelyet Allen Eric Dolphyra emlékező szögletes *Dolphy's Dance-a*, Hadennek a hatvanas-hetvenes évek latin-ameri kai függetlenségi mozgalmaival rokonszenvező *Sandino*ja és Motian zaklatottan szabálytalan *Fiasco*ja követ. A másik oldal Haden lendületesen bopos *Blues in Motion* című darabjával kezdődik, amely után éles kontrasztként Haden balladisztikus *Silence*-e hangzik fel. A záró *Etude 11-t* megelőzően a modern jazz érdemtelenül elfelejtetett zongoristája, Herbie Nichols előtt tisztelegnek a muzsikusok a *Shuffle Montgomery* című, lendületes darabjának előadásával.

Az Etudes három zenész ihletett együttműködésének lenyomata, mégis elsősorban a kitűnő formában lévő Geri Allen teljesítménye révén érdemel figyelmet. A sokoldalúan képzett zongorista játéka magában foglalja az egész jazztörténetet; egyszerre hagyományőrző és modern, ha kell, a funkcionális harmóniarend szerint, ha kell, attól elvonatkoztatva, szabadon szövi szólamait, dinamikája árnyalt, rögtönzései a képzelőerő manifesztációi. Igaz ebben olyan partnerek állnak rendelkezésére, mint Haden és Motian, akik a találkozás felvillanyozó hatása alatt rendkívül összeszedetten, lendületesen és aktívan játszanak.

Két évvel az *Etudes* felvételei után a montreali jazzfesztivál egyedülálló elismerésben részesítette Hadent: nyolc, egymást követő estét az ő művészetének szenteltek a rendezők. Érdemes felsorolni a bőgős partnereit, hiszen a választás jelenlétének irányait tükrözi: Joe Henderson és Al Foster, Geri Allen és Paul Motian, Don Cherry és Ed Blackvvell, Gonzalo Rubalcaba és Paul Motian, Pat Metheny és Jack Dejohnette, EgbertoGismonti, Paul Bley és Paul Motian, a Liberation Music Orchestra. A koncertekről a kanadai rádió felvételt készített, amelyek többsége nyolc év után lemezen is megjelenik.

A Geri Allennel és Paul Motiannal alkotott triója 1989. július 1-jén lépett színpadra, repertoárján a korábbi stúdióalbumokról ismert darabok szerepeltek (a címében most már egyértelműen a dobosra utaló *Blues in Motian*, a *Fiasco*, a *Dolphy's Dance* például az *Etudes*-ről). Egyfajta repríz részese tehát a hallgató, amit a koncert oldott légköre a spontaneitás varázsával ruházhatna fel. Mégsem ez történik: az *Etudes* feszes szerkezetű darabjai az élő változatban fellazulnak, terjengőssé válnak, a korábbi CD sziporkázó ötletei közhelyes formulákká színtelenednek, a játék a main stream biztonságos medrei közé terelődik. A muzsikusok (érthetően különösen Haden) az élő előadás természetéből következően nagyobb szólisztikus lehetőségekhez jutnak; van olyan darab, amelyik a téma bemutatása és lezárása között rögtönzések sorozatából áll. Allen a *Fiasco*ban ugyan virtuóz kirándulást tesz a free vizeire, de szerepe korántsem olyan meghatározó, mint a korábbi lemezen. Az ünnepelt Haden terjedelmes szólóival csaknem minden számban kötelességszerűen kerül a középpontba, ám rögtönzései híján vannak annak az invenciózusságnak, ami játékát az ötvenes-hatvanas években jellemezte. Kíséret közben is gyakran beéri a hagyományos ingabasszus-menetekkel, az Ornette Coleman együttesében alkalmazott formabontó eszközeivel (függetlenedés a harmóniától, önálló ellenszólamok) ritkán él. Ez a montreali szalag három profi muzsikus rutinos, biztonsági játékát rögzítette; gyűjtőknek ajánlott.

A koncert után két nappal Haden másik trióval lépett ugyanarra a színpadra. A dobok mögött változatlanul Paul Motian ült, de a zongoránál a kubai Gonzalo Rubalcaba foglalta el Allen helyét. A bőgős először 1986-ban Kubában találkozott és játszott a kitűnő muzsikussal, a folytatásra azonban az embargó miatt nem az Egyesült Államokban, hanem Kanadában, 1989-ben kerülhetett sor. A

trió egy évvel később szenzációt keltően mutatkozott be a montreux-i jazzfesztiválon (*Discovery: Live in Montreux*), majd Motian helyén Jack Dejohnette-tel készített egy nagyszerű lemezt *(The Blessing)*.

Rubalcaba az újabb kubai muzsikusnemzedék ama tagja, akik hatással voltak az amerikai jazzre; nem véletlen, hogy 1990 óta a Blue Note kiadó jelenteti meg mezeit. Játékát a honfitársainál megismert latinos tűz hatja át, virtuóz technikája azonban amazokétól eltérően könnyed billentéssel párosul, ami sokféle kapcsolódási lehetőséget kínál számára. A trió Montrealban Gary Peacock, Haden, Ornette Coleman és Miles Davis szerzeményeit játszotta, azaz tisztán kortárs műsorral jelentkezett. Hadentől nemes gesztus volt a bőgős kolléga, Peacock kompozícióját műsorkezdésül választani. A *Vignette* lassan kibontakozó impresszionista témája Rubalcaba előadásában romantikus felhangokkal párosul, ami Keith Jarrett játékát és az ECM-hangzást idézi. A bőgős saját szerzeményei a spanyol polgárháború és a dél-amerikai függetlenségi mozgalmak latinos zenei világába vezetnek, s ez Rubalcabától sem áll távol. A politikai üzenet legegyértelműbben a *La Pasionara* előadását hatja át, amelyben Rubalcaba erőteljes billentéssel fokozza a darab érzelmi töltését. A *Bay City* lendületes, bopos jazztéma, az *Etudes*-ön hallott *Silence* pedig a zongorista személyes vallomásaként szólal meg. A *The Blessing*, Ornette Coleman 1958-as témája modern main stream-felfogásban hangzik el. Davis Solarja ugyanebbe a vonalba illeszkedik, a kitűnő szólókkal megtűzdelt darab lendületes előadása a közönség ovációját váltja ki. Rubalcaba bemutatkozása fényes sikerrel járt, játékának ötletgazdagsága, hangszeres képességei lenyűgözték a hallgatóságot. Haden rögtönzései is nagyobb elevenséget mutatnak, Paul Motian pedig a rá jellemző diszkrét kreativitással veszi ki részét a játékból.

Szemlénk súlypontja a Haden-Motian tengely első tagjáról most az eddig csak érintőlegesen taglalt másodikra helyeződik át. A japán származású, Amerikában élő, ötvenes éveiben járó, de Magyarországon alig ismert, korábban „Poo" néven játszó Masabumi Kikuchi zongorista, Gary Peacock bőgős és Paul Motian dobos kapcsolata 1990-ben kezdődött. Kikuchi és Peacock együtt zenélt egy New York-i klubban, ennek nyomán alakították meg Motian bevonásával a Tethered Moon elnevezésű triót, amely 1990 márciusában rögzítette First Meetmg című első lemezét, amit a *Tethered Moon* és a *Triangle* követett. A

First Meeting az artisztikus borítóiról és műsorválasztékáról ismertté vált német Winter and Winter cég kiadásában 1997-ben az európai hallgatók számán is hozzáférhetővé vált.

A trió a free jazz alapeszméjéhez nyúlt vissza, zenéjének középpontjában a szabadság elvének minél teljesebb étvényesítését, a muzsikusok közötti spontán kommunikációt, illetve a kötetlen rögtönzés és a stukturált játék ellentétében rejlő lehetőségek kiaknázását állította. Nem véletlen, hogy három „kompizíciót" is közösen jegyeznek. A nyitó, *Tethered Moon* című szám (szerző Kikuchi) a zongora tétova, keresgélő hangjaiból bontakozik ki. Belépése után a bőgő hamarosan ritmikus ostinato figurára talál, efölött bontakozik ki Kikuchi jobbkezes, mind a tizenkét hangot felhasználó, meditatív, motivikus improvizációja. A 19 perces tour de force a bevezető, amorf téma visszatérésével zárul. Ezután Thelonious Monk *Misteriosoja* következik tizenkét percben. A téma ez esetben is csak kiindulópontul szolgál, amelyet követően az intonációjában visszafogott, meg-meglóduló játék olykor egymásnak ellentmondó irányokat (pl. stilizált swing, atonális, majd bluesjáték) vesz: laza, szabad asszociációsorok bontakoznak ki a zongora, a bőgő és a dob kölcsönhatásából. A harmadik darab két részből áll: az első szabad improvizációból táplálkozó feszültsége a másodikban Cole Potter *So in Love* című standardjában nyer feloldást. A negyedik kompozíció felépítése ugyancsak rendhagyó: a *First* Meeting című első rész közös rögtönzés Peacock lendületes ingabasszusával, a zongora jobbkezes, lineáris kompozíciójával; a második rész (Miles Davis *Solar*ja) a bőgőszólóra épül, az *Open Trio* című harmadik (ismét közös rögtönzés) a dob önálló szólamával kezdődik, és a másik két hangszer csatlakozásával tempós improvizációvá teljesedik ki (be). A záró *P. S.* (Peacock darabja) szemlélődő karakterével a nyitó darabra utal vissza, és mintegy keretbe foglalja a lemezt. A zongora klasszikus veretű hangzataihoz jó idő múlva csatlakozik a bőgő és a dob, s a balladisztikus hangvételű játék utolsó, emelkedő hangjai kérdőjelet formázva halnak el a keletkezett csendben.

A Tethered Moon különös szín napjaink jazzmuzsikájában. A szabad rögtönzés, mint vezérelv alkalmazása kockázatos vállalkozás, mert rendkívüli beleérző készséget, összpontosítást és alkotókészséget feltételez a partnerektől. A trióban ez mindenekelőtt Kikuchi és Peacock kettősében nyílvánul meg,

Motian passzív szerepre kárhoztatja magát. A spontaneitás kizárja a bevett minták alkalmazását, váratlan és kiszámíthatatlan megoldások esélyével kecsegtet. Ez az, amiben a koncepciójában rokonszenves lemez alatta marad a lehetőségeknek. A hatvan percnyi időtartam nem töltődik meg hatvan percnyi, sűrű zenével, akadnak üresjáratok, tapogatózások, amelyek próbára teszik a hallgató türelmét. Kikuchi tisztában van a feszültségkeltés és -oldás természetével, játékával képes drámai íveket megrajzolni, zenei felfogása azonban alapvetően absztrakt, és olykor a kiszámítottság benyomását kelti. A Tethered Moon mindazonáltal érdemleges kezdeményezés volt, amely elsősorban a jazz elvont szférái iránt érdeklődők figyelmére tarthat számot.

Ha van kortárs jazzmuzsikus, aki megalkuvásmentes következetességgel építi saját világát, Paul Motian az. Zenei horizontján vannak álló csillagok (Monk, Evans), állandó formációk (Bill Frisell, Joe Lovano), de még ezekben a körökben gondolkodva is mindig képes a nóvumra. Az Electric Bebop Band abba a vonulatba illeszkedik, amelyik meglepő fordulatként, a bop és a main stream előadását célozta meg - természetesen mai értelmezésben. (A zenekar első változatában még Joshua Redman kezelte a szaxofont; *Paul Motian and the Electric Bebop Band*, 1992.) Az elnevezés, a két elektromos gitár és a szaxofon használata Ornette Coleman Prime Time együttesét idézően szabálytalan megközelítést sejtet, ám az eredmény meglepetésre csavarok nélküli, szabályos bebop-zene. Az 1997-ben rögzített újabb CD számainak viszonylag rövid, 3-5 perces időtartama arra utal, hogy a hangsúly nem az improvizációkon, hanem a témák megszólaltatásán és az együttes játékon van. A szerzők között a bop klasszikusai (az elmaradhatatlan Monk három számmal is, illetve Powell, Parker, Davis) épp úgy megtalálhatók, mint a gitáros Rosenwinkel és Motian maga. A zenekarvezető-hangszerelő alaposan kihasználja a négy szólóhangszer adta kombinációs lehetőségeket: vannak itt unisono témák, egymást szimmetrikusan követő vagy keresztező szólók, négyelések, kiállások, ahogyan a nagykönyvben meg van írva. Az előadás jellegzetes és izgalmas vonulatát polifonikus szerkesztés, az egymásba fonódó szálakból szerveződő többszólamúság adja. Ennek a lemeznek a fő értéke a zenekari összhatásban, s nem az egyéni teljesítményekben rejlik, ezért találjuk a közreműködők között kevésbé ismert, személyiségükben még nem azonosítható muzsikusok neveit. A szellemesen hagszerelt és gördülékenyen kivitelezett CD rokonszenves tisztelgés a modern

jazz nyitó korszaka előtt, de több is annál: élő, lüktető, hallgatásra csábító mai zene.

(1998)

Charlie Haden/Faul Motian, featunng Geri Allén: Etudes (Soul Note)
Geri Allen - zongora; Charlie Haden - bőgő; Paul Motian - dob
Charlie Haden: The Montreal Tapes (Verve)
Geri Allen - zongora; Charlie Haden - bőgő; Paul Motian - dob
Charlie Haden: The Montreal Tapes (Verve)
Gonzalo Rubalcaba - zongora; Charlie Haden - bőgő; Paul Motian - dob
Tethered Moon: First Meeting (Winter and Winter)
Masabumi Kikuchi - zongora; Gary Peacock - bőgő; Paul Motian - dob
The Paul Motian Electric Bebop Band (Winter and Winter)
Kurt Rosenwinkel, Brad Schoeppach - gitár; Chris Potter, Chris Cheek - tenorszaxofon; Steve Swallow - basszusgitár; Paul Motian - dob

3. Tengely

Mindenki ízlése szerint

(Debrecen ötödször)

Gondolta volna-e négy évvel ezelőtt valaki, hogy az akkor első ízben megrendezett debreceni jazznapok a hazai jazzélet legjelentősebb eseményévé válik? Ma már tény: a magyar városok közül (Budapestet is beleértve) Debrecen veheti át – s úgy tűnik, már át is vette – az értelmetlen véget ért székesfehérvári Videoton Interjazz Fesztivál szerepét. Ezzel megoldódni látszik az utódlás kérdése. Aki végignézte-hallgatta a hangversenyeket és az örömzenéléseket, tapasztalhatta, hogy nem csupán zenéről és befogadásról volt szó: maga az esemény vált értékhordozóvá, a történés, amelybe épp úgy beletartozott a zene, mint az örökmozgó tévékamerák, a kívül rekedtek, a torokmaró füst, a zsúfolt nézőtér látványa. Mi is „történtünk" valamennyien, ki-ki a maga módján, így együtt volt ez jazz.

Három koncert, két örömzenélés, két előadás és térzene – ennyi rakható a mérleg egyik serpenyőjébe. Tizenhat együttes, csaknem száz zenész szerepelt a Csokonai Színház és a Bartók Terem színpadán. Nemzetközileg is rangos névsor: a lengyel Zbigniew Namyslowski, a bolgár Simeon Sterev, a jugoszláv Bosko Petrovic, a német Klaus Lenz, az amerikai Leo Wright és Eddy Davis. A hallottakkal is elégedettek lehetünk, mert ha néhány együttes (Mini, Panta Rhei, Stúdió 11) meghívása nem a várt eredményt hozta is, minden estére jutott nagyszerű élmény, emlékezetes összeállítás. A duótól a big bandig mindenféle formációt hallhattunk, s meggyőződhettünk arról, hogy a hetvenes évek jazzét nem egyetlen stílus egyeduralma, hanem a különböző stílusok egymásmellettisége jellemzi. Egy dologban azonos volt a közönség: minden esetben biztosan érzett rá a jó zenére, ami azért is megnyugtató, mert a halandónak ma Magyarországon nehéz megszereznie azt a jazztörténeti jártasságot, és ismeretanyagot, ami eligazodását segíthetné.

A jazzben talán a többszörös áttételen nyugvó kölcsönhatás a legvonzóbb; valami előttünk, kissé általunk is teremtődik, s közben mi is „teremtődünk". Ha művészi a produkció, létrejön a közös hullámhossz, a megmagyarázhatatlan „feeling". Mint Namyslowski együttesét hallgatva. A rendkívül szerény mu-

zsikus játékát tökéletes technikai tudás és rendkívüli érzelmi-gondolati gazdagság jellemezte. Ő maga volt a hangszer, az altszaxofon: magával rántotta az embert, fogva tartotta, fölemelte, s a végén könyörtelenül magára hagyta. Jobb helyeken ezt nevezik katarzisnak, itt csak igazi blues volt.

Címszavakban arról, amire szívesen emlékszünk. Feladata nehéz volt, de sikerrel nyitott a kellemes, egységes zenével előálló házigazda Debreceni Jazz Együttes. Sokat fejlődött az ország egyetlen big bandje, a Deák együttes. Intellektuális élményt nyújtott a kitűnő szólistákból álló Vukán együttes. Szép jövő előtt áll Lakatos Antal, a Kis Rákfogó szaxofonosa. A korszerű big band játék iskolapéldáját mutatta Klaus Lenz tökéletes összhangban játszó zenekara. Értő zenészeket ismertünk meg a Zágrábi Jazz-Rock Setben. Újszerű kísérlet részévé tett a Szakcsi-Vukán zongorakettős. Üdítő perceket szerzett a Magyar Rádió nemzetközi big bandje. Jó ötletnek bizonyult záróakkordnak a Kőszegi Rhytm and Brasst választani.

A debreceni jazznapok ebben az évben emelkedett európai rangra. A név most már kötelez. Jó volna hinni, hogy a „XX. század nemzetközi népzenéjének" fő sodrába a magyar jazz is beletartozik valamikor. Ennek elérésében fontos láncszem lehet a debreceni seregszemle.

(1976)

Körkép a magyar jazzről

(Debrecen tizenegyedszer)

Második évtizedébe lépett az idén a legrangosabb hazai fesztivál. Négy napon át, a megszokottól eltérő időpontban, július végén rendezte meg a Magyar Rádió és a Kölcsey Művelődési Központ a XI. Debreceni Jazznapokat. A dátum módosítását az az ésszerűnek látszó szempont indokolta, hogy az ilyentájt Európában sűrűbben koncertező amerikai muzsikusok könnyebben, s főleg kisebb költséggel elérhetők. Az üdvözlendő elképzelés annyiban valósult meg, hogy valóban először léptek a debreceni – s egyáltalán, hazai – fesztivál közönsége elé

világhírű együttesek. Ezzel párhuzamosan azonban szűkült a külföldi résztvevők köre, és kevesebb zenekar képviselte Európát.

A magyarországi jazzfesztiváloknak nincs egyedi karakterük, a programok általában a Rádió kívánalmainak megfelelően állnak össze. Debrecenben a "profilnélküliség" ellenére szinte minden évben akadt olyan mozzanat, ami a rendezvényt megkülönböztette a korábbiaktól. Egyszer a big bandek randevúztak, másszor a gitárok kerültek a középpontba, harmadszor a free jazz törte át a korlátokat, negyedszer az OIRT rádiói küldhettek zenekarokat. Az idén a hangsúly a magyar muzsikusok bemutatására esett, néhány kivétellel (Vukán, Csík, Garay, Kovács Gyula, Gonda, Tomsits) a hazai jazz színe-java megfordult Debrecenben. A rendezők aggodalma ellenére a koncertek szép érdeklődés mellett zajlottak, s aki a világsztárokon kívül arra is kíváncsi volt, hogy itthon hol tart most a jazz, szabályos körképet kaphatott a 22 formáció műsora alapján.

Milyen volt a fesztivál? – kérdezték sokan, mert bizony a magas jegyárak miatt (egy készlet ára meghaladta az ezer forintot) kevesen engedhették meg maguknak, hogy minden hangversenyt meghallgassanak. A négy nap alatt 12 koncertre került sor, olykor délután négytől hajnal négyig szólt a jazz. Az első fellépő Pege Aladár és együttese volt. Az összeszokott kvartettnek eleinte sem a témái, sem a mechanikus sorrendben (szaxofon, gitár, bőgő) következő szólói nem hozták izgalomba a közönséget. Később változatosabb szerkesztésű (szaxofon-bőgő, bőgő-dob duó) darabok hangzottak fel, köztük egy szép, érzelemdús ballada.

Lírai hangvételű, változatos ritmikájú kamaramuzsikával mutatkozott be ifj. Rátonyi Róbert (zongora) és Gadó Gábor (gitár) kettőse. A szokatlan hangszerösszetétel a finomabb árnyalatoknak és a harmóniai sokszínűségnek épp úgy kedvez, mint a dallamformálásnak. A két fiatal szépen kidolgozta a szólista és a kísérőfunkciókat, de játékuk nem eléggé felszabadult és átütő, még híján van az eredetiségnek.

Állandó közreműködője lett a hazai fesztiváloknak a Hulin együttes, de ezen az estén nehezen melegedett be. Örökzöldeket és hasonló stílusú saját szerzeményeket játszottak. A témák vértelenelül hangzottak fel, atmoszférát csak a zenekarvezető zongoraszólói tudtak teremteni. Deseő Csaba brácsás vendégszólistával árnyaltabbá, lendületesebbé vált a zene, s a hangulat is kedvező irányba billent.

Nálunk is ismert Günter Sommer *Hörmusik* c. szólólemeze, ezért sokan voltak kíváncsiak a kitűnő NDK-beli dobos show-jára. Meglepetésben nem volt hiány, mert a látványos be- és kivonulást leszámítva Sommer egy dobfelszerelést ábrázoló, leeresztett fehér vászon mögött játszotta végig műsorát. A gesztus nyílván azt volt hivatott jelezni, hogy nem a látvány, hanem a zene a fontos – csak hát egy koncertnek épp úgy része a vizuális, mint az akusztikai élmény. Ettől függetlenül a produkció nemcsak a technikai virtuozitásból, hanem az ötletességből is példát adott. Többtételes, gondosan felépített műsorában Sommer nemcsak bemutatta a sokféle ütőhangszerben rejlő ritmikai lehetőségeket, hanem szabályos dallamsorokra, motívumokra fűzte fel a kompozíciót.

Az elmúlt év haza felfedezettjének, a szombathelyi Masina triónak nem hozott szerencsét a debreceni bemutatkozás. A tehetséges Grencsó Istvánnak nehézségei támadtak a hangszerekkel (altklarinéton, tenorszaxofonon és fuvolán játszott), sokszor csúszkált a hangokon, ami szemmel láthatólag kedvét szegte, egyszer majdnem levonult a színpadról. Ez egész műsorukra rányomta a bélyegét.

Hazai koncerteken ritka kegyeletadással kezdődött az éjszakai hangverseny: a Debreceni Jazzegyüttes vendégszólisták közreműködésével adózott nemrég elhunyt vezetője, dr. Kiss Ernő emlékének. Először a zongorista két szerzeményét adták elő diszkréten éreztetve a hangszer és kezelője játékát, majd Szakcsi Lakatos Bélával, Lakatos Dezsővel és Deseő Csabával kiegészülve balladákat, lírai darabokat szólaltattak meg. A műsornak ezt a részét már a véletlenszerűség jellemezte, akadtak megrendítő percek, de a szólisták és a kísérők között nem mindig jött létre a kívánt összhang.

Ezt követően mutatta be Szabados György két tenorszaxofonnal kiegészített együttese a szerzőnek erre az alkalomra írt Motív című nagy lélegzetű kompozícióját. Szabados ismét folklórtémához nyúlt, szerzeményét a palóc menyasszony-búcsúztató népszokás dallamfüzéréből építette fel. A darab teljes intenzitással, dob-, bőgő-, majd zongoraszólóval kezdődött, s a szaxofonok bekapcsolódásával csak eztán csendült fel a pentaton-jellegű téma, hogy aztán közös improvizációban csúcsosodjék ki a motívum időnkénti visszatérésével, a feszültségek és oldódások váltakozásával és nagy, összegző lezárással. Mintha

a kimondhatatlannal birkóztak volna a zenészek (a szaxofonokon Dresch Mihály és Lakatos Antal játszott); ilyen emésztő belső izzással még a Szabados együttest is ritkán hallani játszani.

A második nap érdekes kísérlettel kezdődött: Kőszegi Imre Percussion Workshop Orchestra névvel szervezett új zenekart, amelyben a doboson kívül két ütőhangszeres – Zsoldos Béla, timpani, marimba és Horváth Kornél, konga, fuvola – és Szakcsi Lakatos Béla zongorista kapott helyet. A különleges felállás a ritmushangszereknek kínált nagyobb lehetőséget, a harmonizáló és dallamvivő szerepet a zongora és a marimba vitte. Az előadás több volt, mint kísérlet; főleg Kőszegit illeti elismerés azért, mert nem hagy fel „rögeszméjével", azzal, hogy a ritmushangszerek jelentőségét hangsúlyozva új hangzásokkal gazdagítsa a magyar jazzt.

Egészen más világba vitt a Molnár Dixieland, amelynek hamarosan nevet kell majd változtatnia, hiszen a dixie-től egyre inkább a hagyományos swing irányába mozdul el. Üdvös lépés, mert ez a szín hiányzik a hazai palettáról. A zenekar két oszlopa Garay Márta zongorista és Molnár Gyula, aki a klarinét helyett mind többet használja a tenorszaxofont. Rögtönzésekre többnyire ők vállalkoztak, de a biztos ritmusszekció és a gazdaságosan muzsikáló fúvóskórus is hozzájárult ahhoz, hogy a lendületes, sodró zene nagy sikert arasson.

Ezen az estén lépett fel a sportcsarnokban az amerikai Steps együttes, mégpedig olyan, több mint kétórás koncerten, amelyet nemcsak az idei, de minden eddigi debreceni fesztivál csúcspontjai között kell számon tartanunk. Tökéletesen profi zenészeket ismerhettünk meg, akik, míg társaik játszottak, oldalt ülve hanyagul cigarettáztak; de ha rájuk került a sor, hibátlan érzékkel kapcsolódtak be a zenébe. Mike Mainieri vibrafonos és Eddie Gomez bőgős kivételével a többiek - a szaxofonos Michael Brecker, a zongorista Don Grolnick, a dobos Peter Erskine – jazz-rock zenekarokban muzsikálták végig a hetvenes éveket, most azonban, összhangban a nyolcvanas évek tendenciájával, modern main stream zenét játszanak, amely nem újszerűségével, hanem a tagok muzikalitásával és rendkívüli technikájával tűnik ki. Hangszerükön mindannyian klasszisok, s jól értenek a közönséglélektanhoz is: stilizált elemeket is felhasználó, változatosan és remek érzékkel felépített műsoruk magával ragadta a rossz akusztikájú csarnok hallgatóságát.

A Steps koncertjének hatása nem múlt el néhány perc alatt, így érthető, hogy az éjszakai hangversenyt nyitó Saturnus zenéje kevésbé tudta megmozgatni a közönséget. Pedig jellegét nagyban módosította az, hogy közreműködött a hosszú évek után haza térő kitűnő altszaxofonos, Lakatos Dezső, s így a jazz-rock szóösszetétel első tagja vált meghatározóvá. (Zárójelben említsük meg azt a meghökkentő tényt, hogy a fogadtatásból ítélve a mai fiatal generáció nem tudja, ki is igazában „Ablakos".)

Ismét kamaratársulás következett: zongorán Binder Károly, bőgőn Lőrinszky Attila. A jazz és a kortárs kompozíciós zene határán mozgó, elmélyült gondolkodásra valló műsorukban két saját szerzeményt adtak elő. Az Erdély a Szabados által választott utat követi. Öröm látni, hogy mások – fiatalok! – is vannak, akik a népzenéhez nemcsak divatból és témaválasztás miatt, hanem annak belső törvényszerűségeire ráérezve, a megőrzés és a túllépés kettős szándékával fordulnak.

Az NDK-beli Evidence együttes az ott igen népszerű free irányzatot képviselte. Elszakadás a ritmus hagyományos, szabályos felfogásától, a funkciós harmóniarendtől, a tisztán intonált melódiától; ezzel szemben szabadon áramló impulzusok, a kölcsönhatásokban kialakuló fokozások és oldódások, teljes részvétel a zene létrejöttében – ezek a vonások uralták összeállításukat, amit a tagok hangszeres képességei tettek hitelessé.

A harmadik nap szólókoncertekkel kezdődött. Balogh Gyula rövid, technikailag szépen kidolgozott programot mutatott be; Pege Aladár csillogtatta sokoldalúságát, beleérző képességét és káprázatos technikáját; Szabados György pedig a játékára az utóbbi időben jellemző, most kissé mechanikusnak érzett (a bal kéz ostinatója fölött a jobb bontja ki a témát), de így is rendkívül szuggesztív előadásmóddal tartotta fogva a közönséget.

Két műhely jött ezután, mindkettő a Rádió kezdeményezte. Az egyikben három finn és öt magyar muzsikus játszott, a másikban Lakatos Antal kvartettjéhez a lengyel Krzesimir Debski hegedűn, a jugoszláv Stepko Gut szárnykürtön, a görög Iorgos Trantalidis dobon csatlakozott. Az ilyen alkalmi muzsikálás szerencsés esetben ösztönzőleg hat a közreműködőkre, de az is meg-

történik, hogy elmarad a találkozás. Ezúttal az első csapat mutatott be kidolgozottabb programot, a második esetlegesnek hatott, de mindkettőben jó képességű zenészeket ismerhettünk meg.

A nap fő eseményének színhelye ismét a Sportcsarnok volt, ahol először a Binder kvintett játszott John Tchikai vendégszólistával. A Dániában élő fekete szaxofonos az avantgárd jelentős személyisége, a Binder együttesnek itthon vannak ezen a téren érdemei, úgyhogy a közös fellépés izgalmasnak ígérkezett. Két Binder-, egy Tchikai-szerzemény hangzott el. Sajnos a rossz hangosítás miatt (a zongora alig hallatszott, a bőgő és a dob játéka monoton zörejként hatott) nem jutott el fülünkig a zene minden árnyalata, kaotikus élményeink pedig megnehezítik az értékelést. Úgy tetszett, Tchikai kedvét leli az együttes nehézveretű, szabad improvizációkra építő zenéjében csakúgy, mint a fricskákban, stílusparódiákban. Figyelemre méltó volt Binder Károly zongoraszólója.

A modern jazzgitározás három atyja, Charlie Byrd, Herb Ellis és Barney Kessel közös műsorral érkezett a fesztiválra. Játékukban mintha a jazztörténet elevenedett volna meg: Kessel sodró ritmikája, Ellis tüze, Charlie Christiant és a country-gitározást egyaránt idéző technikája, Byrd áradó, dallamos rögtönzései három nagy egyéniség műhelyébe engedtek bepillantást. Hallatlan könnyedséggel és természetességgel vették át egymástól a szerepeket, göngyölítették tovább a témákat, s ha kellett, alázattal kísérték a másikat. Örökzöldeket és mai slágereket játszottak; kétségtelenül nem kreatív zenét, viszont saját stílusukon belül a legmagasabb szinten.

Nem volt könnyű dolga ezek után Deseő Csabának, de sikerült maga mellé állítani a közönséget. Rockos elemekkel is élő, könnyed hangvételű main stream zenéjük és ízes rögtönzéseik nagy tapsot arattak.

Ismét műhely következett, ezúttal Szakcsi Lakatos Béla vezetésével. A szólista, Charles Tolliver amerikai, trombitajátéka szinte szárnyakat adott az együttesnek. Magyar zenekartól rég hallottunk ennyire erőteljes, lendületes modern jazzt játszani. Elemében volt Lakatos Dezső is, aki a fesztiválon harmadszor állt a közönség elé. Tolliverrel remekült kiegészítették egymást, hard bopos szólóik magukkal ragadták a többieket is.

Az utolsó nap délelőttje a szokásos Benkó-térzenével szolgált jó hírveréssel a fesztiválnak. A kellemes időben több ezren élvezték a vidám zenét és a nap jótékony sugarait.

Délután három magyar együttes muzsikált. Mindegyik gondosan összeállított, korrekt main stream műsort mutatott be. A Kaszakőben László Attila és Füsti Balogh Gábor vitte a prímet, a Regős és a Friedrich együttesek pedig az énekhangnak biztosítottak főszerepet. Vadon Irén és Bontovics Kati eltérő egyénisége jól érvényesült: az előbbi hangja gyakran hangszerként épült be az előadásba, az utóbbi viszont határozott, stílusos frazeálásával tűnt ki.

A záró koncert újabb különlegességet ígért. Pege Aladár partnereként az új szaxofonos csillag, Benny Wallace és a kitűnő francia dobos, Daniel Humair lépett a deszkákra. Már nem először játszottak együtt, így túl voltak az ismerkedésen. Saját szerzeményeket és a jazz progresszív korszakaiból származó számokat adtak elő dinamikailag néhol egysíkú, de virtuóz, kifejező tolmácsolásban. Wallace tónusa erőteljes, már-már erőszakos, Humair viszont finoman, ironikusan kezeli a dobokat. Pege több szólót vindikált magának, de azt is megfigyelhettük, hogy ha kell, alázattal kísér. A három különböző egyéniség egységes zenében találkozott, amelynek fő érdekessége a hagyományok sajátos értelmezése volt. Kiforgatták, ízekre szedték, idézőjelbe tették a régi darabokat, ízig-vérig modern zenét játszottak a fesztivál méltó befejezéseként.

(1982)

Álomfesztivál

(Varsó, és amit jelent)

Számos, zenén kívüli oka van annak, hogy a varsói jazz jamboree különleges szerepet tölt be a kelet-európai jazzrendezvények sorában. Nem csak a nyugati fesztiválok távolsága és költséges volta teszi, hogy a régió jazzkedvelői évről évre csapatostól áramlanak a lengyel fővárosba október utolsó hetében. A varsói seregszemle az évek során a műfaj létjogosultságának, életképességének jelképévé vált, olyan találkozóhellyé, amely a különböző gondolkodású és nemzetiségű, de a jazzben közös nevezőt találó fiatalokat mágnesként vonzza a Sala Kongresowa 4500 férőhelyes termébe. A nimbusz kialakulásában része volt an-

nak a rendkívüli erőfeszítésnek, amivel az országot behálózó lengyel jazz szövetség vezetői a nehéz társadalmi és gazdasági körülmények között is igyekeztek biztosítani a fesztivál folyamatosságát.

Az előkészítés demokratikus, új vonásaként az idén közvélemény-kutatás előzte meg a műsorterv összeállítását. Afféle álomfesztivált ígértek jutalmul a szervezők amerikai sztárokkal. A nagyteremben ezúttal kevesebb hazai együttes szerepelt, kelet-európai zenekaroknak pedig nem szólt a meghívás. A legfigyelemreméltóbb változásnak az tűnik, hogy az őshaza-inspirátor Amerika mellé egyre határozottabban zárkóznak fel az európai zenei csoportosulások. Közöttük az egyik legeredetibb az 1978-ban alakult Vienna Art Orchestra. Abból a városból, amely több évszázados klasszikus-zenei örökségével nem kimondottan kedvez az avantgárd törekvéseknek, a kontinens jazzszínpadára lépett egy olyan művész társulás, amely a maga „intermuzikális" irányultságával áthágni igyekszik a komolyzene és a jazz közötti korlátokat. Varsói programjukban helyet kaptak Bartók-, Stravinsky- és Thelonious Monk-feldolgozások, valamint saját műhelyükben született, a hangszínek, ritmusváltások és hangszercsoportok bizarrul egyéni kezelésével kitűnő szerzemények. Az együttes lelke a komponista-hangszerelő-zenekarvezető Matthias Rüegg, akinek első szimfóniáját éppen két nappal korábban mutatta be a Bécsi Szimfonikus Zenekar.

Hasonló kollektív szellemiséget tükrözött a New Jungle Orchestra játéka is. Ez a Koppenhágában élő fiatal dán és idősebb színes bőrű muzsikusokból verbuválódott gárda sodró ritmusú, hatásosan hangszerelt, a humornak kitüntetett szerepet juttató, stilizált „afrikai" zenével lepte meg a hallgatóságot. Fesztelen előadásukból öröm és jókedv áradt, a jazz egyik szép lehetőségét testesítve meg.

Sokan vannak, akik borúlátón ítélik meg a jazz jelenét és kilátásait. Akárhogy is, a fiatal muzsikusok nemzedéke soha nem fordult ilyen tömegesen a jazz felé, mint napjainkban. Ilyen áttörés zajlik Angliában. Nem véletlen, hogy a Nemzetközi Jazz Szövetség 1983-as tehetségkutató versenyét angol kvartett, a First House nyerte meg. A fiatal együttes meglepően érett, átgondolt és elmélyült zenét mutatott be Varsóban is. Zongoristájuk, Django Bates máris kiemelkedő egyéniség. A jazz hagyományainak újszerű értelmezésével hívta fel magára a figyelmet a lengyel String Connection és az olasz Rocellanea együttes is.

Európa zenei térképe nemcsak a fiatalok miatt látszik átrendeződni. Irigylésre méltó az az ugrásszerű fejlődés, ami például a jazz fő vonalától sokáig félre eső skandináv országokban az utóbbi évtizedben végbement. Tehetséges muzsikusok és áldozatkész támogatók közreműködésével élénk jazzélet bontakozott ki, ami hozzájárult a műfaj társadalmi elismertségéhez. Az északi muzsikusokat nem radikális eszköztáruk, hanem az előadásmódjukban megjelenő minőségeszmény különbözteti meg. Varsóban a norvég Arild Andersen bőgős és Jon Christensen dobos kvintettje képviselte az északi jazzt. Programjuk nem az egy időben szinte kötelezően divatos ECM-hangzás éteri régiókba emelkedő megnyilatkozása volt, hanem a jazz alapelemeihez, mindenekelőtt a bebophoz kapcsolódó, azokat korszerűen alkalmazó, gondosan megkomponált muzsika. Figyelmük és összehangolt játékuk főhajtásra késztette azokat, akik saját pátriájukban ritkán találkoznak ilyen átgondolt zenével.

És Amerika?

A stílusteremtő Weather Report csendes feloszlása a jazz-rock agóniájára is rávilágít. Két alapító tagja külön-külön jelent meg Varsóban. A válás szemmel láthatólag Wayne Shortert viselte meg kevésbé. A nagyszerű szaxofonos fiatal fehér muzsikusokból állította össze új együttesét, s jóllehet zenéje még erősen a Weather Report hatását idézte, nagyobb teret engedett a szólóknak, amiben Shorter jobban megmutathatta képességeit. Egykorvolt billentyűstársa, Joe Zawinul folytatja egyszemélyes kalandozását a szintetizátorok és az elektronika birodalmában. Más programmal ugyan, de nem jutott többre, mint amit a nyáron Debrecenben hallhattunk tőle. Csak másodpercekre villantak fel olyan valóban újszerű, gépi hangzások, amelyek eddig nem ismert dimenziót nyithatnak meg a rögtönözve komponálás számára.

A jazz fő áramával két formáció – Hank Jones triója és a Red Rodney-Ira Sullivan kvintett – érkezett a fesztiválra. Mindkettő csúcs volt a maga stílusában, igazi autentikus játék, mérce a main stream zongoristák és a bebop mai követői számára.

Hogy máris tapasztalható, s a jövőben várhatóan erősödő figyelem övezi a jazzéneklést, abban komoly szerepe lehet egy fenoménnek, aki megújította az énekes előadásmódot. Bobby McFerrin a vokális kifejezés új lehetőségeit kutatja: nem szövegeket énekel, nem is a scat technikával improvizál, hanem

hangszerszólamokat játszik, nagy virtuozitással, szinte az egyidejűség érzetét keltve szólaltat meg dallamot, basszusalapot és testrészei ütögetésével ritmuskíséretet. Muzikalitása frenetikus tetszésnyilvánításokra ragadtatta a közönséget; még ha akadnak is, akik kissé populárisnak találják műsorát.

Az igazi csattanó, a világszerte népszerű, a fiatal zongoristák légióira ható Keith Jarrett bemutatkozása az utolsó napra maradt. Az okkal bálványozott sztár ezúttal a jazzhagyomány közvetlen folytatójaként lépett a közönség elé: standardeket játszott. Délután, szigorúan negyvenperces programjában, káprázatos dallamgazdagságú improvizációs technikája érvényesült, míg esti, két ráadással végződött blokkjában az együttes játékra esett a hangsúly. Triójának – Gary Peacock bőgő, Jack DeJohnette dob – összmunkája, lírai, impreszszionisztikus zenéje az egykori Bill Evans trió kifinomult előadásmódja folytatásaként hatott, persze modernebb harmóniákkal. Ez a jazz egyik végpontja; a maga nemében tökély, ami azt jelzi, hogy a kifejezőeszközöknek és formáknak mennyire gazdag tárháza ma már az a fogalom, amelynek Jarrett zenéje csupán egyik alkotóeleme.

(1985)

Ünnep nélkül
(Debrecen tizenötödször)

Nem lett belőle jubileum, de még szerény megemlékezés sem. A XV. debreceni jazzfesztivál menetrendjét tekintve éppen úgy zajlott le, mint az eddigiek, viszont ama kiegészítő programok nélkül, amelyek eddig valamennyire színesítették a kínálatot. Műsorfüzet gyanánt például kisméretű leporelló szolgált, amely a külföldi együtteseknek még a tagjait sem sorolta fel. Információk dolgában ilyen önkínzóan visszafogott még sohasem volt a fesztivál, pedig hihetetlen, hogy a rendezők ne tudnák: hosszabb távon maguk ellen dolgoznak. Vagy ennyire függetleníthetik magukat a közönség létszámától, véleményétől és hangulatától?

Tételes beszámoló helyett szívesen idézném azoknak az „egyszerű" jazzkedvelőknek a megjegyzéseit, akik csak úgy ismeretlenül mellém álltak a teremben, és kérdezés nélkül mondták a magukét. Hogy nem nekik szól a fesztivál, nem értük szerveződtek a koncertek, hanem négy napon keresztül egy érzéketlen, automata gépezet állítja elő a programot. Tizenöt év kemény szervező munkájával sikerült oda is eljutni, hogy a közönség csak megerősített biztosítás mellett léphette át a sportcsarnok küszöbét. Lehet, hogy nálunk éppen ezt kell természetesnek tartanunk. Nyitottság? Spontaneitás? Jazz-érzés? Az úgy lassan emlékeztetni kezd az "eszi, nem eszi, nem kap mást" mondásra. Ugyan milyen „üzenete" van a debreceni fesztiválnak? Az ad hoc program? A szájkosaras kutyák látványa?

Persze vigyáznunk kell, hogy ne legyünk igazságtalanok. Ez a fesztivál minden évben sok ember előkészítő munkájának az eredménye. Akár azt is beláthatnánk, hogy a feltételek nem tesznek többet lehetővé. Olyan pontra érkezett a rendezvény, hogy a valutakorlátok a jövőjét fenyegetik. Ám úgy gondoljuk, hogy ennél a jelenlegi körülmények is nagyobb mozgásteret engednének. Koncepcióban, műsorkínálatban, a kiszolgálás színvonalában.

Igazodva az egyetlen szakmai lap higgadtságra, tárgyilagosságra intő szerkesztési elveihez, hadd kezdődjön a beszámoló azzal, aminek jó érzéssel lehettünk részesei, s ami progresszív fejlemény a magyar jazzben. Ez pedig a Magyar Rádió jazzversenyének döntője. Vele a fesztivál új színfolttal lett gazdagabb, s a siker indokolttá tenné három-ötévenkénti ismétlését.

Minden elismerés megilleti a rádió zenei osztályát, hogy a hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének hagyományait felújítva ismét meghirdették a versenyt. Megérettek rá a feltételek. Olyan fiatal muzsikusnemzedék lépett a hazai jazzélet képzeletbeli színpadára, amely elhivatottságával, sokszínűségével nemcsak a folytonosságot biztosítja, hanem arra is képes, hogy új irányokat jelöljön ki a magyar jazz számára. Mindez akkor történt, amikor a gazdasági nehézségek következtében beszűkült a műfaj élettere, megcsappantak a fellépési alkalmak, s a szakmán belül kiéleződtek a – sokszor stiláris vitákkal álcázott – egzisztenciális feszültségek.

A verseny nemzetközi zsűrije is komoly vitákba keveredett néhány résztvevő jazzilletékességéről. Mi már és mi még jazz? Amióta jazz létezik, a legtöbb újítás

éppen jazz-voltának kétségbe vonása miatt ütközött falakba. Emiatt (is) jellemzi macska-egér viszony a kritikusokat és az előadókat, de van emiatt elég viszály a muzsikusok között is. „Binder Károly zenéje nem jazz, hanem improvizatív kortárs zene". „A Makám együttesnek is csak annyi köze van a jazzhez, hogy tagjai időnként rögtönöznek" – hangzottak az ellenérve most. Volt olyan zsűritag, aki nem is akarta őket figyelembe venni a pontozáskor.

Az biztos, hogy a jazzben nincs idő kivárni az utókor ítélkezését. Különösen nem Magyarországon, ahol a kevés megjelent lemez korántsem dokumentálja a muzsikusok alkotói pályáját. Érthető a harc az adódó lehetőségekért, de nem szabadna annak bekövetkeznie, hogy az erőszakosabb, élelmesebb érdekképviselet torz értékrendhez vezessen. Ezért volna fontos, hogy minél több képzett muzikológus, szakíró vegyen részt a szélesebb „jazztudat" formálásában. Kis ország vagyunk, élénk komolyzenei élettel, bimbózó kulturális rétegjelenségekkel. A jazz is már jó negyedszázada különösebb időjárási viszontagságok nélkül igyekszik szárba szökkenni. Művelői nem egységesek: vannak, akik kijárták az iskolát, és folyékonyan beszélnek az elsajátított nyelven, míg mások saját szókészletet és grammatikát választanak közlendőjük kifejezéséhez. Amazok a „jazz" minősítést is megvonnák emezektől „elfajzott, érthetetlen avantgárdizmusuk" miatt; emezek viszont úgymond „zenét" akarnak játszani, nem kész mintákat másolni. A kétfajta felfogásra azonos nemzedékbeliekből is adódik példa: Lakatos Antal és Dresch Mihály.

Nem kétséges, a szorosabban vett jazzterminológia alapján Lakatos jobb szaxofonos, mint Dresch. Frazírozása, dallamformáló képessége, harmónia-érzékenysége, a jazzhagyományokban gyökerező, de a korszerű hangzáseszményeknek elkötelezett zenésszé teszik. Ideálja a sokféleség, nem akarja magát egyetlen stílus vagy irányzat mellett sem megkötni, hanem igyekszik minden környezetbe harmonikusan beilleszkedni, s a feladatokat egyéni képességei szerint megoldani. Célja az egyéni, csak rá jellemző szaxofonhang kimunkálása. Nem vátesz-elhivatottságú, játékára biztos szakmai ismeretek a jellemzőek, és tudatosan vállal populárisabb kifejezésmódokat, mert minél több emberhez akar szólni.

Dresch Mihály ösztönös zeneisége számára a jazz nem elsősorban harmóniamenetek, ritmusképletek, frazírozási módok összessége, hanem a „helyzet" megragadásának eszköze. Ez a helyzet az adott történelemben, kultúrában

gyökerezik, s nem véletlen, hogy párhuzamokat a hatvanas évek néger avantgárd törekvéseiben talál. Csakhogy amíg indíttatásban, érzetben felfedezhetők hasonlóságok, a Dresch együttes más hagyományokból, zeneiségből, gondolatforrásokból merít, ezért zenei nyelvezete sem lehet kizárólag amerikai, hanem magyar és kelet-európai vonatkozású. Ez utóbbi zeneiség tágassága adhatja az alapot ahhoz, hogy önazonosságukat sajátosságuk felmutatásával érjék el. Zenéjük lüktetése, időkezelése (parlando-rubato), harmóniakészlete (pentaton) különbözik a swing-bop iskoláétól. Nem a közönség megnyerésére, hanem a szembesítésre törekszenek. Fogalmazásmódjuk nyers, erőteljes, konvenciómentes. Meglehet, technikailag nem mindenkor a kívánt szinten, ám akkor is olyan expresszivitással, életerővel, ami, ha nem feledteti is a jazz-iskola hiányának (időnként Grencsónál tapasztalható) jeleit, de másodlagossá teszi azokat.

A rádió jazzversenyén sem Lakatos Antal, sem Dresch Mihály nem vett részt. Benevezett viszont csaknem harminc együttes és szólista, akik közül kilenc jutott be a döntőbe. A nagydíjat Binder Károly nyerte el *Kontinentspiel* című darabjával. Ez az akusztikus és preparált zongorán előadott mű szép példája annak, hogyan párosulhat a technikai megalapozottság az eredeti mondanivalóval. Binder egy ideje tudatosan dolgozik a „világzene", vagy „zenék fölötti zene" koncepciójának kimunkálásán, ez a szerzeménye hűen tükrözi a zenei kultúrákat és stiláris eszközöket egységbe foglaló törekvéseit. A hosszú darab belső kohézióját a szemlélet határozottsága teremti meg. Előadásmódjában valóban sok a nem jazz elem, játéka mégis eredendően jazzes indíttatású. Komoly muzsikus, nagyratörő programmal.

A Művelődési Minisztérium díját a No-Spa együttesnek ítélte a zsűri. A fiatal csapat meglepően érett, letisztult játékkal jelentkezett. Hangzásviláguk a cool stílust idézi, modern harmóniákkal és ritmusokkal. Érdekes volna tudni, mi vonz egy mai komponistát – Farkas Mihályt – ilyen intellektuális, kontrollált világhoz. A zenekar jeles tehetségei a Cvikovszky fivérek, a bőgős György, illetve a szárnykürtöt magyar viszonylatban egyedülálló líraisággal megszólaltató Gábor.

A KISZ KB díja a Synapsis együttesé lett. Nagy öröm tudni, hogy Süle László zongorista személyében – aki szólistaként is bejutott a fináléba – olyan eredeti gondolkodású muzsikussal gyarapodott a magyar jazzvilág, aki képesnek ígérkezik a szintézisre: a hagyományok és a kortárs hangzás ötvözésére. Nem az

éppen divatos hangzásokra kacsingat, hanem a jazz progresszív, kamarazenei vonulatába illeszkedve harmóniai (politonalitás) és ritmikai újításokkal él egyéni hangvételű szerzeményeiben. Improvizációinak kifejezésteljessége, az előadásmódját átható kemény, jazzes "feeling" magával ragadja a hallgatót.

A döntő negyedik (Debrecen város által felajánlott) díja a Vasvári kvintettnek jutott. Az együttes a fúziós zene nyomvonalán halad, hangszereléseik változatosak, igyekeznek kerülni a sablonokat. Tonális zenéjük jellegzetessége az elektromos és akusztikus hangszerek egymásmellettiségére épülő hangzás, ebben az együttes profi erényeket mutat. Csepregi Gyula és Gadó Gábor életrevaló szólisták; kár, hogy Zakar Zoltán csak a szintetizátort kezelte – jól –, harsonázni nem hallhattuk.

A Makám együttes zenéje az én normáim szerint is kívül esik a jazz keretein. Mégsem érzem feltétlenül szükségesnek a mundér védelmét. Improvizációkkal dúsított, „pán-etno-folk" muzsikát játszanak ritka, népi hangszereken, egyedülálló módon dúsítva a keleti zenei elemeket a szabad rögtönzéssel. A jazz világából talán az Oregon játéka rokonítható velük. Rokonszenves, muzikális és elhivatott vonós- és fúvós hangszeresek társulása a Makám, tévútra vinne, ha a swinges jelleg erősítésére buzdítanánk őket. Őrizzék meg irányultságukat, hatoljanak mélyebbre a különféle zenekultúrák érintkezési lehetőségeinek feltárásában, s akkor ők válnak önmaguk mértékévé.

Pleszkán Frigyesről nem jó szívvel ejtek szót ez alkalomból. Kiemelkedő tehetsége, rendkívüli zongorista adottságai régóta nyilvánvalóak, s ez alapján az ő fejére kellett volna kerülni a koronának. Hogy nem így történt, hogy az elismerés az elmélyült koncepciózus zenei gondolkodást méltányolta, arról az ő már-már attrakcióba illő programja is tehet. Vajon mikor szedi már magát rendszerbe, s mikor veti le az Oscar Peterson virtuóz epigonjának maga választotta jelmezét? Ismét csak sajnálkozhatunk azon, hogy képességeit szertelen magamutogatásban, technikai fogások bűvészi halmozásában élte ki.

Snétberger Ferenc alkatilag gyökeresen különbözik Pleszkántól, de eredménytelensége hasonló fogantatású. Ő csendes, visszafogott, a maga személyiségét félénken előtáró muzsikus. Hangszeréhez fűződő viszonya megkapóan bensőséges, nyilvánvaló a vonzódása a latin harmóniákhoz és ritmikához, technikai képzettsége kiemelkedő; mégis, szerzeményeiben nehezen érhető tetten a határozott vonalvezetés, az egyértelmű megnyilatkozás. Mintha stúdiumokat,

bonyolult skálameneteket, ördöngös fogásokat rögtönözne, értelmezhető irány nélkül.

Az Aquarell együttes modern main stream zenével jelentkezett. Zongora, gitár, bőgő, dob felállásban játszottak, látható átéléssel. Az anyanyelvűség azonban, ami az ilyesfajta zenéket igazán élvezhetővé tenné, még nincs teljesen a birtokukban. De honnan kaphatták éltető nedveiket az ágas-bogas oldalhajtások, ha a jazzéletfa törzse elsorvadna? (Darvas Attila érett bőgőzése máris figyelmet keltett.)

És most a fesztivál fő programjairól. Gonda János együttese a Zeneakadémián tavasszal hallott Improvizációk nyolc hangszerre című kompozíciót szólaltatta meg. Jó érzés, hogy a kortárs zene és a jazz kapcsolatát sokrétűen, izgalmasan példázó darab élete nem ért véget egyetlen előadással. Magam a pesti változatot dinamikusabbnak éreztem, de a kedvező fogadtatás újfent igazolta, hogy a közönség szívesen fogadja a nagyobb lélegzetű, több tételes szerzeményeket, ha érzi az átgondoltságot – még akkor is, ha ezek elvont eszközökkel élnek.

A jazz gyökeresen más – életrevalóságát szintén bizonyító – oldalát villantotta fel Tommy Vig és a Super Trio laza örömzenéje. A nagy tudású, a jazz nyelvét tökéletesen beszélő virtuóz muzsikusok boldogan lubickoltak az örökzöldekben, amiben a népes közönség is nagy kedvét lelte. Tommy Vig elismert nagyzenekari tekintély a tengeren túl, de most Debrecenben meggyőződhettünk arról, hogy a vibrafonnak is nagy mestere. Azonnal megtalálta a hangot Vukán Györggyel és együttesével, és nagyszerű rögtönzésekkel ragadtatták tapsokra a bravúrokért hálás hallgatóságot.

A sportcsarnokban lépett a színpadra Tomsits Rudolf kiváló jugoszláv muzsikusokból álló modern main stream kvartettje. Különösen Bora Rokovic zongorista volt elemében. Csalódást okozott viszont Bireli Lagrene triója. Nem azért, mert mindenáron Django Reinhardt mai követőjét keressük benne, hanem mert sematikus rock-blues programmal igyekeztek meghódítani a közönséget. Lagrene nagyon jó gitáros, szinte folyik belőle a zene, dallamérzéke, improvizációs technikája kiemelkedő, de jobban örültünk volna, ha jazzénjének enged nagyobb teret.

Aki Takase másodszor szerepelt Debrecenben. Technikailag képzett zongorista, aki kromatikus hangfürtökből pillanatok alatt képes lírai hangulatba váltani. De éppen az eklektikusság kelti a gyanút, hogy nincs saját zenei világa.

Európában mindenesetre kuriózum jelenléte. Csakúgy, mint Pege Aladárnak volna Japánban. Duójuk olyan alkalmi együttes játéknak bizonyult, amely nem hozta az, amit várni lehetett tőle. Ha egy produkció mércéje az, hogy technikailag milyen nehéz, sőt ördöngös megoldásokat sorakoztat fel, akkor egyértelmű lelkesedéssel kellene ünnepelnünk. Ha viszont két ember egymásra találásából fakadó, csak ebben az összeállításban létrejövő minőséget keresünk, akkor hiányérzetet hagyott játékuk. Rejtve maradt a zene lelke, nem kaptunk választ a miért kérdésre. Pege bőgős kvalitásait nem érheti rosszindulatú megjegyzés, de hogy ismét szólóban, illetve alkalmi duóban vett részt a legrangosabb hazai eseményen, azt jelzi, nincs állandó csapata, hiányzik saját alkotói közege.

Zavarba ejtett a Szakcsi Béla-Lakatos Dezső-Torma Rudolf-Jávori Vilmos kvartett játéka. A magyar jazz két rendkívüli tehetsége – Szakcsi Lakatos Béla és Lakatos Ablakos Dezső – évek óta nem jelentkezik a képességükhöz méltó zenével. Akiknek ilyen isten adta érzékük van a jazzhez, azoktól okkal várják el, hogy mindig megfelelő szinten képviseljék magukat. A várakozást nem lehet összefércelt műsorral, felmelegített standard-konzervvel kielégíteni. Önálló megnyilatkozásra, koncepciózus zenei jelenlétre volna már szükség.

A szovjet Igor Brill együttese alighanem tévedésből került a hajdúság fővárosába. Lassacskán tele a világ kiváló, eredeti szovjet jazzmuzsikusok nevével, de nekünk be kell érni utánérzésekkel. Meg kellene vizsgálni, hogy vajon helyénvaló-e a kiválasztás és a delegálás módja. Sem a szovjet jazznek, sem a debreceni fesztiválnak nem használ, hogy érdemtelenül, formális nevezések révén kerüljenek szovjet zenekarok a programba.

Nem volt szerencsés a finn-magyar műhely összeállítása sem. A modernebb felfogású finn muzsikusokhoz hagyományosabb beállítottságú magyar zenészeket választott a rádió, s az ellentmondás hamar nyilvánvalóvá vált. A muzsikusoknak és a közönségnek egyaránt kellemetlen perceket gondosabb előkészítéssel kellene megelőzni.

A lengyel New Presentation együttes 1985-ben megnyerte a Nemzetközi Jazz Szövetség európai tehetségkutató versenyét. Debrecenbe eggyel kevesebben, kvartettben érkeztek, trombita és ritmusszekció felállásban. Kidolgozott, korszerű hangvételű, a jazz hagyományaiban gyökerező műsoruk valószínűleg kedvezőbb fogadtatásban részesül, ha a közönség előzetesen részletesebb tájékoztatást kap az együttesről.

Jasper van`t Hof ugyancsak visszatérő vendége a fesztiválnak. Pár éve mintha nagyobb izgalom kísérte volna fellépését, pedig zongoratudása nem csökkent azóta. Visszafogott, lírai programjában akusztikus zongorán és szintetizátorokon egyaránt játszott. Szerzeményei dallamban és harmóniákban gazdagok, bár esetenként kísérletieknek tűntek. Európai jazz volt ez a romantikus-klaszszikus kultúra igézetében. Van`t Hof holland és fehér: a blues nem az anyanyelve.

Nem úgy, mint James 'Blood' Ulmernek. Ez a fekete bőrű amerikai gitáros nehezen meghatározható zenéjével fejtörést okozott a jazz híveinek. Free-funk? Fekete rock? Avant-funk? Ilyesfajta jelzők forognak muzsikájával kapcsolatban. Debrecenben szenvtelen hangján énekelt is, Amin Ali fémes, funkys basszusgitározása és Calvin Weston lendületes, rockos dobolása kíséretében. Gitártechnikája egyéni: a témákat és a szólókat a két felső húr egyidejű lefogásával, többnyire kvint és szext hangközökben intonálta, miközben basszushangokkal és akkordbontásokkal tömörítette a hangzást. Eredetisége mindenekelőtt sodró erejű, sötét tónusú – és érzelemgazdag! – szólóinak koherens építkezésében nyilvánult meg.

Rendhagyó hangszer-összeállítással jelentkezett az NDK-beli Manfred Schulze: együttesében négy szaxofon és egy pozan kapott helyet. Gyakran lekezelő mosoly kíséri a keletnémet zenekarok elszánt avantgárdizmusát, pedig oka van annak, hogy ott ez a jazz fő iránya lehet. Schulze átgondolt, komoly programja remélhetőleg segít oldani a tartózkodást, nyelvezete ugyanis érthetőbb fogalmakkal is élt. Bármit játsszanak is a keletnémet muzsikusok, tagadhatatlan, hogy előadásukat mindig rendkívüli odaadás, a közlés elemi kényszere hatja át. E tekintetben akár példaként is állhatnának egyes magyar muzsikusok előtt.

A fesztivált ez évben a dixieland zenekarok vasárnap délelőtti, remek időben és hangulatban, fölöttébb nagy érdeklődés mellett megtartott műsora zárta. Kell ez a szín a palettára, s ez a program ki van találva. Itt mutatkozott be az 1985 őszén tapasztalt és fiatal muzsikusokból alakult Debrecen Dixieland Band. A nyolctagú csapat lelke és motorja Gyarmati Zoltán szaxofonos, aki, ha annak idején ösztönzőbb környezetbe kerül, az ország vezető fúvósai közé fújhatta volna be magát. Ízes rögtönzései ma is élményszámba mennek, s reméljük, hogy szólistatársai felnőnek melléje. Ami a DDB színpadi jelenlétéből még hiányzik,

azt a BDB, azaz a Benkó Dixieland Band magabiztos könnyedséggel teremti meg. Persze, ne feledjük: határozott fellépésük, profi megszólalásuk, kapcsolatteremtő képességük mögött három évtized munkája húzódik meg. Ennek is köszönhető, hogy az utolsó naptól jó emlékkel búcsúzhatott a XV. debreceni jazzfesztivál közönsége.

(1986)

Harminc év jazz
(Jubileum Varsóban)

„Nem adják fel avantgárd művészi hajlamaikat, még ha éhen halnak is" – jegyzi meg mellettem valaki magyarul a Sala Kongresowa körfolyosóján, ahol két együttes programja között fel s alá korzózik, harapni- és innivalóért jámboran sorban áll, lemezekre vadászik a 30. jubileumi fesztivál sokezres, lengyelekből, magyarokból, keletnémetekből álló közönsége. A helyzet ugyan rossz, és ismét (vagy még mindig?) politikai feszültségektől terhes, de az éhenhalás réme egyelőre nem fenyegeti a jobb sorsra érdemes helyieket. Legalábbis azokat az excentrikus ruhákban feszítő, szemrevaló fiatal hölgyeket és az őket kísérő, hanyag eleganciájú férfiakat, akik ugyanúgy hozzátartoznak a jazz jamboree színskálájához, mint a hátizsákkal érkező, hosszú hajú, „szakadt" magyarok.

Igen, ez a seregszemle nem csak zenei, hanem társadalmi esemény is, amely ugyanúgy vonzza az utazóképes kelet-európai jazz-zarándokokat, mint a helyi ifjúság nem feltétlenül a jazzért haló részét. Ebben is különbözik magyar (debreceni) párjától, ahol kevésbé érvényesülnek a külsőségek; igaz, sztárokból is kevesebb jut. (És azt sem nehéz belátni, hogy a számozott, plüssborítású székek és a szeszmentesség kedvezőbben befolyásolják a zeneélvezetet, mint a sportcsarnok kényelmetlen padjai, visszhangos belső tere.) Mégis tagadhatatlan, hogy valami Varsóban is megváltozott, talán végérvényesen elmúlt az az idő, amikor a spontaneitás, a lazaság, a jó zenék ünneplésének mámoros hangulata kísérte a nemzetközi fesztivál eseményeit. A profizmus hideg szele lengi be most a Sala Kongresowa és az éjszakai örömzenélések színhelyeit. A délutáni és az

esti főprogramban szigorúan egy órára korlátozódott a műsoridő; hol van már az a fesztivál, amelyiken Sonny Rollins két órán keresztül úgy fújta a szaxofonját, hogy valósággal megőrjítette a közönséget! Éjszaka, az elviselhetetlenül zsúfolt, füstös klubokban díjbirkózó külsejű kidobó legények terrorizálják a bejutni kívánókat, s már a korrupció sem működik a régi módon.

A „biznisz" égisze alatt terjedő fesztiválszindróma Varsót sem hagyta érintetlenül. Személytelen, lélektelen nagyüzemmé vált a jamboree, összhangban a világszerte megfigyelhető fejleményekkel. Itt persze azért más is történt. A Kelet-Európa számára sokáig mintaszerű szervezettséget mutató jazzéletet padlóra küldte az állandósult gazdasági és politikai válság. Két fesztivál között gyakorlatilag nem szól jazz a fővárosban, a muzsikusok fellépési lehetőségek nélkül tengnek-lengnek, a lemezpiac felszámolódott. Ott, ahol másfél órát kell sorban állni egy kiló húsért (ha jut), a zene – és főleg a jazz – nem sorolódik az élet alapvető szükségletei közé.

Így hát csodának kell tekinteni, hogy harminc esztendeje létezik a jazz jamboree, s változatlanul a jazz élni akarását, megújulási képességét jelképezi. Még így, elidegenedett voltában, sztárkultuszával, koncepciótlanságával is megőrzi kisugárzó hatását. Minden korábbinál több magyar szó hangzott fel a folyosókon, a némettel és a lengyellel keveredve. Programját tekintve középutas fesztivál a varsói, a bevált nevekre épít, mentes a szélsőségektől. Aki idejön, nem fogja megtudni, mi történik a világ jazzéletében, milyen új törekvések, irányzatok kerültek felszínre az utóbbi években. Helyette minden este garantáltan kap egy amerikai sztárt (hazai aduval megspékelve) és néhány érdekességet Európából. Bármennyire indítaná erre múltja, ez a fesztivál nem vállalja fel a kelet-európai jazz képviseletét sem, pedig többek szerint zenei szempontból (is) sok érdekeset tartogat még a világnak ez a része. Úgy látszik, a bevétel oldal tervezésénél nem vehető figyelembe ilyen értékszempont; fő, hogy megteljenek a széksorok, erre pedig csak (?) a nagy nevek kínálnak biztosítékot.

Így lett ennek a fesztiválnak az ásza a 62 éves Miles Davis, aki négy éve már járt itt, s aki egyesek szerint már nem jazzt, hanem popzenét játszik, népszerűségben a fehér bálványok kenyerére tör. Nos, tény, hogy zenéje nem swinges, hanem funky és rock ritmusalapokra épül, repertoárjában divatos popslágerek is szerepelnek. Davis mégis, ma is óriási egyéniség, aki gesztusaival a zene minden pillanatának képes jelentést adni. Varsóba teljesen új, fiatal csapattal

érkezett (benne két fehér nővel!), s jóllehet zenéje nem sokat változott 1981-es visszatérése óta, koncertje a személyiség varázsával hatott. Ma már nem tud úgy fújni, mint régen (bár rövid, szordínós szólói utolérhetetlenül szépek-szomorúak), inkább katalizátora a zenének, ebben viszont aligha akad párja. Rendkívüli érzéke van a drámaisághoz, fokozáshoz; nagy beleérző képességgel építi fel a zenét, jelöli ki a muzsikusok szerepét. A jazz lényegét tagadná meg, ha egykori hívei kívánságának megfelelően ugyanazt játszaná, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. Mindig, így most is a kor populáris zenei nyelvét használja, s ehhez akkor is joga van, ha többen vagyunk, akik a 60-as, 70-es évekbeli együtteseit a jazztörténet felülmúlhatatlan csúcsai között tartják számon.

Voltak azért más szereplői is ennek a fesztiválnak. Például Ronald Shannon Jackson dobos, aki két gitár, két basszusgitár felállású zenekarával, eredeti koncepcióval (ritmikai struktúrák konfrontációja) lepte meg a róla keveset tudó közönséget. Szellemességével kitűnt az angol Itchy Fingers szaxofonkvartett, amely arra volt példa, hogy milyen szerepe lehet a humornak a jazzben, ha mértéktartóan művelik. Ezt a mértéket sajnos elvétette az egyébként nagyszerű holland Willem Breuker Kollektief. Phil Woods világelső altszaxofonos a tökélyre fejlesztett profizmusból adott ízelítőt, s említhetem még a „cool" bopot játszó ausztrál Bernie McGann összeforrott trióját, a gyönyörűen zongorázó Michel Petruccianit vagy a lengyel New Presentation és a The Spark együttesek lendületes játékát.

Mégis, talán nem túlzás úgy összegezni a látottakat, hogy ez a jamboree elsősorban Miles Davisről szólt. Annak a nagy zenésznemzedéknek egyik utolsó mohikánja ő, amelyik irányt szabott a jazz fejlődésének. Az, ahogyan fáradtan, betegen, öregedően megjelent a ma fiataljai előtt, nemcsak jelképes érvényű, hanem lefegyverző volt. S hogy mennyire "tiszta" jazz az, amit játszik? Őt hallgatva értelmetlennek tűnik a kérdés. Az biztos: nincsen jazz, amiben ne volna ott a blues...

(1988)

Fesztiválok tündöklése és bukása
(Budapest – Debrecen)

Bekövetkezett az, amire régóta számítani lehetett: immár Budapesten is rendeznek jazzfesztivált. A magyar kulturális élet főváros-központúságának ismeretében „természetellenes" fejlemény volt a hetvenes években a rádió jóvoltából kialakuló vidéki fesztiválok rendszere; s nem történt más, mint ezek elsorvadásával helyreállt az élet „rendje". Szegeden, Nagykanizsán, Miskolcon, Békéscsabán csak elvétve rendeznek nagyobb szabású hangversenyeket, egyedül Debrecen maradt talpon. A rádió feladni látszik e téren vállalt küldetését, végtére is háromnapos fesztivál tető alá hozása rengeteg energiát és költséget felemészt. Hogy mindez Damoklész kardját vonja az amúgy is agonizáló magyar jazzélet fölé? A vidék leépülésével párhuzamosan mindenesetre a fővárosban megnőtt a színvonalas jazzestek iránti igény. A Budapest Sportcsarnok felavatása minőségi változást hozott, noha a kínálatban a populáris, a rockkal rokon, nagy közönséget vonzó irányzatok az uralkodóak. A rádió középutas műsorpolitikája és a fúziós zene túlsúlya mellett hiányzik a színképről a kísérletező, kreatív vonulat.

Ez a hiány késztette az avantgárdot évek óta következetesen pártoló, annak műhelyt adó Közgazdasági Egyetem jazzklubjának vezetőit arra, hogy nemzetközi jazzfesztivál szervezésére vállalkozzanak. Erkölcsi alapot a klub múltja adott ehhez, s erre építve vonultatta fel a fesztivál azokat a neves muzsikusokat, akik az évek során a Kinizsi utcában megfordultak. Valutakeret nélkül, külföldi kormányok és a Soros alapítvány támogatásával jött létre a három nap programja, mindjárt európai színvonalú és rangú koncertekkel. A helyszín s a társrendező a Kamaraerdei Ifjúsági Park lett, amely ideális környezet az ilyen találkozókhoz. (Egyetlen szépséghibája, hogy nehezen megközelíthető.)

Tizennégy együttes és előadó mutatta be műsorát: mindannyian a kortárs jazz figyelemre méltó egyéniségei. Az, amit képviselnek, a jazzen belül is nonkomformista áramlatnak számít. Itt voltak a „hagyományos" free jazzt, a tiltakozás dühödt energiakitörésekből épülő zenéjét játszó kelet- és nyugatnémet muzsikusok (Peter Brötzmann, Peter Kowald – Helmut Sachse, Johannes Bauer,

Manfred Herring); itt a hozzájuk képest konzervatív, mert szerkesztett, tematikus muzsikát játszó, hangszere legjobbjának számító Steve Lacy szoprán-szaxofonos; itt az emberi hangok, nyögések, bugyborékolások, sikolyok egész arzenálját felvonultató, angol Phil Minton; itt a zenei kollázsok és parafrázisok nagymestere, a holland Willem Breuker és zenekara; és itt az elektronikát zajkeltő eszközként használó amerikai Elliott Sharp basszusgitáros. Nem mindegyik jelenés hatott revelációszerűen, de mindegyikben érezhető volt a teljes odaadás.

A fesztivál legfőbb erénye az volt, hogy sok és sokféle muzsikusi egyéniséget felvonultatott. A Szovjetunióból, pontosabban Litvániából érkezett Vlagyimir Csekaszin szaxofonos nemcsak kitűnő muzsikus, hanem született színpadi személyiség is. Magával ragadó happeninget celebrált a Kamaraerdőn. Első megközelítésre egyszerű paródiának vélhetnénk sziporkázó, a humorral és az (ön)iróniával bőségesen élő szín-lelésüket; valójában olyan zenei, szociális és politikai képzettársításokat ébresztett, ami arra utal, hogy Csekaszin szemében a jazz fontos társadalmi küldetést teljesít. Groteszk világot jelenít meg groteszk eszközökkel.

Az önkifejezés volt a kulcsszó a magyarok esetében is. Régen adhatott okot annyi bizakodásra hazai előadók szereplése, mint ezen a seregszemlén. Binder Károly zongorista már nem ígéret: kiforrott muzsikus, önálló hanggal. A nyugatnémet Theo Jörgensman klarinétossal közös műsora két hasonló alkat izgalmas találkozása volt. Szabados György triójátékában és nagyzenekari darabjában a korábbiakhoz képest áttételesebben jelent meg a magyar népzene, kifejezésmódja egyetemes jelleget öltött. A trióban a visszafogottság, a partnerek közötti közvetlen kapcsolat jutott érvényre, a MAKUZ zenekarral előadott nagy ívű kompozíciójának szélsőséges dinamikai váltásai, kakofon csúcspontjai a mindenséggel szembesülő alkotó vívódását közvetítették katartikus hatással.

Dresch Mihály és Grencsó István Szabados szellemi köréhez tartoznak. A mesterével ellentétben Dresch zenéjében a magyar folklór egyre közvetlenebb kiindulási pont, s ez nemzeti jelleget ad a szaxofonos játékának. Előadásában a teremtés gesztusa dallamgazdagsággal, robosztus ritmussal és férfias tartással párosult, talán soha ilyen meggyőző erővel. Grencsó egészen más úton jár: többszólamú, finoman megkomponált, keleties harmóniákat és repetitív elemeket is használó megkapó zenéje azonban ugyanolyan sikert aratott.

A debreceni jazznapokat csak egy hét választotta el a kamaraerdei fesztiváltól, de a távolság időben és térben is jóval nagyobbnak tűnt. Minden találkozónak van valamilyen lelke, s ez Debrecenben megfáradni látszik. Koncepciótlanság, ötlettelenség, véletlenszerű tervezés jellemezte a 18. fesztivált; ilyen gyenge mezőny még soha nem fordult meg a városban. A magyar élgárda jelentős része távol maradt, a valutakeretből pedig csak két-három neves külföldi együttes meghívására futotta. Az újításként a sörkertben mért habzó folyadék aligha nyújtott kárpótlást azoknak, akik rendkívüli élményeket várnak a legnagyobb magyar fesztiváltól.

Voltak nyomai újfajta törekvéseknek – például sok dixie-zene, latin est terve, vagy blues-együttesek meghívása –, ezek azonban nem lehetnek egy komoly, nemzetközinek szánt rendezvény pillérei. Különösen a rock-blues zenekarok (Hobó, Deák Bill Gyula) meghívása kérdőjelezhető meg, még akkor is, ha ezzel a fiatal korosztály irányába akartak nyitni a rendezők. Jó, ha a zöldséglevesbe minél több alapanyag kerül, de dinnyét nem célszerű belerakni.

Huszonegy zenekar kapott meghívást, illetve ennyi jött el. Itt volt a látványos műsort adó kubai Los Papines ütős kvartett, az igényesen hangszerelt brazil zenét játszó Hermeto Pascoal, és napjaink legjobb gitárosainak egyike, a világszínvonalból bemutatót tartó amerikai John Scofield. És a magyarok? Megjelentek azok, akik nem a Kamaraerdőt vagy a nyugati haknit választották. 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 kamarazenét játszó Trió Stendhal. Vagy Deseő Csaba brácsás a prágai Vojtech Eckert elegánsan swingelő kvartettjével. Vagy a mindig profi, de nem mindig kellően ihletett Super Trio egy amerikai szaxofonossal. Vagy Muck Ferenc stílus nélküli együttese. Vagy a Tomsits Rudolf vezetésével megszólaló rádiós nagyzenekar. Vagy Csepregi Gyula még nem letisztult, de új hangzásokkal és szerkesztésmóddal próbálkozó fiatal együttese. És a dixie-bandák: a Molnár, a Debreceni és a Lucky Boys.

Voltak jól szereplő, s voltak kevésbé markáns fellépők, de valahogy minden belefolyt a szürkeségbe, az érdektelenségbe. A sportcsarnoki első hangversenyen harmad-negyedannyi néző lézengett, mint évekkel ezelőtt. Márpedig közönség nélkül nem jöhet létre igazi hangulat egy fesztiválon. Szervezésében, műsorválasztékában teljesen új alapokra kellene fektetni debreceni találkozót

ahhoz, hogy visszanyerje a jazzkedvelők bizalmát. Bizalmat szerezni ezekben a zavaros időkben? Nagyon nehéz. Hitelesség és akarat nélkül nem megy. Igaz, soha nem is ment.

(1989)

Mesés zenék
(Fesztivál a fővárosban)

Most már a magyar fővárosnak is van jazzfesztiválja. Nehéz vajúdás után született meg - jelentette be a Budapest Sportcsarnokban a rendező Private Music Productions vezetője, a műsorvezetőként is szereplő Drienyovszky András -, de él, létezik, s a szervezők reményei szerint jövőre is találkozhat vele a közönség. A vállalkozás tagadhatatlanul kockázatos, mert a temérdek kulturális esemény között könnyen elveszhet a gyerek; vagy ami ugyanilyen veszély, áldozatul eshet a fizetőképes kereslet hiányának. Nem véletlen, hogy a rádió részvételével a 70-es, 80-as években szervezett seregszemlék a vidéki városokban (Debrecen, Szeged, Nagykanizsa) találtak megfelelő otthonra.

Nos, az első magyar jazzfesztivál inkább a kétkedőket igazolta: hiába sikerült idecsábítani a pályájuk zenitjén járó világsztárokat, az érdeklődés elmaradt a reméltől, s a szervezők csak abban reménykedhetnek, hogy erőfeszítéseiket jövőre nagyobb siker koronázza. Pedig aligha a program és az előzetes sajtókampány okolható a vártnál szerényebb közönséget vonzó kezdésért. A változatos műsor az első napon a klasszikus értelemben vett jazz, a másodikon a népszerű fúziós irányzatok kedvelőinek kínált produkciókat. A rendezők kellőképpen érvényesítették a magyar érdekeket is, hiszen a hét közreműködőből négy hazai pályáról indult.

A program legnagyobb attrakciója a pályáját a hatvanas években kezdő amerikai Herbie Hancock All Stars együttese volt, amelynek tagjai rendes körülmények között egyedül képesek megtölteni egy sportcsarnokot. Az ilyen válogatott csapatok névsora az előadás színvonalára általában igen, a zene minőségére nem feltétlenül nyújt garanciát. Hancock azonban nemcsak vezető

muzsikusokat szervezett maga köré, hanem újszerű zenei koncepcióval jelentkezett. Lemerítette hálóját, s repertoárját napjaink popslágereiből állította össze. A Beatles, Simon és Garfunkel, Sade, Stevie Wonder és mások népszerű dalaiból készült The New Standard című lemeze 1996-ban az év egyik meglepetése lett. Módszeresen fordult a popzene kultikus darabjaihoz, azzal a nyilvánvaló j szándékkal, hogy azok a híd szerepét töltsék be a jazz nyelvezete és a ma közkeletű zenéin nevelkedett korosztályok ízlése között.

A lemez kifinomult, részletgazdag hangszereléseihez képest a koncerten a számok egyneműbben, erőteljesebb szólisztikus közreműködéssel szólaltak meg. Hancock nagy kedvvel zongorázott és improvizált, a Dave Holland bőgős, Jack DeJohnette dobos és Don Alias ütőhangszeres alkotta ritmusszekció kemény, sűrű ritmikai alapokkal támasztotta alá a szólisták, a robbanó Michael Brecker szaxofonos és a belülről izzó John Scofield gitáros látványos játékát. Minden ízében átgondolt, rengeteg ötletből építkező, a legmagasabb szintű profizmust megtestesítő, nagy magabiztossággal előadott zene volt ez. Ha kifogás érheti, akkor az, hogy a popszámok némelyike túlzottan öntörvényű és ismert ahhoz, hogysem a jazzimprovizációk kellően inspiratív kiindulópontjául szolgáljon.

Mintha egy New York-i klubból lépett volna elénk a második este a Petőfi Csarnokban a szintén amerikai Jazz Passangers, Debbie Harry egykori popénekesnővel. Az együttes tagjai nem rejtették véka alá, hogy megviseli őket a csarnokban uralkodó hőség és füst, no meg az egyéb elfoglaltságai miatt otthon maradt bőgősük hiánya, akinek szólamait hol a vibrafonos, hol a hegedű játszotta. Műsoruk emiatt nem volt teljes értékű, de így is kiviláglott belőle, hogy olyan muzsikusokkal álltunk szemben, akik mindent ismernek és minden tudnak, éppen ezért nem látják értelmét, hogy úgy játsszanak, ahogyan mások tudnak. A posztmodem esztétika eklekticizmusában fogant, olykor kissé elvont előadásmódjukat ez a távolságtartás tette izgalmassá; alig volt zenei gesztusuk, amelyik teljes mértékben azonos lett volna önmagával. Harry hangterjedelme nem vetekedik a nagy énekesnőkével, de jazzes frazírozásával és jellegzetes városi attitűdjével izgalmas egyéniségként illeszkedett a zenekar szellemes játékába.

Az acid-jazz együttesként beharangozott, tavaly novemberben Pesten már bemutatkozott, ugyancsak New York-i Groove Collective fergeteges műsorral hozta mozgásba a közönség arra hajló részét. A Jazz Passangers intellektuális dimenziókba kalandozó zenéjével ellentétben a tíztagú együttes játéka mentes a kétértelműségtől. A funkyból, a rapből és a latin zenéből merítő, erőteljes ritmikájú, hatásos szólókra építő, életteli előadásmódjuk eufórikus bulihangulatot teremtett. Ismét tapasztalhattuk, mit tesz az erőtől duzzadó magabiztosság, zenei kifejezőkészség és színpadi természetesség, ami az Újvilágból érkező együttesek játékát jellemzi, még ha a felszabadult szórakoztatásnál nem céloznak is meg többet.

És a magyarok? Szakcsi Lakatos Bélát a jelek szerint a GRP amerikai céggel tíz lemezre kötött szerződése még mindig az árhullámként levonult ún. new age zene képviseletére készteti. Újromantikus szólózongora-programjában akadtak ugyan bonyolultabb ritmikai feladványok, de játéka nem lépett túl a kellemesség művészi értelemben korlátozott érvényű kategóriáján. A hazai szupercsapatként hirdetett Take 4 tagjai – Tomsits Rudolf, Babos Gyula, Pege Aladár, Kőszegi Imre – hagyományos standardok improvizációkkal részarányosán megtűzdelt, profi előadásával kötötték le a hallgatókat mindaddig, amíg a Hancock csapat más mércét nem állított a színpadi jelenlétnek. A tehetséges jugoszláviai Lajkó Félix hegedűs szerepeltetése, mivel a magyar és délszláv népzenei motívumok variációira épülő szenvedélyes játékának kevés köze volt a jazzhez, nehezen értelmezhető ebben a közegben.

És végül, a Nagy János zongorista vezette 9:30 nevű együttes kimunkált, korszerű hangszerelési megoldásokkal élő, de az egyhangú ritmusok és a bevett stílusfordulatok miatt egy idő után mechanikussá váló fúziós zenéjét hallgatva az ember kénytelen volt ismét tényként feljegyezni a magyar jazz szokásos fáziskésését. Muzsikusaink mindig úgy akarnak játszani, mint a New York-iak, míg azok, mint láthattuk, éppen arra törekednek, hogy másképp zenéljenek, mint a többiek. Nem más ez, mint ajándékba szita alatt galambot hozó lány esete, amit történetesen egy magyar népmeséből ismerhetnek a tájékozottak.

(1997)

4. Azt mondják: jazz

Mégsem egészen ugyanaz

(Lester Bowie: „A fehérek állandóan kategorizálnak")

Trombitás, zeneszerző, zenekarvezető. 1941-ben Frederick-ben (Maryland) született, de Little Rock-ban és St. Louis-ban nevelkedett. Ötéves korában kezdett trombitálni, 16 évesen már zenekart alapított. A fáma szerint St. Louis-ban nyitott ablaknál gyakorolt abban a reményben, hogy Louis Armstrong arra jár, és felfedezi. Mint oly sokan mások, rhythm and blues együttesekben kezdte. Része volt a BAG (Black Artist Group) megalakításában. 1965-ban Chicagóban telepedett le, ahol későbbi feleségével, Fontella Bass énekesnővel kezdett dolgozni. Bekapcsolódott az AACM tevékenységébe, tagja lett Roscoe Mitchell zenekarának. Ebből az együttműködésből nőtt ki az Art Ensemble of Chicago, a 70-es és 80-as évek avantgárd zenéjének kulcsfontosságú együttese (Lester Bowie – trombita, Roscoe Mitchell – altszaxofon, Joseph Jarman – tenorszaxofon, Malachi Favors – bőgő, Famodou Don Moye – dob). Bowie ezzel párhuzamosan önálló zenei pályát is befutott. 1969-ben játszott többek között Archie Shepp, Sunny Murray, Cecil Taylor oldalán, és ötventagú zenekarral a Baden-Baden-i fesztiválon előadta a Gettin´ to know y´all című kompozícióját. 1974-ben Szenegálban turnézott afrikai muzsikusokkal. 1969-ben New Yorkban az 59 tagú Sho Nuff Orcestra élén adott koncertet. A modern jazz sokoldalú hangszerese, aki új sz0neket hozott a trombitajátékba.

– Az önök szótárában leggyakrabban előforduló kifejezés a „Great Black Music", azaz a „Nagy Fekete Zene". Kifejtené, hogy mi a „nagy", mi a „fekete" és mi a „zene" ebben a meghatározásban?

– Először is, mi nem szeretjük a szót, hogy jazz. Ez számunkra valami durva, közönséges, megvetendő dolgot takar. Valamit, ami nem elfogadott, nem közkedvelt, nem jó. Az évek során mi, muzsikusok ezt a szót pozitív jelentéssel ruháztuk fel, ma a jazz rossz zene helyett jó zenét jelöl. De az elnevezés még mindig elmarasztaló értelmű, ezért határoztuk el, hogy Great Black Music-ra változtatjuk. Ennek több oka volt. Nem állt rendelkezésünkre olyan szó, amelyik pontosan leírja ezt a zenét, ugyanakkor megadja neki az illő tiszteletet. Olyan elnevezést kellett találni, amit az emberek tisztelnek, hogy elismerjék, ez

Great Black Music. Mert erről van szó: ez zene; eredetében fekete (a jazz, a gospel és minden ilyen zene fekete); és nagy, a legnagyobb zene a világon.

– *Ez úgy hangzik, mint minősítés; a büszkeség és az öntudat megnyilvánulása.*

– Pontosan erről van szó. Ez a fogalom megnevezi a zenét, és egyúttal tiszteletet parancsol neki. Mi azt mondjuk, hogy Great Black Music, önnek is azt kell mondania, hogy Great Black Music, a muzsikusoknak is ezt kell mondaniuk. A jazz szó semmiféle tiszteletet nem parancsol. A jazz az... jazz.

– *Étem a logikát. De nem volna mégis szerencsésebb, ha mások, s nem a fekete muzsikusok használnák a „nagy" jelzőt? Hiszen ezzel óhatatlanul értékelik is a zenét.*

– Mi ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy nagy muzsikusok vagyunk. Ez a zene neve. S nekem több jogom van megnevezni a zenémet, mint önnek. Adhatnék én nevet az ön gyermekének? Én döntöm el a saját gyermekem nevét, nem más. Ezért határoztunk úgy, hogy az, amit mi játszunk, nem jazz. Senkitől sem fogadjuk el, hogy megnevezze, milyen zenét játszunk. Én nem jazzt játszom.

– *Az ilyen gesztusok milyen visszhangra találnak társaik körében? Milyen szerepet játszanak a fekete öntudat ébresztésében?*

– Chicagóban a zene nagyon fontos szerepet tölt be. Ebben a városban igen erős a fekete közösség. Az AACM arra szolgált példával, hogy mire lehet jutni, ha közösek a célok. Azt mondtuk: ha összejövünk, és együtt dolgozunk, azt csinálhatjuk, amit akarunk, úgy élhetünk, ahogy szeretünk, és nevet adhatunk a zenénknek. Láthatta, az elnökválasztáson komoly jelöltünk volt Jessy Jackson személyében. Ezen túl szavunk lesz abban, hogy kit választanak meg az Egyesült Államok elnökének. Befolyással leszünk a politika alakulására.

– *Az Egyesült Államok kétszáz millió lakosából húszmillió a fekete. Gondolja, hogy diktálhatnak a fehéreknek?*

– A rabszolgaság bűnét még egyszer senki nem akarja elkövetni. Mi soha senki fölé nem akarunk kerekedni, senkit nem akarunk rabszolgává tenni. Mihelyst rabszolgává teszel valakit, vesztesz. Amerikában körülbelül negyven millió fekete él. Azt látjuk, hogy a fehérek állandóan osztályoznak: húsz százalék ilyen, ötven százalék olyan. És itt jövünk mi, mert eldönthetjük, hogy kit szeretünk, s az lesz a nyertes. Vannak, akik háborút akarnak, mi pedig bebizonyítjuk, hogy nem akarunk háborút. Ezt persze másokkal együtt akarjuk

csinálni. Mindenkivel együttműködünk, aki szereti a jazzt, szereti a zenét, és emberként szeretne létezni. És így együtt már mi alkotjuk a többséget.

– *A hatvanas évek free és avantgárd törekvéseinek közvetlen indítékot adtak a fekete polgárjogi mozgalmak. A művészi alkotás nagy hajtóereje a személyes szabadságjogok vagy a nemzeti azonosság korlátozása. Hogyan tükröződik ez a Nagy Fekete Zenében? Miféle politikai, társadalmi és kulturális háttér húzódik meg mögötte?*

– A zene az életet tükrözi. Azokkal együtt, akik változást hoztak ebbe a zenébe, arra törekszünk, hogy az az életet, a valóságot fejezze ki. S ez azt jelenti, hogy kicsit politikusnak, kicsit vallásosnak, kicsit mindenfélének kell lennie, mert hiszen az életről szól. Nem szükséges feketének, gazdagnak vagy fehérnek lenni ahhoz, hogy értsük a zenét. Mindenkinek értenie kell a zenét. A nyugati kultúrák tévedése, hogy megpróbálták elválasztani a zenét az élettől, mondván, hogy a zene az zene... Afrikában a zene az élet része volt. Mindig szólt: reggel, az étkezésekkor, ha gyerek született, vagy ha valaki meghalt. Üzenetet közvetített, a kommunikáció eszközéül szolgált. Nem volt ebben semmi különleges. Abban sincs semmi különleges, amit az AEC játszik.

– *Az Art Ensemble zenéje azonban gyakran elvont, utalásaiban nehezen követhető. Értelmezése vajon nem feltételez bizonyos műveltséget és szellemi szintet?*

– Nekünk soha semmilyen problémánk nem volt az elfogadtatásával. Ha eljut az emberekhez, megértik, miről szól. Játszottunk iskolákban, öregek otthonában, Japánban, Afrikában, a Karib-szigeteken – mindenütt azonnal befogadták, pedig fogalmuk sem volt a jazz történetéről. Nem kell ahhoz intellektuelnek lenni vagy politikai jártassággal bírni, hogy valaki érezze a zenét. Semmit sem kell tenni: a zene közvetlenül hat az emberre. Csak hallgatni kell.

– *Úgy érzi, hogy zenéjük hat az emberekre, különösen a feketékre?*

– Hogyne, nagyobb hatásunk van, mint azt sokan képzelik. És a jövőben még nagyobb lesz. Például belőlem még elnök is lehet. Én leszek az Egyesült Államok elnöke! Ha, ha, ha!

– *Csak nincsenek politikai ambíciói?*

– Miért ne lehetnének? Minden elképzelhető. De a terveimről nem beszélek egy ilyen interjúban. Butaság volna megnyilatkoznom, inkább azt mondom, hogy minden rendben van.

– *Holott nincs.*

– Nincs. Ami a hatvanas években elkezdődött, az ma is folytatódik.

– *A harc?*

– Az. Amikor a hatvanas évek végén Európába költöztünk, Chicago teljesen más volt. A faji megkülönböztetés ott volt a legerőteljesebb a világon. Ma a polgármester fekete, a rendőrök feketék, úgyhogy megszűntek a problémák. Ezért mondtam, hogy nekünk nem beszélni kell, hanem összejönni, és tenni a dolgunkat. Legközelebb New York-ban választunk fekete polgármestert, aztán minden nagyvárosban feketék lesznek a tisztviselők.

– *Térjünk vissza a zenéhez, mert hamarosan lejár a rendelkezésemre bocsátott idő. Az Art Ensemble koncertjein sajátos szertartás részesei a hallgatók. Nemcsak arra gondolok, hogy önök maszkokkal és mozgással színházi elemeket visznek játékukba, hanem elsősorban arra, ahogyan zenéjükhöz viszonyulnak. Sokféle forrásból merítenek, de semmit nem úgy használnak fel, ahogyan az eredeti formájában létezett. Ezt a stilizált eklektikát az azonosság és a különbözőség kettőssége, kétértelműsége határozza meg.*

– Éppen erről van szó. Tisztelegni akarunk a múlt és a hagyományok előtt, de mi most a nyolcvanas években élünk, és úgy kell játszanunk, ahogyan ma érzünk. Kötelességünk emlékezni a múltra, de nem kötelességünk a múltban élni. Azt mondjuk, hogy igen, ezek itt a hagyományok, de mi most így és így gondolkodunk ezekről a hagyományokról. Ez az a változás, amit szeretnénk elérni. S az üzenet az, amit ön is megfogalmazott. Hall valamit, ami úgy hangzik, mint régen, de mégsem egészen ugyanaz. Ez az üzenet.

(1984)

Ajánlott lemezek

Art Ensemble of Chicago:
With Fontella Bass (Prestige), 1969
People In Sorrow (Nessa), 1969
Les Stances A Sophie (Nessa), 1969
Fanfare For The Warriors (Atlantic), 1973
Full Force (ECM), 1980
Urban Bushman (ECM), 1980
The Alternate Express (DIW), 1989

Saját:
The 5th Power (Black Saint), 1978
The Great Pretender (ECM), 1981
The Fire This Time (In + Out), 1992

Nem jellegzetesen német

(Eberhard Weber: „Minden hangot a megfelelő pillanatban")

A szőke hajú muzsikus 1940-ben Stuttgartban zenészcsaládban született, mégis önerejéből tanult meg csellózni, bőgőzni és zenét szerezni. A hatvanas években a zongorista Wolfgang Dauner együttesében játszott, de hivatásos muzsikussá csak 1972-ben vált. A hetvenes években Dave Pike, Volker Kriegel, majd Gary Burton zenekaraiban muzsikált. Saját találmányával, a hangszer lehetőségeit kibővítő öthúros elektromos bőgővel a hangtechnika vívmányait felhasználva, sokszoros rájátszással, teljes nagyzenekari hangzást képes elérni. A levegős, felhangokban és harmóniákban gazdag hangzás, a zsongító melódiák, a pasztellszínek használata egycsapásra a figyelem középpontjába állította a The Colours of Chloe c. bemutatkozó lemezét.(1974). 1975-ban alapított Colours nevű együttese (Charlie Mariano – szaxofon, nagaswaram, Rainer Brüninghaus – billentyűshangszerek, Jon Christensen majd John Marshall – dob) nagy népszerűséget vívott ki magának Európában. Több éven át tagja volt a nemzetközi United Jazz and Rock Ensemble-nek, majd Jan Garbarek együttesének. Az ECM kiadó számtalan lemezén közreműködött. Weber az európai koncertpódiumok legsűrűbben koncertező művészei közé tartozik.

– Az ön neve márkavédjegy a magyarországi jazzkedvelők szemében. Sokan a nyugatnémet jazz egyik reprezentánsának tartják. Helytálló ez a vélemény? Mennyiben tekinthető jellegzetesen németnek az ön zenéje?

– Attól tartok, semennyiben. Nem vagyok tipikus nyugatnémet zenész, muzsikám inkább az egyéni ízlésemet tükrözi. Emellett – ahogy mondani szokták – az ECM-istállóhoz tartozom, s ezt a zenét nem tartják igazi jazznek. Ez persze attól függ, mit értünk jazz-zenén. Én a klasszikus zene felől érkeztem, azt

tanultam a csellón. A jazzérzést akkor kedveltem meg, amikor hangszert váltottam, és átálltam a nagybőgőre. Minél tapasztaltabb vagyok azonban, annál jobban felismerem, hogy milyen erősen kötődöm a klasszikus zenéhez. Ez nem azt jelenti, hogy visszatérek oda. Legfőbb elképzelésem, hogy olyan zenét hozzak létre, ami a jazzen és a klasszikus zenén alapszik. Azért nem vagyok tipikus nyugatnémet zenész, mert legtöbb kollégám igazi jazzember. Például órákig képesek jam-sessionökön játszani. Nekem ez sohasem ment, eljátszottam egy vagy két számot, élveztem is, de annyi elég volt. Partnereim csodálkoztak, s nem értették meg, hogy engem jobban érdekel a zene eredménye, mint létrehozásának módja.

– *Honnan ez a különbség? A családi háttér, a neveltetés, vagy az alkati sajátosságok motiválják?*

– Talán mindegyik. Mindig csodálattal töltenek el a klasszikus kompozíciók, mert ki vannak gondolva, az utolsó nyolcad vagy tizenhatod hangig le vannak írva; egyszerűen tökéletesek. A jazzmuzsikus százezer hangot is megszólaltat az életben, és nem marad fenn belőle semmi. Túl sok a hangjegy, beleértve azokat is, amiket én produkálok. Szeretnék oda eljutni, hogy minden hang a megfelelő pillanatban szólaljon meg. Nem úgy, mint azok a hangfüggönyök, amiket a tipikus jazz-zenészek hoznak létre. Kétségkívül remek szórakozás muzsikálni. De amikor lemez készül, amit ha nem is az örökkévalóságnak, de hosszabb utóéletűnek szánunk, akkor minden hangnak és ütemnek a helyén kell lenni.

– *Ezzel elvben a „tipikus" jazz-zenészek is egyetérthetnének, ha nem ECM-muzsikus szájából hallanák. Az ECM-hangzással szemben gyakran megfogalmazódik a kifogás, hogy túlságosan ezoterikus, kellemességbe oldódik, s így – áttételesen – virtuális valóságot hoz létre, a létezőnél szebbnek láttatja az életet.*

– Nem hiszem, hogy a zene a politikai környezetet közvetlenül fejezi ki. Semmilyen művészeti ágnak nem kell tükröznie a napi politika érdekeit. Ki lehet fejezni a közérzetet, lehet nem szeretni a kort, amelyben élünk, az atomfenyegetéssel, a rakétákkal és a többivel. Valószínű, hogy a tudat alatt ez megjelenik a zenében, ezek hatására talán erőteljesebben komponál és játszik az ember. De az is előfordulhat, hogy valakinek annyira elege lesz az adott világból, hogy éppen ellenkezőleg, szép, fínom, magasztos zenét kezd játszani. Az ECM

egyenlő Manfred Eicherrel, akinek ízlését szintén a klasszikus zene határozza meg. Ő is bőgős volt, ha jól tudom, a berlini filharmonikusoknál játszott. Azért indította útjára az ECM lemezcéget, mert ilyesfajta, levegősebb zenét akart piacra dobni. Ha megnézi a katalógust, láthatja, hogy nem érvényes a bírálat, nem igaz, hogy csak melodikus és levegős zenét ad ki, annyiféle kemény és vad felvételt is tartalmaz a lista. Minden lemezcéghez kapcsolódik valami közhelyképzet, így az ECM-hez a „visszhang-zene", a Pablóhoz a swing stb. Engem is lágy, kifinomult bőgősnek tartanak, pedig nagyon keményen is tudok játszani.

– Mégsem véletlen, hogy éppen az ECM-hez szerződött.

– Ez igaz. Amikor eljutottam arra a pontra, hogy a saját zenémet játszom, Eicher megkeresett, és felajánlotta a lehetőséget. Akkor még nem kristályosodott ki bennem, hogy milyen zenével debütáljak. Valószínűleg ösztönösen kezdtem azt játszani, amit a legjobban szeretek. Amikor felfedeztem, hogy a közönség is kedveli – megkaptam a nyugatnémet Grammy-díjat –, nagyon meglepődtem, de végül boldogsággal töltött el.

– A hetvenes években a Color együttes zenéje feltűnő, új színt hozott a palettára. Azóta azonban eltelt egy évtized, a Colors megszűnt, ön Jan Garbarek együttesének a tagja.

– 1981-ben feloszlattam a zenekart, mert akkor már hét éve játszottunk együtt, és túlságosan nagy megterheléssel járt, hogy mindenért nekem kellett vállalnom a felelősséget. Most könnyebb az életem.

– Ha nem tartja is magát jellegzetesen német zenésznek, azért feltehetőleg van véleménye hazája jazzéletéről. Milyen stílusok, irányzatok a meghatározóak napjainkban?

– A német jazz nem egységes. Sok muzsikus van, idősebbek és fiatalok is, akik a maguk útját járják. Néhányan együtt haladnak, mint például Albert Mangelsdorff és Wolfgang Dauner. Mások, mint Manfred Schoof, időről időre eltűnnek filmzenét írni. Klaus Doldinger szórakoztató funky zenét játszik a Passport együttessel, és reklámokat készít a televíziónak. Volker Kriegel szintén a rockhoz közelített. Itt vannak aztán a fiatalok, akik még nem alakították ki saját identitásukat. A zongoristák többsége Keith Jarrett hatása alá került. Nem ismerek olyan bőgőst, aki teljesen kiforrott egyéniség volna. Jól bánnak a hangszerrel, jó muzsikusok, de az önálló karaktert még nem látom bennük. A nyugatnémet, pontosabban a fiatal nyugatnémet jazz-zenészek között tehát

még mindig hiányoznak az igazi egyéniségek. Az NSZK-ban nincs olyan tényleges jazzközpont, mint amilyen Angliában London, vagy Franciaországban Párizs. Jellegzetes hely Frankfurt, free orientációval. Az igazi free otthona azonban Wuppertal, ahol Peter Brötzmann él. München nagyon konzervatív, ott szinte kizárólag bebopot játszanak. Berlin gyakorlatilag halott, a jazzfesztiválon kívül nem sok minden történik ott.

– Bár a jelek szerint ez nem igazán az ön asztala, de beszélhetünk-e olyanról, mint német jazz?

– Ez nehéz kérdés. A legtöbb fiatal muzsikus nem német jazzt, hanem – inkább így mondhatnánk – nemzetközi jazzt játszik, visszanyúlva az eredetekhez. Német jazz... ilyen talán soha nem létezett. Mi a francia, mi az angol jazz? A német jazz-zenészek technikailag talán nincsenek az élmezőnyben. Az amerikaiak előrébb tartanak, de ez nem azt jelenti, hogy náluk arányaiban több egyéniség volna. Hétszáz vagy ezer gitáros tanul a bostoni Berklee College of Musicban. Hányan válnak belőlük ismertté?

– Németország nagy történelmi múlttal és kulturális hagyományokkal rendelkező ország. Ez az örökség sokak számára szinte nyomasztó súlyú, mindenesetre nehéz kitérni a szembesülés elől. Mi ösztönzi a fiatalokat arra, hogy egy teljesen más közegből származó zenei gyakorlattal foglalkozzanak?

– Az európai klasszikus zenéből ehhez semmilyen impulzust nem kapnak. A fiatalok a régi jó jazzt szeretik, az eredeti amerikai felvételeket, no meg a pop vagy rock zenét hallgatják. Azt kell mondanom, elveszítenek valamit, mert az európai hagyományból jobban lehetne meríteni.

– Mennyire fogadja el a jazzt a német társadalom? Hol a helye, milyen a státusza, a kifutási esélye?

– Javulóban van, valamivel jobb, mint régen volt. A jó zenészeket ma már elfogadják. Annak előtte feszültség volt a két tábor között, mert a jazzisták úgy tartották, hogy a klasszikus zenészek csak azt tudják eljátszani, amit kotta rögzít; amazok pedig azzal vádolták a jazzeseket, hogy összevissza tülkölnek. Ez a szembenállás mára oldódott, a jazz-zenészeknek nem kell rejtőzködniük. A jazzesek legnagyobb problémája most a fellépési lehetőségek hiánya. Az amerikaiak, akik meg odaát nem jutnak rendszeres munkához, elárasztják Európát,

s nálunk nincsenek megszorítások a külföldieket illetően. Nekik az NSZK kedvező terep, mert van vagy húsz stabil játszóhely, amit nekünk most az amerikaiak százaival kell megosztanunk.

– *Ez annak is jele, hogy a jazz ebben az évtizedben globálisan expanzív helyzetbe került.*

– Bonyolult szakasz ez a jazz történetében. Az un. ECM-zene, amely jó ideig új iránynak számított, a hetvenes években bontakozott ki. Ma csak a hiányt lehet érzékelni. Minden zene kimerült. A diszkó érdektelen, a rock is túljutott a csúcson. A jazzt, mármint az ECM-jazzt leköröz te a nosztalgia, a régi jó Dexter Gordon-zene, ami nagy divat, de nem új termés. Látnunk kell, hogy zenénk nem ezé a koré. Várni kell addig, amíg az idő ismét megérik a kreatív zenékre. Ma ilyet nem nagyon hallani. Mindenki keresi az új gondolatokat, de ha belefülelünk lemezek százaiba és ezreibe, semmi érdekeset nem találunk. Lehet, hogy ezt nem sportszerű önnek mondanom, aki e... mulatságos függöny mögött él, és nem juthat hozzá ezekhez a felvételekhez, de számomra a piac túltelített. A kritikusok sem fedeznek fel semmit. Nem olyan átütő az ügy, amilyen lenni szokott.

– *S a holnap? Milyennek látja saját kilátásait?*

– Egyelőre várok. Megpróbálok türelmes lenni, könnyedre veszem a dolgokat. A Garbarek együttes valószínűleg megy tovább, egyelőre jól érezzük magunkat együtt. Vállalkozom szólókoncertekre is, ebben látok lehetőségeket, mert össze kell magamat szedni, hogy egy szál bőgővel lekössem a nézőket. Érdekel a filmzene is, valamikor rendezést tanultam, s újabban sokat komponálok. A turnézás már kimerít, az utazás elveszítette a varázsát, a szállodák egyhangúvá váltak. Kissé elfáradtam, ideje egyet pihenni.

– *Gondolja, hogy ezek a személyes változások nemzedéktársaira is jellemzőek?*

– Azok a muzsikusok, akikkel beszélgetni szoktam – legalábbis az idősebbek – mind úgy fogalmaznak, hogy ezt *kell* csinálnom, meg azt *kell* csinálnom... Még a United Jazz and Rock Ensemble-ben is akadnának olyan tagok, akik, ha felajánlanának nekik százezer márkát, azt mondanák, igen, abbahagyjuk a játékot, szünetet tartunk, kikapcsolódunk. Ez valószínűleg reakció is a világban történtekre, a politikai csatározásokra. De lehet, hogy egy nap minden megváltozik; nem tolódhat minden állandóan jobbra, amerre a nyugati világ halad. Egyszer be kell következnie a váltásnak.

– *E tekintetben a hetvenes éveket kedvezőbbnek élte meg a jazz számára?*

– Egyértelműen. Én 1973-75 táján kerültem a felszínre, annak a korszaknak a hullámai dobtak fel. Ma már nem olyan könnyű, nem kezdeném elölről. Kivel kellene versenyeznem, milyen zenét kellene játszanom? Minden bizonytalan. Ezért jövünk Keletre mindig szívesen, mert itt még érezzük, hogy az emberek mennyire szomjazzák az ilyen zenéket. Ezzel az együttessel egyébként otthon is szerencsésnek mondhatjuk magunkat, mert változatlanul nagy közönséget vonzunk, olyanokat, akik valóban szeretik a zenénket. De a legtöbb jazz-muzsikusnak a teljes érdektelenséggel kell szembenéznie. S harminc-negyven ember előtt játszani...

(1986)

Ajánlott lemezek

Partnerként: Ralph Towner: Solctice (ECM), 1974
Saját:
The Colours of Chloe (ECM), 1973
Yellow Fields (ECM), 1975
Later That Evening (ECM), 1982
Pendulum (ECM), 1993

Tangóharmonika és szintetizátor
(Joe Zawinul: „Az élet mulatság, barátom")

Az Ausztriában született, de cseh, magyar és cigány ősöktől származó Joe Zawinul billentyűsjátékos 1932. július 7-én látta meg a napvilágot Bécsben. Zenét a bécsi konzervatóriumban tanult, az ötvenes években különböző osztrák tánc- és rádiózenekarokban játszott. 1959-ben ösztöndíjat kapott a Berklee School of Musica-ba, és áttelepült az Egyesült Államokba, ahol előbb Maynard Ferguson zenekarában, majd Dinah Washington kísérő együttesében játszott. 1961-ben csatlakozott Cannonball Adderly kvintettjéhez, amelynek 1970-ig tagja maradt. Mercy, Mercy, Mercy című szerzeménye az évtized nagy slágerévé vált. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján Miles Davis együttesében játszott, négy úttörő

albumán is közreműködött; In a Silent Way című kompozícióját a neves trombitás egyik lemeze címadó szerzeményéül választotta. 1970 decemberében Wayne Shorter szaxofonossal és Miroslav Vitous bőgőssel megalakította a Weather Report együttest, a jazz-rock stílus legnagyobb hatású, újító szellemű formációját, amely változó felállásban 1985-ig létezett. E másfél évtized alatt Zawinul zeneszerzőként, zenekarvezetőként és hangszeres játékosként a kor vezető muzsikusává vált, aki a szintetizátorok és ringmodulátorok kísérletező használatával a hangszínek és ritmikai szerkezetek új változataival gazdagította a jazz eszköztárát.

– Mr. Zawinul, Ön azok közé a muzsikusok közé tartozik, akik a kezdetektől figyelemmel kísérték az elektronikus eszközök fejlődését, sőt kezdeményező szerepet vállaltak a zene előtt ismeretlen távlatokat megnyitó technikai újítások alkalmazásában. Visszatekintve az eltelt évekre, hogyan látja ennek a folyamatnak a lényeges pontjait?

– Ehhez előbb vissza kell kanyarodnunk a zenéhez. A technikai, mechanikai, elektronikai eszközök önmagukban semmit nem érnek. Olyanok, mint az elektromosság: van, aki képes olvasni villanyfénynél, s van, aki azt sem tudja, hol a kapcsoló. Az én kapcsolatom az elektronikával kölyök koromban kezdődött Bécsben. Hatéves koromban kezdtem zenélni, mégpedig tangóharmonikán. Nekem ez volt az első szintetizátor, mert külön regiszterei vannak a basszusrészlegben és a billentyűzeten. Legalábbis bennem ilyen érzetet keltett, amikor a dalok első nyolc ütemét játszottam. Ekkor még nem szereztem zenét, mindenfélét játszottam esküvőkön, katonai bálokon, matinékon: osztrák és német slágereket, magyar nótákat, operett dalokat, keleti dallamokat, stb. A keringőt nem szerettem. Ma már szeretem, mert megtanultam, hogyan kell játszani. Ez már huszonévesen, Horst Winter zenekarában történt, amelyben nagyszerű muzsikusokkal dolgozhattam együtt.

– A zongorával mikor ismerkedett meg?

– Amikor tízévesen ösztöndíjjal bekerültem a bécsi konzervatóriumba. Azelőtt nem kedveltem különösebben a zongorát, de nem lehetett mellőzni. Így hát tanulni kezdtem rajta, és hamarosan elismert zongorista lettem. Később, már hivatásos muzsikusként, egy amerikai klubban dolgoztam Linzben, ahol volt egy Hammond orgona. Kipróbáltam, és nagyon élveztem rajta játszani, mert

olyan hangokat lehetett belőle kicsalni, mint a harmonikából. Fújtatós orgonákat korábban is ismertem, a szép hangjukat szerettem is, de nem voltak alkalmasak arra a zenére, amit játszani akartam. Én a ritmikus zenét szeretem, s a hagyományos orgona hangképzése ahhoz túl lassú.

– *Amikor 1959-ben Amerikába hajózott, először zongorán játszott.*

– Igen, mert akkoriban még nem volt más. Néhány hónapig Maynard Ferguson zenekarában muzsikáltam, majd a blues királynője, Dinah Washington kísérője, illetve zeneigazgatója lettem. Európában nem nagyon ismerik ezt a titulust, de Amerikában zeneileg a legfelelősségteljesebb beosztás. Így koncerteztünk a kontinens fekete színházaiban.

– *Európaiként a feketék gyülekezetében?*

– Én voltam az első és az egyetlen fehér ember, aki addig fekete zenekart irányíthatott. Áttelepülésem után pár hónappal már a harlemi Apolló Színházban dirigáltam nagy fekete muzsikusokat. Azért fogadtak el, mert kedvelték a hangszereléseimet. Miles Davis is hallott, s meghívott zenekarába. Nem mentem, mert tudtam, hogy nem vagyok érett rá, még fejlődnöm kell. Két évig játszottam a legjobb muzsikusokkal a legjobb klubokban, Las Vegasban és hasonló helyeken, nemcsak feketéknek, hanem a fehér uralkodó osztálynak is. Dinah-val például részt vettem olyan tv-műsorban, amelynek Ronald Reagan volt a házigazdája. Én írtam a számokat, én hangszereltem a zenét, a fantasztikus Louis Jordan és Duke Ellington zenekarának tagjai játszottak, egyszóval csodálatos tapasztalatokat szereztem. Aztán egyszer csak vége szakadt ennek a szép időszaknak, Joe Williams énekes zenekarába kerültem, vissza a fekete klubokba. Ekkorra már beértem, a legjobb zongorakísérők között tartottak számon, de elegem lett ebből a szerepből, önállóan akartam jazzt játszani. Visszamentem New Yorkba, másnap Cannonball Adderly felhívott Norvégiából, és szerződtetett zenekarába. Tíz évet töltöttünk aztán együtt.

– *Ekkor írta híressé vált Mercy, Mercy, Mercy című számát, aminek lemezfelvételekor – ha jól tudom – először használt Fender elektromos zongorát.*

– Fenderen már 1959-60-ban játszottam, amikor *Ray Charles*szal együtt turnéztunk. Megengedte, hogy kipróbáljam a hangszerét, s azzal kísérjem Dinaht. Akkoriban ez még teljesen új instrumentumnak számított. Azt mondtam Adderlynek 1966-ban, hogy a Mercyt Fenderrel akarom felvenni, mert ilyen

hangszerelést kíván. Egy délután a stúdióban észrevettem egy elektromos zongorát. Senki nem foglalkozott vele, de én mögéje ültem, s rájöttem, hogy éppen ilyen hangzásra vágytam. Ez lett Adderly talán leghíresebb albuma, s nagy szerepe lett abban, hogy a hangszer népszerűvé vált. Aztán Harold Rhodes újabb elektromos zongorát talált fel, amit szintén kipróbáltam. Ettől kezdve minden lemezen szerepelt egy-két ilyen felvétel. Egyszer Miles megint üzent, hívta Herbie Hancockot és Chick Coreát is, s amikor megismerkedett az új hangzással, négy lemezt is ennek jegyében készítettünk el, köztük olyanokat, mint az *In a Silent Way* vagy a *Bitches Brew*. Hát így kezdődött ez az egész elektronikus dolog. Nem sokkal később jött a hír, hogy Tom Oberheim feltalálta a ring modulátort. Mutatott belőle egy példányt: még nem sokat tudott, kicsit hullámoztatta a hangokat, mint egy jó vibrátor, de ez is elég volt. Aztán mások jöttek, újabb eszközökkel, s kibontakozott az a folyamat, ami Adderly említett lemezével kezdődött. Nem mondom, hogy az volt a kiindulási pont, mert semminek nincs egyetlen kiváltó oka, de…

– Ma már látjuk, hogy az elektronika korábban elképzelhetetlen dimenziókat nyitott meg, mégis sok muzsikus van, akiket hidegen hagynak ezek a lehetőségek, s kitartanak az eredeti hangzás és az akusztikus hangszerek mellett. Önt mi vonzotta az új hangképző eszközökhöz?

– Mindig is izgattak ezek a lehetőségek. Még Ausztriában, amikor Fatty George all stars együttesével játszottam, a hangszerelések, amiket két-három fúvósra írtam, úgy szóltak, mintha tízen szólaltatták volna meg őket. A hangszerelésben, a hangok egymás mellé rakásában mindig is telt hangzásra törekedtem, ami túllépet a jazzen. Sokan mondták később, hogy a fenébe azzal a sok elektromos kacattal. A hangszerkészítők azonban újabb és újabb típusokkal rukkoltak elő, és felnőttek a művészekhez. Így alakult ki az, ami most van, és így tartok én is ott, ahol állok. Véleményem szerint, no meg azok szerint is, akik sokat tudnak a zenéről, a Weather Report a legjobb kisegyüttes volt a jazz, egyáltalán a zene történetében. Hangsúlyozom: a legjobb kisegyüttes. Csak azt mondom, amit mindenki tud, amit Miles Davis és a hozzá hasonlóak gondolnak. Volt alkalmam a világ legnagyobb jazzmuzsikusaival játszani, nekem elhiheti.

– Megkérdezhetem, hogy mire alapozza ezt a véleményt?

– Zenei koncepció, ritmuskoncepció, változatos dallamok, a hangok kombinációja – ezt mondhatom. És sohasem voltunk ötnél többen a zenekarban. Az

élőben felvett *8.30* című albumunk például a zenetörténet legnagyobb lemezeinek egyike. Ahogy Shorterrel ketten az *In a Silent Way* című számot játsszuk, az szinte félelmetes, a Bécsi Filharmonikus Zenekar sem tudna ennél jobban játszani. Mi mindig képesek voltunk erre, improvizatív zenekar voltunk, de soha nem úgy rögtönöztünk, hogy ti-du-di-du-di-du. Így mindenki tud, ezt nevezik avantgárdnak. Számomra az avantgárd nagy része nem létezik, mert többnyire azok művelik, akik nem képesek rendesen játszani. A padlásklubok muzsikusai. Rendben van, becsülöm őket azért, amit csinálnak, de soha nem tudnának beilleszkedni olyan zenekarokba, mint Ellingtoné, Davisé vagy Monké volt. Márpedig mi ilyeneken nőttünk fel, játszottunk ezekkel az emberekkel, és az jazz volt. A Weather Report teljesen önálló stílust hozott létre, mint Ellington vagy Monk. Nagyon nehéz öt emberből egységes zenekart kovácsolni, stílust kimunkálni. De fordítva is igaz: amikor a nagy Johnny Hodges elhagyta Ellingtont és önállóan próbálkozott, nem járt sikerrel. Ugyanez történt szegény Jaco Pastoriusszal, a Weather Report tagjaként világhírű lett, utána pedig eltűnt a süllyesztőben. Miért lehetett Ellington olyan nagy? Mert nagy komponista volt. A gyors játék technikáját mindenki képes elsajátítatni. De azt játszani, ami az ember szívében rejlik, és úgy, hogy át is legyen gondolva! Ellington zenekarának egyedi hangzása volt, s nekem is önálló hangom van. A Weather Report hangzása minden mástól különbözik. Most már van egy rakás utánzónk, Pat Metheny és hasonlók. Az avantgárd is olyasmivel jön elő, amit tizenöt éve mi kezdtünk el az *I Sing the Body Electric* lemezünkön. A kritikusok ujjonganak, hogy milyen új és nagyszerű ez. Holott csak a régi Weather Reportot másolják.

– *Térjünk vissza kiinduló pontunkhoz, az elektronikához. Hogyan hatott zeneszerzői és előadói módszereire a technikai eszközök fejlődése?*

– Nincs módszer. Lépésről lépésre haladtam, ahogyan az új hangszerek kijöttek. Rendszerint ingyen kaptam egy-egy példányt, mert a tervezők tudták, hogy szívesen kísérletezem velük. Soha nem érdekelt a hangszerek mechanikája, én csak zenélek rajtuk. Ha ideadja azt a hamutartót, azon is zenélek. A zene, ahogyan az elején mondtam, a szívből és az agyból jön. Az elektronikának ehhez semmi köze nincs. Otthon minden hangot magnóra rögzítek, s ezek gyakran változatlanul kerülnek lemezre. Én kompozíciókat, szimfóniákat improvizálok. Nem gondolkodom, hanem játszom: kész műveket, konceptuális darabokat.

– Mi ez koncepció?

– Az ösztönös improvizáció. A totális improvizáció. Lehet, hogy Mozart is így komponált, csak nem állt a rendelkezésére magnetofon. A New York-i Juilliard School of Musicon számítógépen elemezték a zenémet, és tökéletes kompozícióknak találták. És soha nem gondolkodom, akkor sem, ha játszom. Talán utána.

– Csak leül, és megpróbál játszani.

– Nem próbálok! Játszom! És az tökéletes az első pillanattól kezdve. Ezeket a rögtönzéseket gyakran leírom, megszerkesztem, s a zenekarral újra játsszuk őket. A *Nubian Sundance* például az utolsó hangig improvizáció. Otthon rögzítettem, még a kisfiam sírása is hallatszik rajta.

– Ennyire egyszerű volna?

– Ennyire! De ez a lehető legnehezebb is. Nem más, mint szerencse. Jó sorsom van. Hálás vagyok, hogy olyan országban nőttem fel, mint Ausztria. Nagyon szegény családban nevelkedtem, parasztként, tizenöt testvérrel. Disznókat és teheneket legeltettem, fát vágtam az erdőben egy szendvicsért. A szüleim keményen dolgoztak, de soha nem volt elég pénzünk. Nyáron mezítláb jártunk. Ellentmondásosan hangozhat, de a nemzeti szocialistáknak köszönhetem – amúgy egyáltalán nem foglalkozom ezzel a mozgalommal –, hogy lehetőségekhez jutottam. A szegények közül ők emelték ki a tehetségeseket.

– Mi történt volna, ha Ausztriában marad?

– Ott is nagy zenész lett volna belőlem. Csak már nem élnék, mert nem élveztem, amit csináltam. Az ember képtelen létezni, ha nem boldog.

– Ezek szerint nem volt más út, mint Amerikába menni.

– Igen, hogy tanuljak, és tudjam, amit tudni akarok. Amerikában óriási a verseny. Nekem sikerült a legjobb muzsikusokkal találkoznom. Szerettem velük játszani, s ők is szerettek velem lenni. Óriási volt, de nem szerencse kérdése. Ha valaki tehetséges, rátalál a tehetségesekre. Egyszer mindenki előtt megnyílik a lehetőség, s ha fel van rá készülve, meg tudja ragadni.

– Ez ma is így van?

– Mindig is így lesz. De ne kérdezzen a módszerről. Nem vagyok büszke arra, hogy tehetségesnek születtem. Ehhez nekem semmi közöm, ez tény. Abszolút hallással és rengeteg zenével jöttem a világra. Kétezer darabom van otthon, mert

állandóan komponálok. Ez nekem semmi, ez nem elismerés. Azt akarom, hogy örömöm legyen az életben. Huszonöt éve vagyok nős, csodálatos feleségem, két nagy fiam van. Boldog vagyok, élvezem az életet. Soha nem leszek gazdag, mert senkivel nem játszottam a Weather Reporton kívül.

– *Miért nem?*

– Figyelem az embereket, ám a legtöbbjük zenéje nincs rám hatással. Becsülöm őket – de ez más. Wayne Shorterrel szeretek játszani. Szó van arról, hogy Milesszal közösen szerepelünk egy filmben. Dizzy Gillespie is felhívott a múltkor, hogy szeretne velem játszani. Ez teljesen mellbe vágott, mert régóta vágytam erre. Nagyon becsülöm őt. Talán még Sonny Rollinsot említhetem. A többi zenész játéka nem nyújt élvezetet.

– *Ezek szerint be van zárva a saját zenéjébe.*

– Be. Teljesen. De nyitott vagyok a világ előtt, tudom, mi történik, ismerem, hogy mit csinál a Talking Heads, John McLaughlin, Jamalaaden Tacuma. Meg tudom ítélni a dolgokat

– *A Weather Report, mint tudni lehet, szünetel. Ön most egyedül játszik. Ez valaminek a végét jelzi?*

– Nem tudom. Inkább a kezdetét. Senki nem játszott még teljesen egyedül a szintetizátorokon. Én sem.

– *Hány billentyűs hangszert használ?*

– Nem sokat, négyet vagy ötöt. Nem alkalmazok sequencert, csak dobgépet. A lényeg az, ahogyan a hangok egymás mellé kerülnek. Nagyon át kell gondolni, máskülönben szimpla balladajáték vagy szimfonikus zene lesz belőle. Sok modern ritmikai elemmel élek, bár mint mondtam, soha nem döntöm el előre, hogy mit játszom. Improvizálok.

– *A szintetizátorok kezelése nem feltételez bizonyos technikai, mechanikai ismereteket?*

– Én csak azt tudom, hogyan kell őket programozni. Mindent magam táplálok be a gépbe. Tudom, mire valók a gombok, de képtelen volnék összerakni a masinát.

– *Az elektronika forradalmasítja a kommunikációt, s ezzel az emberiség új korszakba lépett: összezsugorodik a Föld, a műholdas hullámok révén mindennel pillanatok alatt kapcsolatot teremthetünk. Ön szerint a zenén kívüli eszközök mennyiben határozhatják meg a zene, a jazz alakulását?*

– A jazz, a jó jazz soha nem tűrte a korlátokat. A klasszikus zene ütemvonalak közé van szorítva. A fejlődést azok akadályozzák, akik félnek attól, hogy elveszítik azt, amit szeretnek. A jazz mindig létezni fog, Coleman Hawkinst, Sonny Rollinst, Duke Ellingtont, Keith Jarrettet, Jack DeJohnette-et mindig hallgatni fogják. A jazz soha nem kerülhet korlátok közé, mert akkor a muzsikusok meghalnának, mint a klasszikus zene. S akkor az már nem volna jazz, elveszítené azt a sajátosságát, ami kitüntetett helyet biztosít neki. A zene – szórakozás. Ismertem Louis Armstrongot, Duke Ellingtont, Johnny Hodges-t. Többször voltunk együtt, szórakoztunk, a bokszról és a sportról beszélgettünk. A zenéről soha nem esett szó. A kritikusok, akik nem tanulnak meg rendesen játszani, csinálnak belőle filozófiát meg mindenféle -iát. Tudja, mivel szoktuk Miles-szal az időt tölteni? Bokszmeccsekre járunk. Én ökölvívó edző is vagyok, ez a második foglalkozásom, van két hivatásos versenyzőm. A zene nem minden, más szórakozás is van az életben.

– *Kétségtelenül, bár érdekes ezt éppen egy muzsikustól hallani.*

– Igen, s egy jó muzsikustól. Előfordult már, hogy az amerikai kritikusok leszóltak: „Ez nem ilyen, az nem olyan…" A jazz az élet, barátom. Minden jazz élet, amit becsülök, még ha nem szeretem is. Például nem kedvelem, amit most ezek a chicagóiak csinálnak. Mi is a nevük?

– *Az Art Ensemble-re gondol?*

– Nem, nem, őket szeretem. És Sun Ra-t is szeretem. Mert vannak isteneik, azt játszanak, amit akarnak. A Weather Reportra sokan mondták, hogy így az elektronika, meg úgy az elektronika. Mi mindig azt csináltunk, amit akartunk. S mi történt? A kritikusok és az olvasók is évről évre a legjobb zenekarnak választottak a Down Beatben, a Swing Journalben, a Jazz Forumban. Miért? Mert nem vettük annyira halálosan komolyan. Ha felmentünk a színpadra, örömzenét játszottunk, szórakoztunk, mint annak idején a Jazz at the Philharmonic koncertek közreműködői. De ne legyen félreértés: én zenész vagyok, s nagyon komolyan veszem a zenémet. Nagyon komolyan. De annak egyúttal szórakozásnak kell lennie. Az írók meg a kritikusok viszik sírba a zenét.

– *Ezt komolyan mondja?*

– Igen. A zene nem merev, a zene maga az élet. Az élet pedig bonyolult, gyakran nehéz, s a zene elviselhetővé teszi, az emberek gyakran még táncolnak is rá. Erre való a zene. Azt ír meg ebből, amit akar, de tegyen bele egy kis sót meg

borsot is, ne vegye annyira komolyan. Bach-nak huszonhét gyermeke volt. A zenei könyvekből az derül ki, hogy a muzsikusok a világ leghalottabb emberei, holott épp az ellenkezője igaz. Van humorérzékük, szeretnek nevetni, s fenét sem törődnek az elektronikával, mert az csak része a zenének. Háromszáz évvel ezelőtt más hangszerek voltak, most meg ilyenek vannak. Nem nagyszerű? De ha ezt valaki leszólja, oda a mulatság.

– *Magam is tapasztaltam, hogy vannak muzsikusok, akik, miközben élen járnak az új technikák és technológiák felfedezésében, nem a zenéről, hanem az életről beszélnek szívesebben.*

– Élet és szórakozás – ez az. A hangszer másodlagos. Kijártam az élet iskoláját, játszottam a világ legnagyobb muzsikusaival, beleértve klasszikus zenészeket is. Találkoztam Paul Hindemithtel, aki a lehető legkomolyabb muzsikus, mégis remek fickó. Találkoztam Herbert von Karajannal. És Friedrich Guldával, aki a legnagyobbak egyike, és a legszórakoztatóbb teremtés. Ő vitte el a Weather Reportot először Dél-Amerikába. Feküdtünk a szálloda fűvén, és kacagtunk. Olyan sok öröm van az életben. Néha persze olyasmik is történnek, amik nem tesznek különösebben boldoggá, például lerobbannak a hangszerek. Most úgy élek, hogy az egyik lábam a sírban van. Elég egy zárlatos kábel, rossz érintkezés, és végem. Minden előfordulhat, még az is, hogy lebukok a szintetizátorok mellől. De az élet szórakozás, barátom...

(1985)

Ajánlott lemezek

Weather report:
I Sing The Body Electric (CBS), 1972
Tale Spinnin´ (CBS), 1975
Myterious Traveller (CBS), 1974
Black Market (CBS), 1976
Heavy Weather (CBS), 1977
8:30 (CBS), 1979

Saját:
Money in the Pocket (Atlantic), 1966
Zawinul (Atlantic), 1970

A sokféleség varázsa

(Dave Holland: „Vezetni, nem uralkodni")

A modern jazz jelentős nagybőgőseinek egyike. 1948-ban Angliában született. A londoni Guildhall School of Music-ban tanult zenét, korán bekapcsolódott az angol jazzéletbe, többek között John Taylor dobos, John Surman szaxofonos és Chris McGregor zongorista együtteseiben játszott. A nagy kiugrás lehetősége 1968-ban jött el számára, amikor Ronnie Scott híres klubjában Miles Davis hallotta játszani, és meghívta zenekarába. Két évet töltött el a trombitás oldalán, és olyan jelentős lemezeken volt a partnere, mint az In a Silent Way, a Bitches Brew, a Live at Fillmore. Ezt követően Chick Corea Circle nevű együttesének tagja lett. A hetvenes években Sam Rivers szaxofonossal, az új zene meghatározó személyiségével dolgozott. 1972-től az ECM házi muzsikusaként a kiadó több tucat lemezének felvételein közreműködött, önálló csellóalbumot is készített. A nyolcvanas években saját együttest alakított (Kenny Wheeler – trombita, Steve Coleman – altszaxofon, Julian Priester majd Robin Eubanks – harsona, Marvin „Smitty" Smith – dob), amellyel számos fesztiválon szerepelt. Az interjú Varsóban készült, ahol szállodai szobájában éppen Bartók Béla tengelyrendszerét tanulmányozta.

– Remélem, nem vagyok udvariatlan, hogy első kérdésem csak közvetve kapcsolódik a személyéhez. Önre a hatvanas évek végén Miles Davis együttesében figyelt fel a jazzvilág. Azóta sokat változott a zene. Hogyan látja ma Davis helyét, szerepét, irányultságát?

– Sajnos nem túl gyakran találkozom vele. Egy évvel ezelőtt Bécsben láttam, de nincs köztünk folyamatos, rendszeres kapcsolat. Ez olyan világ, amelyben az emberek néha összejönnek, aztán hosszú ideig nem látják egymást. Ennek ellenére figyelemmel kísérem Miles pályáját. Még mindig úgy gondolom, hogy ő az egyik legnagyobb művész a zenében. Manapság sok szó esik arról, hogy jazzt játszik-e még, s ez van-e olyan értékes, mint régen. Szerintem Miles mindig nagy művész marad, s bármit tesz – függetlenül attól, hogy egy Cindy Lauper-számot vagy saját szerzeményt ad elő –, ugyanaz a művészet és kreativitás nyilvánul meg játékában. Ahhoz képest, amikor vele játszottam, azt látom a legnagyobb változásnak, hogy együttesében a ritmusszekció szerepe beszűkült, jószerivel

csak a kísérőfunkcióra korlátozódik. Hiányzik a kölcsönös egymásra hatás a szólistával, ami régebben jobban érvényesült zenéjében.

– *Ez a hagyományos, az egyéniség tiszteletéből és a sztárkultuszból következő amerikai szereposztás, amelyben a ritmusszekció tiszte az, hogy a szólistákat kísérje?*

– Attól függ, mit értünk hagyományokon. Mindenesetre ma is nagyon nagyra tartom a zenéjét. Úgy értem, ma sincs olyan együttes, mint az övé. Pedig sokan próbálják ugyanazt csinálni, de képtelenek Miles spontaneitásának és kreativitásának a lényegét megragadni. Minden új lemezét megveszem, s ha csak tehetem, meghallgatom koncerten is. Ő mindig a popzenével foglalkozott, az ötvenes években is populáris darabokat játszott, ma is azt teszi, csak éppen ez másfajta popzene. Davis el akarja érni a közönséget, a mindenkori fiatalságot, s láthatjuk, hogy ma is mennyire sikeres. A legnagyobb csodálattal adózom tevékenységének.

– *Ami azonban mégsem teljesen az ön ízlése szerint való. Legalábbis ezt érzem ki a szavaiból.*

– Nem az a zene, amit játszani akarok. Szeretem hallgatni, de 1971-ben is azért váltam ki együtteséből, mert szükségét éreztem annak, hogy más irányokat is kipróbáljak. Ezt ő maga tanácsolta: „Ha ezt akarod, alakíts saját zenekart!" Nagyon bölcs szavak.

– *Mégsem követte őket rögtön, hanem egy éles fordulattal olyan avantgárd muzsikusokkal – Anthony Braxton, Sam Rivers és mások – kezdett el játszani, akik kortárs elemeket integráltak a jazzbe, és újfajta kifejezésmódokkal kísérleteztek. Ez újabb korszak volt az életében. Hogyan látja most az ilyen gondolkodás- és fogalmazásmód lehetőségeit?*

– A zene állandóan fejlődik, új és új eszközöket próbál ki, és mindig igyekszik megváltoztatni az éppen érvényes szabályokat. A hatvanas években Ornette Coleman, John Coltrane és Cecil Taylor különféle mozgalmakat indítottak el, megkísérelték újfajta szerkezetbe foglalni a zenét. Valójában Ornette, bár játéka nagyon modernül hangzott, nem tett mást, mint valami nagyon régihez nyúlt vissza. A régi blues-énekesek ugyanis nem tizenkét ütemben énekeltek, hanem először ötben, aztán hétben. Más szóval nem az ütemek száma, hanem a frázisok hosszúsága volt a lényeges. Ornette ezt hozta vissza zenéjében, s ez újfajta szabadságot eredményezett. Albert Ayler és Cecil Taylor is felszabadítóan hatott sok muzsikusra, mert megmutatták, hogy nem szükséges a korábban eleve elrendeltnek hitt határok között maradni. Hasonló fejleményeknek lehettünk

tanúi a hetvenes években s, amikor különböző muzsikusok, más megközelítésben, az improvizáció új esztétikáját teremtették meg úgy, hogy volt, amit megőriztek, és volt, amit elvetettek a korábbi módszerekből.

Ma sokan hagyományosabb formákhoz nyúlnak vissza, de olyan interpretációban, ami magán viseli e változások jegyeit. A nyolcadik évtized az előzőek leszármazottja: alkalmazzuk az új esztétikai elveket, ugyanakkor visszatérünk a régebbi formákhoz, és újraértelmezzük azokat. Napjainkra a zenék sokfélesége a jellemző. Annak előtte mindig volt valamilyen uralkodó stílus, ma ilyenről nem beszélhetünk. A sokféleség az uralkodó, s ezzel párhuzamosan a jazz világzenévé vált. Keletkeznek zenék Olaszországban, Lengyelországban vagy Japánban, amelyekre hatást gyakorolt a jazz. Ezek nem azonosak az amerikai main stream jazz-zel, de kétség kívül merítettek belőle, mint ihlető forrásból, hogy aztán sajátszerűségük szerint fogalmazzák azt újra. S ez a zenék hatalmas sokféleségét hozta létre. Különösen örvendetesnek tartom, hogy újból tisztelet övezi a hagyományokat. A hetvenes években ugyanis a fúziós zenén felnőtt egy zenésznemzedék, amelyik nem ismerte Charlie Parker és kortársai muzsikáját. Emiatt az a veszély fenyegetett, hogy a jazztörténet bizonyos korszakai egyszerűen kimaradnak a zenei tudatból.

– Hogyan jelenik meg mindez az ön zenéjében?

– Nekem nagyon fontos a folytonosság a zenében. Építeni akarok a hagyományokra és azok esztétikájára, így kapcsolódom a korábbi stílusokhoz. Jó érzéssel tölt el, hogy újabban sok olyan tehetséges fiatal lépett a színre, akik ismerik a hagyományokat. Mint például Steve Coleman, akire James Brown és Charlie Parker hatott leginkább. Ebből új eszmék, új zenék születnek. Vagy említhetném Wynton Marsalist, Terrence Blanchardot, és társaikat, akiknek játékában világosan tetten érhető a hagyományok tisztelete, s akik már maguk is modellként állnak a még fiatalabb muzsikusok előtt.

– Nem tart attól, hogy akadnak olyanok, akik – ismerve az ön hatvanas évekbli avantgárd korszakát – visszalépésnek minősítik ezt a felfogást s a belőle következő zenét?

– Kétségtelenül lehet ilyen következtetésre jutni, de természetesen én ezt másképpen látom. Úgy gondolom, továbbléptem. Sok újat tanultam, amit megpróbálok érvényre juttatni zenémben. Nagyon fontos volt a Sam Riversszel töltött idő. Nekem az ő zenéje a hagyományoknak ezt a továbbélését testesítette meg, a bluest és a tradicionális formákat kortárs nyelvezetbe illesztette. A jazzt

a New Orleans-i stílus révén ismertem meg. Később Londonban kitűnő angol muzsikusokon kívül olyanokkal játszhattam, mint Coleman Hawkins, Ben Webster, Joe Henderson és más óriások. Ezzel párhuzamosan kortárs zenét tanultam, Ornette és Coltrane lemezeit hallgattam. Amikor Miles elhívott, eleinte standard repertoárt játszottunk: a Stella by Starlightot, a Round Midnightot. Mindezek ma is benne vannak a zenémben. A hetvenes években aztán – például Anthony Braxton oldalán – más irányba fordultam. Huszonévesen az a leghasznosabb egy fiatal muzsikusnak, ha minél több tapasztalatra tesz szert. Nagyon érdekelt a kortárs zene, érdekeltek a hagyományok, illetve azok újfajta értelmezése. Ezek voltak az inaséveim a zenében. Aztán eljött 1980 35-36 éves lehettem akkor –, és úgy éreztem, hogy készen vagyok saját zenémet játszani. Amikor erre az elhatározásra jutottam, arra is ráébredtem, hogy ötvöznöm kell azokat a zenéket, amelyeket addig muzsikusként megismertem. Egy közös folyómederbe terelve a csermelyeket. Amikor Sam Rivers-szel voltam, sokat foglalkoztunk a ritmussal, a ritmikai alapokkal. Később saját együttesemben is erőteljes ritmikai keretek megteremtésére törekedtem. A ritmus a zenei kommunikáció legközvetlenebb eszközeinek egyike. Ha a közönség megmozdul, ha érzi a ritmust, az mindjárt a kapcsolat létrejöttét jelzi.

– Nem véletlen, hogy a jazzt mindig szoros kötelékek fűzték a tánchoz, a mozgásművészethez.

– Pontosan. Emlékszem, milyen feldobott hangulatban távozott a közönség Duke Ellington koncertjeiről. Nem voltak tisztában azzal, milyen fantasztikus harmóniákat és hangszereléseket hallanak, de érezték a zenét. Számomra nagy dilemmát okozott, hogy milyen zenével álljak elő. Változatosságot akartam, kortárs megközelítésben: sokféle ütemmértékkel, nyitott, modern harmóniákkal, mindezt nagyon erőteljes ritmikai háttérbe ágyazva. Elképzelhető, hogy egyesekben éppen ez a kemény ritmusalap kelti a visszalépés érzetét. Pedig e kereten belül nagyon is mai nyelven beszélünk. Ezt tartom lényegesnek és előrelépésnek az én szemszögemből. A teljes absztrakció kevésbé vonz, inkább konkrét harmóniákkal és ritmikával dolgozom. Megpróbálom olyan világosan megfogalmazni a gondolataimat, ahogyan csak lehet. „Közérthetővé" tenni a zenét nekem azt jelenti: a lehető legtisztábban beszélni. Nem átalakítani az eredeti tartalmat, hanem olyan alapokra helyezni, ami egyértelműen körvonalazható és felfogható.

– Talán a jazz megszületésével egyidős a kérdés, hogy hol van ennek az előadási gyakorlatnak a határa, és milyen szempontok alapján ítélhetők meg az egyes produkciók. Az ön zenéje kortárs hangvételű, mégis alapvetően jazz fogantatású, állandó mozgásban, változásban van. Ahhoz azonban, hogy az elképzeléseit megvalósítsa, olyan társak kellenek, akik képesek alkotó módon magukévá tenni a premisszáit.

– Olyan muzsikusokra van szükségem, akik nemcsak ismerik, hanem játszották is a hagyományos zenéket, és egyéni módon, kortárs felfogásban interpretálják azokat. Steve Coleman Thad Jones és Slide Hampton zenekaraival dolgozott, Marvin „Smitty" Smith még mindig tagja Benny Golson együttesének, s a többiekre is ez vonatkozik. Kiválasztásukban a zenei egyéniség, a hagyományok és a kortárs nyelvezet ismerete, illetve az azonosulási készség játszott szerepet.

– Nehéz volt rátalálni a megfelelő partnerekre?

– A jó muzsikusok ritkák. Ehhez a zenéhez sokrétű tapasztalatokra van szükség, s ez nem sok mindenkinek van a birtokában. Ugyanakkor, amikor szükség van egy muzsikusra, mindig adódik valaki. Amikor Julian Priester kivált az együttesből, kéznél volt Robin Eubanks. Nagyszerű zenész, éppen olyan, akire szükségünk volt, hogy új lendületet hozzon az együttesbe. Ezért hiszek abban, hogy mindig lesznek fiatal muzsikusok, akik képesek ezt a zenét játszani.

– Kvintettjének két fehér és három színes bőrű tagja van. A véletlen műve az összetétel?

– Társaimat játékmódjuk és nem bőrük színe alapján választom ki. A kulturális háttér természetesen nagyban meghatározza valaki egyéniségét, stílusát. Ezt éppen lehetne a bőr színe szerint is elemezni, de a különbözőségek helyett engem jobban érdekel a zenekar, mint egész. Van, aki jobboldalt áll, van, aki középütt, de a képet együtt alkotjuk. Maga a zene a fekete hagyományból táplálkozik. Afro-amerikai eredetű zeneként kezdett vonzani: azok a muzsikusok, akikkel játszottam, és akiktől tanultam, ehhez a hagyományhoz kötődtek. Nem voltak mindannyian fekete bőrűek. Számomra ez a Zene egy meghatározott szelete. Nem állítom, hogy az én zeném szükségképpen világzene; inkább azt remélem, hogy az afro-amerikai hagyományok folytatása, noha én nem vagyok afro-amerikai. A fajták és kultúrák kérdése sokszor diszkriminációs, például a fekete muzsikusok sokáig nem játszhattak szimfonikus zenekarokban, nem lehettek balett-táncosok sem, mert a fehérek nem engedték, hogy a nyugati

művészeti ágak hordozói legyenek. Ez ma már nevetséges felfogás, Amerikában is sok híres fekete táncos és klasszikuszenész dolgozik. Ugyanúgy, ahogyan a fehérek gazdagították az afro-amerikai kultúrát.

– Szavaiból is az sugárzik, ami koncertjéből: együttesében demokratizmus honol. De ha a zene közös erőfeszítés – és sajátos filozófia – eredménye, mi az ön szerepe a társulatban? Hiszen a létrejött produktumot Dave Holland neve jegyzi!

– A zene nemcsak az én koncepcióm. Tőlem ered, de lényeges vonása éppen az, hogy alakításában mindenki részt vesz. Még Miles-tól tanultam meg, miként kell a zenekart úgy vezetni, hogy a muzsikusok teljes mértékben részt vegyenek a zene formálásában. Vezetni kell, de nem uralkodni, hanem kijelölni az irányt, és engedni, hogy az egyéniség és a tehetség – ami adva van – érvényre jusson. Ha a muzsikus nem kap elég szabadságot, nem képes jól játszani. Akkor tudja a legtöbbet kihozni magából, ha az adott kereten belül azt játszhat, amit akar. Ekkor adja át magát legodaadóbban a zenének. Ez az, amit megpróbálok megvalósítani: nem diktálok, hanem bátorítom a játékot. Összeillesztem a részeket, és hagyom, hadd működjön az egész.

– Úgy látom, ön ritka tiszteletben tartja a muzsikus személyiségét. Szerzeményeiben az egykori New Orleans-i gyakorlatot idéző polifonikus átvezetések meglehetősen hosszú szólókat kötnek össze. Nem tart attól, hogy a közönség közben elveszti a fonalat?

– Ez engem is foglalkoztat, bár nem találom túl hosszúnak a rögtönzéseket. Régebben a szólisták 15-20 percre is „elengedték" magukat, Coltrane például félórákat improvizált. A mi szólóink 5-8 percesek. Egyik törekvésünk, hogy állandóan mozgásban legyen, tovább lépjen a zene. A múltkor megálltam Steve Coleman rögtönzésének közepén, s figyeltem, mi történik. Teljesen megváltozott a textura. Az ilyesmi a leghosszabb szólót is befogadhatóvá teszi. De miközben az ember kapcsolatba igyekszik kerülni a közönséggel, vigyáznia kell, hogy tisztességesen viselkedjen: eredeti mivoltában kell a publikum elé tárni a zenét. Ha egy szólistának tízpercnyi mondandója van, hagyni kell, hogy kifejtse. Aki figyel rá, remélhetőleg megérti. Én nem leereszkedni akarok a közönséghez. Tisztelem az intelligenciát és azt, hogy képesek követni a zenét. Azt mondtam, hogy a lehető legvilágosabb fogalmazásra törekszem, de ezen nem a trivialitást értettem. Olyat akarok nyújtani, amire figyelni kell, s amihez a hallgatónak is hozzá kell tennie valamit. Minél többet ad az ember magából a zenébe, annál

többet meríthet belőle. Mi nem akarjuk megsérteni a közönséget azzal, hogy kevesebbet adunk, mint amire képesek vagyunk.

– *Egy zenekart nem könnyű szellemileg és anyagilag összetartani, hosszú távra elegendő munkával ellátni. Ennek eddig főleg a művészet lélektani vetületeiről esett szó. Mennyiben függ ön az anyagi körülményektől? Miképpen befolyásolja ez zenéje jellegét, irányát?*

– Nem anyagi megfontolások alapján játszom ezt a zenét. Ha az volna a célom, hogy minél több lemezt adjunk el, másfajta zenét választanék. A zenetörténet minden korszakában voltak üzleti vállalkozások. Ebből a zenéből élek, de ez néha harccal jár. Az emberek azt hiszik, hogy ha valaki nevet szerez magának, máris dől hozzá a pénz. Az én esetemben nem ez a helyzet. Ennek a zenének az egyik tragédiája éppen az, hogy sok nagy muzsikusnak voltak súlyos megélhetési gondjai. Én azon szerencsések közé tartozom, akik azt játszhatják, amit szeretnek, és ehhez társakat is találtak. Ez nagy ajándék, minden nap köszönetet mondok érte az Égnek.

– *A jazz, mint üzletág, nagyságrendben nem mérhető össze a popzenével, de a jazz-nyilvánosságnak ugyanúgy velejárói a különféle népszerűségi listák, mint amannak. Az efféle rangsorokban kifejeződő értékrend gyakran eltér a szakma belső minősítésétől, tehát az üzletileg manipulált közönségszavazásoktól elkülönülten, azokkal egyes pontokon érintkezve létezik a szakmai értékhierarchia. Vajon milyen hatással vannak ezek a listák a muzsikusokra és a létrejövő zenékre?*

– Mindig figyelemmel kísérem a népszerűségi rangsorokat, mert általában kiderül belőlük a közönség véleménye, illetve az, hogy kire vetül reflektorfény. A kreativitás azonban nem összemérhető, mint ahogyan a narancs és az alma sem. Miles és Wynton Marsalis nem vethetők össze, miként Sonny Rollins és Coleman Hawkins sem. Ez a gyakorlat azonban kétségtelenül része a világnak, az üzletnek, a nyilvánosságnak. Olykor sok problémát is okoz a kevésbé szerencsés muzsikusoknak. Mert a listák latba esnek akkor, amikor valaki munkát keres, vagy zenekart akar alapítani. Ha a Down Beat rangsorának élén szerepel a neve, ez automatikusan több lehetőséget hoz magával, mert jobban szem előtt van az ember. A kritikusoknak ilyen értelemben nagy hatalmuk van, de sajnos ennek nincs mindegyikük tudatában. Gondoljunk csak azokra a bírálatokra, amelyek Coltrane vagy Miles zenéjét fogadták. Természetesen bol-

dog vagyok, amikor látom, hogy nevem vagy az együttes nagyobb nyilvánosságot, elismerést kap. De tudom, hogy ez csak az üzleti sikert tükrözi. Nem hiszem azt, hogy ettől jobban játszom, jóllehet a listák ezt sugallják.

– *Sokak szerint a jazz alfája és omegája még mindig New York, ahol nemcsak az új irányzatok, hanem a közvéleményt befolyásoló eszmék is születnek. A szemtanúk a konzervativizmus feléledéséről adnak hírt: divatosak lettek az ötvenes évek, a main stream, a hard bop, s progresszív zenét alig lehet hallani.*

– Kétségtelenül vannak jelei a konzervativizmusnak, de ez csak egy rétegre korlátozódik. Mint minden nagyvárosban, New Yorkban is több részre tagolódik a zenei közösség. Ilyen kör például a Wynton Marsalisé, az Art Blakey-iskoláé. Aztán ott vannak a chicagoi muzsikusok, az AACM tagjai, Muhal Richard Abrams, az Art Ensemble, Henry Threadgill. Különböző városokból érkeztek egy másik, fiatalok alkotta csoport tagjai, például Robin Eubanks, Steve Coleman, Greg Osby. E kör központi alakja Steve Coleman lett, zenéje a jazz és a funk ötvözete, de nem úgy, mint Milesé, hanem különféle ritmusbeosztásokkal és atonálisabb harmóniákkal dolgozik. E muzsikusok közül sokan Brooklynban élnek, ezért brooklyni csoportnak nevezik őket. Vagy említhetném az olyan oldalhajtásokat, mint a Davis Moss- és a John Zorn-féle „noise music", zajzene. Ezek a körök egyszerre léteznek New Yorkban. Vannak olyan muzsikusok, mint Marvin „Smitty" Smith, akik mindegyikben megfordulnak. A csoportok ugyanakkor függenek is egymástól. Ami engem illet, én mindegyiken kívül állok.

– *Ez tudatos elhatározás vagy az eredendő függetlenségi vágy következménye?*

– Azt hiszem, az egyéniségemből következik. Londonban is mindenkivel játszottam Ronnie Scott-tól kezdve a Spontaneous Music Ensemble-en át Chris McGregorig. Ebben az is közrejátszott, hogy bőgősre meg dobosra szükség van.

– *Különösen jó bőgősre és jó dobosra.*

– Igen. Bár energiapazarlásnak tartom másokat leszólni. Nem látom, mi értelme van azt mondani, hogy az egyik muzsikus jobb, mint a másik. A zenében a sokféleséget élvezem. A dolgok szembeállítása nem vezet sehová, csak rossz érzést és megosztottságot szül. Akik nem így gondolkoznak, sokkal többet tanulhatnának, ha nyitottabbá válnának; annyi minden történik a világban.

– *Ezek szerint nem félti a jazz jövőjét.*

– Egyáltalán nem. Sokkal kedvezőbbnek vélem a helyzetet, mint tíz évvel ezelőtt.

– A közönség szempontjából is?

– A közönség mindig fogékony az újra, kész állni a kihívásokat és sokkal érzékenyebb, mint ahogyan azt sokan hiszik. De nem vagyok álmodozó, nem állítom azt, hogy a jazz valaha is olyan lehet, mint a popzene. Szerencsésnek kellene tartani magunkat, ha olyasmi történne, mint a negyvenes években, amikor a rádióból állandóan jazz szólt, sorban alakultak a nagyzenekarok. Meg vagyok győződve arról, hogy a jazznek nagyon erős, elkötelezett tábora van. A közönség soraiban látni időseket, fiatalokat, minden generáció tagjait. A jazz soha nem lesz nagy üzleti siker. Ez olyan zene, amelyik mindig újat hoz, s ha az ember újjal áll elő, maga határolja be közönségét, mert csak kevesen ismerik fel, hogy mi történik. A tömegeknek idő kell a zene megemésztéséhez. De a jazz valami nagyon alapvető, bizonyos értelemben primitív dolgot érint meg a hallgatókban, ami túl van stílusokon, divatokon. Amíg a muzsikusok őszinték, amíg megpróbálják kifejezni koruk érzelmeit, addig lesz hely a jazz számára.

(1986)

Ajánlott lemezek

Partnerként:
Miles Davis: Filles de Kilimanjaro (CBS), 1968
In A Silent Way (CBS), 1969
Bitches Brew (CBS), 1969
Circle: Paris Concert (ECM), 1971
Colin Walcott: Cloud Dance (ECM), 1975
Sam Rivers: Duos (ImA), 1976
Contrasts (ECM), 1980
Kenny Wheeler: Deer Wan (ECM), 1977
Joe Henderson: So Near So Far (Verve), 1992

Saját:
Conference of the Birds (ECM), 1972
Emerald Tears (ECM), 1977
Jumpin´ In (ECM), 1984
Seeds of Time (ECM), 1985
Extensions (ECM), 1989

Dada, irónia és kreativitás

(Mathias Rüegg: „Sztárokkal nem foglalkozunk")

Svájcban született 1952-ben, de Grazban, majd Bécsben tanult zenét, s aztán az osztrák fővárosban telepedett le. Zongorista, zeneszerző, hangszerelő. 1977-ben megalapította a Vienna Art Orchestra elnevezésű zenekart, amely a nyolcvanas években kitűnő albumok sorát készítette el. Az együttes nem a hagyományos hangszerösszetételben játszott, kevesebb trombitát és harsonát használt, helyettük svájci kürtöt és vibrafont alkalmazott. Rüegg a modern jazz-szerzők és hangszerelők azon, az angol Mike Westbrook, a holland Willem Breuker és az amerikai Carla Bley nevével jelzett csoportjába tartozik, amelyik gyakran él színpadi eszközökkel, kedveli a humort és az iróniát. A VAO gazdag repertoárjában a zenekarvezető szerzeményein kívül olyan, stílárisan különböző szerzők művei szerepeltek, mint Jelly Roll Morton, Lennie Tristano, Charles Mingus, Anthony Braxton, Hans Koller és Eric Satie. Ruegg 1983-ban tizenkét énekessel és néhány muzsikussal megalakította a Vienna Art Choir nevű formációt, amelynek programja az énekhang és a hangszeres játék szokatlan együttesére épült.

– *Ilyen nagy létszámú együttesnél döntő a kezdet, a szerveződés időszaka. Hogyan jött létre az akkor még Wiener Art Orchesternek nevezett együttes? Ön választotta ki a muzsikusokat saját céljai érdekében, vagy egy baráti kör hasonlóan gondolkodó tagjaiból verbuválódott a társulat?*

– 1977 táján kezdődött, akkortájt Bécsben nem sok minden történt. Jazzt sehol nem lehetett hallgatni, s az avantgárd is csak szórványosan létezett. Kialakult egy szűk kör fiatal, tehetséges muzsikusokból, de fellépési lehetőségük nem adódott. Valószínűleg én voltam az első, aki fekismerte, hogy ha mindannyian akarunk valamit, ne külön-külön, elszigetelten próbálkozzunk. Megszerveztem egy koncertet, írtam hozzá egy darabot 17 muzsikusra, táncosokra, költőkre és avantgárd-nonszensz előadókra. Telt ház előtt adtuk elő egy klubban, mindenki nagyon élvezte, az akciónak híre ment. A siker miatt újabb előadást kellett tartanunk. Így indult el a dolog avantgárd körökben. Egy éven

belül tisztázódott, kik azok a zenészek, akikre hosszabb távon lehet számítani. Megalakítottuk a 15 tagú zenekart, ez volt a VAO születése.

– Nevük időközben angolosan Vienna Art Orchestra-ra változott. Mennyire szerveződtek nemzedéki, illetve zenei alapon?

– Mindkettőnek része volt benne. Néhányan, mint Harry Sokal, Wolfgang Puschnig, Wolfgang Reisiger, Woody Sabata, azonos korúak vagyunk, 1952-55-ös évjáratúak. Aztán vannak a fiatalabbak, Bumi Fian, Heiri Kaenzig, Hannes Kottek. Egy idő után körülnéztünk Ausztria határain kívül is, így találtunk Herbert Joosra, Lauren Newtonra, Joe Sassra. A tagokat együtt választjuk ki. Mindig fiatal osztrák muzsikusokat keresek, elsősorban szervezési okok miatt. Sztárokkal nem foglalkozunk, ez nagyon fontos elvem.

– Miért?

– Azért, mert mi mindig együtt voltunk, és a sztár jelenléte felbomlasztaná ezt a szoros közösséget. A szememben így is egy sor sztár játszik a zenekarban.

– Mit jelent a VAO és a többi avantgárd csoportosulás számára, hogy olyan városban élnek, ahol ennyire erősek a klasszikus zenei hagyományok?

– Én Svájcban születtem, ott a hadseregnek vannak erős hagyományai. A svájci a világ legjobb és legkorszerűbb hadseregei közé tartozik. Én inkább a klasszikus zenét és az operát részesítem előnyben, ez az élet másfajta felfogását jelzi. Tíz évvel ezelőtt persze még sok minden nehezebben ment, a különféle zenék között éles határok húzódtak. Ezek leépítésében – talán mondhatom – nekünk is részünk volt. Ma már sok klasszikus zenészt, komponistát ismerünk, közös akciókban veszünk részt. Első szimfonikus művemet például a Bécsi Szimfonikus Zenekar mutatta be Wolfgang Puschnig szaxofonszólistával. Eseményszámba ment, először fordult elő, hogy ez a zenekar ilyen programban vesz részt. A helyzet tehát fokozatosan javul, ma már érzékelhetően nagyobb a nyitottság.

– Ez a közönség érdeklődésén is érzékelhető?

– Hogyne. Többször játszottunk klasszikus zenei sorozatokban, a Jeunesse Musicales szervezésében, illetve új zenei összeállításokban. Természetesen van olyan közönség, amelyik csak Beethovent és Brahmsot kedveli a Bécsi Filharmonikusok előadásában, mint ahogy a jazzben is vannak puritánok, akiket csak a swing érdekel. Ez nem probléma.

– Miben keresendők a VAO sikerének okai? Hogyan tudták magukat elfogadtatni a másfajta zenén nevelkedett körökkel?

– Mindig nagyon keményen, komolyan dolgoztunk. Bizonyos értelemben szerencsések is voltunk, mert mindig a megfelelő időben, a megfelelő helyen játszottunk, mindig meghívást kaptunk a következő fesztiválra, és a kritika is elismerően fogadta produkcióinkat. Ezt csak most, visszatekintve látom így, akkor nem tudatosult bennünk. Mára eljutottunk egy szintre, és szerintem a jazz-közösségen vagy -társadalmon belül nem is jutunk magasabbra. Kivívtuk a helyünket, ez rendben van, tudunk dolgozni, ami nagyon fontos. Most például három és fél hónapja úton vagyunk, s ez már sok. Nagyon kemény időszak volt ez, de a zenekar nem roppant össze, sőt jobban együtt van, mint bármikor. Remek koncertek vannak mögöttünk.

– Amikor 1982-ben először hallottam önöket, meglepett és magával ragadott hangzásuk frissessége, az a groteszk, ironikus mód, ahogyan a zenei gesztusokkal éltek. Egyszer azt nyilatkozta esztétikai nézeteiről, hogy legfőbb elve a nonszensz, a neo-dada megközelítés, mert ma már semmit nem lehet komolyan venni. Egyúttal különbséget tett a komoly komolyság és a nyugati-patetikus komolyság között. Ezt a koncertjüket hallgatva azonban úgy tűnt, a VAO eljutott a "jazz-komolyság" állapotába, mert programjuk tiszta jazz volt, hosszú szólókkal, s nyoma sem volt a dadának, az iróniának, a humornak.

– Ez nagymértékben a műsor összeállításán múlik. Minden este másikunk tervezi meg a programot. Tegnap a sor Roman Schwalleren, "legjazzesebb" tagunkon volt. Huszonhárom darab, négyórányi zene van a tarsolyunkban, így a koncertek mindig különböznek egymástól. Ezen kívül mindig előre tisztázzuk, hogy ki miben akar szólózni. Természetesen mindegyikünk szeret jazzt játszani. De annak, aki ilyen sok koncertet ad sorozatban, szüksége van a változatosságra. Általában saját berendezésünkön játszunk, ami tökéletes hangzást tesz lehetővé. Ha már szerelésen kell megszólalnunk, nem érezzük magunkat igazán felszabadultnak, boldognak. Meg aztán sokfélét csinálunk egyszerre. A komoly értelemben vett zene mindig is repertoárunkon volt. Ahogy a muzsikusok egyre jobbak lettek, megváltozott a helyzet. Szerettem volna másféléket is írni, de szükségszerűen fejlődött ilyen irányba a zenekar. A humorosakon kívül egy sor komoly lemezt is készítettünk. Egyet nem csináltunk soha:

paródiát. Vannak kritikusok, akik szeretik azt írni, hogy parodizálunk, mert könnyebb a paródiáról írniuk, mint a tiszta zenéről.

– *A VAO zenéjében milyen része van önnek, és milyen a zenekarnak?*

– Minden darabot, minden hangszerelést én írok. De nagyon sokat tanultam a zenekarral, s olykor megkérdezem a többieket, hogy mit szeretnének játszani a következő turnén. Lemezeinken például megfigyelhető, hogy Lauren Newton mindig másfajta vokális szólóval szerepel. Arra törekszem, hogy hosszabb periódusban gondolkozzam.

– *A zenekar fejlődését bőségesen dokumentálják lemezek, bár többségüket a kis svájci Hat Hut cég adta ki. Elegendőnek érzik-e ezt a hátteret ahhoz, hogy felvételeik tágabb hallgatói rétegekhez is eljussanak?*

– Kétségtelenül vannak terjesztési nehézségeink, nem utolsó sorban azért, mert ezek a dupla, keményfedelű albumok nagyon drágák. De a *hat art*-on kezdtük el a munkát 1980-ban, s nem csak a muzsikusokhoz, hanem a kiválasztott lemezcéghez is igyekszem ragaszkodni. Amúgy a kettős albumok kifejezetten előnyösek nekünk, mert a zenekarban tizennégy szólista van, s kell, hogy mindenkinek jusson hely. Örülünk, hogy a hat art-tal megvalósíthattuk ezt a sorozatot, de már öt vagy hat lemez készült így, ideje váltani. A *Moers* kiadó ehhez jó lehetőséget kínál.

– *Ez a cég vállalkozott az üzleti sikerrel aligha kecsegtető, vokális Vienna Art Choire-lemezek megjelentetésére. Mi késztette arra, hogy svájci népdalokat dolgozzon fel kamarakórusra és szólóhangszerekre?*

– Hagyományos családban nőttem fel. Hagyományosban, olyan értelemben, hogy sokat énekeltünk otthon, és ezek a dalok belém rögződtek. A magam módján szeretem is őket, és felötlött bennem, hogy jó az, ha egy muzsikus alkalomadtán visszapillant a gyökereire, ha vannak neki. Mindig érdekeltek a balladák, ez a VAO lemezein is tettenérhető. Rájöttem arra, hogy, harmóniai értelemben, Svájcban sajátos zenei kultúra alakult ki az évszázadok során. Ezek a moll-harmóniájú dalok nem léteztek Ausztriában és Németországban. Ez a kultúra az utóbbi kétszáz évben eltűnőben van, a moll-hangnemű dalokat dúrhangneműek váltották fel. Talán azért, mert ezek kevésbé szomorúak. Az egész világ, gyógyszerek, minden rendelkezésre áll, hogy megszűnjön a szomorúság: az embereknek mindig boldogoknak kell lenniük. Érdekes megfigyelni, hogyan

váltak ezek a szomorú dalok ostoba, boldog dalocskákká. Meg akartam mutatni az eredeti dalokat, apró igazításokkal, hogy kiderüljön, mennyire izgalmasak. Azt is példázandó egyúttal, hogy kórus is képes elénekelni az eredeti dallamokat. Szöveg nélküli hangokra dolgoztam át a melódiákat, hogy bebizonyosodjék, ez a zene Svájcon kívül is megszólaltatható.

– *Legalább ennyire izgalmas vállalkozás volt Eric Satie műveinek feldolgozása a zenekarra. Satie-nek ugyan voltak jazzes zongoradarabjai, mégis meglepő, hogy egész koncertprogramot épített ezek előadására.*

– Véletlenül esett rájuk a választás. Nagyon szeretem ezeket a műveket, s elhatároztam, feldolgozom őket ritmusszekció nélkül, csak fúvósokkal. Vannak hangszereléseink Bartók, Stravinsky és Mozart szerzeményeire is.

– *Nemrég szkeptikusan jelentette ki, hogy feladta a zenék egyesítéséről alkotott utópiáját. Mi volt ez, s miért kellett vele leszámolnia?*

– Eleinte úgy gondoltam, hogy minden kompozíciómat a VAO adja majd elő. Ez másképp alakult. Amint említettem, írtam klasszikus darabot szimfonikus zenekarra, kamaraegyüttesre, dolgozom kamarakórusokkal, költőkkel, a zenekar hét tagjával speciális színházi estét készítettünk elő elektronikát is felhasználva... Egyszóval nemcsak ezt a zenekart használom elképzeléseim kivitelezésére. De továbbra is a VAO a legfontosabb ügy nekem.

– *A VAO avantgárd zenekarként indult, s az ön munkáiban változatlanul jelen van a készen kapott szabályok, formulák tagadása, a sablonos gondolkodás és a mechanikus zenegyártás elvetése, ezzel párhuzamosan az új, a szokatlan, a rendhagyó keresése. Mennyiben tudatos ez a magatartás, és mennyiben az ösztönös, teremtő művészi hajlam terméke?*

– Néhány éve még jobban érdekeltek ezek a kérdések, akkor többet foglalkoztam a zene filozófiájával. Lehet, hogy kicsit belefáradtam, de ma inkább dolgozni szeretek, mint magyarázni a zenét. Az a közönségre és a kritikusokra tartozik. Ami a VAO-t illeti, az a fontos, hogy életben tartsam a zenekart, hogy legyen elég pénzünk próbálni, koncertezni, hogy jól érezzük magunkat, hogy emberi lényként létezzünk. A zenekar egyik lényeges tulajdonsága, hogy a színpadon mindig van bennünk erő. Majdnem mindig. Ezt az erőt bizonyos értelemben mi hoztuk a jazz-világba. Erő és egyfajta kreativitás – ez az, ami feltehetőleg meghatározza a mi helyünket abban a nagy valamiben, amit jazznek neveznek.

(1985)

Ajánlott lemezek

Vienna Art Orchestra:
From No Time To Rag Time (hat Art), 1982
The Minimalism Of Eric Satie (hat Art), 1984
Perpetuum Mobile (hat Art), 1985
Nightride of a Lonely Saxophoneplayer (Moers), 1985
Innocence Of Clichés (Amadeo), 1989
Standing... What? (Amadeo)

Vienna Art Choir:
From No Art To Mo(z)-Art (Moers), 1983
Five Old Songs (Moers), 1984

A zene rabszolgája
(Anthony Braxton: „Nem érdekel az együttérzés")

Zeneszerző, zenekarvezető, hangszeres (alt- és szopránszaxofon, fuvola, klarinét). Anthony Braxton 1945-ben Chicagóban született, zeneszerzést, zeneelméletet és filozófiát tanult. 1965-ben csatlakozott a kreatív fekete muzsikusokat tömörítő AACM-hez, neve hamarosan az új (avantgárd) zene egyik szószólójaként vált ismertté. 1968-ban *For Alto* címmel történelmi jelentőségű szólólemezt készített, amely, jóllehet csak 1971-ben adták ki, az altszaxofon használatának dimenzióit tárta fel. 1969-ben több kortársához hasonlóan Párizsba költözött. 1970-ben csatlakozott Chick Corea zongorista Circle elnevezésű, free zenét játszó együtteséhez. Zenekarvezetőként 1972-ben New Yorkban mutatkozott be, azóta szólótól a nagyzenekarig számtalan formációban szerepelt. Legkedvesebb felállása a kvartett, amelyben Kenny Wheeler (trombita), George Lewis (harsona Marilyn Crispell (zongora), Dave Holland, Mark Dresser (bőgő), Barry Altschul, Gerry Hemingway (dob) voltak a partnerei. Braxton zeneszerzőként legalább annyira jelentős, mint improvizatív hangszeresként. A huszadik századi európai zene hatását magán viselő, sokszor absztraktnak minősített, diagramokkal jelölt kompozíciói mindig új, szokatlan irányok felé nyitnak, bátra vállalják az intellektuális kalandozás kockázatát, de nem nélkülözik a humort sem. Magyarországon (Győrött és Debrecenben) a

nyolcvanas évek elején többször szerepelt, Szabados Györggyel *Szabraxtondos* címmel lemezt is készített.

– Ön három könyvet írt a zene esztétikájáról. Hol helyezné el a jazzt esztétikai szempontból a kultúra szerkezetében?

– Megpróbáltam elkerülni a jazz szó használatát a zenét övező manipuláció miatt. Inkább a zenével, mint folyamattal foglalkozom, a zene dinamikai trendjeit igyekszem megrajzolni. Ennek többféle szintje van, ilyen például a zene első fejlődésének története, az improvizáció szerepe az egyéni önkifejezésben s az önmegvalósításban, a való világnak az improvizációra gyakorolt hatása, a zenekaron belüli kommunikáció, kölcsönhatás természete stb. Az improvizáció mint a transz-afrikai kultúra folyamatosságának letéteményese érdekel, mint ősi jelenségekhez visszacsatoló eszköz, amelyik fenntartja az egyensúlyt a funkcionális rendszerek és az egyén érzelmi, fiziológiai egészsége – a kultúra egészsége – között. A transz-afrikai zene minden formája, időszaka, akár jazznek vagy dixielandnek nevezzük, ugyanazt az esztétikai minőséget hordozza, az egyén jelentőségét hangsúlyozza. A nyugati klasszikus zene válságának oka nemcsak a rögzítettség eluralkodása és a zeneszerző szerepének felnagyítása, hanem az egyéniség lefokozása, az előadó mint interpretátor tételezése. Mindez visszavetette az európai zene dinamikáját. A fekete vagy transz-afrikai zene jelentőségét, életerejét éppen az önkifejezés mozzanata és a személyiség vibrálása biztosítja. E valóságközeliség révén válhat ez a zene egységesítő tényezővé, egyetemes jelenséggé, a világzene alkotóelemévé. A jazz kifejezést azért nem tartóin megfelelőnek, mert amikor jazzről beszélnek, mindig a társadalmi háttérre is utalnak, ami hol elősegítette, hol – és inkább – gátolta e zene fejlődését. Amerikában a jazz egyfajta népzenének minősül, a jazzt meghatározó, azt ellenőrző erők nem akarnak koncepcionális és vibráló vonatkozásaival foglalkozni, mindent az európai zene értékrendszere szerint mérnek. Az amerikai zeneiskolákból és egyetemekről ma olyan hallgatók kerülnek ki, akik tökéletesen elsajátították Coltrane vagy Parker szólóit – azok hibáival együtt. A technika és a rendszer túlhangsúlyozása veszélyes vizekre visz, a zenének ugyanis nemcsak rendszere van, hanem valóságtartalma is kell, hogy legyen. A transz-afrikai zene ereje a szenvedéssel, a hús-vér emberi lényekkel való kapcsolataiban, az önmegvalósításban rejlik. Az ilyen természetű

zene szemben áll a Földön uralkodó politikai gyakorlattal, a nyugati zene válságát okozó értékrenddel és tudományosan meghatározott kritikai szempontokkal. Emiatt ez a zene a föld alá van kényszerítve, mindig harcolnia kellett a fennmaradásáért.

– *Miért véli úgy, hogy az európai zeneszerzőknek nincs lehetőségük kompozícióikban az önmegvalósításra?*

– Távol álljon tőlem, hogy lebecsüljem az Európában végbement folyamatokat, de egy zeneszerzőre százezer előadó jut, és ismerjük annak az útnak a végét, ami a kottázás elterjedésével az előadó személyiségnek gúzsba kötéséhez vezetett. Ami a zeneszerzőt illeti, a kottázáshoz lehet kreatív módon is közelíteni, valóban nagyon sok szép zene született Európában. Persze nem állítom, hogy az ún. jazz a megoldás a Föld minden problémájára. Nagyon kemény küzdelmek folynak Amerikában is azért, hogy konszenzusra jussunk, és egyetemes jelentést, lelket adjunk a zenének. Harmad-negyed generációs feketeként a saját előzményeimet csak ötven-hatvan évre tudom visszavezetni, mert a hozzám hasonlók családjai szétszóródtak az országban. A fekete zene vagy az ún. jazz számunkra ennek az újrafelfedezésnek, újra megértésnek a lehetőségét adja meg. A feketék között azonban magas a munkanélküliség, kevesen tudnak támogatni bennünket. Charlie Parker óta a jazz a liberális értelmiségiek befolyása alatt áll, akik kizsákmányolják, és időről időre megállapítják, hogy halott. Nincs olyan, hogy jazz. Az amerikai jazzfelfogás különválasztja a zene különböző köreit, és ugyanolyan szellemben és értékrend szerint közelít hozzájuk, mint az európaiak a saját zenéjükhöz. Én ezzel nem értek egyet, én a folyamatok természetében hiszek. Ezek a párhuzamos folyamatok pedig mély kölcsönhatást mutatnak. Semmi nincs magában a Földön. Az elmúlt kétezer év nem szólt másról, mint a különböző emberek, folyamatok találkozásáról és kölcsönhatásáról.

– *Egyszerre szerzőnek és előadónak lenni rendkívüli zenei tehetséget feltételez Van-e elegendő kvalitásos muzsikus a Földön ahhoz, hogy az ön által kívánatosnak tartott folyamatokat továbbvigyék?*

– Európában is vannak kreatív muzsikusok, és az afroamerikai zenében sem mindenki az. Nagyok sok tehetséges európai és kelet-európai muzsikussal találkoztam, és örömömre szolgált, hogy játszhattam velük. Szegény ember vagyok, és Európában úgy kezelnek, mint valami sztárt. A politikai masinériának különböző indítékai lehetnek, a „mértékadó" vélemények szerint a jazz az elnyomott

fekete amerikaiak zenéje. Olyan sok hamis megállapítás született már erről a zenéről, itt az ideje annak, hogy a muzsikusok saját maguk határozzák: meg a szóhasználatot. Minden olyan álláspontot elutasítok, ami különbséget tesz a zenék között.

– *A kategorizálás valóban elsődlegesen kereskedelmi szempontokat szolgál, de valamilyen terminológiát mégiscsak kell használnunk, hogy a jelenségeket értelmezni tudjuk.*

– Én általában a kreatív zene kifejezést használom, mert ez nyitott kategória. Nem tagadja meg a transz-afrikai vagy transzeurópai zenét sem. Ha a tapasztalatok természetét nézzük, ezek a meghatározások csak a folyamat irányát mutatják. Nem hiszem, hogy egy kreatív európai muzsikusnak jazz-zenésznek vagy a transz-afrikai folyamat részének kellene lennie. Mindenki mindenkitől tanul. Az, hogy én fekete vagyok, és afroamerikai élményeim vannak, a zenémet automatikusan ennek a folyamatnak a részévé teszi. Az elemzés tárgyai az ehhez – vagy ahhoz – a tapasztalathoz tartozó minőségek lehetnek, és kétlem, hogy ezzel rasszista vagy nacionalista hangot ütnék meg. Európában nem annyira a muzsikával van a probléma, mint inkább azzal, ahogyan általában a kreatív zenéhez viszonyulnak. Ez az értékrend nem azonos azzal, amivel a kreatív muzsikusok a transz-afrikai zenéhez közelítenek. Ez jó, ez rossz, ő az első, ő a második, ez új zene, ez régi zene, ez helyénvaló harmónia, ez nem – a címkézés elválasztja a zenét az emberek életétől. Továbbá az európai klasszikus zenében a trombitának vagy a klarinétnak adott hangon kell megszólalnia. A transz-afrikai zenében mindig a személy választja meg a saját hangját. A fekete esztétika alapja az, hogy mindannyian különböző egyéniségek vagyunk, és a zenében ezeknek a tulajdonságoknak kell megjelenniük. Az európai zenében és kultúrában a szakosodás nagyon sok probléma forrása, mert a specialista keskeny dinamikai mezőben mozog. Az orvosok bizonyos területekre szakosodnak, holott a gyógyításnak az emberi szervezet egészére kellene vonatkozni! Én az összetartozás és nem a szétválasztás híve vagyok, azokat az értékeket becsülöm, amelyek egy adott jelenség esztétikai természetéhez a lelki tényezőket is hozzászámítják.

– *Ön a fekete emberek képviselőjének tartja magát?*

– Te jó isten! Nem. Miért, ön a fehér emberek képviselőjének tartja magát? Meglehetős arrogancia volna, ha ilyet mondanék. Sokféle fehér és fekete ember van. Az én zeném csak annyira érvényes és megbecsült, mint bárki más zenéje,

feketéké és fehéreké egyaránt. Keményen dolgozom érte, hiszek benne, ez legtöbb, amit tehetek. Eddig 230 befejezett szerzeményem van, három könyvet írtam az esztétikáról, további öt könyvben a saját szerzeményeimet elemzem. A probléma az, hogy nincs pénzem a megjelentetésükre. Arról álmodozom, hogy egy napon majd kiadom a kottáimat, a lemezeimet, a könyveimet. Ha ez sikerülne, meg lennék elégedve az életemmel. De a legfontosabb, hogy azt tegyük, amit tennünk kell. Azért nem lehetünk felelősek, hogy mások képtelenek méltányolni a zenénket.

– *Sok kortársa van hasonló helyzetben?*

– Igen, sokan vagyunk, fekete és európai muzsikusok, akik elköteleztük magunkat a zenénk mellett, és nem változtatjuk meg csak azért, mert egyesek nem értik meg, vagy, hogy több pénzt keressünk vele. Említhetném jó barátaim, Leo Smith, Fred Anderson vagy Richard Teitelbaum nevét. Nagyon érdekel az, amit eddig a zenéről tanultam, és imádkozom azért, hogy lehetőségem legyen ezt gyarapítani. A zene megszállottja vagyok, és semmi más nem akarok lenni. Nem érdekel a véglegesség, mert az a tanulás lezárultát jelentené. A világ zenéjének része akarok lenni, ebből a szempontból mellékes, hogy a közönség megérti-e a zenémet.

– *Magyar partnerének, Szabados Györgynek hasonló nehézségekkel kellett szem benéznie.*

– Nem véletlenül találkoztunk. Szerencsésnek tudom magam, hogy olyan emberekkel volt alkalmam együtt játszani, akiket kívülállóknak tartanak. Egész életemben olyannak tekintettek, aki mást csinál, mint ami helyénvaló. De ez nem én választottam, és soha nem gondoltam, hogy kívülálló vagyok. Nem is voltam az. Elfogadom ezeket a kategóriákat, de megyek tovább a magam útján Foglalkozását tekintve Szabados orvos, tehát eltudja tartani magát. Én minden energiámat a zenémbe fektetem, és az, hogy nincs elég pénzem, megnehezíti a helyzetemet, mert nincs más foglalkozásom. Talán az írásaim kisegítenek a jövőben.

– *A fekete zenészek hány százaléka lép az imént vázolt, ún. kreatív útra, és hányan követik a jazz kitaposott nyomvonalát?*

– Ez bonyolult kérdés. Szerintem az arány ugyanolyan, mint a fehérek esetében. A saját út keresésének igénye nem általános a mai világban. A manipuláció befolyással van a fiatal nemzedékre, Amerikában a televízió hihetetlen hatást gyakorol a társadalomra, a gondolkodásmódra, az értékek alakulására.

Nagyon kevesen - fehérek, feketék - képesek ennek ellenállni. Úgy tűnik, hogy túl vagyunk a feketék 60-as, 70-es évekbeli forradalmi időszakán, de ez csak a liberális média által sugallt illúzió. Amerikában ma nagyobb nyomor van, mint bármikor. Ezt a zenét ugyanolyan kevesen művelik ott, mint Európában.

Az embereket mindenütt hasonló célok mozgatják, úgyhogy módosítanám a kérdését. Inkább azt mondom, ma nem annyian művelik ezt a zenét, mint a hatvanas években. Az alternatív gondolkodás ma el van nyomva. Most a nyugati terjeszkedés időszakát éljük, a technikai civilizáció behálózza a Földet, miközben emberek milliói éheznek például Afrikában. A gazdagok és a szegények közötti rés egyre szélesebb lesz. Hol van ebben az én zeném? Szerencsés vagyok, hogy elegendő ismeretre tehettem szert a világ dolgait illetően, ezért nincs módom arra, hogy teljesen tudatlannak tegyem magam. Túl sokat láttam ahhoz, hogy azt hirdessem: táncolj, táncolj, táncolj! Azok az erők, amelyek a feltételeket diktálják, ki akarják iktatni a gondolkodást, ők akarják irányítani az emberek gondolkodásmódját. Mit lehet tenni ebben a helyzetben? Vissza kell térnünk a hagyományokhoz, a bölcsőhöz, és ezt kell a fejlődés kiindulópontjává tenni. Tehát nem az a kérdés, hogy kik és hány százalékban játsszák ezt a zenét, hanem az, hogy az elnyomás és az információk manipulációja milyen mértékben lassítja le a változást, a világ egységesülését. Sokféle elnyomást ismerünk, láttunk kultúrákat felemelkedni és aláhanyatlani. A mi felelősségünk az, hogy tanuljunk a hibákból, és felismeréseinket próbáljuk az emberiség hasznára fordítani. Ennek értelmében örömmel vállalom azt a kihívást, hogy kreatív zenét játszom.

– *Kulturális körökben rendre fellángolnak a viták arról, hogy a jazz művészet-e, avagy inkább szórakoztató zene. Mi a véleménye a jazz szórakoztató vetületéről?*

– Feltételezem, ezen a zene tánc- vagy társasági funkcióját kell érteni. Ami fontos. Mint ahogy a létezés esztétikai dinamikája is az. A nyugati klasszikus zenében ezt a kérdést már megválaszolták, szakértők, tollforgatók garmadája írt könyveket a zenéről. Ha az oktatás és a támogatás a cél, akkor az európai klasszikus zene modellnek tekinthető. Ha ez emberek kellően műveltek, megfelelő döntéseket tudnak hozni az életükről. Van, aki azt gondolja, hogy a fekete amerikaiakat csak az érdekli, hogy rázzák a fejüket meg a csípőjüket. Miért van az, hogy nem született könyv Charles Mingus zenéjének strukturális jellemzőiről? Vagy Ornette Coleman középső korszakáról, Cecil Taylor zenéjéről?

Ezek a muzsikusok meghatározóak a zene történetében, intellektuális kisugárzásuk van annyira erős, mint bármelyik európai zeneszerzőé. A jazzről elég annyit tudni, hogy hű, de remekül szvingel.

Olyan írókra, kritikusokra volna szükségünk, akik legalább annyira elmélyülnek ebben a zenében, mint a muzsikusok, akik azt játsszák. Az amerikai jazzkritikusok közül kettőt sem tudnék megnevezni, akiket tisztelek, akik leülnének, hogy komoly elemzés alá vegyék a zenét. Nem értek egyet a kritika koncepciójával, azzal a valósággal, ami a nyugati kritikát támogatja. Nem értek egyet az értékrendszerrel, amely megmondja, hogy mi a jó és mi a rossz egy produkción belül. Soha nem volt szándékom, hogy elemző vagy kritikus legyek, de olyan írásokkal találkoztam, amelyek feldühítettek. Az ún. free jazz-korszakot például sokan sokféleképpen félreértelmezték. Az én zeném mindig erőteljesen kontrollált volt, dinamikai spektruma a nyílt, közös improvizációktól a teljesen strukturált, lekottázott passzusokig terjed. Még a közös improvizációknak is vannak belső törvényei. De mivel a kritikusok csak azt képesek felfogni, amire megtanították őket, és mivel kevesen veszik a fáradságot, hogy igazán beleássák magukat a zenébe, állandóan a muzsikusok egymásnak ellentmondó véleményét idézik, nincs semmiféle elvi alapállásuk. Ugye, „Braxton intellektuális, a zenéje hideg, hiányzik belőle a jazz szelleme". Nagyon kevés kritika érintette igazán azt, amit valójában mondani akarok. Amikor a World Saxophone kvartett zenéjéről szólnak, soha nem említik meg, hogy én már 1974-ben összehoztam egy szaxofonkvartettet. Legalább ne mondják, hogy az, amivel én foglalkoztam, nem volt hatással a kortársakra!

Sok afroamerikai muzsikus tagadja azt, hogy a fekete zenére hatással volt az európai zene. Ez nem tisztességes álláspont, mert nem igaz. Másfelől ez visszafelé is érvényes. Megpróbáltam bekéredzkedni a párizsi lRCAM kortárs zenei műhelybe, hogy leírt kompozícióimat előadják. Nem engedtek be, mert nem vagyok tagja annak a körnek, amelyik erre fel van jogosítva. Feketeként nem tartanak arra képesnek, hogy ilyen zenét szerezzek, a fekete ugye arra hivatott, hogy jazzt játsszon. Amerikában pedig a fehér vagy európai improvizáló muzsikust nem veszik semmibe, mert azt mondják, ha improvizálni kezd, akkor jazzt játszik, ami a feketéknek jobban megy.

– *És a közönség?*

– A közönséget a megszerzett ismeretei befolyásolják. Néha van közönségünk, néha nincs. Hogy mit tehetünk a közönségért? Azt, hogy játsszuk a zenénket, és megpróbáljuk arra nevelni őket, hogy a dolgokat természetesnek tartsák. Véletlen-e, hogy ma Amerikában visszatért a bebop, hogy ez az egyetlen zene, ami lemezre kerül, hogy Wynton Marsalis és a többi fiatal ilyen figyelemben részesül? Véletlen ez, vagy újabb manipulációs ciklus kezdete? Mindenki vissza akarna térni a 40-es, 50-es évekhez?

– *Mi állna a manipuláció mögött?*

– A tradicionalizmust arra használják, hogy megakadályozzák annak a dinamizmusnak a kibontakozását, amely a 60-as években elkezdődött például azzal az oktatási törvénnyel, amely lehetővé tette, hogy az egyetemi végzettséget szerzett feketék a középosztályba integrálódjanak. Az afroamerikaiak társadalmi felemelkedése fenyegetés Amerika politikai rendszerére. Ebbe a női szerep módosulása is belejátszik. A hagyomány felélesztése annak a vágyát is jelzi, hogy térjünk vissza a régi szép időkhöz, amikor a négerek kiszolgálták a fehéreket, és a nők nem a gazdasági rend megváltoztatásáról és az egyenlő bérezésről szónokoltak. A tradicionalizmus vallási újraegyesítést is szolgálhat, e tekintetben új keresztes hadjárat küszöbén állunk. A tradicionalizmus tehát arra jó, hogy megkérdőjelezze az elmúlt három évtizedben elért eredményeket. A „régi szép időkben" az én nagyapám rabszolga volt. A manipuláció új uralkodó osztályt hoz a felszínre, amely meghatározza a terminológiát. A kaliforniai Berklee Egyetem a hatvanas években a baloldali intellektualizmus fellegvára volt, aztán diákjai Ronald Reaganre szavaztak. Természetes folyamat ez? Még soha nem láttam a televízión Cecil Taylort vagy Ornette Colemant. Ma hosszú hajú, fehér gitárosok rázzák magukat a képernyőn. Vajon ez a világ az emberi szükségletek alapján alakult így, vagy manipuláció eredménye? S ha az, ami történik, természetes, akkor a legtöbb ember csak olyan zenét akar, ami a szexről szól, kikapcsol, szórakoztat, nem szembesít az élet tapasztalataival.

Arra a következtetésre jutottam, hogy a manipuláció nem független attól, amivel az emberek foglalkoznak. Ez a zene megjelenése elé állított korlátokban, a zenét körülvevő hamis meghatározásokban is kifejezésre jut. Persze, normális körülmények között sem mindenki szeretné Anthony Braxton zenéjét, mint

ahogyan a Beatlesét vagy Pendereckiét sem szeretik. A baj az, hogy zeném potenciális befogadói a manipuláció miatt nem jutnak el odáig, hogy megismerkedjenek vele.

– *Wynton Marsalist említette, aki egy nyilatkozatában úgy vélekedett, hogy Cecil Taylor nem jazzt, hanem európai zenét játszik.*

– Sok fiatal muzsikustól hallani ezt. Azt mondják, amit az egyetemen tanultak.

– *De ez a kijelentés egyúttal azt is magába foglalja, hogy az igazi jazzt ők játsszák.*

– Hogyne, a terminusok bizonyos időnként módosulnak. Ezeket az európaiak állítják fel, és amíg az afrikai amerikaiak a gazdasági helyzetük miatt rákényszerülnek arra, hogy a létező magazinokat vásárolják, és ezeket a kategóriákat alkalmazzák, addig attól a kérdéstől függünk, hogy jazz vagy nem jazz. A fiatal muzsikusok azt mondják, hogy a zeném nem jazz, hanem európai zene. Szomorú állapot ez, mert kirekeszti az olyan keményen dolgozó muzsikusokat, mint Cecil Taylor vagy jómagam. Az a megállapítás, hogy a miénk nem fekete zene, leszűkíti a valóságot és a zenében rejlő lehetőségeket, mert nincs egyfajta fehér, fekete, török vagy spanyol zene, egyféle fehér vagy fekete ember. Sok ilyen megnyilatkozást a politikai környezet indukál. Értesültem arról, hogy Mr. Marsalis interjúkban leszól, hogy a zeném nem fekete, és nem tudok jól játszani. Amikor húszéves voltam, nekem is határozott véleményem volt dolgokról. Amikor az ember eléri a negyvenet, rájön, hogy mit jelent a tapasztalat. Én az ismereteket befogadni, nem kirekeszteni akarom. Marsalis fiatalember, háta mögött a Columbia lemeztársasággal, ami a legnagyobb cég Amerikában. Minden jót kívánok neki, mert kivételes muzsikus. Inkább az az erő nyugtalanít, ami őt ilyen helyzetbe hozta. Nem kell szeretnie Cecil Taylort, de az igazi tragédia az lenne, ha a fiataloknak nem lenne lehetőségük ezzel a zenével találkozni. Mert ha hallanák, lehet, hogy néhányan megkedvelnék.

– *És néhányan megpróbálnák megérteni is. Talán ez volna az első lépés.*

– Az első lépés az, hogy hallják. A probléma az, hogy ez a lehetőség ma nagyon korlátozva van.

–*Léteznek-e eszközök a manipuláció ellen*?

– Hogyne. A védekezés az, ha a muzsikusok hisznek a zenéjükben, és keményen dolgoznak. Az magáért beszél.

– *Elegendő ez*?

– Mi az elegendő? Ha az avantgárd jazz helyzetét összeveti az információ terjesztése körüli pénzekkel, nyilvánvalóan nincs köztük egyenlőség. Nekem nincs havi magazinom, nincs pénzem, hogy a Carnegie Hallban játsszam, vagy, hogy elektronikus hangszereket vásároljak. Én a magam módján vagyok versenyképes. Be kell fejeznem a következő kompozíciómat.

– *Ötcsillagos kritikákat kap a szaklapokban, vezeti a listákat, igazán elégedett lehetne.*

– Tegnap volt hatéves kisfiam születésnapja, de mivel a telefonunk otthon ki van kapcsolva, nem tudtam felhívni, hogy köszöntsem. Az ötcsillagos kritikát szívesen elcserélném a havi telefonszámlámra. De nem vagyok boldogtalan. Éppen olyan emberi lény vagyok, mint ön. Vannak dolgok, amelyek jó érzéssel töltenek el, és vannak, amelyek nem. A mai zenei biznisz gyereknek tekinti a fogyasztót, és én nem vagyok az. Én a saját problémáimmal vagyok elfoglalva. Nem érdekel az együttérzés, nem akarom, hogy azt mondják, szegény Braxton! Nem csinálok üzletet a szegénységemből, mert boldog és szerencsés vagyok, hogy megtaláltam azt, amit szeretek. A munkám rabja vagyok.

(1984)

Ajánlott lemezek

3 Compositions of New Jazz (Delmark), 1968
New York Fall (Arista/Freedom), 1974
Creative Orchestra Music (Arista/Freedom), 1976
Performance 9/1/79 (Hat Hut), 1979
Szabraxtondos (Hungaroton Gong), 1982
Quartet (Coventry) (Black Saint), 1985
Six Monk Compositions (Black Saint), 1987
Seven Compositions (Trio) (Hat Art), 1989
Eugene (1989) (Black Saint), 1989
Willisau (Quartet) (Hat Art), 1991
4 (Ensemble) Compositions (Black Saint), 1992
Duo (London) (Leo), 1993

Észak-fok

(Jan Garbarek: „Szeretem a *most* gondolatát")

Norvég anya és lengyel apa gyermekeként 1947-ben Norvégiában született. Tizennégy éves korában John Coltrane Countdown című számának hatására kezdett szaxofonozni. 1962-ben együttesével amatőr versenyt nyert, ez indította el pályáján. Zenei fejlődésére nagy hatást gyakorolt a hatvanas években Skandináviában élő George Russel líd kromatikus rendszere, a norvég népzene és az indiai klasszikus zene. 1970-ben norvég állami ösztöndíjjal az Egyesült Államokban tanulmányozta a jazzt. Első hangfelvétele Karin Krog énekesnővel készült. 1970 óta a modern európai jazz kialakulásában jelentős szerepet játszó német ECM (Editions of Contemporary Music) kiadó vezető művésze, partnerei között jeles európai és amerikai muzsikusok (Bobo Stenson, Terje Rypdal, Eberhard Weber, Jack de Johnette, Bill Frisell, Kenny Wheeler, Charlie Haden, Egberto Gismonti, David Torn) voltak. A hetvenes évek közepén tagja lett Keith Jarrett zongorista kvartettjének, amely több klasszikus lemezt készített, és Amerikában is nagy népszerűségre tett szert. Garbarek sokat komponál a színház, a film és a televízó számára. A modern jazz jelentős, egyéni hangú muzsikusa. Tenor- és szoprán-szaxofonon játszik.

– *Egy kis oslói szállodában beszélgetünk. A helyszín azért fontos, mert a csípős tavaszi szélben ön másfél kilométert gyalogolt, hogy ide eljöjjön – utazhatott volna villamossal is –, másrészt mert számomra kézzelfoghatóbbá teszi a közeget, amelyből kiemelkedett, s a nemzetközi jazzlisták élére került. Önt sokan Európa legjobb szaxofonosának tartják, kevesen tudják azonban, hogy intézményes formában soha nem tanult játszani a hangszerén. Hogyan került mégis kapcsolatba a jazz-zel és a szaxofonnal?*

– A rádióban hallottam John Coltrane-t, és azonnal elhatároztam, hogy szaxofonozni kezdek. Ez 1960-61-ben történt, a lemez a *Giant Steps* volt.

– *Mi ragadta meg annyira ebben a zenében? Hiszen, feltételezem, klasszikus zenét, népzenét, tánczenét ugyanúgy hallgatott.*

– Vannak művészek, akik közvetlenül az emberhez szólnak, megmagyarázhatatlan érzékkel találják meg a kapcsolatot a hallgatókkal. Olyan ez, mint egy

lelki esemény. Ez történt akkor, amikor Coltrane-t hallottam. Megértettem, mennyire komoly ember, s hogy milyen erős közlésvágy munkál benne.

– *Zeneileg értette, hogy mit játszik?*

– Fogalmam sem volt róla. Ez teljesen érdektelen volt, és ma is az számomra. Engem jobban érdekel a kifejezőkészség, mint a technika. Coltrane esetében például mindegy, hogy melyik korszakának felvételeit hallgatom. A különböző időszakokban másfajta zenei technikákat alkalmazott, de az eltérő megközelítések ellenére mégis mindig a csak rá jellemző kifejezésmód érvényesült bennük. Nekem ez a fontos, a közvetlen kapcsolat a muzsikus és a hallgató között.

– *Ezt ars poeticaként is felfoghatjuk?*

– Abban az időben teljesen tudatlan voltam, rettenetes mohósággal akartam ugyanúgy játszani a szaxofonon. Nem kérdeztem, hogy miért és hogyan, hanem kézbevettem a hangszert, és kifundáltam, hogyan kell rajta játszani. Később már az is foglalkoztatott, hogy mi fogott meg annyira Coltrane zenéjében. Egyre világosabbá vált, hogy olyasmi, amit nem lehet meghatározni.

– *Érdekes ezt hallani, mert úgy vélem, az ön pályája és zenei iránya a Coltrane-i örökségtől való távolodás jegyében alakult.*

– Lehet, de ez nem zenei nyelvezet kérdése. Nekem nem kell abban a stílusban játszanom. De még mindig nagyon közelinek érzem magamhoz zenéje lelki tartalmait. Nagyon szeretem Louis Armstrongot is, inkább lelki szinten, de nem akarok úgy muzsikálni, mint ő. Egy időszak technikai állapotát képviseli, de technika ide vagy oda, mély kifejezőerő hatja át játékát. Említek egy másik szaxofonost, aki szintén nagyon fontos volt nekem: Albert Ayler. Az ő zenéje ugyanúgy megragadott, mint Coltrane-é, holott egészen másképp játszott. A kifejezésmódja volt nagyon erőteljes, nem számított, hogy milyen hangot fújt. Tele volt érzéssel, valamit akart mondani, s az ember tudat alatt megérezte ezt. De nem tudnám visszaadni, hogy mit mondott, mert az közvetlenül a lelkéből jött, amit nem lehet szavakba foglalni.

– *Meg tudná határozni azt a pillanatot, amikor Coltrane hatása alól felszabadult?*

– Minden muzsikus életében eljön az idő, amikor felméri, hogy „most így játszom", azután „most meg így". Én is megéltem ezt a pillanatot, és elhatároztam, hogy megszabadulok az átvett hatáselemektől. Ilyenkor az ember sokkal

tudatosabban kezd dolgozni, kritikusan viszonyul önmagához, igyekszik megválaszolni a kérdéseket, hogy „Miért játszom ezt?”, és „Ezt kell játszanom, vagy csak másokat követek?”. Aztán meg kell komponálnia a zenét, elhagyva a nyílvánvalóan máshonnan származó megoldásokat. Amikor az ember játszani tanul, sokféle stílust – pontosabban mások személyes kifejezőeszközeit – magába épít. Egyszer meg kell szabadulni az átvételektől – s meglehet, nem sok minden marad, ami a sajátja.

– *Ez az egyéniségen múlik.*

– Igen, de le kell csupaszítani a dolgokat ahhoz, hogy valami lényegeshez, alapvető fontosságúhoz eljussunk. Ekkor lehet aztán hozzákezdeni a saját nyelvezet kimunkálásához.

– *Ez volt az ön fejlődésének az útja?*

– Bizonyos értelemben. Ezt nem lehet kompromisszumok nélkül, tiszta formában megvalósítani. Lehetetlen olyasmit létrehozni, ami valamiképpen ne kapcsolódna ahhoz, amit mások alkottak. De ki lehet tűzni célul, irányként, erős elhatározással. Ez az, amit én próbálok.

– *Ha követjük a Garbarek-kronológiát, két mozzatánál szükséges elidőznünk. Az egyik a George Russell-lel töltött idő és annak hatása. A másik egy megjegyzése: egyszer kifejtette, hogy a lemezfelvételek mindig erősen tudatosítják önben saját kifejezésmódját.*

– Russelben olyan embert ismertem meg, aki már a saját nyelvét beszélte, mégis mindenki szóhoz juthatott mellette. Megvolt a módszere ahhoz, hogy olyasmire biztasson másokat, ami stilisztikailag nincsen behatárolva. Nagyon tág elképzeléseket fogalmazott meg – például a hangok és a ritmusok megválasztásával –, így mindenki alkotó módon vehetett részt a játékban. Ami a lemezfelvételt illeti, az nagyon komoly esemény, mert át kell gondolni, hogy kihez akarunk szólni és mit akarunk mondani. Ilyenkor minden kikristályosodik, az ember átérzi helyzetét, s ez segíti meghatározni a teendőket.

– *Miképpen tette meg az első lépéseket? Hogyan választotta meg partnereit és a zenét pályája elején?*

– Egyetemista voltam, s nagyon érdekelt a hatvanas évek free zenéje. Azt mondhatnám, magam is a mozgalom részévé váltam. A legfőbb szempont ekkor a hangzási lehetőségek kiaknázása volt; az, hogy meddig lehet eljutni a hangszerrel, milyen hangokat és zajokat vagyunk képesek kitalálni, és hogyan lehet ezeket a kompozícióba illeszteni. Akkortájt hagyományos bőgő-dob kísérettel

játszottam, s a zenekarba hívtam az elektromos gitáron kísérletező, addig rockzenésznek számító Terje Rypdalt. Nagyon izgatott az elektromos hangzás. Közösen felvételt készítettünk, ami megmutatta, hogy milyen irányba kívánunk haladni. S aztán felvettük az első ECM-lemezünket.

– *Ennek azért voltak más előzményei is.*

– Ekkor már hét-nyolc éves muzsikusi „múlt" állt mögöttem, dolgoztam Russellel, ismertem a jazz minden stílusát, játszottam bebopot, Coltranetől, Milestól, mindent, amin az embernek át kell rágnia magát. Ez a kvartett alighanem szerencsés csillagzat alatt született, mert szerencsés elegyet alkottunk. Vannak formációk, amelyeknek együttesként nagyon erőteljes kisugárzásuk van, és vannak olyanok, amelyekben a muzsikusok csak egymás mellett játszanak. Az együttes-szellem létezik egy ideig, aztán elmúlik, mert a muzsikusok különböző irányokba fordulnak.

– *A Garbarek-Rypdal-Andersen-Christensen kvartett esetében mit jelentett az, hogy valamennyien norvégok?*

– Csak akkor dolgoztunk, ha koncertjeink voltak. Szinte sohasem próbáltunk, de nagyon sokat voltunk együtt, családostól is. Alaposan megismertük egymást, úgyhogy amikor a színpadra léptünk, kikövetkeztettük a másik gondolatait.

– *A kvartett-korszak után következett a Tryptikon-album, amely számomra az utolsó felvétele, amelyen Coltrane hatása még érződik. Ezt követően lépett arra az útra, amelyen ma is halad, vagyis az olykor atonális, free játékmódot felváltotta a tonális, érzelmi töltésű, jellegzetes Garbarek-hangzás.*

– A Tryptikon vezérgondolata az volt, hogy szabadon, free stílusban játszunk, de hosszú dallamívekből építkezve. A freeben ugyanis sokan töredékes, szögletes zenét játszanak, rövid frázisokból építkeznek, ami idegesítően hangzik. Alapjában véve melodikus beállítottságú vagyok, ezért dallamokat akartam játszani teljesen szabadon. Pontosabban a dallamokkal dinamikus hullámokat akartam kelteni, mivel a szaxofon technikai értelemben dallamhangszer. Ehhez szabadon áramló, pulzáló, alapütemek nélküli ritmust társítottunk az akkori free zenéből következő módon. Trióval azért dolgoztam, mert a zongora texturálisan megköti az ember kezét, én pedig teljes szabadságra törekedtem. Felvételeim között ez valóban egyedülálló, se előtte, se utána nem játszottam ilyen zenét. Valóban, jól képviseli saját stílusát.

– *S aztán rátalált a hangra…*

– Ó, én mindig a hangot kerestem. Ma is. Nem tudom, hogyan történt. Az a benyomásom támadt, hogy a freeben mindenki egyformán szól. A free azonnal felismerhető, s ez önellentmondás, mert ha az ember valóban szabad, akkor minden megtörténhet játék közben, nemcsak az, amit freenek neveznek. Akkor az ember választhat, hogy ritmikusan vagy ritmus nélkül akar játszani. A free abban az értelemben volt „szabad", hogy hogy nem volt szabad ritmikusnak, a dallamnak diatonikusnak lenni stb. Ez nem szabadság, ez előítélet. Úgy véltem, ahhoz, hogy szabadabb legyek, jobban meg kell szerkesztenem a zenét. Ahhoz, hogy a színek gazdagabb skáláját használhassam, előzetes vázlatokat kell készítenem, nem pedig fölsétálni a színpadra és valamit játszani. Előtte kell gondolkoznom, hogy képes legyek változatosan játszani. A szabadság előkészületeket kíván. Ez persze ellentmondás, de az én esetemben így jelentkezett.

– *Nem szeretnék tekintélyekre hivatkozni, de arrafelé, ahol én lakom, gyakran idézik azt a meghatározást, hogy a szabadság a felismert szükségszerűség.*

– A lehetőségek felismerése nagyon fontos. Ha az ember a szó stílustörténeti értelmében akar „szabadon" játszani, akkor egy adott nyelvezeten akar beszélni, ami kizárja minden más játékmód lehetőségét. Ha egy Händel-adagiót vagy egy Charlie Parker-számot akar eljátszani, akkor szabad. De ha eltökélten akar szabad lenni, mondjuk a Cecil Taylor-i játékfelfogás jegyében, akkor egyáltalán nem lesz szabad. Ellenkezőleg, nagyon is korlátok közé szorul.

– *Szokta őt hallgatni?*

– Nem. Amikor öt éve elmentem egy koncertjére, ugyanazt játszotta, mint amit a hatvanas évekbeli lemezein. Ez az ő zenéje; ez szabadság, mert ez a saját nyelve. Ezen belül bármilyen dinamikai vagy érzelmi szinten képes játszani. Ez másfajta szabadság: ha valaki ilyesfajta hangzást alakít ki, játszhat balladát vagy erőteljes darabot, az mind a idiómán belül marad. Nagyon fontos a személyes, őszinte hang. Muzsikusok ezrei próbálják ugyanazt a stílust követni, holott valójában kerítést építenek maguk köré. Én azért tértem el ettől, mert nagyon egyszerű, népdalszerű dallamokat akartam játszani, ami nem illet a free absztrakt közegébe.

– Így lépett a free „szabadsága" helyébe az ellenőrzött, világos szerkezetű, dallamos vonalvezetésű, levegős zene, amit – véglegesen eltávolodva a fekete esztétika jegyeitől – egyfajta európai szépségeszmény hat át.

– Ezt másként látjuk, mert mint mondtam, márt a Tryptikonon dallamos zenét igyekeztem játszani. Az igaz, hogy nem az egyszerű, népdalszerű dallamosság formájában, hanem inkább az európai klasszikus zene, a század eleji impresszionizmus dallamképzése jegyében. Valószínűleg eltérően értelmezzük a dallamosság és a szépség fogalmát. Abban egyetértünk, hogy a Tryptikon után világosabb, áttekinthetőbb szerkezetű, körülhatároltabb lett a zeném. Nem dallamosabb, hanem másképpen dallamos: tonális, abban az értelemben, hogy tonális centrumok köré szerveződik. Ez a tonalitás a legtöbb népzene alapja. Ettől kezdve sokkal tudatosabban érvényesült a zenémben ez az elv.

– Mi késztette arra, hogy ilyen irányt vegyen?

– Nem tudom. Így éreztem jónak. Előbb-utóbb mindenki olyan zenét játszik, amilyet hallani akar.

– Az új korszak egyidejűleg két zenekarral fonódott össze, amelyekben csak a zongoristák személye volt más: az egyikben Bobo Stenson, a másikban Keith Jarrett játszott.

– A Stenson-féle együttes 1972-ben véletlenszerűen jött létre. A varsói fesztiválon a trióval kellett volna szerepelnem, de a többiek nem tudtak jönni. Edward Vesala helyére Jon Christensent hívtam, aztán megtudtam, hogy Palle Danielsson is ott lesz, így őt kértem fel bőgőzni. Amikor megérkeztünk Varsóba, kiderült, hogy Bobo is ott tartózkodik. A koncertet megelőző éjszaka négyen elmentünk egy jam sessionre, amit mindannyian élveztünk, s úgy döntöttünk, hogy a koncerten is együtt lépünk fel. Ezután Bobónak triófelvétele következett volna az ECM számára, de annyira jól éreztük magunkat együtt, hogy engem is meghívott. Így készítettük el a *Witchi-Tai-To* című albumot, s ezzel ténylegesen megszületett az együttes. Ezzel egyidőben Keith Jarrett is meghívott Amerikába, hogy lemezt készítsünk. A lakásán próbáltunk, de a felvételen már Palle és Jon is közreműködött. Ennek eredménye lett a *Belonging* c. album.

– Amióta szaxofonozik, azóta komponál is. Ezekben az együttesekben mennyire tudta érvényre juttatni saját elképzeléseit?

– Már George Russell idejében is voltak szerzeményeim, amelyeket ő be is épített a lemezeinkbe. Amúgy soha nem „komponálok", inkább vázlatokat

készítek, amelyek a közös játék során nyerik el végleges formájukat. Előfordul, hogy ha ugyanazt a vázlatot mások szólaltatják meg, egészen különböző „kompozíció" kerekedik ki belőle. Keith nagyon erőteljes zeneszerző, nagyon szeretem a szerzeményeit. Abban az együttesben az ő darabjait adtuk elő. Bobóval az én vázlataimat is játszottuk. Második albumunk, a *Dansere* már többnyire az én számaimat tartalmazta.

– *Ez a néhány év remek időszak lehetett az életében, hiszen kitűnő együttesekkel dolgozott. Amikor véget ért, sokan sajnálták, hogy kapcsolata megszakadt Jarrett-tel.*

– Valóban nagyszerű évek voltak, rengeteg sikeres koncertet adtunk világszerte. De gyakran éreztem, hogy Keith vissza akar térni a „jazzesebb" játékhoz. Most standardeket játszik, hagyományos trió felállásban. Ezt én nem akartam követni.

– *Csak külön-külön volt alkalmam önöket hallani, de azt láttam, hogy lényeges eltérés van kettejük előadásmódja között. Ön kifejezetten támaszkodik a közönségre, érzékelni akarja a hangulatot, az érzelmek és a gondolatok hullámverését. Jarrett teljesen feloldódik saját világában, mintha semmi más nem létezne a számára, legkevésbé a közönség.*

– Ő megalkuvást nem tűrő ember, kizárólag azt játssza, amit játszani akar. A hatvanas évek végén és a hetvenes években teljesen új világot teremtett azzal, hogy az európai technikát a jazz ritmikai környezetébe ágyazta. Azóta sok muzsikus építi ebből az életművét. Bárhol, bármikor felléphetett, hatalmas tömegek előtt játszottunk, s ő mindig nagyon magas tiszteletdíjat kapott. A legnagyobb muzsikusok egyike, akivel valaha is találkoztam. Még mindig titok számomra, képzelete szinte parttalan, képes mindent lejátszani, amit kitalál. Szinte már ijesztő.

– *A Jarrett- és a Stenson-együttesekkel véget ért az ön „zongorista-korszaka" is. Azóta csak orgonát, illetve főként gitárt alkalmaz zenekaraiban. Talán nem akarja magát kiszolgáltatni a zongorák mindenkori technikai állapotának?*

– Ez a szempont nagy szerepet játszik ebben. Keith néhány koncertre a saját zongoráját és hangolóját vitte, mindig jó hangszer volt a keze ügyében. De ezt nem mindenki engedheti meg magának. Amióta Terje Rypdallal játszottam, különösen érdekel az elektromos gitár, mert közvetlenebb hangszer, tágabbak a hangzási lehetőségei. A zongora billentyűi mindig ugyanolyan hangot adnak.

Kivéve Jarrett esetében, aki sohasem játszik egyformán, olyan tudással és kifejezőkészséggel rendelkezik.

– *A kvartett után néhány évig együttese sem volt.*

– Akkoriban keveset játszottam. Albumokat készítettem, például a *Places* című Bill Connorsszal, John Taylorral, Jack DeJohnette-tel.

– *Valamennyien az ECM muzsikusai. Partnerei kiválasztásában milyen szerepe volt a kiadónak?*

– 1964 óta szinte nem játszottam más dobossal, mint Jonnal. Érdekelt, mi történne, ha másvalakivel próbálkoznék. Jacket 1966 óta ismertem, tetszett, amit csinált, ezért meghívtam a lemezfelvételre. Neki azonban saját együttese volt, emiatt sohasem turnézhattunk közösen.

– *Egyesek makacsul tartják magukat ahhoz a nézethez, miszerint a jazz mint élő zene lényege nem adható vissza hanglemezen, mert a felvétel konzervál, mélyhűti az árut, s felmelegítéskor elillan az igazi aromája, nem beszélve a vitamintartalmáról.*

– Örök kérdés, készüljön-e lemez egyáltalán. A zene kétségkívül elektronikus eszközökkel kerül lemezre, s ha az ember puritán, akkor ettől idegenkedik. Van, aki ezen túlteszi magát, hiszen más választása nincsen. Engem érdekelnek az elektronika lehetőségei. A lemezfelvétel nem a zene születésének spontán alkalma. De ez a mozzanat is benne van, s ezt kedvezőnek tartom.

– *Létezik közbülső lehetőség is, a koncertek, az élő előadások megörökítése. Vannak, akiket megbéklyóznak a steril stúdiókörülmények, ön viszont koncertlemezt nem készített még sohasem a saját neve alatt. Szándékosan?*

– Az élő felvétel a zenei eseménynek csupán egyik aspektusát, a hangzó lenyomatát adja vissza, s még azt sem tökéletesen. A közönség, a fények, a színpadi történések, a hangulat mind kimaradnak. Mintha telefonbeszélgetést rögzítenénk, amelyről lemarad a másik fél.

– *A koncert légköre azonban rendkívüli teljesítményre ösztönözheti a muzsikust.*

– Nem találkoztam igazán jó koncertfelvétellel, kivéve Miles egyik albumát 1968 tájáról. Ha lemezt készítünk, azt kell szem előtt tartani, hogy a hallgató egyedül ül a szobában sztereókészülékével vagy fejhallgatójával. Ez a helyzet nagyon hasonlít a stúdióbeli körülményekhez.

– *Amikor együttes nélküli lemezeit készítette, nem hiányzott a koncertek közvetlen légköre?*

– Sok mindennel foglalkoztam közben. Például színházban dolgoztam, előadásokban játszottam. Ez nagyon fontos volt számomra, sokat tanultam a zene technikájáról, miközben figyeltem a színészek munkamódszerét. Felvillanyozóan hatott rám a felismerés, hogy alapvetően ugyanarról van szó, csak ők szavakkal fejezik ki magukat.

– *Jazzt játszott?*

– Megint ez a kérdés. Mindenesetre jelentős mértékben improvizációra épült. A Nemzeti Színházban Ibsen egyik darabjában rögtönöztem a szaxofonon. Ebből készült az *Aftenland* című lemez Kjell Johansson templomi orgonistával. Szeretem ezt az albumot: sötét atmoszférájú, megjelennek benne mindazok a képzettársítások, amiket a templomi orgona kivált.

– *Mennyire szükségszerű az, hogy a neves muzsikusok évente új lemezzel jelentkezzenek?*

– Egyáltalán nem szükséges lemezt készíteni. De az ember szereti felmutatni azt, amit csinál. A hetvenes évek végén elhatároztam, nem vállalok annyi közreműködést mások lemezein. Volt olyan év, amikor hét lemezen is játszottam. Ennek is két oldala van. Az ember sok mindenben vehet részt, amit élvez, s amiből tanulhat. Például arról, miképpen illeszkedhet más környezetbe anélkül, hogy elveszítené önmagát. Ez segíthet tisztázni azt, hogy ő merre haladjon. Ugyanakkor, ha az igénybevétel túlméretezetté válik, könnyen éppen a saját fonalát veszítheti el.

– *Mennyiben feltétele a saját zene előadásának a saját zenekar? Amerikában az együttesek a sztárrendszer miatt szólistára és kísérőkre tagolódnak, de Európában általában hasonló képességű és ízlésű egyéniségekből állnak, sokkal egységesebb csapatot alkotnak. Az ön zenekaraiban ez hogyan érvényesül?*

– Alapvetően demokratikusak, jellegzetesen európaiak.

– *De az ön szerzeményeit játsszák.*

– Ha ezek valóban szerzemények volnának, lehetne így fogalmazni. De, mint említettem, én vázlatokat készítek, a zene közös munka révén születik meg. Nem úgy történik, hogy no, emberek, most ezeket a darabokat fogjuk eljátszani. A lemezfelvételeken mindig igyekszem olyan új tartományok felé nyitni, amelyeket még nem jártunk be. Ez mindenkit jobban inspirál, mintha csak a kottát kellene megszólaltatni. A teljesen megkomponált zene nem érdekel, szeretem a nyitottságot.

– Így viszont megtörténhet, hogy az eredmény, azaz a "késztermék" nem kifejezetten az ön zenéje lesz.

– Bizony. Mint ahogy az is előfordulhat, hogy ha én mások lemezén játszom, akkor az az én zeném lesz. Szeretem, ha valaki olyasmivel járul hozzá a zenéhez, ami teljesen új válaszokat kíván. Azokat a muzsikusokat különösen értékelem, akik meglepetést tudnak kelteni, akik képesek olyasmit kihozni magukból, amire én nem gondoltam. Én is erre törekszem, ha másokkal játszom.

– A nyolcvanas években ismét állandó együttesekkel kezdett dolgozni. A zongorát felváltotta a gitárral, de partnerei olyan sűrűn váltották egymást, hogy arra kellett gondolni, nem sikerült megtalálni a megfelelő társakat.

– Más kérdés az alkalmas embert megtalálni, és más beilleszkedni egy adott zenei közegbe. Eddig mindegyik gitárosommal meg voltam elégedve, valamennyien nagyon jól játszottak. Ross Trout volt az egyetlen, aki nem teljesen illett az együttesbe. Kitűnő gitáros, de játékfelfogása egy bizonyos idiómát követett, míg én olyasvalakit akartam, aki váratlan, szokatlan hangokat képez.

– Utóbbi együtteseinek hangzásképe az ön közvetlen, erős érzelmi töltésű, dallamos szaxofonjátékának és a gitár disszonáns, effektszerű, torzítós futamainak az ellentétére épül. Mennyire tudatos esztétikai rendezőelv az, hogy a szaxofonhang fenségességével a gitár lucifer tónusa áll szemben?

– Ha játékomban bizonyos esztétikai minőség figyelhető meg, vajon mi domborítaná ki ezt jobban, mint az ezzel ellentétes környezet? Ugyanakkor ha én „közvetlen", „éneklő" dallamokat játszom, vajon ez nem teszi hangsúlyossá a gitár nyers, kereső, kísérletező játékmódját? Nem mondom, hogy az egyensúly minden koncerten tökéletes, de alapjában véve olyan együttesről van szó, amely különböző elemekből áll össze. Egyszer kedves muzsikusaimból szerveztem zenekart, nagyon közel éreztük magunkat egymáshoz, a játék mégsem volt eléggé ösztönző. Az egyik „szép" szóló után jött a másik, s ez unalmassá vált. Nem is bírtuk sokáig.

– Ennél a pontnál indokolt részletesebben szólni az ECM-hez fűződő kapcsolatáról, amely eltéphetetlennek tűnik. Amióta szerződést kötött Manfred Eicherrel, más cégnek nem dolgozott. Nem jár ez azzal a veszéllyel, hogy a kiadó feltételeit mindenben el kell fogadnia?

– Nem kellene. Ez a muzsikuson múlik. Ha tudja mit akar, aszerint cselekszik. Feltételeznünk kell, hogy a muzsikusok hűek elképzeléseikhez. Ez más

szinten jelentkezik. Az ECM vezetője egy bizonyos fajta zenét akar hallani és kiadni. Vannak muzsikusok, akik felkeltik érdeklődését, mert meglátja bennük azt, amit keres. Felkéri őket lemezkészítésre. Arra törekszik, hogy ez technikai és egyéb szempontokból a lehető legtökéletesebb formát öltse. Kétségtelen, hogy a muzsikusoknak azokat a vonásait igyekszik előtérbe állítani, amelyek hozzá közel állnak. Vannak zenészek, akik különböző stílusokban játszanak, de Eicher csak egyik felüket örökíti meg. A másik felük szabad, más cégekre vár.

– *Ezek szerint ön mindkét felével beleillik az ECM-képbe.*

– Nem bujkál bennem különösebb vágy, hogy bebopot vagy jazz-rockot játsszam. Az én zeném jobban körülhatárolt. Az ECM nagyon kis cég, létezését az teszi lehetővé, hogy a zene keskeny szeletét vállalta fel; ha nem ezt tenné, teljesen mindegy volna, mit ad ki. Olyan zenét kell választania, ami fekszik az ide tartozó muzsikusoknak. Az senkitől nem várható el, hogy miután meghatározott esztétikai igényekkel létrehoz egy lemeztársaságot, szabadjára engedje a dolgokat. Nekem ez kedvemre való, célravezető módszernek tartom. A CBS például a legkülönfélébb muzsikusokat foglalkoztatja. Hozzám közelebb állnak az olyan cégek, amelyeknek van profiljuk. Mint ahogyan a zenészek közül is azokat becsülöm jobban, akik őszintén megmutatják magukat a zenében.

– *Ha a CBS-nek dolgozna, sokkal nagyobb reklámhoz jutna, és jóval több lemeze fogyna el.*

– Ott nem csinálhatnék ilyen lemezeket.

– *A jazz történetében kevés muzsikus volt képes állandóan továbblépni, új irányokba nyitni. Sokan életük végéig ugyanabban a stílusban játszanak. Ön is megtalálta a saját hangját, kimunkálta kifejezőeszközeit– hogyan, merre vezet innen az út?*

– Ez itt a kérdés. Gondot éppen nem okoz, mert egész időben fújhatom a szaxofont, akkor sem fogom elérni a tökéletességet. Van elég teendőm magammal s a hangszerrel, jobban bánni az eszközökkel, finomítani a játékot úgy, ahogyan azt egy klasszikus zongoraművész teszi.

– *Az ön játékát nem annyira technikája, mint a hangzása tette egyedivé.*

– Valóban, de a technika kissé lebecsült fogalom. Számomra nem azt jelenti, hogy képes vagyok a megadott hangnemben, gyors tempóban játszani. A technika az a mód, ahogyan játszanom kell, hogy magamat kifejezzem. Határozott késztetést kell éreznem, hogy képes legyek azt játszani, amit belül hallok. Lehet

az nagyon egyszerű zene, de ha egy bizonyos módon szólal meg, akkor felismerhető, hogy ki játszik. Ez az igazi technika, ami magába foglalja a hangzásképet és az ujjrendet. Ez a játék során fokozatosan alakul ki, s nem úgy, hogy na, ma fejlesztem a technikámat. A következő kérdés az, hogy az egyéni játékmódot milyen környezetbe illesztem. Miles Davisről ebből a szempontból mondhatjuk, hogy fejlődött. Mert amúgy harminc éve alapvetően ugyanúgy játszik a trombitán, majdnem ugyanazokkal a frázisokkal, időkezeléssel, és -felfogással – de az együtteseket mindig váltogatta maga körül, és ezzel zenekari koncepciója is folyamatosan módosult. Ez teszi muzsikáját ma is frissé. Persze nem képes mindenki olyan drámai váltásra, ahogyan ő az akusztikus zenéről az elektromos jazz-rockra átállt. A fejlődésre egy idiómán belül is lehetőség van. Nem azt akarom mondani, hogy most már egész életemben ugyanazon a csapáson haladok, de nagyon meg kell fontolnom a lépéseket, mert tisztában vagyok azzal, hogy kialakult a játékmódom. Sok évbe került, amíg rátaláltam, és nem akarom feladni, mert magamat veszíteném el. Ilyen egyszerűnek kell maradni, hűen önmagunkhoz, nem kalandozni mindenfelé. Minden új lemez dilemma, hogy mennyire távolodjak el attól, amit addig csináltam. Néha az ember belefárad a saját zenéjébe, és radikálisan másba akar kezdeni. Aztán amikor kipróbálja, rájön, hogy abban nincs igazi hely önmaga számára.

– A nagy egyéniségeket szokásaikkal, manírjaikkal együtt szeretjük, mert azok is személyiségük részei. De ha valaki estéről estére ugyanazt a programot adja elő, az improvizációk különbségei ellenére nehezen kerülheti el a rutin kísértését. Hogyan szabadulhat meg az önismétléstől, a bevett megoldásoktól?

– Vannak zenészek, akiknek az okoz gondot, hogy ugyanazt kell játszaniuk, mert képtelenek rá. Én hosszú időn át tudom ugyanazt az anyagot játszani, mert minden este mást jelent a számomra. Vegyük ismét Miles esetét. Ez nem a harmóniák vagy a frázisok újszerűségén múlik, hanem az időkezelésen, azon, hogy hol indul a frázis, és hol van a késleltetés. A váratlan megoldások sorozata teszi valóban szervessé a zenét. Élhet ő három évtizede ugyanazzal a frázissal, én mindannyiszor élvezem. Azt figyelem, hogyan szólal meg a hang, feloldásként mi követi, s hogy ennek milyen hatása van eltérő zenekari környezetben. Az időkezelést és a dinamikát tartom a zene legmaradandóbb mozzanatának.

– A jazz *sokaknak nem csak zene, hanem szocio-politikai megnyilatkozás: a szabadságot, a nyitottságot, a jelenbeliséget, a pillanat érvényét testesíti meg. Az ön puritán életfelfogása, letisztultan egyszerű játékmódja nehezen hozható összefüggésbe ilyen tartalmakkal.*

– Valóban, egyeseket inkább a jazz mítosza vonz, mint maga a zene. Mások társadalmi szempontból közelítenek hozzá, amit én meglehetősen sztereotip eljárásnak tartok. Az ilyenek csak azt látják benne, hogy Charlie Parker újságpapírban hurcolta a szaxofonját, állandóan részeg volt, kábítószerezett is, nagyon nyomorúságos élete volt stb. Minden életnek vannak nehézségei és napfényes oldalai. Mindegyikünknek hasonló tapasztalataink vannak, ezért vagyunk képesek egymással a művészi kifejezés szintjén szót érteni. Nem lehet a zenéhez a szerint közelíteni, hogy ki szenvedett többet. A jelenbeliségre vonatkozó utalást viszont találónak érzem. Én szeretem a *most* gondolatát, alapjában véve ezt tartom az egyetlen életképes eszmének. Ez kapcsolatba hozható a Zen filozófiájával, ami harmonizál a jazz művelésével anélkül, hogy valaki buddhista szerzetessé vagy valamilyen vallási közösség részévé válna. Igen, a mindenkori pillanat számít, ez az egyetlen létező idő.

– *Milyen erővonalakat lát napjaink zenéjében, milyen értékeket fedezett fel a maga számára?*

– Legutóbb Prince lemezét hallottam, a *Parade* című̈t. Régóta várom, hogy előálljon valaki, aki természetes módon bánik az elektronikával. Prince ezen nőtt fel, gondolkodásmódja is ehhez igazodik, az elektronikus hangokból nagyon érdekes és megragadó textúrákat hoz létre. Egyike azoknak, akik az elektronikus nyelven művészetet képesek teremteni. Tele van kifejezni valóval, élettel. A mechanikus popzene nem érdekel, de nála nem a ritmusképletek számítanak, hanem az egész kifejezésmód, ami túl van a technikán, és valami másról szól...

(*1986*)

Ajánlott lemezek

Partnerként:
Ralph Towner: Dis (ECM), 1976
Keith Jarrett: Belonging (ECM), 1974
Bobo Stenson: Dansere (ECM), 1975

Keith Jarrett: My Song (ECM), 1977

Saját:
Triptykon (ECM), 1972
Witchi-Tai-To (ECM), 1973
Places (ECM), 1977
It`s OK To Listen To The Grey Voice (ECM), 1984
Ragas And Sagas (ECM), 1990
Star (ECM), 1991
Twelve Moons (ECM), 1993

„Unom a képemet”
(Peter Brötzmann és a vészkijárat)

Irene Schweitzer svájci zongorista a német free jazz atyjának nevezte, de vannak más minősítések is, mint „teuton”, „militáns”, amelyek megpróbálják személyiségét és zenéjét jellemezni. Akárhogy is, a legendás wuppertali free csoportosulás tagja, a többféle fúvós hangszeren játszó Peter Brötzmann a legaktívabb jazzmuzsikusok egyike, aki a 80-as években teljesen új irányt vett. 1941-ben Remscheidben született. 1969-ben, beiratkozott a wuppertali művészeti iskolába, ahol négy és fél éven át festészetet és rajzot tanult. Peter Kowald bőgőssel együtt egyre aktívabban foglalkozott a zenéléssel is. Párizsba ment, ahol olyanokkal játszott együtt, mint Steve Lacy, Don Cherry, Kent Carter, Gato Barbieri. 1968-ban Carla Bley és Mike Mantler együttesével turnézott Európában, és ekkor mutatkozott be saját zenekarával a frankfurti jazzfesztiválon. Ezt követően hamar az európai free jazz mozgalom egyik vezető személyisége lett önálló együttesei élén (amelyekben olyanok muzsikusok fordultak meg, mint Han Bennink, Fred van Hove, Albert Mangelsdorff, Louis Moholo, Misha Mengelberg), illetve olyan zenekarok tagjaként, mint az improvizatív Globe Unity Orchestra. Kimeríthetetlen energiák, kötetlen, erőteljes játékmód és megalkuvásmentes magatartás jellemzik muzsikusi arcélét. 1986-ban csatlakozott Sonny Sharrock gitáros Last Exit nevű zenekarához, amely az évtized újító szellemű csapatainak egyike. Az ötvenhez közeledve Peter Brötzmann állja az új kihívásokat.

– *Furcsának találom, hogy utoljára 1975-ben szerepelt önállóan a Jazz Forum magazinban, holott azóta sok minden történt önnel. Felidézné a fontosabb eseményeket?*

– Abban az időben Han Benninkkel és Albert Mangelsdorff-fal játszottam. Sokszor szerepeltem Hollandiában Benninkkel és Mengelberggel, ez fontos hatás volt a pályámon. Emellett olyan angol és amerikai muzsikusokkal is dolgoztam, mint Evan Parker, Derek Bailey, Steve Lacy, Don Cherry és mások.

– *Játékát az FMP (Free Music Productions) cég lemezei őrzik.*

– Igen, az FMP 1969 óta létezik, és a legtöbb lemezem velük készült. Csináltam néhány lemezt Hollandiában is. Természetesen mindig anyagi és terjesztési gondokkal küszködtünk, de a cég még ma is megvan.

– *A hetvenes évekhez képest érzékel-e változást felvételeik forgalmazásában?*

– Az mindig nagyon gyatra volt. A nagy lemezcégeknek könnyű, de a kicsik lehetőségei korlátozottak. Manapság annyi minden van jelen a piacon, hogy sokkal nehezebb eladni a lemezeinket.

– *Van-e még olyan igény az efféle improvizált zenére, mint a 60-as években volt?*

– Azt hiszem, igen. Nem fogy túl sok lemezem, ha ezer példány elkel egy félév alatt, az már jó. Mások nem forgalmaznak ilyen sokat. Van közönségünk, van piaca a lemezeinknek, de ideje másik terjesztőhálózat után néznünk.

– *Azt mondta, ilyen sokat?*

– Igen. Ennek a zenének a piaca nem túl nagy.

– *Akkor aligha ebből él.*

– Nem, hanem a koncertezésből, és szerencsére sok fellépésem van. Évente egyszer-kétszer kapok jogdíjakat, de ez nem számottevő.

– *Nem szeretné, hogy zenéje több emberhez jusson el?*

– Persze, hogy szeretném, de ez a terjesztés függvénye. Ez a zene még mindig különösnek számít. Ha egy koncerten nagy közönségünk van, ami időnként előfordul, több lemezt adunk el.

– *Ez a zene még a különösnek tartott jazzen belül is rendkívülinek számít.*

– Tudjuk, de nem tehetek mást. Mindig vannak divatok, most éppen a bebop és másfajta habarcsok uralják a piacot. A Last Exit létrejöttének egyik célja éppen az volt, hogy szélesebb közönséghez jussunk el.

– Megfigyelhető, főleg Amerikában, hogy elkötelezett és nagyra becsült muzsikusok, mint például Jack DeJohnette, igyekeznek zenéjüket hallgathatóbbá, populárisabbá formálni úgy, hogy azért az előadás színvonalából nem engednek.

– No, igen, ez mutatja, hogyan működik a piac odaát. Nagyon nehéz talpon maradni, ezért kevernek bele sokan egy kis funkyt, populárisabb elemeket. Ott van például Ornette Coleman, aki fiatal muzsikusokkal veszi magát körül, új környezetbe helyezi a régi kvartett zenéjét: elektronika, sok gitár, basszusgitár, dobok. Ez így megy.

– Ön is váltott, nem?

– Remélem. Múlik az idő, tapasztaltabb lettem. A Last Exit hangzása természetszerűleg különbözik attól, amit európai muzsikusokkal játszom. Itt is azt csinálok, amit akarok, de a háttér, a dob és a ritmus funkciója más.

– Ön az európai free jazz köreihez tartozik, amelynek reprezentatív formációja a Globe Unity Orchestra volt. Sok kritikussal és muzsikussal beszéltem, akik sajnálattal állapították meg, hogy ez a zene zsákutca volt, a zenekar nem fejlődött sehová.

– 1976-ban éppen emiatt léptem ki Globe Unityből. Az első évek még sikeresek voltak, mert kölcsönös megértés alakult ki a muzsikusok között. Ez a közösségi érzés azonban egy idő után megszűnt, mindenki a maga útjára lépett, nem volt, aki megszervezze a zenét. Így aztán az egész ellaposodott. Ha nincs elegendő lehetőség játszani, mint az elmúlt években, fejlődés sincs. Beléphetnek új tagok, de ez nem oldja meg az alapvető gondot. A free jazz mozgalom általános problémája, hogy néhány muzsikus teljesen eltűnt, egyesek, mint Albert Mangelsdorff, egyéni stílust alakítottak ki, de a többség egy helyben maradt. És nem jó állni, miközben mozog a föld. Ezért léptem tovább.

– Azt gondolom, maga a free idióma is ellentmondásossá vált, mert létrehozta a maga nyelvezetét, ami óhatatlanul korlátozásokkal jár.

– Ezért kezdtem játszani különböző zenészekkel Anton Fiertől Toshinori Kondoig. Én nem érzem ezeket a korlátokat, csak jó és rossz muzsikusokat ismerek. Mindegy, hogy hagyományos japán kotojátékossal, vagy amerikai és angol popzenészekkel dolgozom.

– Ez tudatos elhatározás következménye volt, vagy így adódott?

– Nem volt kimondottan elhatározás, a koncerteken vagy éppen a büfékben kerültünk kapcsolatba egymással. Eldöntöttük, hogy együtt játszunk, s kiderült, hogy megy. A Last Exit például már két éve létezik, s nagy örömmel veszek részt benne.

– Nem általános, hogy európai muzsikus amerikai zenekar tagja legyen.

– Valóban nem mindennapi, hogy egy német szaxofonos ilyen környezetbe kerüljön. Kedvelték a játékomat, megkerestek, én is szeretem őket, jól együttműködünk. Mindig jó kapcsolataim voltak amerikai muzsikusokkal. Peter Kowald játszik még sokat odaát.

– Életének ez a szakasza nemcsak új társakat és kapcsolatokat hozott, hanem a stúdiótechnika új lehetőségeivel is megismertette. A Bill Laswell-lel készített felvételekre gondolok.

– Ráuntam az improvizatív európai zene intellektualizmusára. Olyan amerikai dobosokkal kezdtem játszani, mint Andrew Cyrille, Milford Graves és Ronald Shannon Jackson. Az ő zenéjük inkább a gyomorból jön, az európai inkább az agyból. Ez nyitottabbá tett az amerikai muzsikusok iránt.

– Az ön egyik tulajdonsága, hogy megalkuvás nélkül hű önmagához, következetesen járja a maga útját, fittyet hány az anyagi vagy üzleti szempontoknak.

– Remélem, hogy így van. Amikor a Last Exittel kezdtem játszani, sokan azzal gyanúsítottak, hogy a pénzért teszem. Nos, nem a pénzért játsszuk ezt a zenét, hanem mert szeretjük. Amit csinálunk, abban benne van az európai free jazz, a blues, a rock and roll, mindenféle zene.

– Mi vonzotta ehhez? Miért csatlakozott a Last Exithez?

– Elég régen ismerjük egymást ahhoz, hogy tudja: mindig a közvetlen, erőteljes kifejezésre törekedtem. Egész testemből játszom, szeretem feszegetni a kifejezhetőség határait. Erre ebben az együttesben jó lehetőségeim adódnak.

– Az elektromos gitár és a rock-ritmusok azonban más világot képviselnek.

– Ez igaz, régebben ki nem állhattam az elektromos gitárt és a basszusgitárt. De igyekszem nyitott maradni az új dolgok előtt, s magam is meglepődtem azon, hogy kezdtem ezt a hangzást megkedvelni.

– Rájátszás, visszhangosítás, elektronikus hangképzés: nem tart attól, hogy a technika elpusztít valamit? Hogy a hangszer természetes hangjának bensőségessége helyébe a mesterséges zajkeltő eszközök lépnek?

– Ez megtörténhet, de ha az ember tudatosan dolgozik a stúdióban, olyan dimenziókkal gazdagíthatja a zenét, amire koncerten nincs módja. Mindkét vasat a tűzben tartjuk. Például a Japánban készített lemezünkön, amelyen Herbie Hancock is játszott egy keveset, akusztikus és elektromos eszközöket egyaránt használtunk.

– *A közönség hogyan viszonyul az új irányhoz? Azoknak, akik méltányolták korábbi erőfeszítéseit és következetes előadói magatartását, nem esik-e nehezükre követni?*

– Lehet, de nem érdekel, fontosabb, hogy új, fiatal közönséget találjak. Nem tehetek arról, hogy a régi jó barátok nem értik, amit most csinálok. A korombeliek meglehetősen szűkagyúan gondolkodnak. Azt hiszik, hogy a zenének ugyanolyannak kell maradnia. Ez ostobaság. A 35 fölöttiek otthon ülnek, bámulják a tévét, Coltrane-től Davisig minden jó régi felvétel megvan nekik videón. Lehet, hogy egész nap dolgoznak, és elfáradnak estére, nem tudom. A fiatal közönség sokkal nyitottabb, új élményekre, tapasztalatokra vágyik, s ez nekem sokkal érdekesebb.

– *Nem vonja ez maga után azt, hogy zenéjét az ő érdeklődésükhöz és esztétikai igényeikhez kell igazítania? Nem befolyásolja ez túlságosan a zenei gondolkodását?*

– Lehet, hogy egyesekét igen, de az enyémet nem. Elég régen űzöm az ipart ahhoz, hogy képes legyek a magam útját járni. Mindig volt közönségem, de olyat nem csinálok, amit nem akarok.

– *Volt már arra példa, hogy zenéje ellenséges indulatokat váltott ki?*

– Ilyen mindig előfordulhat. Amikor a Last Exit első koncertjét adta Frankfurtban, többen odajöttek hozzám, hogy mit csinálok. A fiatal közönség azonban élvezte. Soha nem törődtem a közönséggel. Játszom a magamét, nem foglalkoztat, hogy kedvelik-e vagy sem. Természetesen inspirálóbb, ha élvezik, de ha nem, az nem az én bajom.

– *Attól tartok, ez nemcsak ízlés kérdése, s nem pusztán az ön szándékain múlik. Ennek az anarchikus, disszonáns, hangos, sokkoló funky zenének a befogadása az érzékszervek sajátos működését feltételezi.*

– Tény, hogy nem háttérzene. Magam is ismerek olyanokat, akik koncerten élvezik, de lemezen képtelenek elviselni. Rá kell szánni az időt, gyakrabban kell koncertre járni új dolgokat tapasztalni. Ez a közönség részére is tanulási folyamat.

– Mintha a nyolcvanas években nem ez volna az uralkodó irály. Az elemzés, az értelmezés helyett a kikapcsolódás, a szórakozás, a könnyed zene és beszéd dívik.

– A popzene uniformizálódása és leegyszerűsödése sokakat kielégületlenné tesz. Mindig akad elég ember, aki másfajta zenére vágyik.

– Jó hallani, hogy ön és más avantgárd muzsikusok ennyire hisznek saját magukban, bíznak a közönség befogadó készségében.

– Enélkül képtelenség volna fennmaradni. Amikor azt a furcsa zenét a hatvanas években játszani kezdtem, a muzsikustársakon kívül alig akadt valaki, aki értette. Hosszú időbe került, amíg a közönség kialakult, de mindig tudtuk, hogy ezt az utat kell járnunk.

– Az európai free zenészeket még mindig elég nagy távolság választja el az olyan nagy fesztiváloktól, mint Hága, Pori, Molde. Ha ezeken egyáltalán helyet kap az avantgárd, akkor csak amerikai előadók tolmácsolásában.

– Az amerikaiaknak más képzetük van az un. free zenéről. Valójában ott ez soha nem volt szabad. Az egyetlen kivétel talán Cecil Taylor. A Last Exit játszott Hágában, Párizsban, Moersben, és Poriba is hívtak. De amúgy igaz, könnyebb egy félmodern improvizált zenét játszó, funky ritmusokkal dolgozó amerikai zenekarnak. Minden fesztivál üzletiessé vált, ezért nem szeretem őket. Bizonyos fajta zenét kívánnak, s már nemcsak a muzsikusok neve számít, mint Coltrane idejében. Sok zenész ugyanazt a kacatot játssza, a nevek felcserélhetőek. Amerikában most nem sok minden történik. Az „öreg" európai free zenészeket, mint Schlippenbach vagy én, nem hívják ezekre a fesztiválokra. Különben is a méretek elrettentőek, húszezer ember előtt nem lehet játszani. De mégis kell, mert néhányan később eljönnek a kisebb koncertekre is. Jobban szeretem a meghittebb termeket 100-150 hallgatóval. Sok mindent csinálok, szólóban, duóban, trióban is játszom.

– Nemrégiben 14 szerelmes vers címmel szólólemezt jelentetett meg, amelynek lírai hangvétele és érzelmi töltése alighanem barátait is meglepte.

– Mint mondtam, kissé megváltoztam, sokat tanultam magamról az elmúlt években. Már nem vagyok dühös fiatal, de az erőm megmaradt. Ez a 14 darab lemezre készült, s való igaz, meglepetést szerezhet egyeseknek. De unom már azt az arcképemet, amely hangos, erőszakos szaxofonosként láttat. Az egész személyiségem megváltozott, ma sokkal többet tudok, mint 15 évvel ezelőtt.

– *Hallgatja időnként a régi lemezeit?*

– Nagyon ritkán. A múltkor New Yorkban egy rádióriportban lejátszották a legelső lemezemet, amit azóta nem hallottam. Meglepődtem, de meg voltam vele elégedve.

– *Azért kérdeztem, mert vannak muzsikusok, akik megtagadják a múltjukat, gyerekes kísérletnek minősítik első lépéseiket.*

– Mindig tudni kell, hogy mi következik, de azért időnként nem árt megállni, és visszapillantani. Például jobban kedvelem Miles Davis klasszikus kvintettjét Coltrane-nel, mint a mait, amiből hiányzik valami. Azon lehet vitatkozni, hogy kedveljük-e ezt a zenéjét, de amikor azt mondja, hogy „a közönség mindig ugyanazokat a standardokat akarná tőlem hallani", meg kell adni neki a jogot, hogy azt az utat válassza, amelyiket akarja.

– *Ha már itt tartunk: foglalkoztatják az új irányzatok, érdekli, hogy mi történik a jazz mai világában?*

– Nem nagyon hallgatok új zenéket, inkább a régieket Armstrongtól a hatvanas évekig, Eric Dolphyval bezárólag. Ismerem a muzsikusokat, de főleg koncertekről. A múltkor New York-ban fesztivált rendeztünk fiatal együtteseknek, szaxofonosoknak. Szellemileg és kifejezésmódjában sem volt valami erős a felhozatal. Én Milford Graves dobossal játszottam, aki velem egykorú. Jobb volt az összes fiatal dobosnál. A Last Exit, amelyben Bill Laswell kivételével mindenki velem egykorú, sokkal erőteljesebb zenét játszik, mint ezek a fiatal gyerekek. És én már 47 éves vagyok.

(Jazz Forum, 1988)

Ajánlott lemezek

Machine Gun (FMP), 1968
Brötzmann Solo (FMP), 1976
Three Points and a Mountain (FMP), 1978
14 Love Poems (FMP), 1984
Wie Das Leben So Spielt (FMP), 1989
Dare Devil (DIW), 1991

Ami a hangszer mögött van

(James "Blood" Ulmer: „Az elnyomás ugyanazt a bluest szülheti")

Az 1942-ben született amerikai gitáros héttől tizenhárom éves koráig gospel együttesben énekelt, majd Pittsburgh-ben rock and roll és funky zenekarokban csiszolgatta gitártudását. Miután Detroitban négy évet állandó gyakorlással töltött, New York-ba ment, ahol kilenc hónapon át a Minton´s Playhouse-ban játszott, és megfordult többek között Paul Bley, Joe Henderson Larry Young és Rashied Ali együtteseiben. Ez utóbbiban figyelt fel rá Ornette Coleman. Ulmer a szaxofonos bűvkörébe került, megismerkedett a „harmolodic" rendszerrel, és fellépett Colemannal. Első önálló lemezét (Tales of Captain Black) 1978-ban készítette, amelyen Coleman is közreműködött. A hetvenes évek végén rendszeresen turnézott saját együtteseivel, játszott Arthur Blythe szaxofonos két jelentős lemezén (Lenox Avenue Breakdown – 1979, Illusions – 1980), és tagja lett a No Wave együttesnek. A nyolcvanas években saját triójával turnézott. Az elektromos hangképzés megannyi eszközével élő gitárjátéka a funky, a heavy metal és a jazz-avantgárd erőteljesen ritmikus keveréke. A beszélgetés magyarországi fellépése alkalmával a debreceni jazznapokon készült.

– Egy régebbi interjút olvasva arra a következtetésre jutottam, hogy meglehetősen elutasítóan viselkedik a riporterekkel szemben. Így - bár terveztem - letettem arról, hogy keressem az alkalmat a beszélgetésre. Aztán ezen a debreceni jazzfesztiválon belebotlottam Önbe a folyosón, s nem tudtam ellenállni a kísértésnek, hogy megszólítsam. Legnagyobb meglepetésemre mosolygós beleegyezés fogadta kérésemet, s most itt ülünk e kies sportöltözőben, a sikeres koncert utáni laza hangulatban, muzsikustársai és magyar kísérői jövés-menése közepette. A váratlan helyzet arra kényszerít, hogy improvizáljak. Mindenekelőtt azt kérdezem: mi az oka ennek az engedékenységnek?

– Megváltozott a felfogásom. Ma már szívesen adok nyilatkozatokat.

– Mielőtt önálló lemezekkel jelentkezett volna, Ornette Coleman köréhez tartozott, az ő műhelyében játszott. Milyen volt kapcsolatuk?

– Ő az egyik legjobb barátom. 1972-75 között játszottam az együttesében.

– Miért szakított vele?

– Nem szakítottam. Neki saját zenekara van, a Prime Time. Tudja, hogy megy ez: az ember először beáll másvalaki zenekarába, közben kialakul saját zenéje, amihez önálló együttesre van szükség. Természetes volt, hogy kiváltam Ornette zenekarából. Maradtak benne elegen. Meg aztán ő filmzenéket és hasonlókat ír. Tanultam nála, játszottam vele és harmolodic módon kezelem a gitárt – de mindig azt akartam, hogy saját együttesem legyen. Fönn kell tartanom magamat. Nem hiszem, hogy azonos lehetne az utunk, mert ő több időt töltött a zenével, és nagyobb a tapasztalata. Körülbelül száz lemezt készített, én kilencet. Ő legenda – én nem vagyok az.

– Az Ornette által kidolgozott harmolodic rendszer nagy vitákat váltott ki jazzkörökben. Ön ma mennyire tartja ezt életképesnek?

– Ornette a saját feje után megy, nem törődik azzal, hogy mások mit mondanak. Ez az ő elmélete, amit magának készített. Nem nekem.

– Mindenesetre nagy hatással volt Önre, bár ha nem akar, nem kényszeríthetem, hogy erről beszéljen. Maradjunk saját zenéjénél. Koncertjének hangereje a rock-zenekarokéval vetekedett. Milyen szerepet szán ennek a lehengerlő hangzásnak?

– Az utóbbi hét évben mindig a trióval léptem fel, de lemezt még nem volt alkalmam így készíteni. Élőben a trió nyersebben, természetesebben szól.

– Első hanglemezét a kis Rough Trade jelentette meg, aztán a CBS sztárja lett. Ez azt is magával hozta, hogy lemezeit világszerte forgalmazzák.

– Három lemezt készítettem a CBS-nek, és éppen most szerződöm át a Blue Note-hoz. Ez az egyetlen igazi jazzlemezcég Amerikában.

– Miért vált meg a CBS-től?

– Nem kaptam meg a példányonkénti részesedést. Amerika nagyon üzleti szellemű, a jazz pedig inkább underground megnyilatkozás.

– Az ön zenéje is undergorund megnyilatkozás volt CBS-lemezeken?

– Az én zeném nem jazz. Vagy Ön szerint igen?

– Az előbb ön használta ezt a fogalmat.

– A jazz műveléséhez igazi muzsikusnak kell lenni. Én tudom, mi a jazz; nem az, amit az emberek annak neveznek. Őket ez nem érdekli igazán komolyan, csak az újságokat lesik, s ha a riporterek valamire rámondják, hogy jazz, ugyanazt szajkózzák.

– Talán bocsánatos gyarlóság ez, hiszen mindenki tudni szeretné, hogy mit hall.

– Nem lehet mindent megnevezni. A zene az zene. Amióta létezik, mindig nevet akarnak neki adni. Címkét biggyesztenek rá, és eladják. Ennek semmi köze a zenéhez. Amerika nagyon üzleties. Az avantgárd jazzt nem akarják lemezen megjelentetni, csak szórakoztató zenét adnak ki. Jazzlemezeket a japánok meg az európaiak készítenek, és kilopják a pénzt mások zsebéből. Ezért nem csinálok velük felvételeket.

– Akkor miből él?

– Abból, hogy gitározom, és nem jazzt játszom. Amerikába kellene jönnie, akkor nem kérdezne ilyeneket.

– Úgy tudom, New York-ban lakik. Hogyan lehet ott bekerülni a zenei körökbe?

– Én már benne vagyok.

– Úgy értem, milyen szempontok alapján választja ki a partnereit.

– New York-ban ezer meg ezer muzsikus játszik, és ugyanannyi akar munkát. A magam részéről arra törekszem, hogy ne játsszak New York-iakkal, mert mindenkinek van saját zenekara.

– Előrebocsátom, nem akarok érzékenységet sérteni a következő kérdéssel. Nekem nincsenek faji előítéleteim. Ön fekete, én fehér vagyok...

– Fehér?

– Igen.

– Zsidó?

– Magyar.

– És a magyarok fehérek?

– Úgy tudni.

– Ó. Rendben.

– ... szóval szeretném tudni, hogy színes bőrű társai hogyan fogadják, mire tartják a zenéjét.

– Nem tudom. Azt hiszem, kedvelnék, ha a fehérek hagynák, hogy hozzájuk is eljusson. A lemezeimet tudniillik fehér klubokban forgatják le, és a feketék nem járnak ilyen helyekre.

– Miért nem játszik fekete klubokban?

– Miért nem?! Szeretnék!

– Nem hívják? Vagy nem értik ezt a zenét?

– Nem tudom.

– Az az érzésem, hogy tudja, csak nem akarja megmondani.

– Engem nem érdekelnek a feketék, nem érdekelnek a fehérek, engem csak a gitár és ez a trió érdekel! Maga meg állandóan arról akar velem beszélgetni, hogy a fehérek miért nem szeretik a feketéket. Nem tudom! Nem akarok faji kérdésekről beszélni! A zenének nincs színe!

– *Én is ezt gondolom.*

– Valóban? Meglehet... Mindenesetre életem hátralevő részében feketéknek akarok játszani. New York-ban a feketék olyan klubokba mennek, amilyenbe akarnak, csak éppen minden a fehérek kezében van. Ideje, hogy a fehérek abbahagyják az uralkodást. De nem hiszem, hogy erről érdemes volna vitatkozni. Nem akarom, hogy a fehérek kellemesen érezzék magukat a helyzetük miatt.

– *Nem tehetek arról, hogy fehérnek születtem.*

– Nem tudom, hogy valóban fehér-e. Nem tudom, mit ért azon, hogy fehér. Lehet, hogy fehér akarna lenni, de nem szeretném a pénzhajhász fehér stricikhez hasonlítani. A fehérek a felelősek azért, hogy időtlen idők óta uralják a Földet. Nem értem, miért akarja nekem azt mondai, hogy fehér. Talán felelős valamiért?

– *Legfeljebb azért, hogy megpróbáljam pontosan értelmezni a szavait.*

– A zene a feketéktől származik. A fehérek tőlünk lopták el, vagy ha nem lopták is, de felhasználják. Minden zene, minden hangszer Afrikából, a feketéktől ered.

– *Mr. Ulmer, én tiszteletben tartom a véleményét, de nem értem, miért akarja kirekeszteni a fehéreket. Ezek szerint például Magyarországon nem is létezhet jazz?*

– Ezt nem mondtam. Nem állítom azt, hogy itt nincsenek jazz-zenészek. Úgy vélem azonban, hogy minden fehér zenésznek le kellene tennie a hangszert, és azzal foglalkoznia, amihez ért.

– *Mihez értenek?*

– Nem tudom, de a zenéhez nem. Ma Pat Metheny az első számú harmolodikusan játszó gitáros, és nem úgy fest, hogy abba akarná hagyni a zenélést. Hiába beszélek.

– *Némiképpen érthető, hogy így vélekedik. Hiszen azelőtt Ön játszott Colemannel.*

– Nekem nincsen helyzetem. Én szabad ember vagyok Amerikában. Ott játszom, ahol akarok, fehér gázsiért. A fehérek és a feketék különböző indítékokból muzsikálnak. És ez az ok benne van a zenében.

– *Nem lehetséges mégis, hogy ezek az okok esetenként azonosak?*

– Nem. A zene az életről, a sorsról szól. Nem értem, hogy a fehérek miért zenélnek. Amerikában ott van John McLaughlin, Pat Metheny, Al DiMeola, Mike Stern, John Scofield... Mind fehérek, és nem tudnak zenélni. Gitározni tudnak, mert ismerik a hangszert, de a zene... Hangszereken nagyon sokan tudnak játszani, mert már ki vannak találva a hangokkal egyetemben. Erre mondják azt, hogy a hangszer zenéje. De a feketék azt játsszák, ami a hangszer mögött van, mert erre vannak kényszerítve, mert ezt érzik. Amikor a zenéről beszélünk, az azt jelenti, hogy a muzsikusnak azt kell átadnia, amit legbelül érez, és amit más nem közölhet helyette. A fehérek nem hangszerrel fejezik ki magukat, hanem életvitelükkel.

– Akkor a népzenék mire szolgáltak?

– Minden népnek van valamije, amit időtöltésre használ. A fehérek szabadidejükben zenélnek, a négerek mindig. Azt hiszi talán, hogy Jimi Hendrix a gitározás kedvéért játszott a hangszerén? Vagy John Coltrane csak úgy próbálgatott szaxofonozni? Hivatkozzam az én esetemre? Az embernek önmagát kell kifejeznie a hangszeren. Én most őszintén beszélek a zenémről, de maga mindig a rabszolgaságra akar engem emlékeztetni. Igen, ha tudni akarja, ma is van rabszolgaság, csak éppen más formában. És nem akarjuk, hogy állandóan azt tudatosítsák bennünk, miért így zenélünk. Ez a küldetésünk.

– Szeretném megkérni arra, ne úgy kezeljen engem, mint egy fehér amerikai újságírót. Én nem üzleti érdekből, hanem őszinte kíváncsiságból akarok megismerkedni a sorsával, zenei felfogásával. Meg akarom érteni önt – ezért kértem erre a beszélgetésre.

– Nem, nem. New Yorkban egy magyar kolónia mellett lakom, akiknek ugyanolyan faji előítéleteik vannak, mint a többi fehér nációbelinek. Ön csak annyiban különbözik tőlük, hogy még nem járt Amerikában. Minden amerikai Európából érkezett azzal a szándékkal, hogy meggazdagodjon a rabszolgapiacon. A diszkrimináció ma már nem a törvényekben létezik, hanem az emberek gondolkodásmódjában. A törvény előtt annak rendje s módja szerint egyenlők vagyunk, ezért lehetek én szabad. Pénzünk is van, hogy ennek érvényt szerezzünk.

– Milyen támogatást kap ehhez...

– Nem kapok semmilyen támogatást. Mindenki saját magát támogatja.

– ...lelkileg a fekete közösségtől?

– Az izmaikkal támogatnak. A fehéreknek vállalniuk kell a harcot a feketékkel.

– De hát ön az ujjaival gitározik.

– Na, igen. De ha ön New Yorkban sétál öt magyar barátjával, és szembejön négy fekete, és odaszól nekik valamit, abból verekedés lesz. Régen börtönbe került az a fekete, aki fehér embert ütött meg; ma már ez nem így van. Úgyhogy harcolni kell, máskülönben állandóan az alacsonyabb rendűségünket éreztetik velünk. Ma profi módon folyik a fajüldözés Amerikában: a fehérek nem alkalmaznak feketéket üzleteikben. Ez az egyetlen eszközük, amivel élni tudnak.

– Zenei körökben is így van ez?

– Amerikában minden a feketéktől származik. A fehérek csak elveszik tőlük.

– Mégis, sok fekete muzsikusról tudunk, akik fehéreket is foglalkoztattak együtteseikben. Miles Davis zenekaraiban gyakran megfordultak fehérek, nála játszott például John McLaughlin, Mike Stern, John Scofield.

– A fehér zenészek kevésbé rasszisták, mint az átlagember, mert tudatában vannak annak, hogy honnan ered az, amit csinálnak. Ha az ember a színpadra lép, oda kell állnia a mikrofon elé, s ilyenkor mindenki tudja, hogy honnan jött. Mindenkinek van saját hangja. A mi egyéni hangunk az, amit afrikai zenének neveznek. De az afrikai zene és az a zene, amit Amerikában játszanak, nem azonosak. Amit mi játszunk, az máshonnan ered, más indítékból táplálkozik, mint az, amit becsomagolnak és eladnak. Magyar zenét vagy afrikai zenét nem árulnak. Az a zene, amin egyesek dollármilliókat keresnek, a feketék elnyomásából, a rabszolgaságból született. Ezt nem szabad összekeverni az afrikai vagy a magyar zenével. Ezt a feketék teremtették rabszolgaságban és elnyomatásban, olyan hangot hozzátéve, ami annyira ámulatba ejtette a fehéreket, hogy azonnal árusítani kezdték.

– Vajon mi ejtette őket annyira bámulatba ebben a zenében?

– Nem a zene érdekli őket, hanem a pénz. Azt hiszem, szeretnek hallani az elnyomásról, szeretik a hatalmukat érezni minden fölött, amit feketék csinálnak. Ezért nem akarom, hogy a zeném valaha is üzleties legyen. A nagy sztárok dalainak valójában semmi közük nincs a feketékhez. Gondolja, hogy Michael Jackson, akinek albumai 30-40 millió példányban kelnek el, a fekete közösséghez szól? Nem tudom, hogy a fehérek mit találnak benne. Nyilván pénzt. Mert úgy kezelik, mint a fekete lelki alkat megnyilvánulását.

– S az ön zenéje mennyire szól a feketékhez?

– Másként hangolom a gitáromat. Mindent unisonóban, egy hangból, egy hangnemben játszom.

– Ez mire jó?

– Ez is egyfajta lázadás a fehér ember ellen.

– Miközben mi itt az öltözőben beszélgetünk, odakinn a színpadon négy fiatal magyar muzsikus – a Dresch együttes – játssza a maga kemény, panaszos zenéjét.

– Inkább azt hiszem, másolnak valamit. De ezt valójában nem érzik. Az elnyomás ugyanazt a bluest szülheti. Ha itt, Magyarországon olyan az elnyomás, mint nekünk Dél-Afrikában volt...

– Sokféle elnyomás létezik.

– Nem ismerem az itteni elnyomást. De például a zsidók azt mondják, hogy „közülünk hatmilliót pusztítottak el, mi is elnyomottak vagyunk", miközben ugyanolyan megkülönböztetést alkalmaznak a feketékkel szemben. Ők ezzel nem törődnek, de valójában ugyanúgy rasszisták. Ha tehetik, a fehérek mindig összefognak.

– Ezért kérdeztem, hogy a zenéje mennyiben szól a feketékhez.

– Az én zeném fekete. Öt fivérem és három nővérem van. Minden fekete a zenével él, a zene róluk szól. Ezért nem foglalkoztat, hogy fekete közönségem legyen. Mert a fekete közönség az, amit én játszom. Egy házban élünk, hallanak gyakorolni, játszani, hallják, ha sikered van, ha megbuksz; ott vannak körülötted. Pengeted a hangszeredet, és körbefognak bátyáid, nővéreid, akik feketék. És miután húsz éve hallgatnak téged, nem mennek el abba a klubba, ahol a szemetedet játszod. Mert ha elmennek valahová, jól akarják magukat érezni. Ha nem akarnak menni, otthon maradnak, és hallgatnak téged. Néhányan otthon maradnak...

(1986)

Ajánlott lemezek

Tales Of Captain Black (Artists House), 1979
No Wave (Moers), 1980
Odyssey (CBS), 1983
Original Phalanx (DIW), 1989

5. Pannonica

Séta a Nagyerdőn
(Debreceni Jazzegyüttes)

Egy amatőr művészeti csoport életében rendkívüli esemény, ha önálló lemeze jelenik meg. A Debreceni Jazz Együttes fennállásának második évtizedében kapta meg ezt a lehetőséget. A kiválogatott anyag eredetileg rádiófelvételnek készült, s a stúdiómunkák során jutott az együttes tudomására, hogy ebből valaha talán lemez is lehet. Munkájuk eredményével aztán legközelebb – mint a hallgatók – a hanglemezboltban találkoztak. A lemez tudtuk nélkül nyerte el végső formáját, még szerződést sem kötöttek velük. Nem szükséges részletezni, mennyire más alkalmi rádiófelvételeket készíteni épp kéznél levő számokból, vagy egy alkotói periódus reprezentálására tudatosan készülve állni a nyílvánosság és az „örökkévalóság" elé. A Debreceni Jazz Együttesnek ez a lehetőség nem adatott meg, sőt – a magyar jazzlemezek számát figyelembe véve – még így is örülnünk kell annak, hogy egyáltalán szóhoz juthattak. Nem tudni, mit produkáltak volna, ha felkészülhetnek, ha optimális feltételeket biztosítanak számukra a felvételekhez, és nem több alkalommal (de összesen így is csak fél nap alatt) rögzítik műsorukat.

Az 'A' oldalt Kiss Ernő *Apokalipszis* című szerzeménye nyitja, amely sokkal szelídebb a végítélet rémlátomásait idéző címénél. Ezt a vendégművész Deseő Csaba *Bitter* című kompozíciója követi a rock monoton és a swing lüktető, offbeates ritmusának váltakozásával, a szerző mozgékony brácsaszólójával: sikerült szerzemény. Erőltetettnek érződik viszont a *16. századi magyar táncdallam* a zongorista-zenekarvezető Kiss Ernő feldolgozásában, noha figyelemre méltó benne Gyarmati Zoltán (szaxofon) és Mátyás Ferenc (dob) közös rögtönzése. A *Debreceni séta*, Gyarmati Zoltán témája nyitja a 'B' oldalt. Ezen a felvételen, valamint Fazekas Csaba bőgős *Együtt* című számában játszik a zenekarral Simeon Sterev, a kitűnő bolgár fuvolista, mindkét darabnak sajátos karaktert adva. Különösen az *Együtt* sikeredett sodró, feszes muzsikává. Ismét Kiss Ernő-szerzemény, az *Alkony* következik, a lemez – sajnos – egyetlen akusztikus darabja. Szép, lírai szám, a szerző érzékeny, meditatív szólójával.

A DJE első nagylemeze pillanatfelvétel az együttes útkereső, stílusának kimunkálására irányuló időszakából (a felvételek két és fél évvel ezelőtt készültek). Sikerült sajátos hangzást létrehozniuk, ennek hatását azonban csökkenti, hogy hiányzik belőle a vibráló feszültség, az igazán erős érzelmi töltés és a nagy egyéniség holdudvarának kisugárzása. A jazz-rock és a modern main stream stílusban készült lemez talán ezért nem hagy mélyebb nyomokat a hallgatóban, annak ellenére, hogy zeneileg minden a „helyén van", és kellemesen érinti a fület. Kifogásolnunk kell a hangfelvétel technikai egyenetlenségeit, a fantáziátlan borítót és a fülszöveget, amely az együttes útjának tényszerű felsorolásán kívül semmit nem közöl magáról a zenéről.

(1979)

Debrecen Jazz Group
Gyarmati Zoltán – altszaxofon, Kiss Ernő – Fender-zongora, zongora, Fazekas Csaba – basszusgitár, Mátyás Ferenc – dob, ütőhangszerek + Deseő Csaba – elektromos brácsa, Simeon Sterev – fuvola

Bőgő és tűzijáték
(Pege-show)

Kezemben az amerikai Radio Free Jazz magazin legújabb, májusi száma, amely hátlapján – másoké mellett – Walter Norris és Pege Aladár Összhang című, az Inner City lemeztársaság kiadásában megjelent albumát reklámozza. A rövid hírverésben ez áll a magyar muzsikusról: „A bőgős tűzijátékot a legendás Pege Aladár szolgáltatja."

A Magyarországon nem kevésbé legendás hírű bőgővirtuóz együttesével legutóbb a debreceni Kölcsey művelődési központ színháztermében adott hangversenyt. A nagy név csak fél házat vonzott, pedig azt hinné az ember, hogy a Pege-műsor mindig biztos pont a koncertrendezőknek. Mindenesetre valamit tudhattak azok, akik távol maradtak. A tapasztalt, rutinos zenészekből álló együttes két tenorszaxofon, gitár, bőgő (basszusgitár), dob felállásban játszott. A műsor ízelítőt adott mindenből, ami a feltételezések szerint az úgynevezett

jazzközönség kedvében járhat. A meghatározó a modern swing és a rock-jazz volt, a szerzemények többsége Pegétől származott. A mérce ugyan meglehetősen alacsonyra tétetett, de a publikum kegyeit célba vevő show-műsor eklektikussága ellenére mégis élt és hatott, amiben az egyes számok és az egész műsor tetszetős felépítésének ugyanúgy része volt, mint Pege élvezetes bőgőjátékának és a fiatal Csiszár Péter felfedezésszámba menő, lendületes szaxofonszólóinak. A kitűnő muzsikusok életet tudtak vinni a nem kimondottan elmélyült és fantáziadús zenei vázba, a program így végül elérte célját: a közönség vastapsát. Ha azonban valaki otthon feltette Pege Aladár 1970-ben kiadott Montreux Inventions című lemezét, némi szomorúsággal elegy nosztalgiával állapíthatja meg, hogy akkoriban még mást is akart a bőgő első számú magyar virtuóza.

(1980)

Tavaszi koncertszemle

Több ígéretes kezdeményezés mutatja, hogy a nehezedő gazdasági feltételek ellenére is adódnak életterek a jazz számára. A Magyar televízió és a Vígadó közös sorozata, a Budapesti Tavaszi Fesztivál jazzhangversenyei és a Bartók Béla zenei szakiskola jazztanszakának országos turnéja kiemelkedő jelentőségű eseményei voltak az évadnak.

Tévéklub a Vigadóban

Négy dátum – február 6., március 6., május 6. és június 11. – jelzi, hogy a Magyar Televízió immár nemcsak tétlen szemlélője, hanem ösztönzője is kíván lenni a hazai jazz fejlődésének. A zenei főosztály szervezésében ezeken a napokon rendezik meg a Pesti Vigadó nagytermében azokat a reprezentatívnak szánt hangversenyeket, amelyek az élő felvétel hangulatával adnak majd keresztmetszetet a magyar jazz jelenéről. A kamerák előbb Szakcsi Lakatos Béla és barátai, majd dixie-együttesek, aztán Szabados György, Pege Aladár, Binder Károly

együttesei, végül további vezető muzsikusok játékának rögzítésével adnak bepillantást a különböző törekvésekbe. A véletlenszerű közvetítéseket tervszerűséggel felváltva, Deák Tamás szerkesztő a mérvadó irányokra igyekszik irányítani a közönség figyelmét, üdvös és méltánylandó módon a magyar jazz és a televízió találkozásainak történetében.

A nyitóhangverseny három közvetítésre is elegendő anyagot szolgáltatott sokféleségével. A műsor első felében a megszűnt Saturnus együttes magjaként megmaradt Babos Gyula (gitár), Dandó Péter (basszus) és Szakcsi Lakatos Béla (zongora, szintetizátor) által létrehozott B.D.Esz Collection szólaltatta meg a zongorista és a gitáros négytételes, közös kompozícióját; a második részben pedig a 180-as Csoport csatlakozásával kisebbfajta big banddé bővült Szabad Zenei Társulás tett kísérletet a jazz és a kortárs zene szintézisére. A két felvonás háromféle zenei világba vitte a közönséget. A B.D.Sz. Collection laza szövésű tételsora a fúziós zene ismert megoldásait, frázisait igyekezett magyar, pontosabban cigány folklórelemekkel egyénivé tenni. A négy tétel négyféle karaktert hordozott, négyféle hangulatot közvetített széles dinamikai skálán. A cigány háttér mindenekelőtt a dallamképzésben és egy cigány nyelvű ballada recitálásában nyilvánult meg. Szerencsésnek bizonyult a fúvós- és ütős hangszerek alkalmazása, különösen a látottnál nagyobb lehetőségeket érdemlő cimbalom szerepeltetése. A kötött és szabadon rögtönzött részeket arányosan felvonultató mű előrelépés a Saturnus utolsó időszakához képest. Elsősorban Dés László (szopránszaxofon) és Balogh Kálmán (cimbalom) szólói töltötték meg azzal a bizonyos „feeling"-gel. Feszesebb dramaturgiai szerkesztéssel sikeres utóéletre számíthat az együttes bemutatkozó darabja.

Az est második részében előbb a 180-as Csoporttól hallhattuk Melis László Etűd, három tükörre című kompozícióját a repetititív zene érvényesüléséhez kedvezőtlen akusztikai körülmények között. Aztán Szakcsi sokoldalúságából kaptunk további ízelítőt. A tizenkétfokúságot pentatóniába hajlító, energikus szólója után a 180-as Csoportnak írt új darabja következett. A zongorista korábban (például zeneakadémiai koncertjén a Szabad Zenei Társulással) már sikerrel kísérletezett a kortárs hangzások és a jazz ötvözésével. Ez a próbálkozása erőltetett kortárs hangzásába nem tudta szervesen illeszteni a jazzes hangvételű rögtönzéseket, a kétféle világ inkább egymás mellett volt jelen. A koncert záró részében Dés László került a középpontba: nagylemezéről hangzott fel egy

playback-re előadott impresszionisztikus szaxofonszóló, majd egy kemény ritmusú, lendületes zenekari darab zárta a műsort.

Tavaszi fesztivál

Örvendetes, hogy a Budapesti Tavaszi Fesztivál rendezői tágan értelmezik a zene fogalmát, és a jazznek is helyet biztosítanak a programban. Mégpedig reprezentatív igénnyel, hiszen Szabados György, a Benkó Dixieland Band és Deseő Csaba neve a kortárs magyar jazz eltérő, de meghatározó törekvéseit képviseli, a külföldi muzsikusok jelenléte pedig a műfaj nemzetköziségét példázza. Az estek nesztora a Magyar Rádió, szerkesztője Kiss Imre volt.

A koncertek közül kiemelkedett a körcsarnokbeli, amely egy finn-magyar műhely és a Paul Motian Band magyarországi bemutatkozását hozta. Motian neve jól hangzik a jazzkedvelők előtt, hiszen olyan jelentős muzsikusokkal játszott, mint Bill Evans és Keith Jarrett. Az örmény származású, kitűnő amerikai dobos a hetvenes évek közepén az ECM lemeztársaság biztatására önálló útra lépett, komponálni kezdett, és sorban jelenteti meg lemezeit. Szerzeményeit a kortárs jazz törekvéseivel szinkronban elvont, egyéni hangzás jellemzi. Működéséhez jellemző módon Európa kínál kedvezőbb feltételeket.

Budapesti fellépése, jóllehet korántsem vonzott telt házat, emlékezetes estévé sikeredett. Ritkán fordul elő, hogy egy zenekar műsorának minden percével le tudja kötni a hallgatóságot. A Paul Motian Band zenéje a hatvanas évek kemény avantgárd hangzásától a modern main streamen és a balladákon át a tánczenei paródiáig sok mindent átfogott. A látszólagos eklektikusságot az egységes szemlélet és a kompozíciós technika szervezte egyneművé. Jóllehet az alapvetően tonális darabok gyakran éltek atonális vagy free elemekkel, mindig megőrizték a mértéket, az arányok egyensúlyát. A polifonikus zenei szövet legfontosabb hatáseleme az ellenpontozás volt, ami a váratlan hangnemi kitérésekben, ritmusváltásokban, a hangszerek kontrasztjában egyaránt megmutatkozott. A két tenorszaxofon szerepeltetése azt jelezte: a zenekarvezető bízott abban, hogy a muzsikusok egyéniség és hangzása megkülönbözteti egymástól a hangszereket.

Igaza volt. Joe Lovano simább, kontrollált hangját izgalmasan egészítette ki Jim Pepper érdes, öblös tónusa. A zongorát pótolva szolgáltatta a harmóniai

alapot Bill Frisell gitáros, akinek csillaga egyre fényesebben ragyog. Akkordbontásos, tremolós, hol a hegedű, hol a fúvósok hangzását imitáló technikája, lebegő, dinamikailag folytonosan változó, „nyávogós" játéka hatásosan ellenpontozta a szaxofonosok egyértelmű artikulációját. Ed Schuller bőgős muzikalitásával és dallamos szólóival tűnt ki, Paul Motian pedig azzal, hogy szinte észre sem lehetett venni: tolakodás és hivalkodás nélkül, szellemi inspirátorként, a háttérből irányította a játékot. Neki már nincs szüksége arra, hogy technikáját csillogtassa, saját személyiségét előtérbe helyezze; régen felismerte azt, hogy a zene értelme máshol rejtőzik.

A jazztanszak turnéja

Az ötlet a szegedi jazzklubtól származik, és az országos klubhálózat regionális vezetőinek közreműködésével valósulhatott meg: a KISZ KB anyagi támogatásával hét koncertből álló országos turnét bonyolítottak le a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazztanszakának növendékei. A két évtizede működő intézmény története során még nem akadt példa ilyen vállalkozásra. A kezdeményezés nem volt kockázatmentes, hiszen leendő muzsikusok bemutatkozását hirdették a plakátok. Ennek megfelelően változó érdeklődés kísérte a hangversenyeket, de a közönség létszámánál fontosabb szempont volt az, hogy a muzsikusjelölteknek alkalmuk nyílott a sorozatos közös játékra, a pódium atmoszférájának kipróbálására.

Debrecenben a zeneművészeti főiskola rangos terme adott helyet a koncertnek. A városi jazzklub szervezésében jó másfélszázan gyűltek össze a műsorra, zömmel fiatalok, egyetemisták. Az érdeklődők remek hangulatú, sikeres est részesei lehettek. A közönség nyitottan, értő fülekkel hallgatta a zenét, értékelte az elvontabb tartalmakat, a finom árnyalatokat is. Nagy Péter zenekarának kissé megilletődött bemutatkozása után mindjárt a legkorszerűbb hangzású, legígéretesebb összeállítás következett. Süle László zongorista szextettje Gershwin Summertimejának feldolgozásával és Wayne Shorter egyik szerzeményének előadásával az avantgárd és a modern jazz iránti érzékét bizonyította. Különösen a Summertime harmóniailag izgalmas, többfelé nyitó változata vallott eredeti zenei gondolkodásról. Ha ezen az úton halad tovább, Süle László egyéni

színnel gazdagíthatja a magyar jazzt. Partnerei is említést érdemelnek: Tűzkő Csaba és Pados Zoltán szaxofonozott, Galyas László trombitált, Juhász Zoltán bőgőzött, Sramkó János dobolt.

Remek funky zenével váltott más stílusba Oláh Aladár zongorista oktettje. Ritmikailag, dinamikailag kitűnően felépített szerzeményeket mutattak be, erő, lendület és magabiztosság jellemezte játékukat. Különösen Horváth Árpád (basszusgitár), Zakar Zoltán (harsona), Makó László (szaxofon) és Csákó Lajos (gitár) neve maradt meg emlékezetünkben. Marosi Zsolt szeptettje megint másik stílus, a sokak által „igazi" jazznek tartott hard bop jegyében lépett a színpadra. A zenekar felnőtt a rendkívül nehéz feladathoz, tempóban, zenekari állásokban és szólókban is stílusosan, magával ragadóan játszott. Hibátlanul oldották meg Sonny Rollins Oleo-jának boszorkányos indítását, s külön ízt adott a két harsonás szerepeltetése. A zenekarvezető ígéretes trombitás tehetség, a zenekar erőssége volt még Politisz Dimitrisz gitárjátéka. Az énekesek tovább színesítették a programot. Ferenczy András és Winand Gábor nemcsak a technikának vannak birtokában, hanem érzik is a zenét. Winand scat betétei különösen nagy sikert arattak.

A kisegyütteseken kívül jelesül megállta a helyét a tanszaki big band is. A hagyományos, swinges alapú számokkal (kettő Count Basie szerzeménye volt) ugyan nem állították rendhagyó feladat elé, ezt azonban meglepően csiszolt összjátékkal teljesítette. A trombitakórus például egészen kitűnő teljesítménnyel rukkolt elő. A közönség nagy rokonszenvvel hallgatta a Süle László vezette zenekar játékát.

A debreceni koncert szervezői „Új hullám a magyar jazzben" címmel hirdették meg a hangversenyt. Az együttesek teljesítménye alátámasztotta, hogy nem propagandisztikus szólam volt a beharangozás. Komoly műhelymunkára, alkotó háttérre enged következtetni a növendékek debütálása, s jó néhány tehetség is akadt a harminc fellépő között. Az persze, hogy hullámmá szerveződve hagyják majd el az iskola padjait, nem csak egyéni képességek és ambíciók kérdése; megfelelő széljárás is szükséges hozzá.

(1984)

Édenkert
(Kaszakő)

Main stream. Főáram. Bobby Hackett, Count Basie, Coleman Hawkins, Stan Getz, Oscar Peterson nevével jegyzett eredeti tartalma a stílusok, irányzatok szaporodásával egyre tágasabbá vált, s ma a swing, a bebop, a cool, a rock, sőt a free egyes elemeit épp úgy magába foglalja, mint a világzenébe integrálódott népzenék jellegzetességeit. Napjainkban a main stream átfogó értelemben neve mindannak, ami mentes a szélsőségektől, ami nem kalandozik feltáratlan terrénumokra, aminek kreativitása a már létező eszközök újraalkalmazásában nyilatkozik meg. Nem a felfedező, hanem a beleérző és továbbfejlesztő képesség manifesztálódása.

A Kaszakő együttes Édenkert című lemezén nincs egyetlen olyan hang, harmóniai vagy ritmikai megoldás, ami ne volna ismerős az elmúlt évtizedek jazzéből. Azt is mondhatnánk, „konzervatív" összeállítással jelentkezett a fiatal csoport. Egy meghatározott stíluskörbe illeszkedő, tudatosan vállalt kereteket igyekezett megtölteni tartalommal. Sikerrel: kellemes összhatású, kiegyensúlyozottan színvonalas lemezzel gyarapította a magyar jazzfelvételek sorát.

Kétségtelenül ébreszt emlékeket a Kaszakő zenéje. A latinos ritmikai alapok, a jazz-rock (különösen az örök viszonyítási pólusok, Chick Corea és a Weather Report zenéjét idéző) fordulatok, a szintetizátor harmóniaképző funkciója jelzi a kiindulási pontokat. Ezek azonban nem válnak kizárólagossá: a dallamképzés, a változatos hangszerelés, az elektromos-akusztikus hangszerek kontrasztjának tudatos alkalmazása, valamint a tagok muzikalitása olyan erényei az együttesnek, amelyek egyénivé teszik a Kaszakő bemutatkozó lemezét.

A kompozíciókon határozottan érződik a konvencionális formai megoldások meghaladásának igénye. A populáris hangvétel meglehetősen bonyolult szerkezeteket takar. A gyakori tempóváltások (*Úgy, mint máskor*), a téma-rögtönzés-témalezárás szerkezet elvetése (*Doctor 9*), a szintetizátor ellenpontozó, elúszó akkordjai (*Édenkert*), a differenciált hangszerhasználat (*És akkor*) mutatja, hogy a Kaszakő birtokában van a jazznyelvezet szakmailag elsajátítható kötőanyagainak, s ezeket professzionális módon képes alkalmazni zenéjében. Az Éden-

kert nem drámai hangvételével, nem filozofikus gondolataival, hanem optimizmusában, zeneiségében üde együttes produkcióval köti magához a hallgatót. És ami a magyar jazzlemezekről ritkán mondható el: a korong szerencsés diszpozícióban, technikailag is gondos kivitelben örökíti meg a Kaszakő játékát.

Az együttes vezető egyéniségei László Attila (gitár) és Csanyi Zoltán (billentyűsök). Zeneszerzőként és hangszeresként egyaránt figyelemre méltó tehetségek (csupán a két utolsó, fúvósokkal teletűzdelt szám tűnik kissé ötletszegénynek). Horváth Kornél konga- és fuvolajátéka egyaránt élvezetes. Lattman Béla megbízható basszusalapot szolgáltat, Lakatos Pecek Géza rendkívül finom és könnyed dobolással vezeti a ritmust. Egyáltalán: a zenekari játék pontos összhatása, a magabiztos előadásmód és a technikai fölény arra utal, hogy örvendetesen összeszokott együttes került a stúdióba. Magyar betegség: megszűntével a folytatásra már nincs lehetőség. (Krém)

(1984)

Édenkert
László Attila – elektromos és akusztikus gitár, Csanyi Zoltán – zongora, Fender-zongora, szintetizátor, Horváth Kornél – fuvola, altfuvola, ütőhangszerek, Lattman Béla – bőgő, basszusgitár, Lakatos Géza – dob

A fal mögött
(Dés László kéznyoma)

Sejtelmes a cím, talán ezért nem értem. Dés László, kezeit feltartva, egy kőfal előtt áll. Lehet persze, hogy az az üvegtábla a fal, ami őt az objektívtől elválasztja, de ez a szimbolika rejtély marad. Ugyan miféle fal mögött kellene elképzelnünk a kitűnő szaxofonost, aki két nagylemezt, fesztiválsikereket és jazzmuzsikusoknál ritkán tapasztalható népszerűséget mondhat magáénak?

A lényeg az, ami a borítóban van: egy évekig zenekar nélkül tevékenykedő muzsikus lemeze, vallomás, önportré, megnyilatkozás. Ilyen lehetőség kevesebeknek adatik meg, kétség azonban nem lehet afelől, hogy az egyik lábával a jazz, a

másikkal a pop földjén lépegető Dés kiérdemelte. Az ortodox jazzisták nehezítelnek rá kétlakisága miatt, de a „könnyű műfaj" magyarországi dolga szempontjából fontosabb, hogy a popzene nyert egy egyéni hangú, remekül szólózó szaxofonost, mint az, hogy a jazzmezőny csak érintőlegesen tudhat magáénak egy fiatal tehetséget. A fúzió léte elvitathatatlan; célszerűbb együtt élni vele, mint csatabárddal hadakozni ellene. *A fal mögött* fúziós összeállítás. Jazz-rock vagy rock-jazz, s nagymértékben Dés László: egy érzékeny, sőt érzelmes alkatú muzsikus sok vonatkozásban eredeti kézjegye. Populáris hangvételű, de igényes kompozíciós és előadói elképzelésekről tanúskodó ötvözet.

Igaz, az első benyomások ennek ellentmondani látszanak. Mert a korongról a Weather Report együttes szólal meg. Josef Zawinul elúszó szintetizátorakkordjai fölött Jaco Pastorius bund nélküli basszushangjai cikáznak, Peter Erskine cinjeinek és közbeütéseinek kíséretében. De hát a legendás combo sohasem írt *Trisztán lovaglása* címmel darabot! Aztán a szaxofonfutamokból lassan kibontakozik a téma, s felfedezzük, hogy a basszusgitárt Tóth Tamás, a dobokat Solti János kezeli. Rájövünk, hogy a szintetizátor C-ből induló, kistercenként épülő mixolidsorát Szakcsi Lakatos Béla produkálja. Végül pentatoncsirát intonálva belép a szaxofon, s már tudjuk, hogy nem Wayne Shorter, hanem Dés László fújja a nádat. Itthon vagyunk, és a lemez egyik legjobb, feszes szerkezetű darabját halljuk. Dés egyszerre bizonyítja, hogy tehetséges szerző és kiváló szólista: lendületes, melodikus rögtönzése alatt a bevezető téma adja az alapot kis- és nagy szekund lépésekben, kvinteket bejárva, dinamikailag fokozatosan erősödve.

A *Júlia mosolya* jellegzetes jazz-rock. A nyugodt, lassú alapütem fölött a vezető szerep végig a szaxofoné, az érzelmes, dallamos témát bemutatja, kibontja, újra és újra ismétli, értelmezi. Másfajta kompozíciós elvet követ a *Kamasz dal*. Ciszdúr témáját a szaxofon szólaltatja meg a felvezető zongoraszólam tizedik ütemétől, majd Szakcsi 34 ütemnyi, szép, akusztikus szólója következik. Újabb tízütemnyi átvezetés után a szaxofon 40 ütemen át bontja ki kamasz panaszát. A zene az aranymetszés táján elhalkul, majd a szaxofon 34 ütemben hatásos szólót épít fel. Nem szokványos szerkezetű, sikerült darab.

Az 'A' oldal főképpen az improvizációkban megnyilvánuló jazzes elemeivel szemben a 'B' oldalon a rock jellegzetességei erősödnek fel. Dob-szívverésekkel

kezdődik *A fal mögött*, amire a szintetizátor a-ról induló, le- és fellépegető kvartokat játszik. Szabályos ütemű akkordbontások fölött a gitár négyszer ismétli a témát, amit a szaxofon oktávban erősít kétszer négy ütemben. A visszatérő bevezetőt rövid gitár-, majd szintetizátor-szóló követi. Alatta a téma ugyanabban az építkezésben ismétlődik, s a szerkezet az aranymetszés táján sűrűsödik. A zene itt is elhalkul, s ugyanabból a tonalitásból mixturákkal vezet át egy újabb témafoszlányba, a záró codába. A két rész között van ugyan logikai kapocs, társításuk mégis kissé mesterkéltnek tűnik.

Meghökkentő kontrasztként – Miles Davis szokott előszeretettel élni ilyen bevágásokkal – alig kétperces be- és elúszó improvizáció hangzik fel. A konga afro-cuban ritmusaira rögtönöz a szaxofon, amit ritmikailag meghatározott pontokon harmóniailag vonóskórus erősít (*A végső érv*). A lemez utolsó előtt darabjára (*Hajnaltól reggelig*) mintha elfogyott volna az alkotói lelemény. Konvencionális, egyenes vonalvezetésű jazz-rock témát hallunk az elektromos gitár szólójával és hosszú szaxofonrögtönzéssel; ez tartja életben a darabot. Dés itt bátran él a hosszan kitartott hangok ismétlésének, a nagy ívű, illetve tört hajlításoknak az eszközével. A zene sűrített ritmikai ostinatoval ér véget. Az egész lemez pedig a kétperces *Aurá*val, ami máshonnan már jól ismert záró megoldás. Borongós vonós akkordtömbök fölött magányos, csapongó szaxofonhang búcsúzik a hallgatótól.

Dés lemeze, éppen fúziós volta miatt, aligha vonja ki magát az egyoldalú megközelítés alól. Legnagyobb erénye, hogy formailag változatos eszközökkel élt, elkerülte a rock sematikus szerkezeteit, szabadabb dimenzió felé nyitott. Ugyanakkor kissé lekerekített, kiszámított; hiányzik belőle a blues. Várjuk azt a lemezt, amelyen Dés teljes felvértezettségében, mint jazzmuzsikus lép elénk.

(1985)

A fal mögött
Dés László – tenor- és szopránszaxofon, zongora, Szakcsi Lakatos Béla – zongora és szintetizátor, Tóth Tamás – basszusgitár, Solti János – dob és ütőhangszerek. Továbbá: Tolcsvay László – szintetizátor, Lerch István – szintetizátor, Karácsony János – gitár, vokál, László Attila – gitár, Horváth Kornél – konga, Füzes Péter – kürt, Gőz László – harsona, Szalánczy Ferenc – basszusharsona, valamint vonószenekar Mártha István vezetésével

Reggae for Zbiggy
(Gárdonyi László igazságai)

Sok idősebb magyar jazz-zenész érzi úgy: Magyarországon nincs kellő becsülete a jazzhagyományokhoz kötődő main stream zenének. Egyfelől a dixieland vonja bűvkörébe a jazz történetében járatlanabb közönséget, másfelől, főként az egyetemi klubokban, az avantgárd talál bázisra a szintén nem különösebben avatott hallgatóság soraiban. A kettő között nincs igazi átmenet: hiányzik az a történeti folytonosság, ami a különböző stíluskorszakokat egymáshoz kapcsolná, és az értékrendszereknek vonatkozási pontokat kínálna. Ennek következtében a mesterségbeli tudásnak, a jazznyelvezet birtoklásának sincs meg a kellő tisztelete. Sokkal nagyobb az ázsiója a szakmai alapokat nélkülöző modernkedésnek, az ideológiával alátámasztott formabontásnak, a tagadásban kimerülő különbözésnek, mint a mesterségbeli felvértezettséggel megszólaltatott, hagyományos szerkezetű jazzstandardnek.

Tagadhatatlanul sok igazság rejlik e vélekedés mélyén. Olyan igazságok, amelyek a jazz egyetemes fejlődésének és magyarországi helyzetének ellentmondásait érzékeltetik. Azt a fáziskésést, ami a magyar kultúrát évtizedek óta jellemzi, s társadalmi-politikai ballasztokkal súlyosbítva a magyar jazz és a jazz magyarországi útjának kibontakozását ma is meghatározza. Teljesítményelvű világunkban ugyan csak a végeredmény számít, de azoknak, akik valamennyire is közösséget vállalnak a bizony nem légkondicionált viszonyok között érlelődő magyar jazzélettel, nem szabad elfeledkezniük azokról az erőfeszítésekről és vívódásokról, amelyek az egyetemes mércével talán nem mérhető teljesítmények születését kísérik. Mert ha csak a jazztörténet csúcsaira és jelenkori mérvadó törekvéseire tekintünk, képtelenek leszünk felfogni, hogy 1985-ben Magyarországon egy bebop formáció is lehet progresszív – mert talán soha nem volt igazán belevaló bebop zenekarunk.

Gárdonyi László bemutatkozó lemeze nem szorul védelemre, lekezelően jóindulatú vállveregetésre. Igényes, közérthető anyagával abból a közönségrétegből nyerhet meg hiányzó híveket a jazzmuzsikának, amely a dixie és az avantgárd közötti ízlésével viszonylag kevés táplálékra lel a hazai kínálatban. Zbigniew Namyslowski Európa egyéni hangú szaxofonosai közé tartozik. Az,

hogy szerepet vállalt fiatal magyar kollégájának lemezén, már önmagában is minősíti a vállalkozást. Kapcsolatuk nem új keletű: 1980-ban mindketten Kőszegi Imre kvartettjében turnéztak Nyugat-Európában, aminek dokumentuma az idehaza nem forgalmazott For Kati című album. Ezt követően Namyslowski Gárdonyi triójának szólistájaként lépett fel a debreceni jazznapokon, közös lemezük az ott előadott anyagra épül. Valamennyi kompozíció Gárdonyi szerzeménye.

A nyitó s egyben címadó szám tisztelgés a szaxofonos partner előtt. Nem patetikus főhajtás, ellenkezőleg, táncos karakterű, a jamaikai reggae ritmust stilizáló játékos darab. A zongora és a bőgő ostinato kvart- (majd színező kvint-, terc-) váltásai lendületes alapot biztosítanak a témát stílusos improvizációban kibontó, végül lezáró altszaxofonnak. Igazi slágerjelölt, hatásos nyitódarab. Kontrasztként lassú, moll alapharmóniákból építkező, lírai kompozíció következik: a *Nyugalom*. A bőgő kis- és nagyszekund ostinatói fölött, a dob diszkrét seprűjátékának kíséretében Namyslowski ezúttal szopránszaxofonon, a rá jellemző hajlításokkal intonálja a témát, amely az improvizációban rendre dúrba modulál. A szerkezet összetett, a zongora és a szaxofon kétszer is váltja egymást a rögtönzésben. Atmoszférikus, tűnődő hangulatokat ébresztő, remek szerzemény (és előadás). A *Narancsváros* ismét keményebb, rockos jellegű darab. Nyolc ütem zongora bevezető után következik az ereszkedő kvintváltó dallamú, pentaton utalású 16 ütemű téma nyolcados alaplüktetéssel, szimmetrikus és aszimmetrikus hangsúlyok váltakozásával. A zongoraszóló Gárdonyi feltűnő melodikus invenciójáról tanúskodik.

Az oldalt a *Lélekút*, Gárdonyi legszebb szerzeménye zárja. Ez annak idején a For Kati című lemezen is helyet kapott, most a zongora és a szaxofon duóban szólaltatja meg. Ha a lemez reminiszcenciákat ébreszt, akkor ez a darab különösen az ECM-soundot, mégpedig Jan Garbarek játékát idézi. Ez azonban másféleképpen is megközelíthető: Gárdonyi olyan gyönyörű, lírai-romantikus témát tudott írni, amit akár az ünnepelt sztárnak is tulajdoníthatnánk. A zongora kvintváltós bevezetője után a két hangszer unisono szólaltatja meg a 16 ütemű g-moll dallamot. Namyslowski altón, sok vibratoval játszik. A zongora az egész felvételen igen aktív, díszíti, kíséri, kommentálja a szaxofon rögtönzését.

A B oldal a gyors, zaklatott tempójú *Törpentánc*cal indul. A kétszer megismételt C-dúr dallam ütembeosztása rafinált: kétszer három ütemben kérdés-válasz szerkezetben ismétlődik, majd a hetedik ütemben a következő ütemre fergeteges swingbe vált át. Ez a két ritmus váltja egymást a szopránszaxofon, illetve a zongora szólója alatt is. Ismét lassú kompozíció: a *Ballada*. B-mollos, hosszú zongora-bevezetőjében Gárdonyi szabadjára engedi kezeit. Virtuóz kromatikus menetei Keith Jarrett játékának feszültségét idézik. Majd belép a zenekar, a szintén b-mollos témát az altszaxofon játssza, ismét sok vibratóval. Szólóját a dobos seprűvel, a bőgős ökonomikus pengetéssel kíséri. Az első oldal tisztán periodikus beosztású számaihoz képest itt a dallam is, az improvizáció is elvontabb, meditatívabb. A lemezt a „bicegő" *Sánta kakukk* zárja. A téma kemény, rockos ütései átkötő ütemek után gyors, swinges tempóba csapnak át. A latinos zongoraszóló bőven él kromatikus fordulatokkal. A dob talán az egész lemezen itt a legintenzívebb, a cinek szabályos rezgéseit a lábdob hangsúlyos közbeütéseivel oldja. A szaxofonszóló alatt visszatér az eredeti rockos alapütem és harmóniasor, majd a téma újbóli megszólaltatása foglalja keretbe a kompozíciót.

Gárdonyi László legfőbb erényének az tűnik, hogy nem vállalkozott irreális feladatra: pontosan annyit tűzött maga elé, amit megvalósíthatónak érzett, s ennek szinte maradéktalanul eleget is tett. Némely szempontból talán túlságosan kötöttek ezek a keretek, egyes darabok szerkezete leegyszerűsített, a kitűnő szaxofonon és a zongorán kívül a dob (Lakatos Pecek Géza) és a bőgő (Lattman Béla) is kaphatott volna a kísérő funkciónál összetettebb feladatokat – de Gárdonyi zeneszerzői és muzsikusi képességei reményteljes fejlődés ígéretével biztatnak. (Krém)

(1985)

Reggae for Zbiggy
Gárdonyi Group: Gárdonyi László – zongora, Lattman Béla – bőgő, Lakatos Géza – dob + Zbigniew Namyslowski – szoprán- és altszaxofon

Kortárs kapcsolatok

(Jazzkoncert a Zeneakadémián)

Egy szellemes hasonlat szerint a kulturális halál csókját viselik magukon azok a kezdeményezések, amelyek a jazz és a klasszikus (komponált) zene ötvözésére tesznek kísérletet. Való igaz, századunk zenéje kevés produktumot tud felmutatni, amely a kétféle zenei világ szintézisét teremtette volna meg. Pedig a kihívás mindkét tábort állandó szembesülésre készteti. A jazz elődjei (a cake-walk, a ragtime) a század első évtizedeiben több komponistát megihlettek (Debussy, Stravinsky, Satie, Hindemith). Amerikában George Gershwin sok jazzes elemet használt műveiben, s Bartók érdeklődését is felkeltették a jazz ritmusai. Ha Milhaud, Stockhausen, Copeland nevét is említjük, láthatjuk, hogy a jazz iránti érdeklődés folyamatosan nyomon kísérte századunk nagy szerzőit, mégis, a megszületett művek tanúsága szerint a jazz nem volt több számukra, mint szín, érdekes ritmikai kaland, ami árnyalja, de nem módosítja zeneszerzői felfogásukat.

Kitartóbb volt az a figyelem, amivel a jazzmuzsikusok a komponált zene technikai eszközei, szerkesztési elvei felé fordultak. Ahogyan gyarapodott klasszikus-zenei képzettségük, úgy vált mind bonyolultabbá a zene, amit játszottak. Rövid, alig százesztendős története során a jazz feldolgozta, magába építette azokat a jegyeket, amelyek az európai műzene fejezeteit jelzik, mígnem hangkészletében, harmóniavilágában eljutott a kortárs zene atonális, dodekafon nyelvezetéig. Szimfonikus hatások már a harmincas években jelentkeztek (Paul Whiteman), majd a progresszív jazz (Stan Kenton), a klasszicista irányzat (Modern Jazz Quartet, Dave Brubeck) és az ún. „Third Stream" (harmadik áramlat – Günther Schuller, újabban Ran Blake, Claude Bolling) már program-szerűen élt klasszikus-zenei megoldásokkal, illetve törekedett a kétféle zene elegyítésére. A szándék sok esetben figyelemre méltó eredményekkel járt, ezt az irányzatot azonban sem a muzsikustábor, sem a közönség nem fogadta el igazán.

Úgy tűnik, a kortárs zene elvont fogalmazásmódja, szigorú strukturáltsága és a jazz ritmusközpontúsága, improvizatív jellege, mint eltérő alkotási gyakorlat, kevés esélyt kínál az eredményes szintézisre. A kétfajta zene kapcsolata

és egymásra hatása ennek ellenére manapság sokrétűbb, mint valaha is volt, az alternatív zenék virágkorukat élik, s olykor annyiféle utalás fordul elő egy-egy előadásban, hogy a hallgató könnyen elveszíti tájékozódási pontjait. A kortárs zene és a jazz kapcsolódási lehetőségeinek bemutatását célozta az a hangverseny, amelyre a Kortárs Zene Nemzetközi Társasága magyarországi programsorozatának egyetlen jazzrendezvényeként került sor a Zeneakadémián. A műsorban két vezető muzsikusnak, Gonda Jánosnak és Szabados Györgynek az alkalomra írt vagy ahhoz illeszkedő szerzeményei hangzottak fel.

Az este első felében ismerhettük meg Gonda nagy lélegzetű, *Improvizációk nyolc hangszerre* című kompozícióját. Ez a nyolctételes mű a jazz idiómáján belül maradva járta be azokat az érintkezési pontokat, amelyek a jazzt és a kortárs zenét összeköthetik. Az első, *Dodekafónia* című tétel olyan hangzatokkal indult, amelyek a kortárs zenére (is) jellemzőek, hogy aztán ritmikus lüktetésű jazzes darabbá szerveződjenek. Hasonló kortárs hangzással élt a *Meditáció*, míg az *Ostinato* a jazz egyik alapelemére, az ismétlődő motívumra és ritmusképletre épült. Az egyik tétel polka-imitációja (igaz jazzsláger is lehetne belőle) Carla Bley vagy az Art Ensemble of Chicago szellemében azt az idézőjeles módszert mutatta be, ahogyan a jazz a populáris zene formáit kezeli. A záró *Szabadon* című tétel a jazz másik jellegzetességére, az adott témára és ritmikai alapra történő rögtönzési lehetőségekre irányította a figyelmet. A kamarazenei eszközökkel gyakran élő, a hangszerek, hangszínek sokféleségét változatosan felvonultató mű sikeréhez nagymértékben hozzájárultak Gonda kiváló muzsikustársai.

A műfaji határok jó ideje elmosódni látszanak Szabados György művészetében, aki ugyan kezdetben a jazzt tartotta elsődleges kifejezési formájának, de saját zenei világának megteremtése során már túllépett annak keretein. *Kobozzene* című, preparált zongorára korábban írott darabja az instrumentum ütőhangszeres jellegét hangsúlyozva különleges, ősi hangzásokat csalt elő a húrokból. Tizenkét vonós hangszerre komponált *Idő-zene* című szerzeménye, amelyet Bartók Béla emlékének ajánlott, gyakorlatilag semmilyen kapcsolatot nem mutatott a jazzmuzsikával. A manapság divatos repetitív technikából kiindulva arra kínált példát, hogyan lehet egy komponálási elvet egyénivé tenni. A repetitív módszernek nemcsak pentaton hangsorokkal adott magyar vonatkozást,

hanem azzal is, hogy a ritmusok mikrostukrutális elmozdulásainak mechanikusságát a hangok energiájának és magasságának változtatásával oldotta. A kötött ritmus így hullámzó időélménnyé módosult. Szabados nem vezényelte a művet, hanem energia-impulzusokkal irányította az előadókat, amiben ennél fogva a rögtönzés mozzanata is benne volt. A jazzben oly meghatározó improvizáció nagyobb teret kapott az estet záró *Polifonikus koncert* című darabjában. Ez a lendületes szerzemény fúvósokkal, ütősökkel kiegészülve Szabadosnak a távol-keleti zenei kultúrák iránti vonzódását mutatta. Keleties dallamvezetés, szimfonikus hangszerelés, jazzes szólók – zenék világa, világok zenéje, a szintézis jegyében.

A nagy siker azt jelezte, hogy az est szerzői, közreműködői meggyőzték a közönséget a zenék találkozásának lehetőségéről.

(1986)

Új társulás

(A Budapest Big Band bemutatkozása)

A hazai jazzélet szenzációjaként hirdették a plakátok a Budapest Big Band bemutatkozó hangversenyét a kongresszusi központba. Nem túlzás a minősítés: ha valami egyáltalán szenzáció lehet egy kis ország kisebbségi zenéjében, akkor az első professzionális nagyzenekar megalakulása annak tekinthető. Nem igényel különösebb ismereteket annak belátása, hogy a zeneélet szervessége szempontjából mennyire fontos a legjobb muzsikusokat tömörítő, a rendszeres műhelymunka és a gyakori fellépések lehetőségét biztosító nagyzenekar léte. Mint ahogyan szimfóniát sem lehet kamaraegyüttessel megszólaltatni, a jazzben is vannak olyan hangzások, hangaszínbeli és dinamikai sajátosságok, amelyek csak meghatározott hangszer-összeállításban érhetők el. A big band-játék a kisegyüttesekétől eltérő muzsikusi részvételt és attitűdöt igényel. A jó big band a jazzmuzsikus iskolája, amelyben a játéktechnika legbonyolultabb elemeit is alkalmas környezetben sajátíthatja el.

Ezt a funkciót a világ számos országában a rádióállomások együttesei töltik be. A magyar rádiózenekar egykori megszűnése, pontosabban 11 tagúra csökkentése a hazai jazzéletet jó ideje megfosztja ettől a lehetőségtől, s ha történtek is kezdeményezések (Vukán György, Deák Tamás zenekarai, vidéki big bandek), ezek nem pótolhatják a hivatásos nagyzenekar hiányát. Hogy létrehozására muzsikuskörökben mennyire igény volt már, azt az bizonyítja, hogy a BBB, amely a Soros alapítvány félmilliós támogatásával szerezte meg működésének feltételeit, már jóval az összeg elnyerése előtt megalakult, és próbálni kezdett. Anyagi háttér nélkül azonban ez is csak egyike maradt volna az elvetélt kísérleteknek. Így azonban a három kezdeményező – Dés László szaxofonos, Friedrich Károly harsonás és Sipos Endre trombitás, az egyes fúvósszólamok vezetői – szervező munkájának is köszönhetően szilárd alapokról indulhatott az új zenei társulás.

Nagyzenekarok általában valamely kiemelkedő komponista vagy hangszerelő műveinek megszólaltatására szerveződnek, s egyéni hangzásukat is eredeti anyag, vagy ismert dalok eredeti interpretálásával munkálhatják ki. A BBB színrelépésekor még nem tűzhette maga elé ezt a célt. Előbb – ismerték fel helyesen – el kell sajátítani a nagyzenekari játék technikáját ahhoz, hogy önálló darabok bemutatására vállalkozhassanak. Ehhez az iskolához a tananyagot a legjobb amerikai big band-vezetők (Duke Ellington, Count Basie, Thad Jones) hangszereléseiből választották.

Az együttes szerveződésének demokratikus módját jelképezte az, hogy a programot karmester nélkül játszották végig. Ez merész ötlet, nagyon pontos zenekari játékot feltételez. A befektetett munka eredményeként az egyes szólamok külön-külön és együttesen is tisztán, precíz összhangzásban, arányosan szóltak. A zenekari részek és a szólók harmonikusan illeszkedtek egymáshoz (a szólisták közül a három vezetőn kívül említésre kívánkozik Zakar Zoltán harsonás, Cvikovszky Gábor szárnykürtös, László Attila gitáros, Csepregi Gyula szaxofonos és Bontovics Kati énekes teljesítménye). A repertoár mentes volt a szélsőségektől, a big band-irodalom kísérletező hajtásaitól; az együttes swinges alapú, hagyományos hangszerelésű, modernebb harmóniákkal is élő szerzeményeket adott elő. A mérce nem mindenütt tétetett kellő magasságra, a műsor dramaturgiailag nagyobb változatosságot kívánt volna, de mindez azt

jelzi, hogy a java csak ezután következik: a megfelelő játéktechnika birtokában kialakítani azt a repertoárt és stílust, amely a BBB sajátja lesz. Ez önálló zeneszerzői és hangszerelői műhelymunkát feltételez, de okunk van feltételezni, hogy a Budapest Big Bandnek ehhez megfelelő erőtartalékok állnak rendelkezésre.

(1986)

Törvényen kívül

(Új idők új lemezhírnökei)

Lazulnak a kulturális életet bénító béklyók; az öntevékenység, a vállalkozó kedv a megszorító pénzügyi szabályozás ellenére is mindinkább utat tör magának. Nincs ez másként a jazzben sem. Ez az előadási gyakorlat nem a jogaiért, hanem a létéért küzd. Éppen ezért érdemelnek figyelmet az olyan kezdeményezések, amelyek nem a „hivatalos" csatornákon keresik a megvalósulást. Nemrég megtört a sokáig egyeduralkodó állami hanglemezkiadás monopóliuma, üzleti alapon szerveződött magánvállalkozások jöttek létre, és kulturális intézmények is áldoznak lemezek megjelentetésére. Vajon mi minden szárad az állami hanglemezgyártás „lelkén" az elmúlt évek, évtizedek kiadatlan felvételei, megörökítetlen, végleg elveszett zenei értékei miatt?

Az utóbbi időkben évente 3-4 jazzlemez jelent meg Magyarországon. Nem csoda, ha azok, akik nincsenek a kiválasztottak között, önálló lehetőségeket igyekeznek keresni maguknak. A budapesti Malecz Attila és a Bop Art elnevezésű zenekar például a Baranya megyei Művelődési Központ révén jutott hanglemezhez. Nem minden előzmény nélkül, hiszen a pécsi intézmény több jazzkiadványt segített már megjelenéshez, s évek óta rendezője a sikondai jazztábornak. Ott készült az az élőfelvétel is, amely Pannonton márkanévvel került forgalomba. Az *Aquarium* a fúziós irányzathoz tartozik, meghatározóak benne a rock elemei. A zenekar Dés László szaxofonszólistával több európai versenyen ért el helyezést. Itt a szaxofonos nélkül a kompozíciós megoldások kerültek

előtérbe, a romantikus hangvételű anyagot a szintetizátorok és a gitár uralja. (Ugyanez a kiadó jelentette meg Binder Károly és Szabó Sándor kazettáját is.)

Kevesen tudják, hogy az ország elgrégibb vidéki jazzegyüttese Szekszárdon működik. Orvosok, mérnökök alkotják a Szekszárdi Jazz Kvartettet, amely csak a tagok foglalkozását tekintve amatőr. Példaképük a Modern Jazz Quartet, ehhez a stíluseszményhez évtizedek óta hű a szekszárdi csapat. Kulturált, harmonikus kamarazenét játszanak, a csiszolt kollektív játék belső feszültségét Kelemen Endre vibrafonos és Hulin István zongorista pezsgő szólói teremtik meg. Igazi lokálpatrióta tett volt a Babits Mihály Művelődési Központtól a lemez megjelentetése; az eredmény bizonyítja, hogy a város okkal büszke fiaira.

Csak annyiban illeszkedik a sorba a következő nagylemez, hogy ez sem a Hungaroton gondozásában látott napvilágot. A Hungaropop kisszövetkezet jóvoltából jelenhetett meg a budapesti Brass Age szextet első lemeze. Az együttes magja, a No-Spa 1986-ban élen végzett a Magyar Rádió jazzversenyén. A *Tones* című album igazolta a bizalmat: kevés ilyen egységes, kimunkált hangzású felvétel készült valaha is Magyarországon ebben a műfajban. A zenekar stílusa modern main stream, amit Farkas Mihály billentyűs tiszta vonalvezetésű kompozíciói és a fúvósokat előtérbe helyező hangszerelései tesznek egyénivé. Profi zene, profi előadókkal (szólisták: Czvikovszky Gábor trombita, Gőz László harsona, Héder Imre szaxofon). Kifogás legfeljebb amiatt érheti, hogy a szerzemények hasonlósága miatt kissé egyhangúra sikeredett a rokonszenves album zenéje.

Aki nem lehet próféta a saját hazájában, az máshol keresi a boldogulást. Erre kényszerült Szabó Sándor törökszentmiklósi gitáros, akinek, miközben itthon esélye sem volt a lemezkészítésre, külföldön (Angliában) két albuma is megjelent. Az egyiket a belga Gilbert Isbin gitárossal rögzítette Major Balázs ütőhangszeres kíséretével a HWYL kiadó számára, a másikat az ismert londoni Leo Records hozta forgalomba (közreműködött Major Balázs és Bagi László). Szabó kívülről került be a zenei életbe, s a meditatív (elsősorban indiai) zene, a magyar zene és az improvizatív jazz szintézisének megteremtésén munkálkodik. Saját készítésű, tíz- és tizenhat húros hangszerein (a gitárvinán) immár egyéni hangon szólal meg. Hogy a Leo Records felfigyelt rá, abban lehetnek a „kelet-euró-

paiság"-ban rejlő üzleti megfontolások. De hogy olyan előadóra esett a választásuk, aki nem kész mintákat másol, hanem a saját útját igyekszik járni, az nem lehet véletlen. Azt jelzi: a kifelé haladó utak is előbb befelé vezetnek.

(1989)

A tanár úr

(Gonda János 60 éves)

Szigorú, fegyelmezett arc, vastagkeretes szemüveg, elegáns öltöny, nyakkendő. Nem kifejezetten jazzmuzsikusi külső, viselőjének neve mégis összeforrott a magyar jazz utóbbi évtizedeinek történetével. Teoretikus, szervező, társadalmi tisztségviselő, előadó, kritikus, magát elsősorban muzsikusnak tartó. Ám mindenki tanár úrnak szólítja, hiszen majdnem mindenki a növendéke volt. Akikkel együtt indult, már rég máshol járnak; egy-kettő maradt csak belőlük hírmondónak a pályán.

Most, hogy 60 éves lett, minden kötelező tiszteletadás nélkül megállapíthatjuk: kevesen tettek annyit a magyar jazzművészetért, mint Gonda János. Nevéhez fűződik a Bartók Béla zeneművészeti szakiskola jazztanszakának létrehozása és utóbb főiskolai rangra emelése, az első és mindmáig alapvető magyar nyelvű jazzelméleti és -történeti munka megírása, a Magyar Zeneművészek Szövetsége jazzszakosztályának működtetése, a Magyar Jazzszövetség életre hívása, a magyar jazz képviselete a Nemzetközi Jazzszövetségben, a Jazz című periodika szerkesztése, a tatabányai nemzetközi jazztábor létrehozása és még ezer minden, amivel hozzájárult e zene magyarországi elismertetéséhez. Úgy is mondhatnánk: Gonda János intézménnyé, a magyar jazzélet szószólójává vált az évtizedek során.

Nehéz felmérni, hogy ebben a sokszálú életútban mennyi volt a tudatosság és mennyi a helyzet és a kényszer szülte feladatvállalás. Akárhogy is, kevesen szegődtek társául a jazz sorsának jobbításáért folytatott – sokszor nem kellően méltányolt – szélmalomharcban. S kérdés, hogy az áldozatokért – saját muzsikusi céljainak háttérbe szorulásáért – elégtételt szolgáltathat-e a tudat, hogy

neve fogalommá vált a zeneismerők körében. Ezért születésnapja alkalmából nem kívánhatunk mást, mint hogy a jövőben több ideje jusson arra, amire igazán szeretné: a jazzmikrokozmosz befejezésére, az alkotómunkára. Az életmű zenei kiteljesítésére.

(1992)

A rögtönzés világa
(Improvizáció és jazz)

Miért van az, hogy miközben a világ zenekultúrája az improvizatív zenében gyökerezik, az európai kultúrkörből fokozatosan kiszorult a rögtönzés, a spontán alkotás gyakorlata? Vajon oksági viszony állapítható-e meg az un. civilizált viselkedési és érintkezési szokások terjedése, illetve a pillanatnyi hangulat és érzet vezette ösztönös megnyilvánulások visszaszorulása között? Alternatívája-e a komponálás a rögtönzéses zeneteremtésnek, létezhet-e bármelyik gyakorlat a másik nélkül, a másik ellenében? Helyes-e az improvizációt kizárólag a jazzhez társítani, lehet-e kedvező szerepe a rögtönzésnek az általános zenetanításban?

Ilyen kérdésekkel szembesülnek nap, mint nap azok a muzsikusok és zenetanárok, akik a reprodukálással szemben előnyben részesítik a kreativitást, s a bevett módszerek helyet szívesen kísérleteznek új, a huszadik század végén felnövő nemzedékeket a zene ügyének jobban megnyerő képzési formákkal. A rögtönzéspedagógia (ma még) kevés magyarországi szószólóinak egyike Gonda János zongoraművész, zeneszerző, tanár, az egyetlen hazai jazztanszék és a Nemzetközi Kreatív Zenepedagógiai Intézet létrehozója, aki több évtizedes oktatómunkájának egyfajta összegzéseként A rögtönzés világa címmel nagy jelentőségű kézikönyvvel járult hozzá a rögtönzés elméletéhez és gyakorlatának fejlődéséhez.

A háromkötetesre tervezett munka eddig megjelent első két kötete a rögtönzés és komponálás a zene alapelemeivel, illetve a jazzimprovizáció elméletével és gyakorlatával, a kiadásra váró harmadik kötet pedig a zongoradarabok impro-

vizációs és kompozíciós lehetőségeivel foglalkozik. A szerzőt az a gondolat vezette pedagógiai célzatú munkája megírásakor, hogy a szervezett rögtönzés, a tudatos improvizációs készségfejlesztés nemcsak a zeneművek belső szerkezetének és általában a zenei jelenségek jobb megértését segíti elő, hanem olyan, másutt kamatoztatható képességek fejlesztéshez is hozzájárul, mint a fantázia, az önuralom, a logika, a reagálási és döntési készség. A barokk muzsikusszerzők még szervesen beépítették zenéjükbe a rögtönzést, napjaink kortárs alkotóinak figyelmét is felkeltették az abban rejlő lehetőségek, de ez az előadási gyakorlat a legjellegzetesebben az ősi hindu muzsikában és a jazzben jut érvényre. Ezért kapott önálló fejezetet a jazzimprovizáció, amelyben a legkiforrottabb formában kísérhetők nyomon a rögtönzés elemei.

A kiadvány jóval több, mint kotta- és példatár. A zene alapeleméből, a hangból kiindulva Gonda a legbonyolultabb harmóniai és ritmikai megoldásokig jut el. Az első kötet révén ritmusjátékokra, dallam- és formaváltozatok kipróbálására, a különböző hangcsoportokból építkező rögtönzések gyakorlására nyílik lehetőség, és megjelennek a blues formái is. A második kötetben a jazz jellegzetes harmóniáival, skáláival, akkordfűzéseivel, illetve off beates és szinkópált ritmikájával ismerkedhet meg az olvasó. Az anyag elsajátítása meghatározott zenei ismereteket feltételez, az első kötet alsó- és középfokú zeneiskolai tananyagként, a második középfokú jazztananyagként lapozgatható, és a hangszer adottságai miatt elsősorban zongoristák forgathatják haszonnal. A tematika szem előtt tartotta a hármas egységet, azaz a komponálási, az improvizálási és az előadási készség átfogó fejlesztését. Elismerés illeti a szerzőt, hogy az országban szórványosan kapható, hasonló jellegű külföldi kiadványok mellé nagy munkával az asztalra tette a magyar zeneoktatás szintjeihez illeszkedő hazai változatot. Most már a "felhasználókon", mindenekelőtt a zenetanárokon múlik, hozzásegítik-e tanítványaikat ahhoz, hogy megmártózzanak a rögtönzés felszabadító világában.

(1998)

Két jó barát

(Lengyel-magyar szeánsz)

Voltak előzmények. Találkozások Varsóban, Pesten, esetleg Debrecenben. Fesztiválokon, jazzműhelyekben. Kiderült, hasonló az érdeklődés, az ízlés, az érzés. Együtt itták egymás borát. Aztán együtt dolgoztak. A lengyel és a magyarok. Az első lemez: *Back in Nang*, Vissza Nangba, 1989-ben. Debski hegedűn és billentyűs hangszereken, Vasvári bőgőn, a szlovák Jan Fabriczky dobon, Csepregi Gyula tenorszaxofonon, László Attila gitáron, Zsoldos Béla ütőhangszereken. Közép-európai jazz-útlevéllel. A kapcsolat nem szakadt meg, kettős fúzió lett belőle: lengyel-magyar fúziós zene.

Krzesimir Debski. Extravagáns hegedűs, bohém komponista, vérbeli muzsikus. A nyolcvanas évek közepén otthon csaknem minden díjat besepert, amit lehetett. Két centivel a föld felett jár, s ha nagyot lép, lába akkor sem tapossa le a füvet. Szláv, s mint ilyen, alanya azonnali asszociációknak. Nagy lélek; kicsit érzelmes, búsongó, de büszke hegedűhanggal. Dallamfordulatai, hajlításai azonnal felismerhetőek. Folyik belőle a zene.

Vasvári Pál. Pontos, alkalmazkodó bőgős, ha kell, basszusgitáros. Ambíciózus menedzser: összehozta a csapatot, kijárta a felvételeket, megszervezte a fellépéseket. Soha nem a köldökét nézi, mert tudja, abból csak kancsalság lehet.

A többiek: Csepregi tenoron és szopránon, Tóth Gyula gitáron, Solti János dobokon. A csapat.

Debski-Vasvári Group: *Montreali ballada*, 1991-ből. Nincs új a nap alatt: jazz és rock vagy rock és jazz. Fúzió. Autóban, liften, esetleg ágyban, párnák közt. Egyszerű, már-már banális témák, aztán hidroplánon feltűnik Debski, és a levegőbe emeli az építményt. Száll, köröz vele néhányat, majd újra a vízre ereszti. Egy bárányfelhő tetejéről időnként Pat Metheny néz alá. Arca elégedettséget tükröz. A publikum a parton EKG-zik, agykontrollozik. Aztán rájön: nem a szívnek, nem a tudatnak. A fülnek. Ha a másik bezárul, mielőtt a zene kiszökhetne rajta, odabenn marad. Kellemesen bizsergetve a hallójáratokat.

(1992)

Back In Nang
Krzesimir Debski – hegedű, Vasvári Pál – basszusgitár, Csepregi Gyula – szaxofon, Tóth Gyula – gitár, Solti János – dob

A másság azonossága
(A Makám ideje)

A cím ezúttal kissé megtévesztő: a Makám együttes Divert Time Into... (szó)játékos című CD-je nem jazz. Pontosabban: nem csak jazz. Még pontosabban: jazz is. A legpontosabban: világzene. Az 1984 óta létező Makám dacol a korral. Nem (poszt)modernkedik, nem lebont, hanem építkezik. Építőanyagaik között olyanok találhatók, mint a ritmikai aszimmetria, az indiai klasszikus zene metrikus strukturái, a perzsa-arab dallamkészletek, a relatív tizenkét fokúság, a repetitív jelleg, a hoketus-elv és a modern jazz. A habarcs pedig, amely ezt a sokféleséget összetartja és egységbe foglalja – hogy haladjunk a korral: szintetizálja – nem más, mint a muzsikusok egyénisége, zenei érzéke.

A világzene nem Tinódi Lantos Sebestyén, de nem is Erkel Ferenc korának találmánya. A kommunikáció, a különböző kultúrák érintkezésének, egymásra hatásának lehetőségét a huszadik század második fele hozta el. Ez a változás kisebbfajta tudati forradalommal ért fel, hiszen elérhetővé, bejárhatóvá tette azokat a tartományokat, amelyek azelőtt távolinak, egzotikusnak számítottak. A világzene egyúttal – hogy nagyon benne legyünk a korban – a másság elismerésének és tiszteletének megnyilatkozása, hiszen az alkotó kilép saját meghatározó zenei kereteiből ahhoz, hogy más zenei világokat magába szívjon. Ez tudatosságot feltételez; kérdés, hogy a folyamat hogyan és mikor jut el az ösztönösségnek arra a fokára, amely a szintézist a lélegzetvétel természetességével teremti meg.

A Makámban különböző zenei hátterű muzsikusok találkoztak. Vannak köztük klasszikus képzettségűek, mások a folklór ismeretével jöttek, s akadnak olyanok is, akik a jazzben jeleskednek. A csoport a különböző korok, népek zenéjében fellelhető közöset, az eltérő zenei eszközök együttes alkalmazhatóságát kívánja bemutatni az új minőség teremtésének reményében. Mi lehet a

közös ebben a sokféleségben? Talán a zenéhez, a zenei kifejezéshez fűződő bensőséges kapcsolat. A birtokba vétel és az azonosulás öröme. A felfedezés és az újat teremtés ihlete. A tudatos és a tudatalatti termékeny együttműködése.

A Makám zenéje megkomponált (valamennyi darab Krulik Zoltán gitáros szerzeménye), ilyen értelemben időtlenített, de teret enged a rögtönzésnek, tehát a pillanat hatásának is. A kötöttség és a szabadság viszonya az európai klasszikus zenét kivéve minden zene alapkérdése. Az improvizáció nemcsak a jazz velejárója; bőven élnek vele népzenék, s alkalmanként a kortárs zene is. A Makám improvizációi nem a jazz hangsúlyeltolásaira, hanem ostinato basszusmenetekre és a beemelt etnikai zenék aszimmetrikus ritmusaira épülnek. A rögtönzés különleges képességeket kíván, s a Makám rendelkezik ilyen muzsikusokkal. Szaxofon, oboa, kaval – jazz, klasszikus zene, folklór. Három szuverén világ, itt mégis egységet alkotnak. Grencsó István személyében kitűnő jazzszólista csatlakozott az együtteshez, de nagyszerű társa oboán Juhász Endre, míg Thurnay Balázs kavalozása az egzotikumot, Krulik Zoltán disszonáns gitárakkordjai a huszadik századot hozzák a hangzásba.

Ez a zene nem erőszakos: a lassú építkezés, a távlatos kibontakozás zenéje. Cizellált szerkesztés, artisztikus előadásmód és a keleti zenék önmagukba visszatérő variációsorait idéző, szemlélődő karakter jellemzi. Az esztétizáló hajlam persze azzal a veszéllyel jár, hogy a kifinomultság finomkodásba vált, az életesség helyébe mesterkéltség lép. A Makám tagjai jó érzékkel állnak meg a határon. Világokat elegyítenek, miközben kultúrát teremtenek: a nyitottság kultúráját. Ez az un. világzene legnagyobb problémája. A kategerizálásra hajlamos hallgató zavarba jön az egymástól különböző, mégis együttesen jelentkező eredők értelmezésekor. Hogyan kerül egy kalap alá a kelta zene, a jazz és a relatív tizenkét fokúság? Ki ebben, ki abban utazik, ki meg nem megy sehová. Túl sok a kötelező tananyag, a kulturális kényszer ezen a földön, hogysem bárki könnyedén képes volna függetlenedni a beprogramozott utasításoktól, és a maga közvetlenségében hagyni hatni a zenét, az ismeretlen hangfolyamot. A keleti bölcsek tudtak valamit, amit a Nyugat azóta is hasztalanul keres. A Makám tagjai közel kerültek a megoldáshoz: számukra a világzene már nem a másság, hanem az azonosság megtestesülése. (Fragile)

(1996)

Divert Time Into...
Bencze László – nagybőgő, marimba, Borlai Gergő – dob, ütőhangszerek, Czakó Péter – basszusgitár, Grencsó István – szoprán- és altszaxofon, Juhász Endre – oboa, Krulik Zoltán – 12 húros gitár, Roland W 30, Szőke Szabolcs – gadulka, kalimba, Thurnay Balázs – kaval

Kiből lehet próféta?

(Négy CD egy csomagban)

Hol vannak már azok az idők, amikor egyetlen magyar hanglemezgyár létezett, s mindösszesen négy jazzlemezt készített évente! A rendszerváltozás e téren is hatalmas fordulatot hozott, a nyolcvanas évek végén feltűnt új, független kiadók tucatszám dobták piacra a hazai muzsikusok albumait. A helyzet – legalább mennyiségileg – azóta is hasonló, vannak stúdiók, van bakelit, zene is akad, már csak az a kérdés, ki hogyan teremti elő a kiadás anyagi fedezetét. Mert e nélkül senki nem lehet próféta a saját hazájában: a belföldi piac szűkös, a jazz nem üzlet, főképpen a magyar felvételek esetében nem az. Akadnak azonban cégek, amelyek időnként mecénási szerepre vállalkoznak, s ilyenkor megnyílhat az út a halhatatlanság felé. Így történt ez 1995-ben a Magyar Rádió, a Videoton, és a Bouvard és Péchucet kiadó támogatásával négy magyar együttessel, amelyek egyszerre, egy csomagban jutottak hangfelvételhez. Közülük három a Magyarországon jelentős súllyal jelen lévő un. fúziós zene képviselője, a negyedik a „tiszta" jazzmuzsikára szolgáltat példát.

Szabályos vagy aszimmetrikus ritmusok, keményen pengetett basszusgitárhang, a jazz, a rock és olykor a népzenék elemeinek ötvözése, populáris hangzás – ezek a fúzió fő jellemzői. A stílust a nevében hordozó Fusio kvartett *Életritmus* című korongján e zene hetvenes évekbeli modelljének funkys, lendületes változatát műveli. A fiatal nemzedék kitűnő hangszeresei alkotják a csapatot, összjátékuk kiforrott, magabiztos, a hangszerelések az adott kereteken belül változatosak. Éppen divatos világfolyamatokba illeszkedni Magyarországon mindig hálás befektetés volt, s ez vélhetően a Fusiónak is megtérül, bár feltehetőleg nem az „ortodox" jazzkedvelők körében.

László Attila gitáros egy generációval idősebb, a középnemzedékhez tartozik. *Egyetlen* című albuma lágyabb hangütésű, a fúzió jazzes jegyeire és természetesen a gitárra helyezi a hangsúlyt. Néhány fülbemászó témája (*Lélektől lélekig, Balett a Holdon, Waterloo*) örökzöldjelölt, az anyagot gondos megmunkáltság, stiláris egyöntetűség jellemzi. A zenekarvezető bizonyára sok George Benson-felvételt hallgatott ifjabb korában; nem rossz ómen. Ez a zene mentes a drámaiságtól, inkább a kellemesség tartományát járja be. Aki követi, a végén oldottan léphet ki a páternoszterből.

Az ESP együttes *Várakozás* című lemeze nemcsak misztikusabb, romantikusabb hangütésével, hanem egy különleges hangszer, a tengeri kagyló felvonultatásával is különbözik a másik két fúziós lemeztől. Ez sem teljesen magyar találmány persze, hiszen ha máshonnan nem, az amerikai Steve Turre felvételeiből ismerhetjük. Itt nem pusztán érdekességként jelenik meg, hanem Gőz László (amúgy, harsonás) játékában új, egzotikus dimenziót ad a hangzásnak. Befelé köröző, érzékeny, a fúzió mechanikus formai jegyeit kerülni igyekvő zene az ESP-é, amelyet mindenekelőtt Erdélyi Péter billentyűsjátékos szerzeményei, Gőz szólói és Winand Gábor szaxofonos-énekes (néhol már-már túlcsorduló-an) érzelmes előadásmódja tesznek emlékezetessé.

Az ifjabb magyar jazznemzedék kivételes tehetségű tagja, a több külföldi díjat elnyert Oláh Kálmán zongorista Magyarországon ritka felállásban, a klasszikus fúvósszekciójú (trombita, szaxofon, harsona) szextettel készítette el *Éjszakai csend* című CD-jét. A darabok többségének szerzője, valamennyinek hangszerelője a zenekarvezető, az anyag hűen tükrözi Oláh útkeresését, stiláris vonzalmait. Felidéződik benne a hatvanas évekbeli lüktető Blue Note-hangzás (*Megiddo völgye*), Bill Evans zongorista bensőséges világa (*Sose jutott eszembe*) és az avantgárd formabontó attitűdje is (*Polimodális blues*) – mindez egyéni módon, az érzetek és az érezelmek kontrollált áradásával. Oláh technikailag rendkívül képzett, de jó ízlése megóvja attól, hogy a magamutogatás csapdájába essen. Partnerei nemzedéktársai, de a felvételeken közreműködik az idősebb, nagyszerű altszaxofonos, Lakatos Dezső is. Ez a remekül megkomponált korong a világ bármely pontján konvertibilis, ahol a dzsessz fizetőeszköz.

(1995)

Három meg négy
(Oláh Kálmán és a vonósok)

A vonós kamarahangzás és az improvizatív jazz szólóhangszereinek vagy ritmusszekciójának a párosítása a jazz története során sokakat foglalkoztatott, hogy csak Stan Getz nagyszerű Focus, vagy legújabban Daniel Schnyder Tarantula és Lee Konitz Strings for Holiday című lemezeire utaljunk. A műfaji határok tágításának igénye természetesen a másik oldalon is jelentkezik, amint azt a Kronos vonósnégyes vagy a Balanescu kvartett jazzfeldolgozásai bizonyítják.

Oláh Kálmán, a fiatal magyar jazznemzedék nagy tehetségű tagja, mindjárt második lemezén a klasszikus kompozíciós technika és a jazz formai jegyeinek ötvözésével kísérletezik. A vállalkozás meglepő, az eredmény felől nézve azonban igazolt: a zongorista-zeneszerző azzal a szándékkal hatolt be egyszerre két világba, hogy abból egy harmadikat, a sajátját teremtse meg. A lemez hat kompozíciójából hármat szerzőként jegyez, a hangszerelés teljesen az ő munkája. Oláh nem avantgárd: harmonikus témavezetésben, tagolt formákban, világosan áttekinthető, szilárd szerkezetekben, gondolkodik; nem tagad, hanem állít, nem lebont, hanem építkezik. Lemezének leginkább megragadó jellegzetessége a szerzemények logikája, belső kohéziója; az a meleg, méltóságteljes nyugalom (szeretet?), ami a hallgatóra is átragad. Kezei nyomán a vonósnégyes, az európai klasszikus-zene sajátos formációja nem csak a hangzást gazdagítja, hanem olyan kompozíciós és hangszeres megoldásokat tesz lehetővé, amelyek kitágítják az ízig-vérig jazzszerzemények interpretációs határait.

Oláh, a hangszerelő igen változatosan keveri a színeket. Van, ahol a trió és a vonósnégyes játéka szorosan egymásba olvad (*Sentimental Voices*, *Invitation*), másutt egymást váltó funkciókat töltenek be (*Expected and Found*), a vonósnégyes olykor polifonikusan árnyalja a témát vagy felerősíti a zongoraszóló csúcspontjait (*Waltz for Dexter*). Ez utóbbi, kontrasztosan építkező darab első tételét a vonósnégyes önállóan szólaltatja meg, míg a második tételben a trió játéka a meghatározó. A legmodernebb hangzással a vonósnégyes bartóki hangzatokat idéző harmóniái révén Thelonious Monk *Round Midnight* című szerzeményének előadásában találkozunk. A játék kötött és improvizatív részei közötti átmenetek kifinomult zenei érzékre és ízlésre vallanak, s az, ahogyan a témákból, az

átkötésekből a szólók kibontakoznak, a jazzhagyomány – vagy mondjuk így: a main stream jazznyelvezet – anyanyelvi szintű ismeretéről tanúskodik.

Örömmel állapíthatjuk meg, hogy a Trio Midnight a magyar jazz világszínvonalú együttesévé érett. A tagok szellemi, zenei összeszokottsága és kreatív muzikalitása a lemez minden pillanatát áthatja, és az *Invitation* lenyűgöző swingjében éri el csúcspontját. Balázs Elemér végig visszafogottan, a zene iránti alázattal kezeli dobjait. Egri János szinte eszményi (és remekül rögzített) bőgőhangja kitűnő tempóérzékkel és fejlett improvizációs készséggel párosul. Teljesítménye nagyban hozzájárul a felvétel sikeréhez. Oláh Kálmán magával ragadó zongorajátéka úgy intenzív, hogy közben megőrzi melodikusságát és könnyed játékosságát. Az Oszecsinszky vonósnégyes affinitását, beleérző képességét jelzi, hogy a klasszikuszenészeknek olykor gondot okozó off-beates hangsúlyeltolások akadályain olyan természetességgel lendülnek túl, mintha jazzmuzsikusok volnának.

(1997)

Trio Midnight with Strings
Oláh Kálmán – zongora, Egri János – bőgő, Balázs Elemér – dob, Oszecsinszky vonósnégyes

Tizenegy
(Tin-Tin)

Egy cím, amelynek magyarul és angolul is van jelentése. A kettősség nem véletlenszerű: az immár trió formában létező Tin-Tin új lemezén tizenegy szám kapott helyet, s a címadó 11/8-os metrumban hangzik fel. A tin-tin hangutánzó szó, a ritmus fontosságát hangsúlyozza, és arra az időre emlékeztet, amikor még a húros hangszereket is ütéssel szólaltatták meg. Mindebből már az együttes eddigi működését nem ismerők is sejthetik, hogy a Tin-Tin un. világzenét játszik, azaz dallamfordulataiban, harmóniakészletében, a páratlan ütemek használatában, szerkesztésmódjában, hangszerparkjában különböző népzenékből merít, s ezt ötvözi az ezredvég európai zeneiségével és az amerikai jazzt idéző rögtönzési gyakorlattal.

A népzenei („etno”-) hatások mindenekelőtt a hangszerekben válnak nyílvánvalóvá, hiszen olyan instrumentumokkal (anklung, kaval, ektar, gadulka, kalimba, shang, tabla) találkozunk, amelyeknek az átlagos magyar zenehallgató a hírét sem hallotta. A hangszerek lelőhelye a Balkántól Afrikán át a Közel- és Távol-Keletig húzódik, s a földrajzi meghatározottság egyúttal a hangzás kiterjesztésének szándékát is jelzi, hiszen másként szólal meg az európai kultúrkörben ismert spanyolgitár, és másként annak arab változata, az ud. Az egzotikum azonban a Tin-Tin zenéjében nem közönségcsalogató külsődlegesség, hanem az Európán kívüli kultúrák zenefelfogásának megismerésére, megértésére és beépítésére irányuló szándékot jelzi. A bolgár, a görög, az arab, az indonéz és más népzenei motívumok jelenléte valóban globális jelleget ad a lemeznek.

A trió szerzeményei, még ha akadnak is köztük könnyedebb hangvételű, dúdolható témák, koncepciózus, elmélyült zenei műhely termékei. A világos, áttekinthető szerkezetekben nagy hangsúly kerül a hangszerek által nyújtotta hangzási lehetőségek kiaknázására, s ami ezzel együtt jár, a kifejezés intenzitására. A dallamok variatív fejlesztése, a párhuzamos szólamvezetés, a fokozások és az oldások arányos rendje, a hangmagasságban és feszültségben is emelkedő zárlatok az *Eleven* jellegzetes zenei fordulatai közé tartoznak. A Tin-Tin képzett muzsikusai visszafogottan élnek eszközeikkel, a harsánysággal és az erő felmutatásával szemben előnyben részesítik az ember benső zeneiségéből következő megnyilatkozások érzelmi dimenzionáltságát. A több mint hetven perces anyagot ez óvja meg a monotóniától. A szintézis sikeres, a különböző zenei kultúrákból merített elemek az együttes játék során többnyire harmonikus egységbe olvadnak.

A hangszerek sajátosságaiból eredően a harmóniai és ritmikai alapokat a leggyakrabban Juhász Gábor gitárja szolgáltatja, de ő is ugyanúgy vállalkozik szólókra, mint Monori András kavalon vagy Szőke Szabolcs gadulkán. Szalai Péter, az állandó vendég, néhány számban csatlakozik a trióhoz. Ez a zene, amelyet valami éteri szépség hat át, mindenekelőtt a meditációt szolgálja. Figyelni kell rá.

(1998)

Eleven

Juhász Gábor – gitár, ud, anklung; Monori András – kaval, shang, sansa, gitár, nay, doromb; Szőke Szabolcs – gadulka, kalimba, ektar, bambuszcitera, anklung + Szalai Péter – tabla, kalimba, harangok, csőrúd

Pannon jazz
(A JOKA sorozata)

Volt idő, amikor két forintba került a főzőkolbász, és évente mindössze négy-öt jazzlemez látott napvilágot Magyarországon. A nosztalgiázók érdekes módon általában az első tényre emlékeznek, talán azt sem vették észre, hogy a hanglemezgyártás állami monopóliuma a nyolcvanas évek végén megszűnt, a rét kivirágzott, nagy nemzetközi kiadók vertek hídfőállásokat a Kárpát-medencében, kis magáncégek tucatjai alakultak, no és a muzsikusok is egyre-másra jelentetnek meg lemezeket. Ami a kínálatot illeti, itt van a Kánaán.

A független kiadók között publikációinak impozáns mennyiségével figyelmet keltő helyet vívott ki magának a Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány (JOKA). A magyar jazz történetével kapcsolatos adatok gyűjtésére, feldolgozására és megismertetésére létrejött alapítvány kiadványai Pannon Jazz márkanévvel jelennek meg: az egységes kiállítású, zöld-fekete-fehér borítójú ezüstlemezek elsősorban olyan hazai muzsikusok felvételeit tartalmazzák, akik másutt nem, vagy alig jutottak lehetőségekhez. Az 1995-ös első megjelenés, Deseő Csaba brácsás *Magic Violin* című CD-je óta több mint három tucat hanghordozó került ki a Pannon Jazz műhelyéből. Hogy milyen forrásokból sikerül Simon Géza Gábor sorozatszerkesztőnek előteremtenie a kiadáshoz szükséges anyagi fedezetet, arra egyebek mellett a támogató cégeknek a borítókon felsorolt nevéből lehet következtetni. Mindenesetre a 3-500 példányban megjelenő lemezek kaphatók a nagyobb hanglemezboltokban, ami azt jelzi, hogy a kiadónak nemcsak a dokumentálás és a reprezentálás, hanem a termékek forgalmazása is célja. A kivételes hangminőségben készülő sorozat iránt külföldön, például Japánban is érdeklődés mutatkozik.

A jazz történetében gyakori, hogy a lemezkiadók határozott profilt alakítanak ki maguknak. A Pannon Jazz kiadványaira nem jellemző a stiláris egysíkúság: a századelő jazzes tánczenéjétől a dixielanden és a swingen át a modern irányzatokig sokféle zene kap helyet a korongokon. Éppúgy felvételhez jutott a Lucky Boys Dixieland és a Bohém Ragtime Band, mint az önálló lemezzel jelentkező Balázs Elemér dobos, a Szekszárdi Jazz Quartet, a középnemzedékhez tartozó Csepregi Gyula szaxofonos, a Hungarian Bop Art Orchestra, vagy a hatvanadik életévét a minap ünneplő Berkes Balázs bőgős. Van néhány muzsikus, aki visszatérő rendszerességgel jelenik meg a Pannon Jazz színeiben. Ilyen Vukán György zongorista, a Németországban élő Dudás Lajos klarinétos, a Párizsban letelepedett Yochk´o Seffer szaxofonos, Grencsó István, Bürger Miklós zongorista, Deseő Csaba, és leginkább a kiadó felfedezettje, a Trio Acoustic együttes.

Kétségtelen, hogy éppen a stiláris sokféleség, az előadói gárda heterogenitása és a CD-k hullámzó zenei színvonala miatt a szakma egy része ellentmondásosan ítéli meg a JOKA kiadói tevékenységét. Ebben alighanem régi reflexek is szerepet játszanak, hiszen annak idején egy-egy lemez megjelenése minőségi garanciát feltételezett. Ma már a kiadók szabadon dönthetnek céljaikról és üzletpolitikájukról, a vásárló pedig arról, hogy igényli-e a terméket. A Pannon Jazz sajátos szín a magyar jazz egyre változatosabb palettáján: hogy kiadványai közül melyek bizonyulnak értékállónak, annak eldöntésében majd segít az idő.

(1998)

Két szólam

(Dániel Annah, Bornemissza Mária)

A jazzben nem jellemző a szaxofonos nők, a bőgősnők, a dobos nők jelenléte (bár mindegyikre akad példa), a nők igazi hangszere a hang. A blues és a jazz történetét bearanyozzák a jobbnál jobb énekesnők, most ne foglaljuk a helyet felsorolásukkal. Kelet-Európában mások a hagyományok, errefelé inkább az

olaszos bel canto éneklési mód dívik; az a hangképzés, kiejtés és hangsúlyeltolásos időfelfogás, ami a jazz nagy énekesnőit jellemzi, nem anyanyelve az itt született előadóknak. A magyar prozódia nem kedvez a jazz által megkívánt hajlításoknak, az angol szövegek magyar változatai giccsesnek hatnak, ráadásul a hivatalos kultúrpolitika jó pár évtizeden át megtiltotta az idegen nyelvű rádiófelvételek készítését. Nem lehet csodálni, hogy egy kezünkön megszámolhatók a magyar énekesnők önálló jazzlemezei.

Dániel Annah (néma "h") még csak huszas éveinek közepén jár, de már két CD-t is elkönyvelhet magának. Az első *Swing Rhythm Revival* (A swing ritmus újjáéledése) címmel 1995-ben, a második *All That Swing* (Mindhalálig swing) elnevezéssel 1997-ben jelent meg. A fiatal énekesnő gyakori vendége a fővárosi kluboknak és szórakozóhelyeknek, a több száz fellépés, amit maga mögött tudhat, nagymértékben hozzájásegítette előadói arcélének kialakításához. Különös repertoárt választott magának: a 30-s évek örökzöldjeit és korabeli stílusba áttett mai számokat ad elő. Dániel Annah nem rekonstruálásra törekszik, hanem életet, vonzó dallamokat, lüktető ritmust talált ezekben a szerzeményekben. Az akkor népszerű, azóta többnyire elfeledett dalokat korlátozott kiterjedésű, búgó alt hangon szólaltatja meg, előadásmódja nem annyira jazzes formálásával, mint inkább érzéki artikulációjával hat. Kitűnő muzsikustársakat (Szalóky Béla trombita, szárnykürt, György Ákos zongora, Gyárfás István gitár, Hárs Viktor bőgő és Balázs Elemér dob) választott maga mellé, akik vibráló, modern zenei hátteret teremtenek az érzelmek széles skáláját felvonultató darabokhoz. (Belvárosi Zene MK)

Bornemissza Mária neve a magyar jazzkedvelők többsége előtt ismeretlen. A Pécsett élő tanárnő a magyar jazz sok kitűnő muzsikusával játszott már együtt, ám tevékenysége elsősorban városára szorítkozik. Kár, mert a *Gershwin*-centenáriumra megjelent *In memoriam* című CD érett, rokonszenves énekesnőnek mutatja. A lemezre került híres Gershwin-dalok jó része (*It´s Wonderful*, *Oh, Lady Be Good*, *Somebody Loves me*, *But Not For Me*) összefonódott Ella Fitzgerald pályájával, akinek előadásmódja a lemez tanúsága szerint meghatározó volt Bornemissza Máriára. Nemcsak hangfekvése hasonlít az amerikai énekesnőéhez, hanem sikerrel műveli jellegzetes, ördöngős scat-technikáját (rögtönzés szöveg

nélküli, ritmikus szótagokkal) is. A hatás néhány esetben túlságosan közvetlennek mutatkozik, a lemez mégsem Fitzgerald magyar változata, hanem egy saját hanggal és előadói egyéniséggel rendelkező énekesnő felfedezésszámba menő bemutatkozása. A dalok egy része két nyelven, angolul és magyarul is elhangzik, s nem a szándékon múlik, hogy nyelvünkön olykor banálisnak hatnak az eredeti szövegek. A CD zenei színvonalához nagymértékben hozzájárult Oláh Kálmán stílusosan játszó triója, amely zenekari parafrázissal is kiveszi részét a megemlékezésből. (ArtTour Records)

(1998)

6. Iránytű

Gondolkodás és egyéniség

(Wynton Marsalis, a tékozló fiú)

Látványosabb pályakezdést nem jegyeztek fel az utóbbi negyedszázad jazztörténetében. Az 1961-es születésű New Orleans-i trombitást 19 éves korában az örök felfedező, Art Blakey együttesében ismerte meg a jazzvilág, de egy évre rá már Herbie Hancock kvartettjében bizonyította rendkívüli képességeit. A CBS 1982-ben jelentette meg első nagylemezét, amit azóta minden évben újabb követ. A Down Beat magazin olvasói a bemutatkozó albumot az év lemezének választották, s azóta a kritikusok és a jazzkedvelők egybehangzó véleménye szerint ő a trombita új királya, az első muzsikus, aki a klasszikus és a jazz kategóriában is elnyerte a Grammy-díjat.

Ez az áttörés nem csak képességeinek tulajdonítható. Szerepet játszott ebben a szülőváros is, amely évszázados, ma is élő hagyományaival a jazz felé fordította a zene iránt fogékony kisfiú figyelmét. Apja, Ellis Marsalis neves muzsikus. Wynton első trombitáját hatéves korában Al Hirttől kapta, de a megtisztelő ajándék, jóllehet a közeli baptista templom menetzenekarának tagjaként alkalmilag használnia kellett, tizenkét éves koráig inkább a terhére volt. Ekkor kezdett komolyabban érdeklődni a zene iránt, tapasztalatokat funky, jazz és klasszikus zenekarokban szerzett. Tizennégy évesen megnyerte a városi zenei versenyt, amelynek eredményeképpen a New Orleans-i Filharmonikus Zenekarral előadhatta Haydn trombitaversenyét. Tanulmányait különböző zeneiskolákban folytatta, majd tizennyolc évesen beiratkozott a nagyhírű New York-i Juilliard főiskolára. Jazzdebütálására egy évvel korábbban, szülővárosa Heritage and Jazz fesztiválján került sor, ahol a szakma azonnal felfigyelt kvalitásaira.

Meghívta zenekarába Art Blakey dobos, akinek Jazz Messengers együttesében korábban olyan trombitások nevelődtek, mint Clifford Brown, Freddie Hubbard, Woody Shaw. Ezután következett Herbie Hancock kvartettje, amellyel – Japán turnét követően – felvételt is készített. Ennek nyomán a Columbia azonnal külön szerződést kötött vele, így jelenhetett meg első nagylemeze. Hamarosan klasszikus felvételei (Haydn, Hummel, L. Mozart versenyművei) is piacra kerültek, s ez a kettősség csak növelte a személye iránti érdeklődést. Ő

maga jazzmuzsikusnak tartja magát, aki klasszikus zenét is játszik, nem utolsó sorban azt bizonyítandó, hogy a fehér Európa zenéjét a fekete amerikaiak is képesek hitelesen megszólaltatni.

Marsalis pályáját kezdettől megkülönböztetett publicitás kíséri, aminek nem kis szerepe volt az akusztikus jazz reneszánszában. Az álmélkodáson, amit a tökélyt megközelítő technikai felkészültsége váltott ki, már napirendre tért a világ. Hangszeres hegemóniája változatlanul töretlen, de a kritikusok véleménye két szélsőség között oszlik meg: vannak, akik a hatvanas évek óta feltűnt muzsikusok legjelentősebbjének tartják, míg mások az egykori Miles Davis kvintett zenéjének adaptálását hallják ki felvételeiből, s játékából hiányolják az egyéni hangot. Az eltérő megközelítésekben szerepet játszhat az, hogy Marsalis olyan időszakban tűnt fel, amikor az avantgárd törekvések elszigetelődése és a rockhullám levonulása vákuumot teremtett a jazz-folytonosságban, s mind erősebben vetődött fel az Armstrong-Ellington-Parker-Davis-Coltrane nevével fémjelzett örökség továbbvitelének kérdése. Az általuk megszabott vonal megszakadni látszott a hetvenes években, s ennek folytatását ígérte Marsalisnak a rock és az avantgárd szélsőségeitől mentes, a nagy jazzhagyomány iránt elkötelezettséget tanúsító, azt továbbfejleszteni igyekvő jelentkezése. Az intellektus, a beleérző képesség, a technika ehhez rendelkezésére áll. „A jazz – nyilatkozta – a továbbfejlesztés és a tökéletesítés művészete. A feladat az, hogy újraértelmezzük a hetvenes években félrecsúszott jazzhagyományt. Nem a hatvanas évek zenéjét élesztjük fel, mert a zene: folyamat. Azt játsszuk, amit logikus folytatásának érzünk, de mi a nyolcvanas években élünk. Arra törekszem, hogy zeném a gondolkodásnak és az egyéniségnek azt a minőségét mutassa fel, ami a jazzt oly naggyá tette."

A jól csengő ars poetica ellenére tagadhatatlan, hogy a trombitás eddigi lemezei – Wynton Marsalis, a Grammy-díjas Think of One és a vonóskísérettel ellátott Hot House Flowers – Davis-reminiszcenciákat ébresztenek, a hatvanas évek modális stílusára utalnak vissza. Nem feledhető azonban, hogy huszonnégy éves korukra az úttörő muzsikusok közül is kevesen bírtak önálló hanggal. Igazságosabb volna Marsalis játékának azokra a vonásaira figyelni, amelyek előremutató jegyeket tartalmaznak. Minden regiszterben könnyed mozgásokra, hajlításokra, ritmikai tagolásokra képes virtuóz játéktechnikáján kívül ilyen a

zenekari gondolkodás és az individualitás egységét megteremtő, a szünetek, kiállások, dinamikai fokozások és árnyalások, tempóváltások hatásmechanizmusával élő polifon zenei koncepciója. Az a rétegezett, kontrasztokból feszültséget gerjesztő struktúra, amely a zene valamennyi paraméterét – dallam, harmónia, kiejtés, hangszín, ritmus – képes szintézisbe hozni.

Wynton Marsalis 1985-ben a jazz legnagyobb sztárjainak egyike. A köréje csoportosuló fiatal muzsikusok – köztük kitűnő szaxofonos bátyja, Branford – nemzedéki jelentkezése arra enged következtetni, hogy New Orleans szülötte maga mellett tudhatja kortársait is. A megnyilatkozásait övező figyelem révén rövid idő alatt olyan személyiséggé vált, aki partnereivel a fiatal közönség szemében a ma jazzmuzsikáját testesíti meg.

(1985)

Ajánlott lemezek

Partnerként:
Art Blakey: Album Of The Íear (Timeless), 1981

Saját:
Wynton Marsalis (CBS), 1981
Black Codes (From The Underground) (CBS), 1985
J Mood (CBS), 1985
Live At Blues Alley (CBS), 1986
Resolution To Swing (CBS), 1993
Citi Movement (Griot New York) (CBS), 1994
Blood On The Fields (CBS), 1997

Vér a földeken
(Wynton Marsalis)

Mint a zsidóságnak a Holocaust, olyan feldolgozhatatlan és megemészthetetlen sorscsapás az Afrikából Amerikába hurcolt négereknek a rabszolgaság. Az Újvilág társadalmát hosszú évtizedeken át megosztó faji megkülönböztetés a jazz történetére is kihatással volt. Az elnyomottság és a kisemmizettség hangja már

a blues-ban megszólalt, a szegregáció élménye a hatvanas évek polgárjogi mozgalmaiban gyökerező free zenéig bezárólag az amerikai jazz sok jeles előadójának játékát meghatározta. Ilyen előzmények után került sor 1994. április 1-jén a New York-i Lincoln Centerben annak a csaknem három órás zeneműnek a bemutatójára, amely témájául a rabszolgaságot választotta, s amely 1997-ben a CBS/Sony gondozásában három CD-t tartalmazó reprezentatív kiállítású albumban jelent meg. A *Blood On The Fields* (Vér a földeken) szerzője a nyolcvanas évek elején káprázatos technikai felkészültségével feltűnt, s azóta magáról komponistaként és a négerség kulturális örökségének elkötelezett ápolójaként is egyre többet hallató Wynton Marsalis trombitás.

A bemutató időpontjában 32 éves szerző szemében a rabszolgaság Amerika történetének az fejezete, amely napjainkra is vetülő árnyékával tudathasadásossá tette az ország társadalmát, ellenségességet szított a különböző népcsoportok között, megkérdőjelezte a kereszténységnek az egyetemes emberségről szóló tanítását, és meghatározó szerepet töltött be az amerikai identitás formálódásában. Felfogásában ugyanakkor a rabszolgaság több, mint egy történelmi helyzet velejárója: metaforája minden igazságtalanságnak, mindenféle alávetettségnek, ily módon erkölcsi értelemben a demokrácia alapkérdéseit érinti.

A jazz történetében nem volt még zeneszerző, aki ilyen fiatalon ilyen nagyszabású alkotásra vállalkozott volna. Az európai klasszikus-zenében és a jazzben egyaránt otthonos, virtuóz hangszeresként indult Marsalis szerzőként, szövegíróként, hangszerelőként, sőt a huszonegy tételes művet előadó, fiatal muzsikusokból álló Lincoln Center Jazz Orchestra vezetőjeként és szólistaként is jegyzi a vállalkozást. Az emberi hangra nagymértékben építő történet középpontjában két, Amerikába hurcolt fekete afrikai sorsa és lelki fejlődésének rajza áll. A rabszolgahajón egymás mellé vetődött Jesse herceget (Miles Griffith) és az egyszerű származású Leonát (Cassandra Wilson) ugyanarra az ültetvényre adják el. Útközben Jesse megpróbál megszökni, de rajtaveszít, és Leona menti meg az életét. Jesse méltóságán alulinak tartja, hogy kifejezze háláját jótevőjének. Hogy Leona a szolgaságot és az igazságtalanságot nehezen tűrő Jesse helyzetén enyhítsen, a magát bolondnak tettető, bölcs Jubához (Jon Hendricks) fordul. A tapasztalt öreg azt tanácsolja, hogy a herceg szeresse új hazáját, tanuljon meg lélekből énekelni, és döntse el, minek nevezi majd magát, ha

szabaddá válik. A büszke Jesse elutasítja a megalkuvónak vélt javaslatokat, újabb kísérletet tesz a szökésre, de ismét fogságba esik. A kínzóoszlopon elszenvedett korbácsütések okozta fájdalom győzi meg arról, hogy nincs más út, meg kell változtatnia magatartását és személyiségét. Sorsába beletörődve énekelni kezdi a közös táncra hívó, panaszos blues-t.

Wynton Marsalisnak a nagyobb formák és a programzene iránti vonzalma korábban a negyven perces *Blue Interlude*-ban, majd a kétórás, három tételes *Citi Movement* és a *Jazz (Six Syncopated Movvements)* című balettzenében, aztán a fekete egyházi szertartások világából merítő, egybefüggő *In This House/On This Morning* című kompozícióban már megmutatkozott, de a *Blood On The Fields* az első munkája, amelyet jazz nagyzenekarra írt. Ebben a hatalmas lélegzetű kollázsban Marsalis stilizált, absztrakt, mégis az ősit, a természetes emberit elementárisan megidéző feldolgozásában megjelenik a jazz történetének minden lényeges eleme: a munkadalok és a gyülekezeti énekek felhívás-válasz szerkezete, a gospel és a blues harmóniai fordulatai, a századelő vándorműsorainak hetyke szinkópái, a szaggatott, ugrálós, olykor gúnyoros dallamok és ellenszólamok, a szellemes zenekari riffek, az egymással versengő hangszerszólók, a disszonancia és a politonalitás, az afro-karibi ritmusok – és természetesen a swing, amely, mint eredet és vég, az egész építményt egybe fogja és mozgásban tartja. Különösen megkapó az, ahogyan Marsalis az emberi hanggal bánik: panaszos, komor hangvételű, máskor rezignált bölcsességet vagy elemi indulatokat kifejező dallamai a három kitűnő énekes előadásában a lélek olyan mélységeit tárják fel, amire napjaink zenéjében kevés példa adódik. A Blood On The Fields az amerikai történelemben, kultúrában és az emberi tapasztalásban gyökerező, katartikus hatású alkotás.

(1997)

Blood on the Fields

Wynton Marsalis – trombita, John Hendricks, Cassandra Wilson, Miles Griffith – ének, Wess Anderson, James Carter, Victor Goines, Robert Stewart, Walter Blanding – szaxofon, klarinét, Russell Gunn, Roger Ingram, Marcus Printup – trombita, Wayne Goodman, Wycliffe Gordon, Ron Westray – harsona, tuba, Michael ward – hegedű, Eric reed – zongora, Reginald Veal – bőgő, Herlin Riley – dob

Egy dobos anatómiája

(Jack DeJohnette, a sokoldalú jövőlátó)

A jazz történetében minden nagy változást a ritmus újfajta felfogása előlegezett meg. Az európai klasszikus zene alárendelt tényezője a jazzben központi szerepet tölt be, s jóllehet a ritmikus játék minden hangszer számára követelmény, a zenekar motorja, szíve a kifejezetten jazzinstrumentum, a dob lett.

Régebben a dobosoknak elég volt jó füllel, ritmusérzékkel és csiszolt technikával rendelkezniük ahhoz, hogy megfeleljenek hivatásuknak, azaz biztosítsák a pontos, szabályos, swinges lüktetést. Jelentős módosulást a ritmus koncepciójában és így a dob szerepében a bebop, majd még inkább a free jazz hozott azzal, hogy utóbbi a harmóniai és melódiai keretek elvetésével párhuzamosan megszüntette a ritmus kötött jellegét, és a szabályos ütéseket pulzáló ritmusérzetet előidéző szabad dobjátékkal váltotta fel. A rögtönzésnek, a pillanatnyi ihletettségi állapotnak és a muzsikusok közötti interakciónak minden addiginál nagyobb teret adó szabad játékmód egyúttal feloldotta a hagyományos együttes ritmus- és dallamszekcióra osztottságából következő korlátait, és a kísérő funkcióból egyenrangú alkotó- és játékostárssá tette az ütőhangszerek kezelőjét.

A dob szerepének módosulásával megnövekedtek a dobosokkal szemben támasztott követelmények is: míg korábban általában az együttesek zeneileg képzetlenebb tagjai közé tartoztak, a modern jazzben már csak iskolázott, a zeneszerzésben, hangszerelésben is jártas dobosok képesek aktívan kivenni részüket a zene létrehozásából. Szerepkörük változását jelzi az is, hogy sokan közülük önálló zenei elképzeléseik megvalósítására saját együtteseket hoztak létre. E típus, az all-round dobos eszményének leggyakrabban emlegetett megtestesítője napjainkban a chicagói Jack DeJohnette.

Az 1942-es születésű muzsikus pályájának különös vonása, hogy a dobbal meglehetősen későn ismerkedett meg. Négyéves korától kezdődően tíz éven át magánúton zongorázni tanult, s eleinte még a konzervatóriumi zenekarban is ezt a tudását hasznosította mindaddig, amíg megfelelő hangszer hiányában át nem kellett állnia a nagybőgőre. Dobolni 18 évesen kezdett, s ettől fogva a napi nyolc óra zongoragyakorlást a dobbal osztotta meg. Tanára soha nem volt;

autodidakta módon, más zenészek technikáját figyelve sajátította el a mesterség fogásait. De nem csak a dobosoktól tanult: ugyanúgy leste a fúvósok és más hangszeresek frazírozását, fogásait.

Zongoratanulmányai miatt fogékonyabb volt más hangszerek iránt, mint dobos kollégái. Nem pusztán arra törekedett, hogy technikailag jól képzett legyen, hanem hogy sokoldalú dobossá, muzsikussá váljon. Tanulásában az vezette, hogy olyan technikát fejlesszen ki, ami lehetővé teszi saját zenei ötletei megvalósítását. Ehhez jó iskolának bizonyult a hatvanas években rendkívül mozgalmas chicagói jazzélet, amely a blues-, funky- és jazz-zenekarokban egyaránt bőséges fellépési lehetőséget kínált. DeJohnette, akire előbb az Ahmad Jamal zenekarában játszó Vernell Fournier seprűs technikája, majd Max Roach dinamizmusa, később Philly Jo Jones, Art Blakey és Roy Haynes árnyalt játékmódja volt hatással, főleg klubokban és lokálokban szerzett gyakorlatot. A változatosság, amely a kevésbé tudatos muzsikusoknál szétaprózódáshoz vezet, neki előnyére vált, a zenei sokféleség tiszteletére szoktatta, de ráébresztette arra, hogy saját útját kell járnia. Volt kitől tanulnia: ebben az időben Chicagóban dolgozott Johnny Griffin, Gene Ammons, Ira Sullivan, Eddie Harris, Sun Ra, Scott Holt. Utóbbi hamar felismerte tehetségét, Eddie Harris pedig ahhoz segítette hozzá, hogy megtalálja fő hangszerét.

Chicagóban a jazzélet sokszínűségének jele volt, hogy a nagyszámú blueselőadó mellett az avantgárd zenészek is szilárd hídfőállásokat építettek ki. Az itteni avantgárd ebben az időben jelentősen különbözött a New York-itól: a közös zenei gondolkodásból eredő, a formák szerepét nem végletesen tagadó szabadságvágy hajtotta amannak indulatos energia-kitörésekre épülő, minden konvenciót elutasító anarchiájával szemben. Jack DeJohnette-nek alkalma volt közelről tanulmányoznia Sun Ra kozmikus zenei kalandozásait, s megalakulásakor egy időre tagja lett az Association for the Advancement of Creative Artists nevű avantgárd körnek is, jóllehet annak célkitűzéseit nem tette magáévá maradéktalanul. A kör és vezetője, Muchal Richard Abrams zongorista elsősorban azt tudatosította benne, hogy a határok nem a különféle zenék, hanem a jó és a rossz zenék között húzódnak, s a kategorizálás nem a muzsikusok, hanem a zeneipar érdeke.

Miután úgy érezte, hogy Chicago már nem kínál számára további ösztönzést, 1968-ban New Yorkba települt át. Előbb John Patton orgonista zenekarába

került, majd Jackie McLean, Betty Carter, John Coltrane, Abbey Lincoln partnereként jutott lehetőségekhez. Charles Lloyd merészen kísérletező, különösen intellektuális körökben népszerű együttesében csaknem két évet töltött el Keith Jarrett zongorista társaságában, akinek oldalán két évtized múlva ismét jelentős sikereket ér el. A sűrűsödő felkérések ázsiójának növekedéséről árulkodtak, többek között Freddie Hubbard, Bill Evans, McCoy Tyner, Chick Corea együtteseiben játszott alkalmanként. 1968-ban Stan Getz együttesével turnézott. Az igazi áttörést és a világhírt azonban – mint oly sok muzsikus számára – a Miles Davis együttesében töltött idő hozta el. A trombitás Jackie McLean zenekarában figyelt fel rá, s amikor Tony Williams 1970-ben kivált együtteséből, őt szerződtette a helyére. A három év alatt olyan jazztörténeti jelentőségű, stílusteremtő albumok felvételein volt alkalma közreműködni, mint a *Bitches Brew*, a *Live at Fillmore* és a *Live-Evil*.

Ezek az évek utat nyitottak önálló elképzeléseinek megvalósítása előtt is. Davis-től 1972-ben megvált, de még nem érezte magát eléggé felkészültnek ahhoz, hogy saját nevével jegyzett zenekart hozzon létre, ezért Compost névvel alakított együttest. Az inkább baráti, mint zenei alapon szerveződött csapat törekvéseinek kiforratlanságát mutatja, hogy a Columbia által kiadott lemezeik (*Take off Your Body*, *Life is Round*) fúziós irányát sem a jazz-, sem a rock-közönség nem találta vonzónak. A Compost feloszlása után két önálló albumot (*The DeJohnette Complex*, *Have Your Heard*) jelentetett meg a Milestone gondozásában, majd a *Sorcery* következett John Abercrombie, Mick Goodrick és Dave Holland közreműködésével. A *Cosmic Chicken* már előrevetítette Directions elnevezésű együttesének megalakulását. Az 1975-ben létrejött kvintett (Abercrombie gitár, Alex Foster szaxofon, Mike Richmond bőgő, Warren Bernhardt billentyűsök) a klasszikus zenét, a rockot és a jazzt ötvözte, de az ECM révén megjelent két lemeze (*Untitled*, *New Rags*) ellenére sem vált stabil formációvá. Egymást követték a tagcserék, s amikor Alex Foster is távozott, a zenekarvezető újjászervezte a legénységet.

A New Directions igazi sztárcsapat volt, John Abercrombie, Lester Bowie (trombita) és Eddie Gomez (bőgő) jelenléte a legszebb reményekre jogosított. Sokféle forrásból merítő, laza, a kollektív rögtönzéseknek tág teret engedő, stilizált fúziós zenéjük (*New Directions*, *New Directions in Europe* – ECM) Európában

kedvező fogadtatásra talált, Amerikában azonban nem tudott igazi népszerűségre szert tenni. Talán megelőzte korát. A New Directions megszűnéséhez mégsem a visszhangtalanság, hanem az vezetett, hogy a tagok sokirányú elfoglaltsága miatt lehetetlenné vált rendszeres működése. Ez indította arra Jack DeJohnette-et, hogy jelentős fordulatot téve megalakítsa a zenei felfogását addig leghűebben közvetítő Special Edition nevű zenekarát.

A hetvenes évek végén a dobos már elismert muzsikusnak számított. Pályájának további alakulását nagymértékben befolyásolta a nyugatnémet ECM kiadóval kötött exkluzív szerződése, amely zenei és emberi szempontból is új kapcsolatokat hozott számára. A cég leggyakrabban foglalkoztatott ütőhangszerese lett, játszott az „ECM-istálló" csaknem valamennyi muzsikusa, így Gary Peacock (bőgő), Colin Walcott (ütőhangszerek), Enrico Rava (trombita), Jan Garbarek (szaxofon), John Surman (fúvósok), Kenny Wheeler (trombita) Ralph Towner (gitár), Pat Metheny (gitár) albumain. Több lemezt készített Terje Rypdallal (gitár) és Miroslav Vitousszal (bőgő). A John Abercrombieval és Dave Hollanddal alkotott Gateway trió az időszak jelentős formációjának számított. 1983-ban tagja lett a jazzörökzöldek modern feldolgozását tökélyre fejlesztő Keith Jarrett triójának.

Hangsúlyos európai jelenléte mellett arra is volt gondja, hogy ne kerüljön ki a keményebb versenyfeltételeket szabó amerikai körökből. Neve többek között Joanne Brackeen (zongora), Chico Freeman (szaxofon) lemezein tűnt fel. 1985-ben közreműködött az évtized legmeglepőbb zenei találkozását hozó Ornette Coleman-Pat Metheny kvintett *Song X* című lemezének felvételén. Kurzusokat, szemináriumokat vezetett, saját dobiskolát hozott létre A nyolcvanas években végképp megszilárdította helyét a világ legjobb jazzdobosai között. Népszerűsége a csúcsra ért, amit a szaklapok kritikusi és közönségszavazatai is tükröztek. Ha a hatvanas években Elvin Jones, a hetvenesekben Billy Cobham volt a legnagyobb hatású ütős, a nyolcadik évtized dobosa kétségkívül Jack DeJohnette lett.

Milyen zenei koncepció érvényre jutását méltányolja a pályáját kísérő siker? A kedvező fogadtatás eleinte a kiemelkedő tehetségű dobosnak szólt. Aki élőben hallotta játszani (például a debreceni jazznapokon), tapasztalhatta, hogy a

dobfelszerelést szinte önálló zenekarnak tekinti, amelyben minden részegységnek fontos szerepe van. Talán csak Tony Williams folytatott hasonlóan intenzív párbeszédet hangszerével és muzsikustársaival Miles Davis hatvanas évekbeli, híres combójában. DeJohnette zenekari jelenléte a szólistákéval egyenértékű. Hangszerkezelését erőteljes, sűrű ütéstechnika jellemzi, a zenei történéseket önállóan értelmezi, váratlan közbeütéseivel, hangsúlyeltolásaival gyakran szétfeszegeti a ritmust, hogy aztán új, komplex szerkezeteket állítson a helyébe. Ez a játékfelfogás inspiráló a társak számára, ezért a legkülönfélébb stílusú muzsikusok választják partnerül. Jack DeJohnette azonban nemcsak a dobot tekinti zenekarnak, hanem az együttes játékot illetően is zenekarban gondolkodik. Felfogásában az egymással kölcsönhatásban álló egyéni teljesítmények alkotják az egészet. Ezért is tartja fontosnak a gyakori koncertezést, mert a kölcsönhatás természetével igazán csak a nyilvános szerepléseken ismerkedhet meg a muzsikus.

Jack DeJohnette dobos, zenekarvezető, zeneszerző, hangszerelő, zongorista – sokoldalú muzsikus tehát, aki saját lemezein jelenik meg legteljesebb vértezetében. A Special Edition négy „fejezetében" megfigyelhető a múltat és a jelent, a különféle zenei elemeket (blues, reggae, pop, avantgárd, minimal) szintetizálni igyekvő programja. Sajátos világzene ez, amely jellemzője a totalitásra törekvés: a hangszerek (akusztikus, elektromos), hangszínek, hangulatok, hangerősségek széles skálája a lágy, impresszionisztikus melódiáktól a repetitív kompozíciós szerkezeteken át a vad free kitörésekig. A szerzemények gyakran emelkedett hangvételűek (különösen, amikor a nagy elődök, Ellington, Monk, Dolphy, Coltrane előtt tisztelegnek), máskor lehengerlő hevületűek, nem ritkán ironikusak, játékosan stilizáltak, de a legelvontabb részekben is megőrzik zeneiségüket. Ez a zene kemény, de nem anarchikus, eredendően intellektuális fogantatású, de nem nélkülözi az erőt és az érzelmi töltést sem. Fegyelem és szabadság, forma és kötetlen rögtönzés egyensúlyban van benne. A Special Edition közös nevezőre hozta a hatvanas évek szabad formáit a hetvenes évek strukturalista esztétikájával. DeJohnette megteremtette a zenei környezetet muzsikusai számára, s a kompozíciós technika a tagcserék ellenére is állandósította az együttes hangzásképét.

A bemutatkozó album (*Special Edition*) klasszis a maga nemében. A szaxofon uralkodóvá válásában a zenekarvezetőnek az emberi hanghoz közel álló, urbánus hangszer iránti vonzódása fejeződik ki. A kemény chicagói vonalat követő Arthur Blythe altós és az "energiazene" hullámain egyre magasabbra emelkedő David Murray tenoros-basszusklarinétos révén olyan szólisták kerültek a csapatba, akik merészen feszegetik az adott kereteket, ugyanakkor kellő önfegyelemmell bírnak. Az átgondolt szerkesztésével, új hangütésével, remek rögtönzéseivel és lendületesen swingjével kitűnő felvételt a Down Beat olvasói 1980-ban az év lemezévé választották, és elnyerte a Német Hanglemez-akadémia díját is.

A Special Edition első kiadása nem lett hosszú életű, mert Blythe és Murray saját útra lépett. Az újjászervezett együttesben a bőgőt Rufus Reid vette át Peter Warrentől, az eltávozott fúvósok helyébe pedig két ugyancsak nagyreményű muzsikus, Chico Freeman és John Purcell lépett. A következő két albumon (*Tin Can Alley* 1980, *Inflation Blues* 1982 – Baikida Carroll trombitással bővülve) a szólisztikus közreműködésekről a közös zenekari játékra került a hangsúly. Ezeken a felvételeken is remek szólók hangzanak fel, s a változatos fúvóspark (fuvola, trombita, klarinét, szaxofonok) színesebbé teszi a hangzást, koncentráltságban és intenzitásban azonban nem érik el a korábbi szintjét. Azt a negyedik, *Album Album* című lemeznek, a dobos eddigi legkiérleltebb munkájának sikerült meghaladnia.

A különös című album (borítóján régi családi és fiatalkori fényképekkel) nem az ütőhangszeres, hanem a zeneszerző és hangszerelő Jack DeJohnettet állítja elénk. A zene a hagyományos swing-lendületet nyitott harmóniákkal és bátran kísérletező megoldásokkal párosítja: pontos, körülhatárolt és mégis oldott, természetesen hangzó. A karakteres, repetitív témák, a rövid ritmikus riffek, a feszes ritmikai keret dinamikus környezetet teremtenek a mértéktartó, de stílusos improvizációknak. Az elektronikus és akusztikus hangszerek harmonikusan illeszkednek egymáshoz (a zongorát és a melodikát maga a dobos szólaltatja meg), mesteri Howard Johnson mély baritonszaxofonja, a megtért David Murray hajlékony tenorja és John Purcell lírai szopránja, fuvolája alkotta fúvóskórus telt, szinte érzéki hangzása. A lemez felidézi a „szent város" menetelő bandáit (*New Orleans Strut*), fejet hajt a példaképek előtt (*Monk`s Mood*),

de integrálja a világzene elemeit is (*Third World Anthem*). Az *Album Album* a Special Edition első korszakának csúcspontja, egyben záróakkordja.

Jack DeJohnette szembesült a sokakat foglalkoztató dilemmával: hogyan válhat a jazz széles körben elfogadottá anélkül, hogy elveszítené természetességét és kreativitását. A választ a dobos játéktechnikájának módosulása adja meg. A hetvenes évek elejének gyors váltásokra épülő, erőszakos dobolását a nyolcvanas években hasonlóan erőteljes, de árnyaltabb, összetettebb textúrájú előadásmód váltotta fel. Hasonló folyamat figyelhető meg a Special Edition lemezein is. Az indulatok mérséklődtek, a kemény, esetenként agresszív fogalmazás helyébe áttekinthető struktúra, a szabadság és az önkontroll egyensúlya, az utalások azonosíthatóságának igénye lépett.

Az 1987-ben az amerikai Impulse által megjelentett *Irresistible Forces* című album új felállásban (Mick Goodrick gitár, Greg Osby, Gary Thomas szaxofonok, Lonnie Plaxico basszus, Nana Vasconcelos ütőhangszerek) új irányt jelöl. DeJohnette kortárs instrumentális popzenének nevezi a lemezt, bár a címke inkább kategorizál, mintsem eligazít az összeállításban. Tény, hogy az anyag eklektikus, ami az útkeresést tükrözi: Duke Ellington szellemének post-bop lenyomata Steve Coleman M-Base kollektívájának nagyvárosi zajaival, Ornette Coleman harmolodikus rendszerével és az ECM-hangzással keveredik benne. A konceptualizmus Jack DeJohnette zenei világának fő rendezőelve maradt; a jövő mutatja meg, hogy képes lesz-e a jazzhagyományokból kiinduló sokféleségből és a kor hangjából új szintézist teremteni.

(1985)

Ajánlott lemezek

New Directions in Europe (ECM), 1978
Special Edition (ECM), 1979
Album Album (ECM), 1984
Irresistible Forces (Impulse), 1987
Earth Walk (Blue Note), 1991

Sátoros ünnep

(Hollabrunn, a határ túlsó oldalán)

Nincs előnyös helyzetben az, aki Magyarországon komolyan érdeklődik a jazz iránt. A gazdasági nehézségek miatt a fesztiválok, koncertek száma alaposan megcsappant, a hanglemezimport szórványos és kiszámíthatatlan, a magánkereskedelemben egyetlen korong ára 5-600 forint, a tömegkommunikáció szinte alig foglalkozik ezzel a zenével. Anyagilag is, szellemileg is jelentős áldozatokat kíván a tájékozódás, az eligazodás a világ jazzéletében. Ha a jazzkedvelők lépést akarnak tartani az eseményekkel, kénytelenek újra és újra útra kelni, hogy élő zenét hallhassanak. Utaznak az országhatáron belül, felkeresik a szocialista országok könnyebben elérhető fesztiváljait, és szórványosan eljutnak a nyugati seregszemlékre is. Ezek a találkozások mindenütt a zene ünnepei, csak éppen életkorhoz kötődő lehetőségek: kívántatik hozzá a fiatalság vállalkozó kedve, rugalmassága és tűrőképessége.

Kevesen tudják, de Európának van egy jazztérképe is. A mi szempontunkból e térkép vonatkozási pontjai Novi Sad, Ljubljana, Prága, Varsó, Debrecen, Nagykanizsa, Nickelsdorf, Hollabrunn, Saarfelden, esetleg Moers, Hága vagy Pori. Hozzánk legközelebb a Hegyeshalommal szomszédos Nickelsdorf esik, amelynek háromnapos fesztiválja az avantgárd következetes pártolásával alakította ki arcélét. Tágabb érdeklődésre tarthat számot a Bécstől ötven kilométerre, északra fekvő Hollabrunn jazzhétvégéje, amely a nagy sztárokkal igyekszik a közönség kedvében járni.

A több mint hatezer személyes, hatalmas sátor az idén is megtelt érdeklődőkkel. A derék osztrák kisváros nyugalmát három napra megzavarta a zarándokhullám, de a közönség kulturáltságára legyen mondva, a helybélieknek nem kellett különösebben szenvedniük. Minden a legnagyobb rendben, békében zajlott le. Olajozott kiszolgáló- és ellátógépezet teremtette meg a feltételeket, s még a szomszédos tűzoltó gyakorlótéren kialakított alkalmi kemping kényszerűen nudista mosdási körülményei is a dolgok természete szerint valónak számítottak.

Egyszóval békés volt a fesztivál, és – ami már nem olyan hízelgő – békés volt a zene is a sátor fülledt melegében. A nevekre persze nem lehetett panasz, hiszen

a Mahavishnu Orchestra, Wayne Shorter, David Sanborn, Gil Evans, a Lounge Lizards, Pat Metheny, Archie Shepp, Joe Zawinul, Milt Jackson, Ray Brown, Keith Jarrett, Joe Pass, Al DiMeola, McCoy Tyner mind a jazz első vonalából valók. Az keltett hiányérzetet, hogy mindenki „csak" azt nyújtotta, amit tőle várni lehetett; meglepetés, meghökkentő újdonság nem akadt. Hollabrunnban inkább arra adódtak példák, hogy az adott stílusok nyelvezetét mennyire teheti sajátossá az egyéniség.

Ilyen volt a 64 éves Carmen McRae énekes, akinek férfiasan rekedt hangját hallgatva hajlamos azt gondolni az ember, hogy ezt a jazzt, a standardek világát ilyen könnyed természetességgel európai énekes sohasem lesz képes életre kelteni. Ugyanezt érezhettük a Milt Jackson-Ray Brown kvintett játékában. Ezek a muzsikusok már szinte muzeális értéknek számítanak, s ugyanazt játsszák, mint 20-30 évvel ezelőtt. De hogyan! Olyan magabiztossággal és könnyedséggel, ami tökéletessé avatja előadásukat. Ők hetedik évtizedükben is megőrizték alkotóerejüket, kondíciójukat.

Maguk az érintettek valószínűleg tiltakoznának az ellen, hogy a bőr színe alapján tegyünk különbséget jazz és jazz között, de ami a ritmusszekciót illeti, nincsen valamirevaló összeállítás feketék nélkül. Így hozott fantasztikusan erős ritmusalapokat Joe Zawinul még formálódó új együttesében a Victor Bailey-Peter Erskine-Robert Thomas trió, Pat Metheny tirójában a Charlie Haden-Billy Higgins duó, a Ray Brown-Mickey Roker kettős, Keith Jarrett nagyszerű triójában Gary Peacock és Jack DeJohnette, Archie Shepp együttesében pedig Cameron Brown és Dannie Richmond. Amit ezek a bőgő-dob formációk – más és más összefüggésekben – nyújtottak, az több volt, mint a professzionalizmus diadala; az már a ritmus mennybe menetele volt.

Hogy végül is érdemes-e Magyarországról felkeresni a hollabrunni fesztivált? A mezőny évről évre változik, de ilyen reprezentatív kínálatot a határainkhoz ennyire közel sehol nem találni. Ugyan nem mondható olcsónak a 950 schillinges bérlet, de hát a jazzért mindenütt áldozni kell. A jó jazzért, természetesen, többet.

(1986)

Picasso trombitával

(Miles Davis 60 éves)

Alkotóképességének sokféleségét Duke Ellington Picassóéhoz hasonlította. Egy amerikai rádióállomás 1979-ben egyvégtében játszotta le összes hangfelvételét: a sorozat több, mint száz órát tett ki. A mennyiség természetesen nem értékmérő, de korunk egyik legnagyobb jazzmuzsikusának munkássága minőségében is páratlan teljesítmény századunk zenetörténetében.

Az amerikai néger középosztályba 1926. május 26-án született Miles Dewey Davist nem a jól szituált családi háttér indította jazzmuzsikusi pályára. East St. Louis blueskörnyezete és New York lüktető éjszakai élete vonzotta az improvizatív zenéhez, hogy aztán Charlie Parker forradalmian új zenét játszó együtteséből indulva a jazz stílusteremtő, önmagát mindig megújítani képes egyéniségévé váljon. A már rég eltávozott Ellingtonhoz, Charles Mingushoz és John Coltrane-hez hasonlóan Miles Davis volt – s ma is – az, aki életének különböző szakaszaiban új és új elképzelésekkel, módszerekkel rukkolt elő, s az úttörők közül talán az ő váltásai gyakorolták világszerte – így nálunk is – a legnagyobb hatást a jazz fejlődésére.

Ellenséges zenei és társadalmi környezetben, feketeként a fehérek uralta, konzumfogyasztásra berendezkedett Amerikában Miles Davis kisebbségi, kreatív zene képviselőjének tekintette magát; a múltba nézést, a nosztalgiázást a fehérek megvetendő tulajdonságának tartotta. A jazz a jelenlét zenéje, amely nem tűri a visszapillantást – vallotta, s váltakozó betegségi szakaszaitól szabadulva, öt-tíz évenként új irányt véve e felfogás jegyében alakította pályáját. Így vált a negyvenes évek végén a hűvösen intellektuális cool stílus egyik megteremtőjévé, így születtek meg fátyolos, lírai trombitaszólói Gil Evans zseniális nagyzenekari hangszereléseire az ötvenes években, így jutott el a modális játékmóddal a harmóniai absztrakció magas fokára híres kvintettjével a hatvanas években, s így lett a jazz-rock útjelzője a hetvenes években.

Művészete akkor ért csúcspontjára, amikor zenéjében a nyugati és a nem nyugati (afrikai, arab) elemek egyensúlyba kerültek, és létrejött a szerkezet, a harmónia, a textúra, a zenei események, illetve a motorikus ritmusra épülő szabad improvizáció szintézise. Davis nem volt technikailag felülmúlhatatlan

trombitás, viszont kivételes érzékkel bírt ahhoz, hogy az ígéretes tehetségeket maga köré vonja, s katalizátorként új zenei környezetet teremtve számukra a legtöbbet kihozza belőlük. Felfedezettjei között olyanok vannak, mint John Coltrane, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, John McLaughlin, Keith Jarrett, Tony Williams, Wayne Shorter, s a sor állandóan új nevekkel bővült.

Hat évnyi kényszerű kihagyás után 1981-ben kezdődött utolsó alkotói korszaka, s tagadhatatlan, hogy ezt az időszakot sem a kritika, sem a közönség nem sorolja a legjobb periódusai közé. Ám akinek volt alkalma őt a színpadon látni, annak nem marad kétsége afelől, hogy zeneszervező és feszültségteremtő képességével Miles Davis változatlanul e zene kultikus személyiségei közé tartozik, akit nemcsak múltja, hanem jelene is vezető szerepre jogosít a jazz világában.

(1986)

Jazz a fjordok mentén

(Északi kalandozások)

Norvégia. Nekünk, magyaroknak távoli, különleges ország. Fjordok, hó, olaj, drágaság, NATO-tagság, Henrik Ibsen, Liv Ullmann – s talán Jan Garbarek. Körülbelül ennyit ismerünk erről a 350 ezer négyzetkilométerről. Az ország lélekszámban a fele Magyarországnak, de múltjában, ha keressük, párhuzamokat találhatunk a mi történelmünkkel: évszázados alávetettség a környező, erősebb népeknek (előbb a dánoknak, majd a svédeknek), és folyamatos küzdelem az önállóságért, a nemzeti azonosságért. Azzal a különbséggel, hogy az északi népcsoportok valaha közös törzsből különültek el, s az eltérések és vetélkedések ellenére az egymásra utaltság, az egymáshoz tartozás érzése ma is erős szálakkal fűzi őket össze. A jazz sohasem játszott meghatározó szerepet Norvégia kulturális életében, de századunk húszas éveitől kezdve egyre jelentősebb helyet foglal el az ország szellemi térképén.

Egy kis történelem

Hasonlóan a többi európai országhoz, a jazz a század második évtizedében jelent meg Norvégiában. Megismeréséhez nagyban hozzájárultak azok az óceánjáró hajók, amelyeken Oslo és New York között ingázva a norvég muzsikusok közvetlenül találkozhattak az új zene hírnökeivel. A jazz norvégiai térhódításában a harmincas évek már komoly előrelépést hoztak: jazzklubok nyíltak, s a közönség a lemezeken kívül koncerteken is hallgathatta az amerikai előadók műsorát. Ennek a virágzásnak indult jazzéletnek a gyökereit vágta el a második világháború és a német uralom, amely a tiltott műfajok listájára tette a jazzt.

A szilencium csaknem egy évtizedig tartott, s az elsorvadt hajtások csak az ötvenes évek elején éledtek újjá. A jazzklubok képviselői 1953-ban megalakították a Norvég Jazzszövetséget, amely 25 városra kiterjedően vette ki részét a koncertek és a klubélet szervezéséből. Oslóban megnyílt a Metropol Jazzhus, ahol a tehetséges hazai muzsikusokon kívül hetente két este külföldi előadók rendszeres felléptetésére is alkalom kínálkozott. A klubok látogatottsága megélénkült, új norvég muzsikusnemzedék lépett a színre. 1961-ben elindult útjára az azóta nemzetközi hírnevet kivívott molde-i jazzfesztivál.

A jazz aranykorának azonban a hatvanas évek első felében a beatzene elterjedése mihamar véget vetett. A mélypont 1965-ben következett be, amikor mindössze öt-hat klub volt képes életben maradni, s a zenészek számára gyakorlatilag megszűntek a fellépési lehetőségek. Ezzel párhuzamosan azonban több hanglemez készült, a muzsikusok egymás után jelentkeztek önálló albumokkal. Így került 1967-ben 500 példányban az érdeklődők kezébe egy fiatal muzsikus bemutatkozó lemeze. Címe Til Vigdis volt, az előadót Jan Garbareknek hívták.

A hatvanas évek apálya arra is felhívta a figyelmet, hogy a jazz nem nélkülözheti a hathatósabb állami és intézményi támogatást. Úgy tűnt, a kulturális hatóságokban megérett a felismerés, hogy a jazz olyan művészeti forma, amely érdemes a dotációra. Magszaporodtak a jazz jelentőségét, sajátosságait méltató cikkek, a támogatás kézzelfogható jeleit azonban csak apránként lehetett érzékelni. Olyannyira, hogy a szövetség 1975-ben feloszlásának gondolatát fontolgatta. A közönség érdeklődésének növekedése és a klubok számának újbóli emelkedése segített átlendülni a holtponton, s lehetővé tette, hogy a szervezet a

korábbi amatőr ügyvitelen túljutva profi alapokra helyezze működését. 1978-ban megnyílhatott önálló hivatala a választott, teljes munkaidőben foglalkoztatott titkárral. Mindez újabb, felfelé ívelő periódus kezdetét jelezte. A klubok száma ötvenről nyolcvanra emelkedett, s a norvég jazz nemzetközi sztárjai – Karin Krog, Jan Garbarek, Terje Rypdal, Arild Andersen, Jon Christensen – mögé ifjabb muzsikusgeneráció sorakozott fel. A szövetségen belül 1979-ben létrejött az oktatási bizottság, amely friss erővel látott hozzá a kurzusok, szemináriumok szervezéséhez. 1979-ben megalakult a Norvég Jazzmuzsikusok Szövetsége, amely a turnézó együttesek támogatására összpontosította tevékenységét. A Norvég Jazzszövetség állami támogatása 1981-ben 70 ezer koronáról 400 ezer koronára emelkedett, s ez lehetővé tette újabb munkatársak alkalmazását, a jazzarchívum kialakítását, a szervezői munka kiterjesztését. A nyolcvanas években egymás után léptek a porondra az újabb lemezkiadók is.

A norvég jazzélet központi szervezőereje a szövetség lett, amelynek képviselői meg vannak győződve arról, hogy a jazz elfogadtatása, a támogatások elnyerése szempontjából döntő szerepe van egy jól kiépített, profi alapokon nyugvó, a műfajt kellőképpen képviselni tudó szervezetnek.

Első beszélgetés: a titkár

Többcélú, emeletes épület Oslóban, a Toftesgate-en. Itt bérel helyiséget a jazzszövetség, s itt kapott helyet az archívum is. A földszinten viseltes presszó, más néven az Oslo Jazzhus nevű jazzklub. Benne ötven-hatvan szék, a sarokban zongora. A plakát a nyugatnémet Christoph Spendel játékát hirdeti. Ide ülünk be egy kávé mellett beszélgetni Rolf S. Grundesennel, a szövetség titkárával. Tipikus norvég férfi: magas, szakállas, nyugodt beszédű, szívélyes. Nem titkolja, meglepődött azon, hogy valaki Magyarországról a norvég jazz tanulmányozására kaphatott ösztöndíjat. Azt hiszem, fordított helyzetben mi is így lennénk.

– Szövetségünket 1953-ban Trondheimben alapították – válaszolja kérdésemre. – Héttagú elnökség irányítja, amit a klubok képviselőiből az éves közgyűlésen választanak meg. Jazz-szempontból az országot hét területre osztottuk, ezek tizenkilenc megyét fognak át. A régiók felelőseinek az a feladatuk,

hogy turnékat szervezzenek, és tartsák a kapcsolatot a helyi kulturális szervekkel. A szövetség fő feladata, hogy az ország hatvan-hetven klubját és a big bandeket segítsük koncertek, szemináriumok, cserekapcsolatok szervezésében. Ezen kívül megjelentetjük a Jazznytt c. szaklapot, évente odaítéljük a legjobb zenésznek járó Buddy-díjat, és széleskörű nemzetközi kapcsolatokat tartunk fenn a skandináv és az európai országokkal.

– Milyen ma a jazz helyzete Norvégiában?

– Újabban ismét csökken a közönség. Még ezt a kis termet is nehéz megtölteni. A klubok többnyire kisebb településen vannak, ha ott hatvan-száz ember összegyűlik, az már nagy szó. Tavalyóta jobboldali kormány van hatalmon, amelynek az az alapelve, hogy csak az kaphat állami támogatást, ami érdekli a közönséget. Ami kevesebb hallgatót vonz, az nem részesülhet oly mértékű dotációban, mint a színházak vagy a szimfonikus zenekar. Emiatt koncertek nincsenek is, csak klubokban játszanak a zenészek. Egyedül Garbarek képes koncertjein megtölteni a termeket, ha akarja.

– Mit segít ebben a tömegkommunikáció?

– A rádióban heti két-három óra jazz szól, az egycsatornás televízió pedig teljesen rendszertelenül tűz műsorára jazzprogramokat. Legtöbbet a fesztiválokról közvetítenek: egyik évben a kongsbergi, másik évben a molde-i fesztivál anyagát veszik szalagra. A napilapokban bővebb hely jut a jazznek, bár inkább csak leíró jelleggel; kevés az értő kritika.

Számok

Rolf S. Grundesen két füzetszerű kiadványt emel ki táskájából. Az egyik a norvég jazzéletet mutatja be történeti, szervezeti szempontból; a másik a megjelent lemezekről ad áttekintést. Mindkettőt a szövetség jelentette meg. Megtudni belőlük például azt, hogy a nagyobb szervezetek hány korona állami támogatásban részesülnek.

Norvég Jazz Szövetség	800.000
Norvég Jazzmuzsikusok Szövetsége	260.000
Jazzarchívum	190.000
Molde fesztivál	375.000

Kongsberg fesztivál	280.000
Vossa fesztivál	157.000
Oslói jazzklubok	140.000
Stavangeri jazzklubok	140.000
Bergeni jazzklubok	60.000

A támogatás háromszintű: állami, megyei és helyi. A klubok például a városoktól kapják a dotációt. Ezen kívül vannak még különféle ösztöndíjak, eseti juttatások egyéni programokra, koncertekre, lemezekre, könyvekre különböző kulturális intézményektől.

Második beszélgetés: a muzsikus

A Debrecen nagyságú Bergen a nyugati part kapuja, hétórányi vonatútra Oslótól. Hét dombon fekszik, tengeröbölben. Az esernyők városaként ismert, de nem bántam, hogy az ott töltött öt napom alatt hétágra sütött a nap.

Olav Dale szaxofonos, a helyi jazzélet reprezentánsa, egy szálloda halljában adott randevút. Beszélgethettünk volna szerdán a Holmes diszkóban a Bergen Jazzforum programja alatt, vagy csütörtökön a Jaden jazzklubban, vagy pénteken az Oreon Hotel jazzműsora közben, de hát ő éppen nem játszott, meg aztán az ilyen zajos helyek különben sem alkalmasak nyugodt társalgásra. Negyedórányi udvarias tapogatózás így is kell, amíg rátér a lényegre.

– Mondjuk meg őszintén, jazzt csak fesztiválokon lehet játszani. Ezt mi úgy hívjuk, hogy fesztiválszindróma. Éveken át egy csomó norvég zenekar játszotta ugyanazt a bebopot, úgyhogy az emberek végül teljesen ráuntak. Jazz? Fúj! – mondták. A bebop nem a mi zenénk, nem könnyű játszani. Az amerikaiak ezt mindig is jobban tudták, a közönség csak tőlük fogadja el igazán. Nekünk a saját zenénket kell játszani, ami a miénk. Az emberek azt szeretik.

– Mi az ön zenéje?

– Például a standardek, modern, fúziós felfogásban. A megélhetésért funkyt és bluest kell játszani. Nekem is két zenekarom van: az egyik szintetizátorokkal, elektromos basszussal funkyt játszik, a másik swinges salsa zenét.

– Hogyan lehet Bergenben aktív kapcsolatba kerülni a jazzel?

– Norvégiában nincs jazzoktatás, csak a trondheimi egyetemen működik fakultás. Itt, Bergenben, konzervatóriumban tanulnak a muzsikusok, aztán különböző nyári jazztanfolyamokon vesznek részt, s a fesztiválok alatt is rendre szerveződnek gyakorló big bandek. Körülbelül 25-30 jazzmuzsikus van a városban. Mármint muzsikus, aki jazzt is játszik. Amúgy jazz-szempontból nem a főváros a leglényegesebb pont. A nyugati városokban, Trondheimben, Moldeban, Bergenben és Stavangerben – talán a nagy tengeri forgalom miatt – jóval elevenebb a jazzélet. Oslóban semmi nem történik.

Díjak

Oslóban semmi nem történik? Az biztos, hogy a koncertek ritkák, mint a fehér hollók. Semmivel sem fordul meg több világsztár, mint Budapesten. A jazz sátoros ünnepei itt is a fesztiválok, ilyet azonban nem rendeznek Oslóban. Mégis általános nézet, hogy ha valaki jazzmuzsikusként akar érvényesülni, annak útja ide vezet. Nem azért, mert a félmilliós Oslo annyival nagyobb a többi városnál, hanem mert minden szervezet, kommunikációs csatorna itt összpontosul. Norvégia egyáltalán nem „vízfejű" ország, de a főváros hegemóniája mégiscsak érvényesül. Ha megnézzük például, hogy a Buddy-díjjal jutalmazottak hányada oslói, igen jelentős százalékot kapunk. Ez azonban számunkra végül is mellékes, a lista abból a szempontból lehet érdekes, hogy megismertet bennünket a norvég jazz élmezőnyével. Két évtizedre visszamenőleg ez így fest:

1965: Karin Krog
1967: Jon Christensen
1968: Jan Garbarek
1969: Arild Andersen
1970: Frode Thingnaes
1971: Calle Neumann
1972: Asmund Bjorken
1975: Bjorn Alterhaug
1976: Laila Dalseth
1977: Egil Kapstadt
1978: Kristian Bergheim

1979: Guttorm Guttormsen
1980: Bjarne Nerem
1981: Knut Riisnaes
1982: Radka Toneff
1983: Espen Rud, Knut Kristiansen, Terje Borklund
1984: Jon Balke

Harmadik beszélgetés: a szervező

A világ tényleg kicsi. Az oslói jazzélet egyik jellegzetes alakja magyar: Horváth Attila. Mindenki ismeri, mindenki derűs mosollyal emlegeti a nevét. „Attila? Remek fickó!"

Attila nem mai gyerek: az ötvenes évek végén vetődött Norvégiába, s 1963 óta vezet jazzklubokat. Igazgatója, majd elnöke volt az 1971-ben megnyílt, ma már legendásnak számító Club 7-nek. A szép időkre nosztalgiával emlékszik vissza:

– A klub számára az oslói ifjúsági kulturális központban béreltünk 99 személyes termet. Volt ott minden: pop, rock, színház, galéria, irodalmi program, s jazz is két este. Minden generáció oda járt, kitűnő volt a hangulat, s hamarosan olyan híre támadt az amerikai muzsikusok között, hogy fél gázsiért is hajlandóak voltak eljönni. A névsor kisebbfajta jazztörténet: B. B. King, Betty Carter, Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Charles Lloyd, Eubie Blake, Jan Hammer, Champion Jack Dupree, Michael Urbaniak, Dexter Gordon, Stan Getz, Art Blakey, Chick Corea, Pat Metheny... Na és járt ott a Vasas Néptáncegyüttes is az én közvetítésemmel. A klubot választott vezetőség irányította. A teremért évente 400 ezer koronát fizettünk. A fenntartók azonban 1984-ben 2,5 millió koronára akarták emelni a bérleti díjat, s ez végül a klub megszűnéséhez vezetett. Pedig de nagyszerű dolgok történtek ott!

Attila ma sem szakított a jazzel: a Jazz Alive nevű klubot bérli – nappal, étkeztetésre. Ő a szakács és a pincér egy személyben. Mosolygós, fekete állszakállas képe a bejárat előtt megállító táblán hívja fel a figyelmet a magyaros ízekre. Két fogás között pedig arról álmodozik, hogy ha elegendő tőkéje gyűlik össze, nyit a belvárosban egy kis presszót, ahol lesz majd színház, irodalom, képzőművészet, zene, s természetesen jazz is...

Szíves közbenjárásával

A hanglemez Norvégiában is a zene megörökítésének fő eszköze (a rendkívül költséges videoklipek készítéséről a jazzmuzsikusok egyelőre nem is álmodhatnak). Az ország nyitva áll a behozatal előtt, éppen ezért ki van szolgáltatva a multinacionális cégek kínálatának. S azok a hatvanas évek sokszínű, az avantgárdnak, a kísérletinek is teret adó kiadáspolitikájukkal szemben ma már szinte csak a tradicionális jazz és a jazz-rock forgalmazására szorítkoznak. Ennek ellenhatásaként alternatív lemezkiadók alakultak különböző támogatásokra, illetve a közreműködők lelkesedésére építve. Ezek a csatornák tették lehetővé, hogy a norvég hanglemezgyártás színképe árnyaltabbá váljon, s a hanghordozók eljussanak a könyvtárakba, az iskolákba és a kulturális intézményekbe. A nyolcvanas években több független lemezcég jött létre, manapság évente 15-20 lemez jelenik meg (nálunk talán ötévenként ennyi). S jóllehet példányszámuk mindössze 200-2000 között mozog, mégiscsak dokumentumok, célt és értelmet adnak a zenészi hivatásnak, s felvételükre ugyanolyan odaadással készülnek a muzsikusok, mintha százezer példányra számíthatnának.

Az első független céget a Norvég Jazz Szövetség alapította 1981-ben Odin elnevezéssel. Azóta mintegy húsz korongot jelentetett meg, köztük a szövetség megalakulásának 30. évfordulójára a Norvég Jazz 1960-1980 című ötlemezes albumot. Említést érdemel még a Hot Club Records (hagyományos), a Gemini (swing és bop) és a Herman Records. Ezeket a kiadókat muzsikusok működtetik. Alig van lemez, amelyiken ne álna ott a köszönet: készült X. Y. cég szíves támogatásával.

Negyedik beszélgetés: a hangmérnök

Bármilyen furcsa, a norvég muzsikusok lemezeit legnagyobb számban megjelentető kiadó székhelye nem Norvégiában, hanem az NSZK-ban, pontosabban Münchenben van. Manferd Eicher és az ECM nemzetközi utat nyitott meg a norvég muzsikusok előtt: 1970 óta csaknem 70 ECM-lemezen olvasható norvég zenészek neve. Nagyságrendben az ECM nem versenyezhet a CBS-hez hasonló

világcégekkel, de jelenléte, a kortárs jazz alakulását befolyásoló szerepe számottevő. Nem véletlen, hogy egyik hangmérnöke szintén norvég: Jan Erik Kongshaug.

Az ECM felvételeinek egy része Oslóban, bérelt stúdiókban készült. Előbb a Bendiksen, majd a Talent, 1983 óta pedig a Rainbow fogadta be a muzsikusokat. A főváros munkásnegyedében, többemeletes téglaépület második szintjén vannak a Rainbow termei, itt fogad lezserül divatos öltözetben Kongshaug. Negyvenöt éves, érettségi után utasszállító hajón gitározással kereste a kenyerét, majd három éven át elektronikát tanult. 1967-ben kezdett hangmérnökként dolgozni, Manfred Eicherrel 1970-ben találkozott.

– Manfred akkor Jan Garbarek Afric Pepperbird című lemezének felvételére érkezett Oslóba – meséli –, s hangmérnöknek engem választott. Azóta száznál több lemezen dolgoztunk együtt. A Rainbow Stúdiónak – amit többen társulásban bérelünk – szép nagy az előadóterme, a zongorát és a 24 sávos magnót a Talentből hoztuk át.

Beleszippantok a levegőbe, amely kétségtelenül történelmi. A modern jazz olyan nagyságai készítettek itt felvételeket, mint az Art Ensemble of Chicago, Jack DeJohnette, Keith Jarrett, L. Shankar, no és Garbarek.

– Kongshaug úr, érdekelne, hogy az ön ízlése mennyire formálja az un. ECM-hangzást.

– Az ECM egyenlő Manfred Eicherrel. Az ő ízlése a meghatározó, de a hangképet természetesen együtt alakítjuk ki. Sokszor részt vesz a felvételeken, a keverésen pedig mindenképpen. Amikor elkezdtük, még szokatlan volt a mesterséges visszhangosítók használata, a puritánok nem szerették, mert szerintük a jazz igazi hangzása száraz, természetes. Ma már minden úszik a visszhangban.

– Ön miben határozná meg az ECM-hangzás sajátosságait?

– A legfontosabb a muzsikusok játéka. Azért könnyű az ECM-nek dolgozni, mert fantasztikus hangszeres tudású zenészeket foglalkoztat. Csak oda kell tenni a mikrofont, különösebb szűrésre sincs szükség, olyan jól szólnak. A mi szerepünk inkább a hangkép alakításában, az egyensúlyozásban és a visszhangosítók használatában van. Ami engem illet, én nagyon kevés szűrőt használok.

Szeretem viszont a mechanikus és digitális visszhangosítókat. Nemcsak a hangzáskép szélességét igyekszünk megteremteni, legalább ennyire fontos annak mélysége, a három dimenzió megteremtése.

– Hangmérnökként nemcsak az ECM-nek dolgozik, hanem különféle norvég zenéket is rögzít. Hogyan látja azoknak a norvég muzsikusoknak a lehetőségeit, akiket nem foglalkoztatnak nemzetközi cégek?

– A lemezüzlet manapság minden országban problematikus. A nyolcvanas években nagy hanyatlás következett be, s az életben maradottaknak kemény harcot kellett folytatniuk a túlélésért. Az emberek otthon ülnek a lakásukban, bámulják a videót, legfeljebb diszkókba mozdulnak ki. A jazzklubok bezártak, a muzsikusoknak nincs munkájuk. Sok norvég lemez felvételein közreműködtem az elmúlt években, de egyik sem kapott segítséget a nagy lemezcégektől. Alapítványok és kormányzati szervek támogatását célozzák meg, kibérelnek egy stúdiót, és maguk keresik meg a forgalmazót. A lemezcégeknek kicsi a tőkéjük, s azt nem akarják a jazzbe fektetni, mert nincs nagy kereslet iránta.

Lemezek üzenete

Két tucat hanglemezzel tértem haza Norvégiából. Mind hazai felvétel, nincsenek köztük a norvég jazz nemzetközi sztárjainak külföldi kiadók által megjelentetett anyagai. A korongokat a szövetség titkára és Odd Gjelsnes, az elosztó központ vezetője válogatta számomra, a minta ennél fogva reprezentatívnak tekinthető.

Az oldalakat végighallgatva azonnal feltűnik, hogy hiányoznak az avantgárd és a free harsányabb hangjai. A kísérleti irányzatok ezek szerint elkerülték az országot, vagy nem voltak képesek gyökeret verni. A nyers, kemény, sokkoló fogalmazás nem a norvégok sajátja. A felvételek ugyanakkor rácáfolnak azokra az idegenforgalmi sablonokra, amelyek szerint a hó és a gleccserek országában a zene is szükségképpen hűvös. Egyesek Garbarek zenéjét a fjordok jeges fuvallataival hozzák összefüggésbe, pedig kevés ennyire érzelmes zene születik napjainkban, mint az övé. Ez a dallamos, harmonikus, lírai hangvétel jellemzi a norvég felvételek legtöbbjét is. Erre az a kézenfekvő, bár kétségtelenül leegyszerűsítő magyarázat kínálkozik, hogy az, aki egész életében ki van téve az éghajlat viszontagságainak, a hidegnek, a sötétségnek, belül melegségre vágyik. Norvégia

hatalmas kiterjedése, zabolátlan természeti adottságai miatt kicsit "vidéki" ország. Az urbanizáció itt nem öltött olyan mértéket, amilyen másutt a nagyvárosi neurózis elhatalmasodásához vezetett. A norvégok együtt élnek a természettel, s ez alapvetően meghatározza életszemléletüket, érzelemvilágukat.

Ha jazzről van szó, a muzsikusok tiszteletteljes főhajtással azonnal az őshaza, Amerika nevét említik. Nem véletlen, hogy a swing- és a modern jazz kezdetét jelentő bophagyományok olyan erősen élnek tovább. Az utóbbi stílus kitűnő képviselője Thorgeir Stubo gitáros, akinek a *Live at Jazz Alive* és a Doug Raineyvel rögzített *Everything We Love* című lemezei virtuóz produkciók. A norvég jazz nagy öregje Bjarne Nerem tenorszaxofonos, 1984-es *This Is Always* című albuma remek példája swinges stílusérzékének. Modernebb, bopos felfogásról tanúskodik a Harald Bergersen/Atle Hammer kvintett *Joy Spring* című lemeze. Megjegyzendő, hogy mindkettőn az Eivin Sannes (zongora), Terje Venaas (bőgő), Egil "Bop" Johansen (dob) supertrió alkotja a ritmusszekciót. A Hot Club de Norvége kvartett Django Reinhardt örökségét ápolja felvételein.

Norvégia nem szűkölködik jeles énekesnőkben. Ilyen például Laila Dalseth, továbbá Magni Wenzel (*All or Nothing at All*) és a fiatalon elhúnyt Radka Toneff, aki *Fairytales* című lemezén gyönyörű balladákat énekel Steve Dobrogosz zongorakíséretével. Érdekes jellegzetesség a norvégok vonzódása a nagyzenekari játék iránt. Ezt reprezentálják az Oslo 13 zenekar *Anti-Therapy* és Espen Rud együttesének *Hotelsuite* című lemezei, de ide kívánkozik Per Husby csapatának *Dedications* című albuma, amelyen többek között Karin Krog, Georgie Fame és John Surman szerepel. A népzene megtermékenyítő hatását mutatja a Soyr együttes *Cierny Peter* című lemeze.

Az ország periférikus helyzetét ellensúlyozó nyitottság jele, hogy a norvég muzsikusok előszeretettel hívnak meg vendégszólistának neves amerikai előadókat. Így született meg a Tamma együttes lemeze Don Cherry trombitás és Ed Blackwell dobos közreműködésével, valamint Torgrim Sollid trombitás kvintettjének lemeze Warne Marsh szaxofonossal (*Sax of a Kind*). Modern hangokat üt meg Knut Riisnaes szaxofonos *Flukt* című albuma, s alighanem a legjobb zenekar napjainkban az Arild Andersen és Jon Christensen vezette Masqualero kvintett, amelynek első lemezét az Odin adta ki. Érdemleges kísérlet Egil Kapstad zongorista Bill Evans emlékének adózó *Epilog* című munkája. Az Aha

együttes szellemes jazz-rock anyaggal jelentkezett (*Keep Nose in Front*), Erik Wöllo pedig a szintetizátor hangzási lehetőségeit kutatja (*Dreams of Pyramids*). Az említett ötlemezes történeti antológián olyan ritkaságok hallhatók, mint Karin Krog és Jan Garbarek első felvételei.

Mérleg?

Szembetűnő a norvég jazz általánosan magas színvonala, a felvételek szakmai igényessége és kidolgozottsága. Sok kitűnő zenész játszik a lemezeken, bár legtöbbjük kitaposott nyomokon igyekszik járni, kevés a jele az újító, formabontó törekvéseknek. Nem véletlenül azok tettek szert nemzetközi elismertségre, akik nemcsak jól beszélik a jazz nyelvét, hanem szuverén módon tudták árnyalni azt. Igaz, ez nem következhetett volna be ilyen erős és odaadóan tevékenykedő hátország nélkül. Ez a hátország pedig a nyolcvanas években nem stilisztikai vitákra, hanem a videón, lézerlemezen, kazettán áradó konzervtermékek eluralkodásával szemben az élő zene megőrzésére és képviseletére összpontosította energiáit.

Utolsó beszélgetés: Garbarek

A norvég jazz legismertebb művészének neve Magyarországon is fogalom. Utazásom előtt levélben kerestem meg, találkozásunkat a norvég művelődési minisztérium iktatta programomba. Nem hívott lakására, viszont a megadott időben pontosan lépte át szállodám küszöbét. Arcát kipirosította a csípős kora tavaszi szél; gyalog jött, pedig több kilométerre lakik. Hosszas beszélgetésünk egyes részei a témába vágtak.

– Ön Oslóban lakik, de a nemzetközileg koncertező sztárok életét éli. Milyen viszonyban van itthoni muzsikustársaival?

– Nincs köztünk probléma. Nem játszom itthon túl gyakran, különben is másfajta zene érdekel.

– Arra utal, hogy itt a main stream, az un. klubjazz a divatos?

– Igen, néhányan azt játsszák, mások jazz-rockot, s vannak, akik a hatvanas években létrejött free stílust követik. Engem már nem vonz ez a zene. De akadnak olyan feltörekvő fiatal muzsikusok is, akik új hangzásokat, irányokat keresnek.

– Sokan mondják, hogy most nem túl megnyugtató a helyzet, mert a közönséget kevésbé érdekli a jazz, a lemezforgalom is visszaesett.

– Lehet. Ugyanakkor nagyon jó zenészeink vannak, sok fiatal játszik jazzt, s ez mindenképpen jó jel. Legutóbb Terje Rypdal új lemeze bekerült a Top 20-ba, ami korábban nem fordult elő jazzfelvételekkel. Az igaz, hogy csak két vagy három klub működik Oslóban, s mint hallom, nem nagy látogatottsággal. De 1962 óta, amikor először játszottam klubban, nagyon sok hullámhegy és -völgy követte egymást. Ezért nem aggódom különösebben a mai helyzet miatt, mert egy év nem sokat számít.

– Mire alapozza optimizmusát?

– Engem nagyon erős remények kötnek ehhez a zenéhez. Meg vagyok arról győződve, hogy a spontán zene mindig vonzó marad. Ez a fejlődés iránya: az élő muzsika egyre nagyobb érdeklődést kelt. Tudom, ma sokan playback technikával dolgoznak a színpadon, de ha az ember igazi kreatív zenét akar hallani, hamar rájön a különbségre. Ezért hiszek abban, hogy nincs komoly veszély, improvizatív vagy spontán zene mindig létezni fog, akár jazznek, akár másnak nevezzék is.

(1986)

A főnixmadár esete
(A Blue Note története)

Lehetséges-e, hogy egy, a jazz fejlődésében komoly szerepet játszó lemezcég hosszas halódás után főnixmadárként újjáéledjen poraiból? Elképzelhető-e, hogy az a meghitt kapcsolat, ami a Blue Note tulajdonosait a muzsikusokhoz fűzte, a mai kor személytelen üzleti viszonyai között érvényesüljön egy vállalkozásban? Megismételhető-e a felvételeknek az a sora, ami nemcsak felmutatta, hanem stílárisan meg is szabta egy korszak jazzmuzsikájának arculatát?

A Blue Note-story egyike a jazz legendás történeteinek. A Németországból a harmincas években eltávozott, majd 1938-ban New York-ban letelepedett Alfred Lion és az őt követő Frank Wolff a jazz iránti elkötelezettség olyan példá-

jával szolgált három évtizeden keresztül, ami ösztönzőleg hatott a zene fejlődésére, és irányt adott a köréjük csoportosuló zenészeknek. „A Blue Note lemeztársaság azért jött létre" – fogalmazott Lion Lengyelország német lerohanásának évében –, „hogy a hot jazz vagy a swing megalkuvásmentes kifejezését szolgálja. Minden önálló játékmód, amely eredeti zenei érzéseket közvetít, őszinte gesztus. Helyhez, időhöz, körülményekhez kötött jelentőségénél fogva magába foglalja hagyományait, művészi értékeit és közönségét, amely élteti. A hot jazz önálló kifejezés- és közlésmód, zenei és társadalmi megnyilatkozás, amelynek a Blue Note nem üzleti vagy reklámcélokból vállalja a képviseletét, hanem mert fel akarja tárni igazi jellegzetességeit."

Nemcsak időben, hanem stílusban is nagy utat járt be a Blue Note 1939 és 1989, a Port of Harlem együttes és Bobby Watson szaxofonos felvételei között. Az első, Albert Ammons és Meade Lux Lewis boogie-woogie-felvételeit őrző, néhány tucat példányban sokszorosított korongokat a negyvenes évek közepétől követték módszeresen a cég hangzáseszményét tükröző felvételek. Ike Quebec zenei irányításával előbb tradicionális jazz-zenével és kiszenekari swinggel jelentkeztek (James P. Johnson, Sidney Bechet, Art Hodes, Edmond Hall), majd elsők közt kezdték kiadni a bebop olyan nagyságainak lemezeit, mint Bud Powell, Thelonious Monk, Tadd Dameron, Fats Navarro, Art Blakey, James Moody. 1953-ban Rudy van Gelder hangmérnök lett a felvételek gondozója, s neki jelentős része lett abban, hogy az ötvenes-hatvanas években a Blue Note a hard bop és a soul jazz otthonává vált, sőt teret adott az új hangzású modális játékmódnak is. A nemzedék szószólói, mint Horace Silver, Art Blakey, Lou Donaldson, Clifford Brown, Hank Mobley, Johnny Griffin, Grant Green, Jimmy Smith, Lee Morgan, Jackie McLean, később a még fiatalabbak, Herbie Hancock, Tony Williams, Wayne Shorter, Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Joe Henderson lemezeinek tucatjai kerültek forgalomba a Blue Note égisze alatt.

Mi volt a műhely "titka"? A magyarázat Alfred Lion idézett soraiban keresendő: valóban nem üzleti számításból foglalkoztak ezzel a zenével, hanem mert meggyőződéssel vallották értékeit. Más kérdés, hogy elhivatottságuk, művészi érzékenységük vállalkozói képességekkel, jó szervező-tulajdonságokkal párosult. Tisztában voltak például azzal, hogy a felvételeket két-háromnapos pró-

báknak kell megelőzni, s erre az időre is fizették a muzsikusokat (ebben különböztek a nagy vetélytárs Prestige-től). Ezért jellemezték lemezeik javát kimunkált hangszerelések, remek fúvóskórusok, összecsiszolódott ritmusszekciók. Időben alkalmazkodtak a stílusok változásaihoz is. A bebop-korszak lecsengésekor a második nemzedék tagjaival a korábbi nyugtalanító megszólalást a blues, a soul és a funky árnyalataival ötvözték. Később is, amikor üzleti nyomásra majdnem minden lemezre rákerült egy-egy funky szám, megőrizték jó ízlésüket és művészi igényességüket.

A cég 1956-66 között élte fénykorát. A Blue Note ebben az időben tökéletesen ki volt találva, amiben része volt Reid Miles egyedi tervezésű borítóinak és a felvételek technikai színvonalának is. Ekkor született a legtöbb, jazztörténeti értékű lemez. A gépezet olajozottan működött, a nagy nevek köré stúdiózenészek csapatát szervezték, s az, hogy a kísérőzenészek gyakran ugyanabból a körből kerültek ki, hozzájárult a jellegzetes Blue Note-hangzás kialakításához.

De minden korszak véget ér egyszer. Ike Quebec 1963-ban meghalt (helyét Duke Pearson vette át), az alapítók megöregedtek, s 1966-ban a fáradt, beteg Lion eladta a céget a Libertynek. Wolff és Pearson ugyan tovább vitték az ügyeket, a varázs azonban oszlani kezdett. Kitűnő zenészek maradtak a listán, ám a jazzre köszöntő, stilárisan és a forgalmazás szempontjából is nehéz időszak rányomta bélyegét a társaság működésére. A repertoár a hetvenes években üzleti okok miatt a funky irányába tolódott el, míg a régi tekintélyt az egykori felvételek újrakiadásával és dobozban őrzött szalagok megjelentetésével Michael Cuscuna vezetésével sikerült 1981-ig fenntartani.

A jazzvilág 1985-ben ismét ünnepelhetett: a New York-i Town Hallban a Manhattan cég felügyelete alá került, újjászülető Blue Note vezetői összetrombitálták mindazokat, akik valaha náluk dolgoztak, s bejelentették, hogy a cég felújítja tevékenységét. Az új korszakot egyrészt az értékmentésre, a régi, nagy sikerű korongok újrakiadására, másrészt új felvételek készítésére alapozták. Európában az EMI párizsi Pathé Marconi vállalatának jóvoltából olyan alapvető fontosságú albumok váltak ismét elérhetővé, mint Wayne Shorter: *Speak No Evil*, Herbie Hancock: *Maiden Voyage*, Dexter Gordon: *Our Man in Paris*, Lee Morgan: *Search for the New Land*, Bud Powell: *The Amazing*, stb.

A Blue Note zenei műhelyként is újra működésbe lendült. Ide szerződött Tony Williams, James „Blood" Ulmer, Mose Allison, Michel Petrucciani, Bennie Wallace, Eliane Elias, Stanley Jordan, Birelli Lagrene, Bobby Watson, Stanley Turrentine. Olyasféle stiláris rokonságot nem találni e muzsikusok között, mint amilyen a társaság kiadványait a hard bop-korszakban meghatározta, de ez annak is tulajdonítható, hogy a jazz színképe a 80-as években sokkal gazdagabb, mint három évtizedel ezelőtt volt.

A Blue Note érezhetően igyekszik alkalmazkodni a kor követelményeihez (ez például a digitális technikában és az erőteljes reklámban figyelhető meg), miközben Alfred Lion és Frank Wolff szelleméhez sem akar hűtlen maradni. A tömegtermelés és a fogyasztói zene uralmának mai korában nehéz bármely lemeztársaságnak ugyanolyan befolyásra szert tennie, mint amilyet a New York-i cég egykor elért. Ha a mai Blue Note-nak ez sikerül, akkor megtörténik a csoda: a főnixmadár valóban életre kel.

(1989)

Mindhalálig

(Stan Getz fejfájára)

Sokféle képzet társult már a jazzhez, de a halállal ritkán szokták összefüggésbe hozni. Pedig a békés, nyugodt öregkor becsülendő ajándéknak számít a jazzmuzsikusok körében: szervezetüket, idegrendszerüket malomként őrli fel az újat alkotás állandó kényszere, a zaklatott, sűrű helyváltoztatásokkal, koncertezéssel zsúfolt életmód. Sokan csak ajzószerekkel képesek fenntartani alkotóképességüket; az alkohol, a kábítószer, a cigaretta a teljes intenzitást követelő jelenlét mindennapos táplálékai.

Az önpusztító életforma a korán elhalt, nagyszerű tehetségek, a torzóban maradt életpályák szomorú listáját produkálja. Az üstökösként feltűnt Billie Holiday énekes 44 évesen távozott, a talán legnagyobb szaxofonos, John Coltrane 41, a másik nagy újító, Charlie Parker 35 éves volt, amikor a hangszer kiesett a kezéből, és hosszúra nyúlna a sor, ha folytatni akarnánk.

A gyászolandók listájára most újabb név került fel: Stan Getzé, a legszemélyesebb hangú szaxofonosé. Őt a rák vitte el már nem egészen fiatalon, 61 évesen, de a kábítószer az ő életét is végigkísérte, soha nem tudott megszabadulni a függőségtől. Halálának bejelentését koncertrészletek sugárzásával kísérték az amerikai tévéhíradók, ami jól jelzi, milyen sokra becsülték hazájában. Getz a jazz számtalan nagyságával – Dizzy Gillespie, Lionel Hampton, Benny Goodman, Stan Kenton, Chick Corea, Bill Evans – játszott. A hatvanas években elindítója volt a jazz-bossa nova mozgalomnak, az Antonio Carlos Jobim és Astrud Gilberto társaságában készített felvételei hatalmas népszerűséget szereztek neki. A Getz-diszkográfia ugyancsak terjedelmes, olyan klasszikus albumokat tartalmaz, mint a *Focus*, a *Jazz Samba*, a *Sweet Rain*. Játékát tizenegy Grammy-díjjal ismerték el.

Haláláról értesülve a legdallamosabban játszó jazzmuzsikusnak nevezte őt Dizzy Gillespie, Barney Kessel gitáros pedig érzelemdús játékát, meleg, levegős tónusát hangsúlyozta. Valóban: Getz igazi romantikus volt, aki a tökéletesség iránti igényét minden más elé helyezte. Azon muzsikusok közé tartozott, akiket a közönség és a szakma egyaránt becsült; kedveltségét a népszerűségi listákon elért vezető helyek mutatták. Nem stílusteremtő törekvéseivel, hanem jellegzetes szaxofonhangjával írta be nevét a jazz történetébe. Az egyéni tónus csak a legnagyobbak sajátja, és Getz hangja már az első taktus után felismerhető. Az után is, hogy szaxofonja többé nem szólal meg élőben.

(1991)

A Roost-felvételek

(Stan Getz, az ifjú)

Ha a jazzben van szaxofonhang, amely mindenki számára azonnal felismerhető, Stan Getzé az. Ebben a nehéz életű, kábítószerfüggő emberben egyszerre két lélek lakozott: kiszámíthatatlan, nyughatatlan természetű, ugyanakkor érzékeny muzsikus volt, aki fátyolos, levegős tónusú játékával, bensőséges hangvételű rögtönzéseivel elbűvölte a közönséget.

Tizenöt éves korában már hivatásos zenészként játszott, attól kezdve csaknem fél évszázadon át járta a zene országútját. Fiatalkori lemezeit nagy elismeréssel fogadta a szakma, a jazzt a brazil zenével ötvöző hatvanas évekbeli lemezei pedig a szélesebb közönség előtt is népszerűvé tették. A szakirodalom a legjobb felvételei közé sorolja a Roost Records által 1950-52-ben készítetteket, amelyek most három CD-n, három, eddig kiadatlan számmal bővítve, az elérhető legjobb hangminőségben újra megjelentek (*Stan Getz – The Complete Roost Recordings*).

Nyolc helyszín, nyolc időpont 1950. május 17-e és 1952. december 19-e között, összesen ötvenhat felvétel, beleértve némelyik második változatát: ez, illetve további három, a Count Basie-zenekarral 1954-ben rögzített szám teszi ki a mintegy kétszáz percnyi anyagot. Getz huszonhárom éves volt akkor, amikor lehetősége nyílott arra, hogy a bebop úttörőjét, Charlie Parkert is kísérő együttessel készítsen lemezt. Az Al Haig (zongora), Tommy Potter (bőgő) és Roy Haynes (dob) alkotta kvartettel hét számot vettek fel, majd fél év, illetve további három hónap múlva Horace Silver (zongora), Joe Gallaway (bőgő) és Walter Bolden (dob) társaságában újabb tizennégy dal került lemezre. Közös jellemzőjük a háromperces időkorlát, ami a téma rövid exponálására és gazdaságos szólókra késztette a zenekart.

A második lemez a bostoni Storyville klubban 1951. október 28-án rögzített híres fellépés anyagát tartalmazza, amelyen Jimmy Raney (gitár), Al Haig, Teddy Kotick (bőgő) és Tiny Kahn voltak a szaxofonos partnerei. A szerencsés órában készült felvételt kiforrott együttes játék, sodró lendület és ihlető klubhangulat teszik emlékezetessé. A muzsikusok szólisztikus kibontakozását nagymértékben elősegítette, hogy nem kellett időbeli korlátokra figyelniük, a felvételek között hat-hét percesek is akadnak. Végül a harmadik lemezen a Jimmy Raney-vel (zongoristák: Horace Silver és Duke Jordan), valamint Johnny Smith gitárossal készített, újból három percben maximált stúdiófelvételek sorakoznak inkább zenei, mint időbeli szempontok szerinti válogatásban.

Ezeken a Roost-felvételeken már minden megmutatkozik abból, ami Sten Getz-t, a muzsikust jellemezte: az altszaxofon magasságával vetekedő, Lester Young által inspirált, vibrato nélküli, tiszta, érzelem teli tenorhangzás, rendkívüli melodikus érzék, a harmóniai finomságok iránti fogékonyság, biztos

ritmikai készség és a belső tűz, ami játékát áthatotta. A melankolikus, lassú balladákból fájdalom és elvágyódás sugárzik, az érzelmi töltés azonban a gyors, olykor fergeteges tempójú darabokból sem hiányzik. A szaxofonos – talán éppen az időkorlátok miatt – olyan összeszedettséggel fújja a hangszerét, amire későbbi pályáján csak ritkán adódott példa. (Blue Note)

(1997)

Légkondicionált ritmusok

(A Jazz Mesterművek Zenekara)

Ha azt mondjuk, az ország fővárosa, a Potomac-parti településre gondolunk; ha azt mondjuk, a jazz fővárosa, Manhattan felhőkarcolói vetülnek képzeletünk vásznára. A jazz dolgában New York ma is az eredő és a végpont; mégis, intézményrendszerével Washington olyasmit képes nyújtani, amire a „szomszédos" metropoliszban aligha akad példa.

Koncertek persze a fővárosban is vannak, a csaknem harminc jazzklubban élénk élet folyik (a híres Blues Alley vendége a jeles énekes, Joe Williams volt a minap), s több rádióállomás éjjel-nappal jazzt sugároz – a város igazi nevezetessége azonban a 13 múzeumot magába foglaló Smithsonian Institute, amelynek zenetörténeti osztálya az amerikai jazz dokumentációs és adminisztratív központja. Az intézet megőrzi, feldolgozza és bemutatja a jazz írásos, hangzó és vizuális dokumentumait, de profiljába tartozik a zene élő népszerűsítése is. Ennek jegyében jött létre a jazz klasszikus szerzeményeinek korhű előadására hivatott Smithsonian Jazz Masterworks Orchestra is, amit a Kongresszus támogatott, ezzel is elismerve a jazznek az amerikai kultúrában betöltött kiemelkedő szerepét.

Az SJMO a világ egyetlen zenekara, amelynek múzeum a székhelye. Feladata, hogy koncertek sorozatán át autentikus módon, élő zeneként vigye közönség elé az amerikai jazz klasszikus kompozícióit. Mert – amint azt a nyitóhangverseny reprezentatív műsorfüzetében John E. Hasse, a zenei osztály kurátora

írja – „a jazz az Egyesült Államok legjelentősebb zenei megnyilvánulása, a huszadik századi egyetemes zene legjellegzetesebb új formája, Amerika egyik legfontosabb hozzájárulása a világ kultúrájához". E sok „leg" az európai látogató számára is nyilvánvalóvá teszi, hogy az Egyesült Államok kormányzati szinten is kiemelt feladatnak tartja, és komoly összegekkel támogatja a jazz örökségének ápolását, értékeinek közvetítését. Annál is inkább, mert a hatalmas ország újabb kori évtizedeit eluraló üzletiesség ellenében bizony szükség van mindenféle érték intézményes védelmére.

Nos, a Jazz Masterworks Orchestra bemutatkozó koncertje messzemenőkig igazolta a vállalkozás létjogosultságát. A két tekintélyes vezető, David N. Baker és Gunther Schuller olyan programot állított össze, amely tudományos megalapozottságával, sokszínűségével valóban a nagyzenekari jazz mintadarabjait reprezentálta. Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Jimmie Lunceford és Bennie Moten zenekarainak eredeti, a 30-as, 40-es években készült hangszereléseit nagy hozzáértéssel és kedvvel szólaltatta meg a keleti part városainak legjobb muzsikusaiból szerveződött zenekar. A két karmester történetileg eligazító, a humort sem nélkülöző összekötőszövegei pedig szellemes felvezetést nyújtottak a kitűnő hangulatú esthez.

Hosszú sor állt bejutásra várva a Történeti Múzeum Carmichael terme előtt, de az érdeklődés korántsem a koncert ingyenességének volt tulajdonítható. A közönség önfeledt reakciói, a vastaps mind azt igazolták, hogy a jó jazz élt, él, és – ha kellő támogatást kap – élni fog.

(1991)

Newport ébresztése
(Három nap a Farkascsapdában)

A Washington melletti Wolf Trap Jazz and Blues Festival közönsége egyaránt részese lehetett az élő és az életre keltett jazztörténelemnek. A háromnapos koncertsorozat programjában harminc együttes szerepelt; no meg néhány zápor, ami nyugodtan kimaradhatott volna a műsorból. Azok a jazzkedvelők,

akik még emlékeztek az 50-es, 60-as évek newporti fesztiváljaira, örömmel üdvözölték a legamerikaibb zenei forma múltjának és értékeinek régi időket idéző seregszemléjét.

Az esti koncerteken olyan legendás jazz- és blues-énekesek léptek a pódiumra, mint Ella Fitzgerald, Ruth Brown, LaVerne Baker, Etta James, B.B. King és Al Green. A fénypont kétségtelenül Ella megjelenése volt, aki telt nézőteret vonzott úgy, hogy több százan a környező gyepre szorultak. A jazz nagyasszonyát az amerikai daléneklésben nyújtott kivételes teljesítményért – mint azt a rektor a koncert előtt bejelentette – tiszteletbeli doktorrá fogadta a George Washington Egyetem. Ella törékenynek látszott és lassan mozgott, de rossz egészségi állapota nem akadályozta meg abban, hogy egyéniségét megvillantsa a nagy amerikai daloskönyvből válogatott örökzöldek eléneklésével. Lenyűgöző scat-technikájával ezúttal nem élt, de ennek hiányát az előadás érzelmi töltése pótolta, ami új dimenzióval gazdagította előadó-művészetét.

Nem kevésbé megindító volt vendége, a világtalan Marcus Roberts szólóműsora. A zongorista azon fiatal muzsikusok közé tartozik, akik tudatosan fordulnak a jazz történetéhez, hogy megismerjék, megőrizzék és bemutassák annak maradandó értékeit. Robertsnek a klasszikus blues- és jazz-szerzők (Jelly Roll Morton, W. C. Handy, Charlie Parker) előtti tisztelgését nagy elragadtatással fogadta a közönség; technikailag briliáns, lírai hangvételű előadása hatalmas ünneplésben részesült.

A három nap során a tiszta jazz a nagyszínpadon szólalt meg, míg a blues és a nem hagyományos stílusok képviselői az erdei színházban mutatkoztak be. Délutáni matinén hívta hallgatóit sokadik kozmikus utazására Sun Ra egykor avantgárd zenekarvezető. Bár felfedező hajlama nem csökkent, zenéje melodikusabb, ritmikailag szabályozottabb utat mutatott a galaxisok felé. Max Roach erős kvartettje (Cecil Bridgewater – trombita, Odean Pope – szaxofon, Tyrone Brown – bőgő) komplex harmóniákból mesterien építkező, lendületes zenével jelentkezett. A veterán dobos elkápráztatta a nézőket egyetlen cintányéron rögtönzött bravúros szólójával. Tony Williams nemkülönben boszorkányos ütőhangszeres, de túl hangos játéka elnyomta fiatal muzsikusokból álló hard bop kvintettjének hangját. A hosszas börtönbüntetés után nemrégiben újra aktivizálódott Frank Morgan szaxofonos és nagyobb megbecsülést érdemlő

George Cables zongorista duójának, illetve a virtuóz kezű Don Pullen triójának játéka nagy mesterségbeli tudásról tanúskodott.

A fiatal nemzedéket Branford Marsalis szaxofonos és Roy Hargrove trombitás képviselte. Ők szorgalmas kutatókként azon fáradoznak, hogy a múlt üzenetét közvetítsék a jelennek. Marsalis küldetéstudata tiszteletet érdemel, de triózenéje befelé fordulónak, elvontnak hatott. Hargrove oktetje túlméretezettnek tűnt a nem kifejezetten bonyolult hangszerelésekhez, de változatosabb és lendületesebb zenét produkált a zenekarvezető remek szólóival.

Ha valamit hiányolhatott a látogató a három nap stilárisan sokféle jazzparádéjából, az a kísérletező szellem volt. Aggodalomra azonban nincs ok: a Wolf Trap jövőre is kitárja kapuit a jazz- és blues-fesztivál előtt.

(1991)

Skót ősz

(A környezet mint üzenet)

Szép ősz van Budapesten és Pécsett, szép skót ősz. A sárguló falevelek a British Council jóvoltából elhozták a jelenkori skót kultúra üzenetét is. Mit mond ez a magyaroknak? Mindenekelőtt azt, hogy a skótok számára a kultúra fontos, mint nekünk (volna): a nemzeti önazonosság megőrzésének legfőbb eszköze. A skótok legalább annyira nem számítanak a jazz őshonos nemzetének, mint a magyarok, de ez nem tartja őket vissza attól, hogy a huszadik század támogatandó művészi megnyilatkozásaként értékeljék. Tudják, hogy a jazz rétegzene, de azzal is tisztában vannak, hogy a minőség mindig szűk körben hat. A kis lemezkiadó, a híres audiofil lemezjátszó nevét viselő Linn, a skót jazzművészet fontos műhelye. Muzsikusaik nem mindegyike skót származású, de, hogy Marshall McLuhan híres mondását parafráljuk, a környezet maga az üzenet.

Itt van mindjárt az olasz származású Ray Gelato tenorszaxofonos-énekes és az ő „jazzóriásai". *Full Flavour* (Igazi aroma) című CD-jén olyan zenét játszik, ami a magyar jazzben soha nem létezett: Louis Prima cizellált, jazzes táncritmusait és Domenico Modugno slágerzenéjét ötvözi Charlie Ventura vagy

Illinois Jacquet öblös tenorhangjával. Van ebben minden: blues, New Orleans, tangó, boogie, esztrád, swing és sok-sok ének. Gelato gyújtó egyéniség lehet a színpadon, hangulatteremtő képessége a barázdákon is átsüt.

Egészen más világba visz Carole Kidd énekes két utóbbi, *Crazy for Gershwin* (Megőrülök Gershwinért), illetve *That`s Me* (Ez vagyok én) című CD-jén. Kidd hangja nem vetekedik az operaénekesekével, ráadásul a felsőbb regiszterekben elvékonyodik, de kiejtése, hangsúlyozása hajlékony, illúziókeltően illeszkedik a hagyományos jazzéneklés általános képzetébe. Azokon a felvételein, amelyeken az érzékeny billentésű fiatal skót zongorista, David Newton triója kíséri, elsőrangú középutas jazzt hallhatunk. Sajnos azonban ő sem tudott ellenállni a kísértésnek: mindkét anyagban helyet kaptak vonóskíséretű, lágyabb, édeskésebb darabok is, amelyekben Carole Kidd az amerikai típusú szórakoztató zene sekélyesebb vizeire kalandozik.

A Skóciában élő Martin Taylor gitáros *Spirit of Django* (Django szelleme) című CD-jén a néhai belga cigány gitárosnak állít emléket. Taylor a 80-as években többször játszott Django Reinhardt egykori partnerével, Stephane Grappelli hegedűssel, a vonzalomnak tehát személyes háttere is van. Lemezén kerülni akarta a híres Hot Club de France jellegzetes, három gitár, hegedű, bőgő összeállítását, ehelyett annak bemutatására vállalkozott, hogyan szólna ma Django zenéje. Nos, a hangütés könnyedebb, oldottabb, a tangóharmonika alkalmazásával párizsiasabb, a szaxofonéval pedig modernebb jelleget kap. Tylor nemzedéke (1956-os születésű) legjobb gitárosainak egyike, dallamvezetése, intonációja kristálytiszta. Itt Django sűrű, többujjas technikájával szemben egyujjas játékmódot alkalmaz. CD-je 1994-ben a gitárkategóriában elnyerte a British Telecom Brit Jazzdíját.

Ha megnevezni akarnánk a jelen skót jazzmuzsikusát, kockázat nélkül Tommy Smith tenorszaxofonos nevét említhetnénk. A 28 éves, máris jelentős karriert maga mögött tudó Smith 1984-ben edinburghi csodagyerekként került a jazz mekkájába, az amerikai Berklee jazziskolába. Itt találkozott Terje Gewelt norvég bőgőssel, Ian Froman amerikai dobossal (akik az óta is partnerei), valamint Gárdonyi László zongoristával, akikkel bemutatkozó lemezét készítette. A tehetséges fiatalemberre felfigyelt a Blue Note lemezcég, és világsztárokkal összehozva őt, három lemezt is készített vele. Már ezeken is megmutatkoztak Smith erényei – kifinomult, egyéni szaxofonhangzás, zeneszerzői kvalitások –,

azonban igazi kiteljesedését honfi- és nemzedéktársaival történt találkozása hozta el. *Paris* című, akkori lakhelye előtt tisztelgő 1992-es lemezének szólistája ugyanaz a Guy Barker trombitás és Julian Argüelles szaxofonos volt, akikkel 1995-ben kiadott *Misty Morning No Time* (Borús reggel, rohanás) című CD-jét rögzítette.

A *Misty Morning*-on Smith visszatalált saját hazájához és kultúrájához. A 14 darabból álló, lazán összefüggő szvitet Norman McCaig skót költő versei ihlették, a zene jellegét a költemények érzelmi és gondolati töltése határozza meg. A lendületes post-bop zenekari nyitástól az Erik Satie-, Prokofjev- és skót népzenei hatásokat mutató, gyakran pasztellszínekkel élő megoldásokig változatos érzelmi skálát jár be. A szextet formáció manapság ugyancsak ritka, Smith hangszerelései azonban a polifónia megannyi eszközével aknázzák ki a hangszerösszetételben rejlő lehetőségeket. A lemez példája a mai fiatal nyugati jazznemzedékre jellemző tudatosságnak, amely a technikai felkészültséget, mint minimumot, a mondanivaló kifejezésének rendeli alá. Smith tenorjának hangja néha Jan Garbarekét idézi, megközelítése azonban kevésbé szemlélődő, hanem a lírai betétekben is energikusan ritmikus. Meglehet, Tommy Smith a kivételek sorát gyarapítja: próféta lesz a saját hazájában.

(1995)

A távolodó

(Gerry Mulligan néma hangszere)

Ismét elhalt egy hangszer hangja. Ez az instrumentum nem akármi, hanem a mély, öblös hangú baritonszaxofon volt, amelyet Gerry Mulligan tett a modern jazz számára par excellence szólóhangszerré. Szikár, szakállas alakja többé nem vonzza magára a tekinteteket a koncertpódiumokon, de baritonjának hangja a jazztörténet kitörölhetetlen része lett.

Ó, azok a bohém ötvenes évek Amerika keleti és nyugati partjain! Magyarország az első hároméves tervet teljesítette, amikor Miles Davis, a mindig újat kereső trombitás úgy döntött, hogy szakít a nyughatatlan, izgága bebop stílussal, s valami más, nyugodtabb, visszafogottabb zenét hoz létre. Ez lett a cool

stílus, a mérvadó lemez pedig a *Birth of the Cool*, azaz A cool születése. A jazzben addig különlegességnek számító, ritkán használt fúvós hangszerek (franciakürt, tuba) mellett az első cool-lemez hangpalettáján ott volt a baritonszaxofon is. Gerry Mulligan itt szerzett egy csapásra nevet magának a jazz világában, nemcsak szólistaként, hanem híressé vált számok (*Jeru*, *Godchild*, *Venus de Milo*) szerzőjeként is. Így tette át székhelyét a nyugati partra, Los Angelesbe, ahol a bársonyos hangú Chet Baker trombitással megalakította legendássá vált, zongora nélküli kvartettjét, amelyet aztán a West Coast stílus megtestesítőjeként tartottak számon. A kvartett játékmódja valóban újat hozott a jazzbe. A harmóniai támasz nélkül, szabadon szárnyaló szólamok át- és átszőtték egymást, Mulligan és Baker tökéletes beleérzéssel ellenpontozták a másik játékát. A híresen megbízhatatlan Baker nem volt könnyű eset, a két muzsikus útjai ezért tizenegy hónap elteltével szétváltak, de Mulligan később Bob Brookmayer harsonással és Paul Desmond altszaxofonossal többször újjáélesztette jellegzetessé vált formációját.

A baritonos azonban nem érte be a kvartett nyújtotta lehetőségekkel. Pályáját nagyzenekari hangszerelőként kezdte, és időről időre visszatért ehhez a szenvedélyéhez. 1960-ban 13 tagú koncertzenekart szervezett, amely hangszerelési zsenialitásának minden jegyét magán viselte: a hangzás finoman kidolgozott belső arányai, visszafogott dinamika, gondos egyensúlyozás, könnyeden swingelő ritmus és természetesen a baritonszaxofon vezető szerepe jellemezték. 1974-ben megismételte a bravúrt, újabb, hasonló karakterű zenekart, 1980-ban pedig már húsztagú együttest szervezett, de megkísértették az elektronikus technikai lehetőségek is. Mindeközben olyan, teljesen különböző beállítottságú muzsikusokkal is játszott, mint Thelonious Monk, Dave Brubeck vagy Johnny Hodges.

Mulligan a modern jazz legsokoldalúbb előadói közé tartozott. A beboptól a coolon át a dixielandig minden stílusban és formációban otthonosan mozgott, a változatosság életeleme volt. Egyéniségéből, sajátos hangszeréből következett, hogy jóllehet swingben gyökerező szaxofonstílusa nem mutatott különlegesen eredeti vonásokat, mégis a hangszer Harry Carney (Duke Ellington baritonosa) óta legjelentékenyebb mesterévé vált. Zenei öröksége mennyiségben is tetemes,

rengeteg hanglemezt hagyott maga után. Közülük is kiemelkedik a *Gerry Mulligan and Chet Baker* (Prestige), a *Jeru* (CSP), a *Freeway* (Blue Note), a *Presenting the Gerry Mulligan Sextet* (Emarcy), a *What Is There to Say* (CSP), a *California Concerts* (Pacific), az *At Storyville* (Pacific), a *Concert Jazz Band at the Village Vanguard* (Verve) és a *The Age of Steam* (A&M).

A krónikák megállapíthatják: Mulligannel az ötvenes évek nagy nemzedékének egyik utolsó jelentős tagja távozott a jazz színpadáról.

(1996)

Pokol és mennyország

(Charles Mingus, aki 75 éves volna)

A nagybőgő mestere, zeneszerző, hangszerelő, zenekarvezető: 75 éve ezen a napon, április 22-én született Charles Mingus amerikai néger muzsikus, a jazz történetének jelentős újítója.

Útja a hagyományos New Orleans-i jazztől indulva a swingen és a modern irányzatokat megalapozó bop stíluson át vezetett saját, öntörvényű előadói és kompozíciós világának megtalálásáig. A negyvenes évek még a trombitás Louis Armstrong és a klarinétos Woody Herman zenekaraiban találják, országos ismertségre azonban a vibrafonos Red Norvo triójában tesz szert. Ezt követően a jazz olyan nagy személyiségeivel játszik, mint a zenekarvezető Duke Ellington, a zongorista Art Tatum és a bebop létrehozói, Bud Powell zongorista, Dizzy Gillespie trombitás és Charlie Parker szaxofonos. Zeneszerzői kvalitásai az ötvenes évek második felében bontakoznak ki, a következő két évtizedben jazztörténeti jelentőségű lemezek (*Pithecantropus erectus*, *Mingus Ah Um*, *Tijuana Moods*, *Mingus Presents Mingus*, *The Black Saint and the Sinner Lady*) sorát készíti olyan szólistákkal, mint Eric Dolphy, Booker Ervin, John Handy szaxofonosok Jaki Byard zongorista, Dannie Richmond dobos.

Charles Mingust teljesítménye történeti és stiláris tágasságát tekintve a jazz legnagyobb egyéniségei közé emeli. Bőgősként virtuóz technikára tett szert, a

hangszer kísérőfunkcióját megtartva, de azon túllépve partnereivel újfajta, párbeszédes játékmódot alakított ki. A nagybőgőt szinte zongoraként kezelte: egyszerre szólaltatta meg a basszusmenetet, az abban foglalt harmóniát és a rögtönzött ellenszólamokat. Zeneszerzőként csaknem minden szerzeményében meghaladta a hagyományos blues- és dalformákat: ritmikai kontrasztjaival – fél- vagy kettőzött tempók, kiállások, csúsztatott metrumok –, gyakori textúraváltásaival, mellbevágó disszonanciáival, a káoszt idéző, kollektív rögtönzéseivel, többszólamú, terjedelmes szerzeményeivel a free (szabad) játékmód előfutárává, a modern jazz úttörőjévé vált. A kvartettől a nagyzenekarig mindenféle formációval dolgozott, az általa szervezett alkotóműhelyekben fokozatosan elszakadt az írott kottázástól, és a zenei folyamatokat közvetlenül irányítva, muzsikustársai alkotó hozzájárulásával teremtette meg egyedi életművét.

Ha a pokol és a mennyország megfér egy emberben, akkor Charles Mingusban találkozott a kettő. Nyughatatlan önérvényesítő akarata, rettegett hangulati ingadozásai, viharos színpadi megnyilvánulásai a kozmikus szeretet, az (ön)emésztő szenvedély és a vulkánszerű energia-kitörések unikális elegyét hozták létre zenéjében. Testét, lelkét felőrölte ez az emésztő élet: mindössze ötvenhat éves volt, amikor súlyos betegség vetett véget evilági pályafutásának.

(1997)

John Coltrane ideje

(Halálának 30. évfordulóján)

Hetven éves volna, de harminc éve halott. John William Coltrane („Trane") 1926. szeptember 23-án az észak-karolinai Hamletben született, és 1967. július 17-én New York-ban májrák végzett vele. A modern jazz egyik úttörő, Charlie Parkert követően a legforradalmibb szaxofonosának játéka világszerte, így Magyarországon is nagy hatást gyakorolt az új irányokat kereső nemzedékekre. Torzóban maradt, mégis hatalmas életművét hangfelvételek tucatjai dokumentálják; többüket kiemelt hely illeti meg minden idők legfontosabb jazzlemezei között.

John Coltrane nem akármilyen pályát járt be, amíg szenvedélyes kísérletezései során eljutott a free, azaz a szabad jazz formai korlátokat elvető világába. Kitűnő iskolát végzett: játszott többek között Eddie Vinson, Dizzy Gillespie, Johhnny Hodges, Thelonious Monk és Miles Davis együtteseiben, majd az ötvenes évek végén saját lemezekkel kezdett jelentkezni. 1957-ben egy lelki élmény hatására sikerrel lekűzdötte a jazzmuzsikusokat gyakran veszélyeztető alkohol- és kábítószer-függőséget, s élete utolsó évtizedében egyre magasabb zenei csúcsokat célzott meg. Mély vallásos érzülettől áthatott, kozmikus dimenziókba hatoló játéka a kifejezés lehetőségeit kutatta; a zene iránti alázata, elkötelezettsége, technikai felkészültsége és töretlen útkereső hajlama a jazztörténet meghatározó egyéniségévé avatta.

Zárkózott személyiség volt. A hétköznapokon csendes, szerény muzsikus a színpadon azonban duzzadt az erőtől, és őelőtte elképzelhetetlen intenzitással fújta hangszereit, a tenor- és a szopránszaxofont. Az 1957-ben rögzített kitűnő *Blue Trane* című albuma még a hard bop stílus jegyében fogant, az 1959-ben megjelent *Giant Steps* című lemezén azonban már zeneszerzőként és hangszeresként is önálló hangon szólalt meg. 1960-ban kezdődő második, un. modális korszaka híres kvartettjének megalakulásához kapcsolódik, amelyben a tömör blokkakkordok dinamikus mestere, McCoy Tyner zongorista, a szólistaként is jeleskedő Jimmy Garrison bőgős és a szaxofonost sűrű poliritmikus ütőkezelésével inspiráló Elvin Jones dobos lettek a partnerei. Coltrane híres „hangfüggönyei" (egyszerre több hang érzetét keltő sebes, 16-odos futamai), szaxofonjának átható, erőteljes tónusa, a magas regiszterekben emberi sikoltássá torzuló hangjai, szenvedélyes játékmódja, sodró lendületű, hosszú rögtönzései új előadói és befogadói mértéket szabtak a jazzben. Az ebben az időszakban készült lemezei – köztük a *My Favourite Things* (1960), a *Live at the Village Vanguard* (1961), az *Impressions* (1961-63), a *Live at Birdland* (1963), a *Crescent* (1964) – már kiteljesedett, az afrikai és a távol-keleti zenék irányába is tájékozódó művészetének fontos lenyomatai. E korszakának legnagyobb szabású alkotása az *A Love Supreme* (1964) című négytételes szvit, hitének megrendítő apoteózisa.

Mintha a közeli és elkerülhetetlen vég tudata hajtotta volna, Coltrane 1965-től kezdve egyre eltökéltebben szegült szembe a formai kötöttségekkel. *Ascension* című albumával a kísérletező jazz frontvonalába lépett: az öt szaxofonos,

két trombitás, egy zongorista, két nagybőgős és egy dobos által megszólaltatott, a tonalitástól elszakadó, disszonáns, laza szerkezetű kollektív rögtönzés Ornette Coleman *Free Jazz* albumának nyomvonalát követve mintha földöntúli erőket idézett volna meg. A *Meditations* és az *OM* (1965), majd a *Live at the Village Vanguard Again* (1966) a keresés újabb mérföldkövei, s az utolsó években a kimondhatatlannal viaskodó Coltrane mellé új partnerek, Alice Coltrane zongorista, Rashied Ali dobos és Pharoah Sanders szaxofonos társultak.

Halálának harmincadik évfordulóján természetszerűen adódik a kérdés: vajon milyen zenét játszana ma John Coltrane, ha nem kell idő előtt búcsút mondania a földi létnek? Pályatársai közül azóta többen hátat fordítottak annak az avantgárd hangzásnak és szellemiségnek, amely a hatvanas évek fekete polgárjogi mozgalmától kapta társadalmi töltését. Megváltozott a világ, a jazzrock hetvenes évekbeli uralma, majd az újkonzervatív neobop irányzat és a fúziós zene divatja az elvont, nonkonform játékmód alkonyát hozta el. Coltranet a csillagok ritka állása vezérelte: sokkoló avanatgárd zenéje intellektuálisan és érzelmileg is magával ragadta a hatvanas évek hallgatóságát, lemezei nagy példányszámban keltek el, játékát mitikus tisztelet övezte. Az öntörvényű személyiség nyughatatlan kísérletező hajlamából született emésztő zene és a fogékony jazzközönség találkozásának pillanata volt ez; egyszeri és megismételhetetlen, miként az a most már minden korban szembesülésre késztető életmű, amelyet John Coltrane fekete amerikai szaxofonos neve jegyez a zene történetében.

(1996)

Egy legendás fesztivál

Hol volt, hol nem volt, az óperenciás tengeren is túl, volt egyszer egy Monterey nevű város Kaliforniában, ahol két vállalkozó szellemű jazzbarát a kellemes környezetet és a tengerpart vonzását kihasználva az ötvenes évek végén úgy döntött, fesztivál rendezésével írja rá a település nevét Amerika térképére. Az elhatározást, mint a mesében, tett követte, s a fesztivál 1958. október harmadikán útjára indult. Azóta negyven év eltelt, Monterey nevét ma már a világon mindenütt ismerik a jazzkedvelők. Az évek során az ottani koncertekről készített

lemezek sokasága látott során napvilágot, s íme, itt van a négy évtized legemlékezetesebb pillanatait megörökítő, három CD-ből álló, 28 számot tartalmazó album, amely az évfordulóra jelent meg.

Elképzelhető volna Magyarországon, hogy egy jazzfesztivál a himnusszal kezdődjön? Montereyben az amerikaiak nemzeti indulója adta meg az alaphangot Dizzy Gillespie magányos trombitáján megszólalva. A nimbusz kialakulásában azonban mégsem ennek a gesztusnak, hanem a hétezer vendéget befogadó hangulatos szabadtéri helyszíneknek, no és a kezdeményezők, Ralph J. Gleason kritikus, a lemezlovasból fesztiváltitkárrá avanzsált Jimmy Lyons, valamint az első időszakot zeneigazgatóként irányító John Lewis zongorista szervezőkészségének volt nagyobb szerepe. A swing és a bop stílus megannyi jeles muzsikusa megfordult az ötvenes-hatvanas években Montereyben, visszatérő vendég volt például Louis Armstrong, Thelonious Monk, Gerry Mulligan és Dave Brubeck. Armstrong kivételével mindegyikük játékát felidézi a több mint három órás kronologikus anyag, amelyen a jazz olyan óriásai szerepelnek, mint Bill Evans, a Modern Jazz Quartet, Duke Ellington, Charles Mingus, Count Basie, Dexter Gordon, Stan Getz, Freddie Hubbard, Oscar Peterson, Sonny Rollins.

Monterey nem az avantgárd – az „új dolog" – felvonulási terepe volt, viszont a jazz fősodrából mindig a legnagyobb neveknek biztosított pódiumot. A jazz fölött a beatkorszak kitörése miatt átvonuló viharfelhők természetesen ezt a fesztivált sem kerülték el, a hetvenes-nyolcvanas években a program ellaposodott, a nevek ismétlődni kezdtek, s a visszaemlékezők kritikus hanggal illetik a szórakozásban és a poharazgatásban a zenénél nagyobb örömét lelő közönséget is. Vannak időszakok – például az 1966-70, 1984-91 közöttiek –, amelyek ki is maradtak a válogatásból. A jazzt ma meghatározó ifjabb nemzedék 1983-ban az akkor 22 éves Wynton Marsalis trombitással lépett a színre, őt csaknem évtized múlva követte Roy Hargrove, majd 1996-ban Joshua Redman.

S hogy mi a javának is a java? Például Brubeck tréfés témaváltása, amikor egy repülőgép elzúg a fejek felett. Vagy Sarah Vaughan saját énekét kommentáló nosztalgikus-ironikus megjegyzései. Az eufórikus hangulat, amely Joe Williams híres Goin´ To Chicago című számát fogadta. A közönség bekiabálásait, önfeledt tapsolását hallva az ember úgy érzi magát, mintha ott ülne a nézőtéren.

Az emlékezésből nem maradhat ki egy név, amelyiknek döntő szerepe volt a *Monterey Jazz Festival – Forty Legendary Years* című album megszületésében. A filmszínészként és rendezőként ismert Clint Eastwood a *Bird* című játékfilmen kívül több jazzmuzsikusról készített portrét pályafutása során, s a kezdetektől gyakori vendége volt a seregszemlének, így nem véletlen, hogy ő lett a lemez gyártásvezetője. Személyes hangvételű előszavában hangot ad abbéli örömének, hogy a jazz hetvenes-nyolcvanas évekbeli komolykodás után napjainkra visszanyerte korábbi könnyed, boldogságot sugárzó jellegét. Ezt az érzést közvetíti ez a lemez is, amely nemcsak kordokumentumként, hanem élvezetes zenei anyagként is becses darabja lehet minden gyűjteménynek. (Malpaso/Warner)

(1997)

Übü-zene

A fehér ember évezredeken át a világ közepének gondolta magát, mert fogalma sem volt a látóhatárán túl létező földrészekről és civilizációkról. Bárhol vetette meg a lábát, cselekedeteit ez a meggyőződése irányította. Amikor Cristoforo Colombo India helyett tévedésből Amerika partjainál kötött ki, senki nem sejthette, hogy a véres földfoglalást nemcsak az újvilág bennszülöttei, hanem egy másik kontinens, Afrika népei is megszenvedik majd. Az új telepesek az elrabolt és hajókon milliószámra Amerikába hurcolt fekete rabszolgákkal műveltették meg birtokaikat. A tulajdonukat képező páriákat állati sorban tartották, szokásaiktól, vallásuktól, kultúrájuktól megfosztották, és saját hitüket, életformájukat kényszerítették rájuk. A számkivetettség, az elnyomatottság megrázó élményét kitörölhetetlenül bensőjükben hordozó afrikaiaknak a teljes lelki és fizikai megsemmisülés fenyegetettségében nem volt más választásuk, mint behódolni a fehér ember akaratának. Magukra öltötték az idegen kezek által szabott ruhát, és csendben a maguk alkatára formálták azt.

Kultúrák ütközéséből így született meg a 19-20. század fordulóján az a zene, amelybe a fehérek hangszereiket, az európai népdalok és műzenék harmóniáit,

a feketék a törzsi szertartások ritmusait és a hajlításokra épülő szabad rögtönzést vitték. A jazz New Orleans kikötőváros piros lámpás szórakoztató negyedéből kiemelkedve, a füstös klubokból a koncertpódiumok dobogójára jutva egy évszázad alatt bejárta azt az utat, amelyet az európai zene ezer év alatt megtett. A 20. század „népzenéjének" ma már a világ minden részében akad művelője és hallgatója, történetének stációit megannyi stílus, irányzat és nagy muzsikusegyéniség jegyzi. Sajátos szubkultúrájának a szabadság, a jelenlét és a kreativitás a pillérei: ez a zene bonyolult ahhoz, hogy a populáris kultúra tömegigényeket kielégítő árucikkévé váljon, de zavarba ejtően impulzív, nyughatatlan és szabálytalan ahhoz, hogy az európai érzékelés hagyományos formáival megragadható legyen. Mint ilyen, a huszadik század eredeti, lényeges kulturális jelenségeinek egyike.

Az Übü király és a jazz születése körülbelül egy időre esik, mégsem ez a párhuzam, hanem a Jarry „rémbohózatában" és a modern jazz egyes posztmodern irányzataiban egyaránt jelenlévő, időtlenül groteszk szemléletmód rokonsága kínálta az alkalmat a dráma és a jazz színpadi találkozására. A film- és a táncművészet gyakran keresi a kapcsolatot ezzel az előadási gyakorlattal, de a színházban csak esetenként, legfeljebb egy-egy hangulatfestő betétszám erejéig szólal meg a jazz. Pinczés István rendező munkáiban mindig kitüntetett szerep jut a zenének és a hangnak, s jazznél aligha akarhatott volna alkalmasabb zsánert a potrohos Übü borzadályos történetéhez. Az amerikai Art Ensemble of Chicago, Lester Bowie, John Zorn, Carla Bley, Don Byron, a Dirty Dozen Brass Band, az orosz Vlagyimir Csekaszin, az olasz Carlo Actis Dato, a német Ulrich Gumpert, a holland Willem Breuker vagy az angol Paul Rutherford neve kevés ember előtt ismert errefelé, s innen-onnan összegyűjtött lemezeik ma is egy lakás polcain sorakoznának alkalmi használatnak kitéve, ha a rendezői ötlet nem ösztönzött volna bevetésükre. Így kaptak szerepet a kiválasztott részletek, zörejek, zajok a „kómikus trágyédia" rút, torz, hamis, otromba, nevetséges és félelmetes helyzeteinek fölerősítésében, illetve ellenpontozásában. Az avantgárd idézőjeles hangkulisszái, földöntúli sikolyai, ironikus vagy parodisztikus gesztusai épp úgy részei lettek a játéknak, mint a mindenféle kötöttséget felrúgó free, azaz a szabad zene erőszakosan nyomuló hangrohamosztagai, vagy a szalonjazz gemütlich harmóniái. A zenei szerkesztő elárulja: amilyen örömmel válogatta a dara-

bokat a Debreceni Csokonai Színház előadásához, ugyanúgy reméli, a megrendítő élmény nem zavarja meg a néző ítélőképességét annyira, hogy azt higgye: Übü és a jazz azonosak. Vagy fordítva.

(1998)

7. Szabadon

Adyton

(Szabados György lemeze)

Szabados György sok év mellőzöttsége és értetlensége után ma már abban a helyzetben van, hogy a jazz és tágabb értelemben a kortárs zene hívei ismerhetik világképének elemeit és alkotói céljait. Tudhatják róla, hogy a magyar jazz egyik megújítója, aki a magyar kultúrában és szellemiségben mélyen gyökerezve teremtette meg művészetét. Számára a zene létkérdés: nem egzisztenciális értelemben, hanem a világhoz fűződő viszony megnyilatkozásaként. Magatartásának alappillére a tudatosság és a fegyelmezettség – mondhatnánk, eltökéltség –; alkotótevékenységének két, egymástól elválaszthatatlan forrása az érzelem és a gondolat.

Az *Adyton* három kompzíciója – a szólójáték kivételével – azokat az irányokat mutatja, amelyek Szabados zeneszerzői, zenekarvezetői és zongorista tevékenységét az utóbbi időben meghatározták. A címadó *Adyton* szeptettre írt, háromtételes, nagy lélegzetű mű, míg a *Világpor* és a *Tánczene* az alapegyüttesre, a trióra épülő darabok. Már maga a lemez címe többértelmű. Jelentése görögül „legbelső szentély", s ezzel a teremtés intim, már-már mitikus mozzanatára utal. De benne foglaltatik a Szabados-csillagkép másik két pólusa is: a magyar sorskérdéseket legerőteljesebben, legkifejezőbben művészetének fókuszába emelő Ady Endre; és a zene alapeleme, a hang.

A nyitó mű, az *Adyton* formája – a szerző meghatározásában – egy kiterjesztett, impovizatív kötőanyagból szerkesztett szárny, közepén testként a minden hangjában megkomponált szertartászenével. Már az első hangok elárulják az indíttatást: a tétel a-tonalitása, ti-re-dó-fa-mi-lá-szó összetételű, zongorán, majd a többi, egymás után belépő hangszeren megszólaló hangsora, amely már a gyermekdalokban is benne van; valamint a szekund, terc és kvart hangközök használata egyértelműen jelzi a magyar népzenéhez kapcsolódó pontokat. Világosan követhető az építkezés szerkezete is: a témák bemutatását követő free-jellegű bontások és az ebből kiemelkedő szólók váltakozása, majd fokozatos elhalása. Tehát egy feszültségív bejárása, amelyben a hangsúly az individuális kinyilatkoztatások és a kollektív összegzések megtermékenyítő kapcsolatára helyeződik. Az improvizációk free alapon, a tiszta tonalitást és metrikai

beosztást kerülve, egyfajta lüktető érzetet keltve hangzanak fel; s a ritmusszekció sem kísérő, hanem önálló szólamvivő vagy ellenpontozó fukciót tölt be.

A második tétel c-tonalitásával, lépcsőzetes hangfelrakásával, a dallamvezetés ritmikusságával ugyancsak Bartók világának folytatását jelzi. Ugyanakkor a barokkos, fúgaszerű futamok egyetemesebb kontekxtusba helyezik az alapmotívumot. A témát először itt is a zongora intonálja, s a többi hangszer együtt, illetve kánonszerűen csatlakozik hozzá, némi keleties hatást is keltve. Nagy pillanat, amikor a pergődob rövid közjátéka után "kinyílik" a zene, s az összes hangszeren a Carmina Buranára emlékeztető teljességgel hangzik fel a téma. Kadenciával ér véget az egység, s átadja helyét a harmadik tétel lendületes kanászritmusának, népdalvázra épülő, g-tonalitású, pentachord anyagának.

Első hallásra szokatlan ez a váltás, de a zene nem hagy időt a töprengésre: a zongoraszóló, majd a közös rögtönzés, aztán a trombita-zongora párbeszéd, az újabb kollektív összegzés, az első tétel indító hangjainak felvillantása és végül a harmadik tétel nyitó témájának intonálása folyamattá rendezi a motívumokat. A parallell hangnemek, a magyar népzene alaphangköréül is szolgáló kvintlánc megjelenése pedig mintegy keretbe foglalja, és még egyszer hangsúlyozza az egész mű alapgondolatát. Az utolsó hangok elhalása után bizonyossá válik a hallgatóban, hogy átgondoltságával, szerkezeti rendjével, kontrasztos építkezésével az Adyton kilép a hagyományos jazzidióma kereteiből. Komponálásával újszerű, egyéni úton indult el Szabados.

A lemez másik oldalán két szerzemény osztozik. A *Világpor* elvont szférába viszi a hallgatót: ritmikailag amorf, harmóniailag a tizenkétfokú hangrendszeren alapuló motivikus improvizációra épül. A szervezőerő a muzsikusok egymás közti kapcsolata és az a folyamat, amely a kölcsönös inspiráció révén a nyugalmi állapotból a feszültség fokozódásához, majd oldódásához vezet. Ez a viszonyrendszer és előadásmód a Szabados-trió játékának egyik jellemző vonása, és természetéből adódóan olyan beleérző-képességet és kreativitást feltételez, ami csak a partner minden rezdülését ismerő muzsikus sajátja. Mivel a leginkább rögtönzött, ez a darab a lemez legnehezebben követhető alkotása. Nem ártott volna, ha a borítón olvasható volna Tolnai Ottónak a mű létrejöttét ihlető verse.

A lemezzáró *Tánczene* kiindulópontul ismét a magyar népzenét, pontosabban az Aki szép lány akar lenni című népdalt választotta. A trió szabadon kezeli a témát: a változó hármas és négyes ütemű dalt szabályos metrumba illeszti, a megszólaltatásához az alapot a zongorán balkézzel játszott c-f kvart ostinato adja, s a bőgő is ezt erősíti. Szabados nem eljátssza a dallamot, hanem több hang egyszerre történő leütésével intonálja. A kvintváltásos kezdés után a zene a bőgő és a dob belépésével fokozatosan eltávolodik az alaptól, és vezet a zongora kötöttségeket felrúgó szólójához. A megkomponáltságot free játék váltja fel kollektív rögtönzéssel, míg legvégül, tudatos előkészítést követően visszatér a népzenei kiindulópont, s a kompozíció parlandóban előadott, régi stílusú, négysoros ereszkedő dallammal zárul.

Improvizatív muzsika esetében nem választható élesen el a mű az interpretálástól, hiszen a zenei váz az előadás során válik alkotássá. Szabados jelesen választotta meg partnereit is: Dresch Mihály, Lakatos Antal, Körmendy Ferenc nemcsak értik, de át is érzik és magukévá teszik Szabados intencióit. Csupán Fekete István játékán érződik néhol, hogy kissé darabosan illeszkedik a zenébe. Kedvvel és ambícióval veszik ki részüket a fiatalok az együttes munkából, szólóik is kitűnő stílusérzékre vallanak.

Trióbeli partnerei hű követői, de egyúttal alkotótársai is Szabadosnak. Vajda Sándor nemcsak pontos basszusalapot hoz, hanem a rögtönzésekben önálló szerepet is játszik kétujjas pengetett figuráival. Faragó Antal kilép a kísérő funkcióból, főképp az improvizatív részekben vállal egyenrangú részt a hagyományos ütembeosztástól eltérő, pulzáló, a feszültség intenzitását érzékenyen jelölő free játékával.

Különös, hogy jóllehet az *Adyton* az utóbbi évek legfontosabb jazzprodukt umainak sorát gyarapítja, egészében mégsem éri el azt a szuggesztív, elementáris hatást, amit Szabados zenéje a pódiumról gyakorol a közönségre. Ebben valószínüleg része van a magyar jazzlemezekre általában jellemző görcsös erőfeszítésnek, ami a hosszas várakozás, hányattatás és bizonytalanság után lehetőséghez jutó zenészeket megakadályozza legjobb képességeik kibontakoztatásában. De része van benne a lemez konzerv voltának és a gyenge felvételi technikának is. A dinamika árnyalatlan, a hangkép fedett, a hangzásarányok

torzak (a bőgő és a dob sokszor alig hallatszik), magas a lemez alapzaja: a zenei anyag és a felvétel technikai minősége között szakadék tátong.

(1984)

Adyton
Szabados trió: Szabados György – zongora, preparált zongora, Vajda Sándor – bőgő, Faragó Antal – dob, ütőhangszerek + Lakatos Antal, Dresch Mihály – szaxofon, Fekete István – trombita, Körmendy Ferenc – brácsa

A Szabad Zene Nyilvánossága
(Kísérlet a Kassák klubban)

„A muzsikusok eddig is abból az egyszerű és mind mélyebb meggyőződésből folytatták e tevékenységüket, hogy a szabad zenélés, mint a zene leghitelesebb módja, fölöttébb időszerű. Időszerűségét a civilizáció kulturális csődje: a zene gyökértelenedése, a műzenei stílusok teljes elidegenülése, az ember belső elnémulása teremtették 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 közegét. A szabad zene és zenélés úgy is, mint 'sílus' – tehát nemcsak zenei értelemben, hanem metafizikusan is időszerű."

Ezek a mondatok egy meghívóból valók, amely a budapesti Kassák Művelődési Ház új klubestjének első műsorára szólt. Maga a klub és az ott folytatott zenei-zenélési gyakorlat korántsem újkeletű: jó évtizedes múltra tekinthet vissza, amióta a XIV. kerületi Uzsoki úti intézmény helyet ad a Szabados György vezette zenei társulások próbáinak. Eleinte a későbbi 180-as Csoport magját alkotó muzsikusokkal Kassák Műhely néven, majd a MAKUZ Zenekarral és barátaikkal működött – és működik ezután nyilvánosan – itt az a kör, amelyik a szabad zene és zenélés jegyében létrehozta a Szabad Zene Nyilvánossága Klubot.

Hogy a szabad zene fogalma valójában mit takar, annak megfejtéséhez két út kínálkozik. Az egyik a kompozíciós zene, amelyben a XX. század során egyként jelentkeztek a legszigorúbb kötöttségek (a tizenkétfokúság), valamint a

rögtönzésnek teret adó (aleatorikus) törekvések. A másik út a jazz, amelynek megszületése óta alapeleme az improvizáció, az adott témákra, harmóniákra, ritmusokra épülő, illetve azok kötöttségeitől 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 variációs játéktechnikájára, Bach orgona improvizációira, vagy Penderecki jazzmuzsikusok közreműködésével készített művére hivatkozzunk.

A Szabad Zene Nyilvánossága (SZAZEN) kiindulópontja az a tézis, hogy az ember már születése pillanatában magában hordozza a tiszta zeneiséget, amire aztán struktúraszerűen rakódnak rá a különböző kulturális élmények, tapasztalások. A cél: a legbenső érzések, gesztusok felmutatásával visszajutni az „ős-zeneiség" állapotába, amely a környezet manipulatív hatásaival a lélek rezdüléseit és a közvetlen partnerkapcsolatokat állítja szembe. A szabad zenélés nem azonos a formátlansággal, a káosszal; csak éppen a készen kapott, mechanikus reprodukálást igénylő alakzatok helyett a nyitottságot, a természetességet, a spontaneitás teremtő erejét választja.

A Kassák Klub évek óta otthona a MAKUZ zenekarnak és társulásnak (Dresch Mihály, Grencsó István, Kovács Ferenc, Lőrinszky Attila, Baló István, Geröly Tamás, Kiss Gábor, Juhász Zoltán és mások). E fiatal muzsikusok között vannak olyanok, akik a jazz, s vannak, akik a klasszikus zene felől érkeztek. A kör vezetője Szabados György, aki a hatvanas években az avantgárd jazz területéről indult, de mára a műfaji és stiláris kategóriákat meghaladó muzsikussá vált. A klub, amely havonta egyszer tartja összejöveteleit, a nyitóestet követően óriási érdeklődés mellett rendezte meg hagyományos, közösségi Kassák-karácsonyát, a szabad zenélés ünnepi fórumát, majd Nagy József (mozgás), Bicskei Zoltán (képzőművészet), Dresch Mihály és Grencsó István (szaxofonok) performance-át.

Az eszmék, értékek századvégünkre jellemző kavargásában és elbizonytalanodásában nehéz megvonni a határt az érdemes és a sikerületlen művészi teljesítmények között. Önmagukban a zárt, meghatározott struktúrák nem biztosítékai a sikernek, a szabadabb formák, megnyilatkozások esetében pedig nagyobb a veszélye annak, hogy a zene nem születik meg, csak kísérlet marad. De az, hogy Budapesten a nyilvánosság elé lépett egy olyan zenészkör, amely a

nyitottságot, a kapcsolatteremtést és a kulturális önazonosság fontosságát hangsúlyozza, már önmagában is biztató fejlemény. Sorsa vélhetően nem művelői szándékán múlik majd.

(1986)

Az események titkos története
(1956 zenei emléke)

A színpadon négy muzsikus. Kétoldalt, félhomályban a zongorista és a fúvósok; középen, az asztal tetején kuporgó énekes reflektorfényben. Halkan, kísérteties elnyújtottsággal fuvolák szólalnak meg, hamarosan csatlakozik hozzájuk preparált hangjaival a zongora is. Az énekes némán szembenéz a közönséggel, aztán váratlanul deklamálni kezdi szöveg nélküli szövegét. Kezdetét veszi az énekmondó és a hangszeresek hol egymást fölerősítő, hol váltó, hol ellenjajduló szertartásos jelenése, *Az események titkos története* a „történelmen kívüli időből".

Szabados György 1984-ben komponálta az 1956-os forradalom és szabadságharc előtt tisztelgő művét. A mintegy félórás darab először 1986-ban szűk körben a budapesti Kassák Klubban, nyilvánosan pedig 1991. október 17-én a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem aulájában, ugyancsak az évfordulóhoz kapcsolódóan hangzott fel. A szerző históriás éneknek nevezi a török idők kedvelt zenei formáját felelevenítő művét. A rendhagyó kompozíció rejtőzködő stílusa, az európaitól eltérő kifejezésrendszere egyszerre idézi a szabadságharcot, illetve a kort, amelyben született – amely három évtized távlatából is hazugsághálóval fonta be 1956 igazságát és önmagán túlmutató történelmi üzenetét. Innen a visszafogott, valóban időn kívüli fogalmazásmód, a kortárs zene és a jazz elemeit egyaránt felhasználó nyelvezet, s innen a megváltoztathatatlannal viaskodó, komorságában is emelkedett hangvétel. Szabados nem hadakozik a múlttal: a darab záró részében a muzsikusok szerepükből kilépve emberként szólalnak meg, és bocsánatot kérnek a hosszú látszatért: „*Bestiális zsarnok szennyesétől féltünk / De nem sírtunk és nem sírunk / Úgyszólván a Napot szeretjük csak / Hogy lehessünk, akik vagyunk / S ezt kívánjuk tinéktek is / Minden édeseink*".

A többnyire egyetemistákból álló közönséget érezhetően zavarba ejtette a történtek értelmezésének kényszere, mint ahogy 1956 áldozatvállalóinak sem volt könnyű megemészteni az eltelt évtizedeket. Hogy a mementó ne múljon el nyomtalanul, azért a maga tehetsége szerint mindent megtett a szerző-zongorista Szabados György, a fúvós hangszereken megszólaló Dresch Mihály és Grencsó István, meg az énekmondó Kobzos Kiss Tamás.

(1991)

Jazz – magyarul

(Beszélgetés Szabados Györggyel)

Budapesten született 1939-ben. Zenét magánúton tanult. Első együttesét 1955-ben alakította meg. 1962-63-ban már free koncerteket adott, szinkronban az amerikai avantgárd törekvésekkel. Saját zenei nyelvezetének kialakításában erőteljesen épített a magyar népdalok parlando-rubato gyakorlatára és a keleti aszimmetrikus ritmusokra. Első jelentős külföldi sikerét 1972-ben a San Sebastian-i fesztiválon aratta, ahol elnyerte a free kategória első díját. Több jelentős németországi és ausztriai fesztiválra kapott meghívást. A hetvenes-nyolcvanas években nyitott zenei műhelyt vezetett a Kassák klubban. Iskolateremtő muzsikus, szólóban, trióban és az általa irányított MAKUZ (Magyar Királyi Udvari Zenekar) zenekarral játszik. 1985-ben Liszt-díjjal tüntették ki.

– *Ez az interjú egyetlen téma, egyetlen kérdéskör megközelítésére vállalkozik: van-e, s lényeges-e a nemzeti karakter a jazzben. Ma ismét sokat vitatkoznak a nemzet fogalmáról és arról, hogy mi a magyar. Ön elismeri ezeket a kategóriákat?*

– Természetes, hogy elismerem, de ez nem elismerés kérdése. Nem a fogalom jött először létre, hanem az az élmény és környezet, amely a fogalmat alkotta. Az is, hogy nemzeti és magyar, egy szellemi környezet, egy látásmód identifikációja. Mint muzsikus is elsősorban úgy gondolkodom, mint szellemi ember. Hiszen ha valaki külön akarja választani – hogy megvilágítsam – például a jazz-zenét a zenétől, mint speciális területet, az sajnos szűkíti a dolgok érdemi taglalását. Én ezt is csak szellemi eredeztetésből, annak függvényében tartom

megközelíthetőnek. A művészet kultikus dolog, s csak mint intézmény nemzeti. Ezért érzem a jazz köreiben palackba zártnak itthon magamat, ha ilyen kaliberű dolgokról beszélünk. A magyar gondolkodás és ízlés nem műfaji kérdés.

(„Bennem marad")

– Amikor a beszélgetés ötletével megkerestem, azt válaszolta, már nem egészen aktuális ez a téma. Gondolom, arra utalt ezzel, hogy zenei irányultsága meghaladta a jazz stílusismérveit, és az, amit az utóbbi esztendőkben művel és alkot, tágabb kategóriákkal határozható meg. Használjuk akár a huszadik századi zene, akár a kompozíciós zene fogalmát; de talán egyszerűbb, ha azt mondjuk, hogy szabadosi zene. Mégis, azok a gondolatok vélhetően ma is megvannak Önben, amelyek annak idején ebbe az irányba indították el.

– De mennyire, hogy megvannak! Igazából a múlt idő említése sem teljesen helyénvaló, mert az ember nem lép túl csak úgy egyszerűen valamin. Gondolkodásunk nem lineáris, az élet nem lineárisan történik valójában. Bennünk, magunkban végképp nem. A jazz a mai napig bennem van, és bennem is marad. Mint egyfajta gesztikuláció, jellegzetes attitűd, viszonyulás, válasz. Beleivódott az életérzéseimbe, hiszen a huszadik században élek, éltem, és mert ez a huszadik század leginkább ható, legjellegzetesebb zenéje. Amikor középiskolás voltam, azt a világot hozta, ami nem volt azonos azzal a kusza, kisajátított és már eleve rosszat sejtető diktatórikus közeggel, amiben éltünk. Hiszen ez ördögi módon éppen a magyar zeneiséget állította szembe azzal a természetes nyitottsággal és a tágasság iránti elementáris vággyal, ami nemcsak bennem, hanem nagyon sok korombeliben élt. Emiatt a jazz-zenét nagy szeretettel és csodálattal ízlelgettük, és megpróbáltuk átvenni. Számunkra akkor ez volt a szabadság szimbóluma. Működött azonban ebben már egy másik, egy rejtélyes mozzanat is, amely akkor még nem fogalmazódott meg olyan világosan bennem, pusztán a játékos, élő zenélés során hatott, öntudatlanul. Ma már világos számomra ez is. Az, hogy egyetemes vonatkozásban mi a jazz-zene szellemi-zenei hozománya. A jazz impulzivitása, a kötött zenékkel szembeni alanyi szabadsága ebben az egymással mind jobban érintkező, összetartó, sokkultúrájú világban az, ami döntő, ami zene- és mentalitástörténeti jelentőségű. Ne felejtsük el, a huszadik század egyik leglényegesebb tünete, hogy egymás felé közelednek és

hatnak, hogy érintkeznek a kultúrák. S e közeledésben felsejlett az is, hogy saját, múltjába dermedt zeneiségünk – a magyar zeneiség, amelynek csodálatos, érzékletes és erős nyelvezete van – a jazz eme hatása révén újra élő zenévé válhat.

(„Az ember minősége")

Be kell látni, hogy a jazz zenei értelemben megtermékenyítő volt az európai civilizáció körében, mert az uralkodó műzenei gondolkodást, ami nagyon is megfogott, megkomponált, rögzített, tárgyiasult volt már, mélyen érintette. Ez a tisztán kompozitorikus műzeneiség a túlzott rögzítettség következtében fokozatosan kikerült az emberből, önállóvá, megtanulandóvá vált. A jazztől számított időben újra nem elsődlegesen racionális szűrőkön – konstrukciók, struktúrák, kották stb. – keresztül történik a zenélés, hanem az ember zeneiségének és szellemiségének a pillanatra való elsődleges éber koncentrációján keresztül, ami univerzális tudatot és készenlétet igényei, s ami hatalmas dolog. Miért? Mert ez az ember teljes, alanyi és élő minősége. Hiszen egész életünket az improvizáció jegyében éljük. Járunk az utcán és élünk, és mást se csinálunk, mint improvizálunk. S bizonyos pillanatokban teljesen egybenyílnak a dolgok, amelyekben megfellebbezhetetlenül tisztán kell és tudunk – képviseletileg is – dönteni. S ezek minden eltervezettnél sokszorta teljesebb és világosabb és felelősségteljesebb pillanatok. A művészetbe ezt hozta vissza az improvizativitás. Ez természetesen nem jelentette azt, hogy ami improvizáció, az zeneileg rögvest magasrendű. Mint ahogy az életünket sem "improvizáljuk" ma valami magasrendűen. Ebben én egy szabad, időtlen és hatalmakon kívüli világba indultam, indulhattam el, ami valóban felemelő volt. S ez a kezdet friss és tiszta kapcsolódási lehetőségeket adott, és esélyt, hogy az egységességtudat és zeneiség, amelyben nevelkedtem, elkezdjen mozogni, élni bennem, hogy meg tudjon termékenyülni, és tudjon termékenyíteni. Ehhez kellett a jazz kezdeti és eredeti közege, mint impulzív közeg, mint szabadság-közeg. Másrészt ez alkalmat adott arra is, hogy egy olyan, valójában teljesen természetes utat járhassak be, amelynek során kiderült, hogy a dolgok mélyén minden egy helyről való. Megtapasztalhattam a számokba mitizált Bartók igazát arról, hogy minden egy zenei őstengerből merült fel. S hogy ez nem kronológiai, hanem

elsősorban ontológiai dolog. Ezért az utóbbi évtizedben a leghangsúlyosabban a szabad zenével, a teljesen improvizatív zenével foglalkoztam, mert úgy éreztem, hogy benne ez a zenei őstengerszerűség merül fel. S bizonyos, hogy ez az emberben ma is ott szunnyad, és ezt úgy egészében és originálisan át lehet élni, meg lehet zengetni. Az embernek minden időben meg kell élnie és minőségben fenn kell tartania, át kell éreznie azokat az univerzális törvényszerűségeket és készleteket, amelyek a mélyben működnek.

(„Világot tud teremteni")

– Amikor az elmúlt évtizedben a teljesen szabad zenélés irányába tájékozódott, ez azzal is járt, hogy a jazz más, korábbi paramétereit egyúttal megtagadta, vagy háttérbe szorította.

– Ez nem más, mint amit a századfordulón Bartókról és Kodályról mondtak azok az öreg zeneszerzők, akik a korábbi német alapú zeneiség szemléletével kirekesztettek minden egyebet. Mintha az volna az alfa és az omega.

– Nem. Nem így gondolom. De amikor szóba kerül a jazz definíciója, ezeket az elemeket említik, mint ennek az előadási gyakorlatnak a fő ismérveit.

– Vitatkoznom kell. Minden érdemi dolog mélyén szellemi mozdulat húzódik meg. A jazzben is. Azt, hogy mi a jazz, még senki nem tudta megfogalmazni. Minek is. De mindenki abszolút biztosan érzi, hogy mi az. Az emberben millió lehetőség van, s ha a mélyben valamilyen erős gesztus támad, az elkezdi szervezni, mozgatni a világot, és megtestesüléseket, jelenségeket hoz létre. Ilyen a jazz-zene is. És ilyen az én zeném is. Ilyen gesztus általi mozgatottság, kedély. És ez a lényeg. A zene világa. Ám akkor miért nem a lényegén: fajsúlyosságán, teljességén és erején ítéljük meg a dolgokat? Miért csak a felszínén? Netán pártoskodásból? Ebben én kicsinyességet, szellemi és érzelmi megrekedést látok. Mindazonáltal, hogyha ez fontos, elmondhatom, hogy bár a legtágasabb értelemben csak zenét szándékozom csinálni, úgy érzem, a jazz-élményeimből semit nem hagytam el.

(„Magyarnak lenni provokáció")

– Beszélgetésünk elején elhangzott a kifejezés: magyar zeneiség. Ön hogyan gondolkodik erről?

– Mi az, hogy magyar? Számomra egy maximalista attitűd. Babits híres-hírhedt kötete és Ady is ékesszólóan mesélnek erről. Kétségtelen, hogy a magyar szellem – főként nyelvi foglalatában – igen ősi jelenség. S ennyiben szent dolog. Az utcáról bejőve azonban ma magyarnak lenni a legfelszínesebben és és elsősorban is provokáció. Akárhol vagyok, és akárhol felmerül ez, látom, hogy provokáció. S ennek meg kell felelni. Mert aki erre a szóra, hogy magyar, csak negatívumokat tud magából előkotorni, az nevetséges, kisszerű és önmagát minősíti. Mert a házfelügyelőkön kívül semmi nincs olyan, amiről csak negatívumot lehet mondani. A sok ezer éves bölcseletek arról mesélnek, hogy a jót a rossztól igazából nem lehet elválasztani. Ezek egymáshoz kötött dolgok. Számomra külön öröm, ha jó provokáció az, amit csinálok, amilyennek a magyar szellemiséget magam képzelem és képviselem. A jóra kell figyelni; mindig a jóra és a szépre kell figyelni. Ez egyetemes létforma és parancs. A jóra és az egészre. És szabadon. A magyar szellemiség számomra ezt az egységes, együttes csodát jelenti – valószínűleg nem egyedüli csodát, de én ebben élek. S a csoda igény és követelmény. Negyven évet leéltem mindezek tudatában, mint legrosszabb, legbűnösebb, legnegatívabb ember. Javarészt kinn, kirekesztetten, mert rám rakták, mert magamra vettem. S ez egyáltalán nem panasz. A panaszkodás nem erény. Egy híres magyar pszichológus, akit az óta nem becsülök olyan sokra, azt mondta nemrég nekem, milyen gyönyörű volt, amikor a fajtatulajdonságok előjöttek a magyarságból 1956-ban (???): mentek ki Nyugatra, és az osztrák vonatokon sorra erőszakolták meg az osztrák nőket. Azt feleltem: jobbnál jobb információid vannak, édes öregem, de nem gondolod, hogy te is magyar vagy és én is? Hogy szabad beszélni fajtatulajdonságokról? Micsoda dolog ez? Szóval ebben az őrületben, amikor már a legértelmesebbeknek hittek mondják a legnagyobb hülyeségeket, el kell döntenie az embernek azt, hogy milyen alapokon gondolkodik. Hogy vállalja-e a jó dolgokra való figyelést, az egészben való látást, a jóhiszemű és felelős mentalitást és beszédet. Hogy tehát szellemi ember-e? A megértését például annak is, aki rossznak tűnő dolgokat cselekszik, s nem biztos, hogy azért teszi, mert rosszat akar. Aki rosszat akar, az persze teljességgel megvetendő, s az nem kérdés, hogy milyen alapon. Ám a téveteget akkor lehet felszabadítani ebbéli zavara alól, ha úgy fogjuk föl, mint ahogyan Pál apostol egyik nevezetes levelében írja: „Átkozott legyen az Isten”, mondta a szigeten élő szerencsétlen, miközben kis oltáránál imádta az urat, és nem jutott

eszébe az a szó, hogy áldott. És Pál fölmenti: Te csak nyugodtan mondd, hogy átkozott legyen az Isten; az a lényeg, hogy mit érzel, és mi árad belőled iránta. Ilyen gondolkodás jegyében mondom azt, hogy igenis, magyarnak lenni számomra provokáció. Állítás és szellemi magatartás. A mögöttes jó szándék és látás emelkedett tárgyilagossága és pompája, ízlése és uralma.

(„Beletartozik minden")

– Kicsit bátortalanul hozakodom elő újabb zenei kifejezéssel, de ha tiltakozik is ez ellen, valamiképpen az Ön zenéje is leírható. Például a pentatóniához kötődő kompozíciós elgondolásokkal.

– Ezek szerint megpróbálta az egzakt részét is megragadni annak, amit csinálok. Megpróbálta a maga számára láttatni. Tudomásom szerint jó emlékű tanítványom, Váczi Tamás volt az egyetlen, aki vette erre a fáradságot. Azt mondta az előbb, hogy zenémben a jazzgondolkodás elveszíti a jellegzetességeit, pl. amit szvingnek neveznek. Amint említettem, úgy érzem, hogy nem veszíti el igazából még ezt sem. Csupán akkor használom, amikor a jelenség tartalmi vonatkozásában az szükségszerű, s adott pillanatban zeneileg, és mint szimbólum hiteles, magától értetődő, mint ahogy a parlando is ilyen értelemben indokolt Ez teljesen az érzéki minőségek körébe tartozik. S én a magyar zeneiségről így gondolkodom. Én nem dobom ki a pentatóniát sem. Miért dobjam ki éppen azt, ami egy mindenek mögötti, csodálatos és időtlen kritálytiszta váz? Ha világzenében próbálom magamat elhelyezni, márpedig magyarként is így hallok meg, hallgatok meg mindent magamban, akkor ez valóban egyfajta nyújtózkodás. Hiszen ebbe beletartozik minden. A modális sorok világa, a dúrmoll emlékek, az egyszólamúság, az atonalitás, a bartóki szemlélet, a természet zenéje, és beletartozik a pentatónia is. Ám mindez eredendő egységben, készen. És akkor még nem beszéltem arról, hogy lassan végleg korszakosan kilépünk a temperált világból, tehát a zongora által kialakult két évszázados zenetörténetből.

– Ez megint a szabadság eszményében történik így?

– Igen, de ez csak a dolog felülről és kívülről való megközelítése. Többről van szó. Azt látom, hogy a környezetemben lévő és az európai rokon tevékenységek

kapcsán olyan egyetemes zeneiség indul el – és úgy vélem, hogy ez el is indult –, amely a zeneiséget újra, hogy úgy mondjam, magról igyekszik keltetni és fölnevelni. Tehát leszámolva minden bevett ornamentikával, amely különböző korokhoz, világokhoz, szellemiségekhez, stílusokhoz, filozófiákhoz, udvarokhoz kötődött. Ha végignézünk a zene történetén, kiderül, hogy minden zene, tartós zenei stílus kitüntetettség eredménye. Van egy egyetemes, kozmikus, univerzális és örök zenei összhangzás, összképlet – erről szól Bartók –, és ezen belül bizonyos gesztusok, felismerések, szándékok, hangsúlyok az idők folyamán kitüntetettségeket, rendszereket hoztak létre. Ilyen a kínai udvari zene, a görög zene vagy a katolikus egyház zenéje. A gregorián. Vagy ilyen volt a klasszikus és romantikus Európa a maga többszólamú diabolikájával. És ilyen a Schönberg-féle, szorosan vett dodekafónia, és még sok más. S mindez a léttel való szerves összefüggésben. Ami – ha belehelyezkedünk – azt jelenti, hogy jelzem, tulajdonképpen hatalmilag, politikailag, hogy például az én udvaromhoz – és persze szellemi, hatalmi körömhöz – tartozik az a világ, ahol ezt és ezt a zenét játsszák. Ilyen volt az ó-kínai, a görög vagy akár a török. A mai napig látható, meddig terjedt a török birodalom. Olyan fantasztikusan ott van, jelen van a játékmódban, a díszítésekben, a formákban a török zene nyoma ma is, hogy az példátlan. No, de térjünk vissza a mi zenénkhez. Minél többet foglalkoztam ugyanis ezekkel a dolgokkal, végül is arra döbbentem rá, hogy a magyar gondolkodás valóban csodálatos. Teljességgel nyitott, miközben a nyitottsága épp annyira meg van fogva, hogy egyben áttetsző és szabatos legyen. A magyar nyelv ezt kifejezetten példázza. S ugye, a nyelv a gondolkodás.

(„Egyetemesség-vágy”)

– Jazz, improvizáció, szabadzene, nyitottság. Egymásból következő, egymással értelmezhető fogalmak. Kifejtené konkrétabban, mit ért a magyar gondolkodás nyitottságán?

– Azt a mentalitást, hogy nem zárkózik el semmiféle hatástól, felfogástól, befogadástól. Ez a gondolkodása és a magatartása. De ez a hajlam egyúttal bizonyos lényegre törő leegyszerűsítéssel jár, s ez nem az ornamentikát érinti, hanem azt, hogy megpróbálja teljességében megragadni és kiegészítően használni a számára pontosan megfogalmazott és megfogalmazható élményt. Azt nem taszítja el. Tehát, ha pl. hall egy idegen zenét, akkor nem zárkózik el előle,

hanem megpróbálja átélni, nem racionális értelemben – és persze racionálisan is – megérteni. Nem célja az, hogy a maga képére formálja. Formálódik az utána. Nem igaz, hogy intolerancia jellemzi ezt a kultúrát. Az abszolút tolerancia jellemzi, mert a mélyben olyan erejű a szellemi értelemben vett stabilitása, archaikus látásmódja, passzív jelenléte, hogy nyugodtan lehet nagyvonalú, kíváncsi, nyitott. Ebben látom a magyar kultúra és gondolkodás legnagyobb erényét. A fölfelé húzó és ható, integráló és kiteljesítő erőben. És ebben azt érzem, hogy sok ridegen viselkedő kultúrával szemben a magyar kultúra egyetemes. Gondolkodásmódjában feltétlenül. Mindent föl akar ölelni és beilleszteni a szemléletébe. Szoktam idézni, most halt meg, Isten nyugosztalja, Karinthy Ferenc könyvcímét, a Leányfalu és vidékét. Ez számomra, aki Nagymaroson élek, a szabad és központos gondolkodást jelenti. Azt, hogy a környékhez tartozik Új-Zéland is, sőt az Antarktisz, vagy az Androméda-köd, vagy a Jóisten; vagy azon is túl van a vége, a határa a dolgoknak, a látomásomnak. Úgy vélem, egy kultúra nem lehet kisszerű szemléletű, s ha az, úgy nem érdemes komolyabban elmerülni benne.

– *A jazz iránti vonzalma kialakulásáról szólva azt mondta, hogy az a szabadság szimbóluma volt a számára, aminek határozott politikai vonatkozásai is voltak. Most, hogy Magyarországon megszűntek a politikai korlátok, megszűnt az a környezet, amelyben a szabadság és a tiltakozás zenéje volt a jazz, amikor ez a zene elnyerheti a maga hétköznapi, elfogadott helyét a kultúrában, és mindenféle politikai, társadalmi vonatkozások nélkül, pusztán alanyi jogon létezhet, megváltozik-e a jazzhez fűződő viszonya?*

– Nekem sohasem a jazzhez fűződő viszonyom volt az érdekes. Hanem az, hogy minek a jegyében történik a művészi tevékenység. Ha jazzről beszélünk, ez a jazzművészet vonatkozásában is hasonlóképpen áll. Mert hiába volt a jazzzene olykor a rendszer elleni szinte érzéki állásfoglalás, nagyon sok ember egyáltalán nem így művelte. Súlyos lefekvések voltak itt, meg egy húron pendülések, meg egyebek...

– *A jazzmuzsikusok között is?*

– Hát persze. Az a baj, hogy Magyarországon nem alakult ki naprakész jazzkritika. Valójában a magyar zenei élet egésze és általában is a zenekritika (tisztelet a kivételnek) ma is változatlanul tele van szellemtelen sznobsággal, másodrendű szándékokkal, szervezői komolytalansággal, akarnoksággal és a zenei

műfajok közötti hatalmaskodó versenyeztetéssel, ami önmagában minősíthetetlen megközelítése a dolgoknak. Ám hiányzik az auktorok ősi tisztelete. S innen mai zenei életünk magvatlansága és beboruló ege is. A nagyképű ítélkezés és a sanda szemlélet. Egyfajta süllyedés. Mert végül is a zenét komolyan kell venni. Ha lett volna a zenekritikának ilyen kontinuitása, kellő mentalitása és valóban komoly személyiségei (tisztelet itt is a kivételnek), akkor az elmúlt harminc évre visszatekintve valóban látható volna, hogy hány nagy produkció, hány nagy előadás, hány nagy kezdeményezés volt. S hány lényegtelen. Meg lehetne mérni azt, hogy mi történt és mi nem történt. S azt is ezek után, hogy mi van ma. De ugye „a lét" határozta meg a tudatot. S lám, nem támadt belőle nagyszerűség.

– Önnek, erre azért emlékeznek néhányan, harcolnia kellett azért, hogy jelen lehessen, hogy megőrizhesse szuverenitását, alkotói világát. Ma, amikor elvileg nincs ki ellen, és nincs mitől védelmezni önmagát, hogyan tudja érvényre juttatni elképzeléseit? Miként tud megjelenni a közönség előtt? Hiszen ha valamit, a szabadzenét nem lehet az asztalfióknak írni - ez a színpadon születik.

– Elvileg nincs, de gyakorlatilag van elhallgattatni akaró elég. Ám az én gondom csak az, hogy muzsikustársaimban tartsam a lelket. Hogy elhigygyék, magról-nevelést végzünk. Régóta ezt csinálom és mondom. Nem úgy fogom fel a művészet feladatát, mint saját, személyes megjelenítést. Nem. Pusztán azért gyötrődöm, hogy ezen a mágikus nyelven megfelelően és indokoltan tudjak szólni, hiszen a zene ezoterikus világ, s így ez az érzékenység is talán már arról mesél, ami nyilvánvalóan még nem jelent meg, de ami már itt van, a küszöbön áll. Zavaros, átmeneti ez a mai szituáció, de biztos vagyok abban, hogy jó értelemben „átmeneti". Annyira új világ készülődik itt – ezt fel kell ismerni és segíteni kell –, hogy ha az ember nem mentesíti következetesen az előítéletektől önmagát, akkor belefullad a balítéletekbe. A világ, az élet hatalmas léptekkel ment tovább, és ezt tudomásul kell venni. Ez nyitottságot, erőráfordítást, meditációt igényel mindenki részéről. Ahhoz, hogy ez ne újabb kicsinyes zűrzavarosságba és újabb erőszakosságba fulladjon, emelkedettebb szemléletre van szükség.

(„Nehezebb helyzetben")

– Van mit és kit nevelni?

– Van, hogyne. Szép és kényes dolog. Olyan fiatalabb korosztályról van szó, amely önként munkálkodik, önként csatlakozott ehhez a zeneiséghez, s nekik ebből következően eddig is elég sok mindent el kellett viselniük. Még azt is meg merem kockáztatni, hogy az én korosztályomnál is nehezebb helyzetben vannak. Mert a belső nehézség a nehezebb. Szeretném név szerint felsorolni őket. Benkő Róbert, Dresch Mihály, Geröly Tamás, Grencsó István, Kovács Ferenc, Lőrinszky Attila, Mákó Miklós, Vaskó Zsolt. És voltaképpen Baló István, Kovács Tickmayer István és Kobzos Kiss Tamás is közéjük tartozik. Olyan felnőtt fiatalságról van szó, amely már egy lepusztított világba született bele. Nem sok emlékük van egy valamikor a hétköznapokat is átitatott szellemi minőségről, a jóhiszeműség eredendő természetességéről, az emberek közötti kapcsolatok gazdagságáról, árnyaltságáról, választékosságáról, kedvességéről, derűjéről, nagy és nem látszatemberekről, akikről nekem még van. Nihilisztikus állapotba születtek, és a rájuk szakadt hitetlenség a legnagyobb problémájuk. A senkiföldje-psziché, amelyben a jó hithez hosszú ideig kell a lelket melegen tartani. A földre szállt ember esélytelenségének a kétségbeejtő tudata. Ők csatlakoztak hozzám, s most már ott tartanak, hogy maguk építkeznek, és biztosra mennek ebben a dologban. Tudják, hogy ennek alfája a következetes és állhatatos lelki és szellemi munka.

– Az elmúlt évtizedekben nagyon sokan összetörtek, elmenekültek, hátat fordítottak annak, akik saját maguk lehettek volna; a zenének is, a jazznek is. Ön maradt, s a terhek alatt csak nőni látszott. Honnan volt az, ami másokat elhagyott?

– Itt arra utal finoman, hogy sokan nyíltan – voltak bizony, akik már fenyegetően, mások csak a szavak rejtélyességébe csomagoltan – nem bírták sem a munkámat, sem a személyiségemet megemészteni. Sem a kultúrpolitikában, sem a művészvilágban, sem a jazz-zene itthoni közegében. Ilyen meddő és gyötrelmes világban élünk. Gondolom, ez valójában hatalmi kérdés. Tulajdonképpen rejtett hatalmi vágy lapul ebben. Nekem erre nem sok észrevételem van. Ilyen alapon büszkén vállalom, ha kell, hogy nem vagyok sem „korszerű" ember, sem jazzmuzsikus, mint ahogy valójában nem is vagyok csak az. Elsősorban gon-

dolkodó és átfogó, ölelő ember vagyok – vállalva minden „kívülállást” –, másodsorban muzsikus, s csak azon belül olykor jazzmuzsikus. Ami nem rangsor, hanem belső látás és alapállás. A végső kérdéseket az embernek magában kell eldöntenie. Éppen ezért: sem, hogy a jó kedvemet elveszítsem, sem pedig, hogy továbbadjam a sokszor érthetetlen kellemetlenkedéseket vagy a pillanatnyi rosszindulatokat – amelyeket így utólag (bevallom) már lassan kitüntetésnek érzek –, semmi ilyesmire soha nem válaszoltam, és ezeket el is felejtettem. Megértem, hogy mindenkinek milyen sok nehézséggel kellett küszködnie, hogy ez bizonyára nem volt könnyen elviselhető. Biztosan innen fakadt föl sok indulat. Megvan ennek a sokkal mélyebb oka, nemcsak tükrök között élünk. Ezt az idő elsodorja, elfújja, ezzel nem kell tovább foglalkozni. Végül is mindenki a maga ideáiból merít. S ennek során bebizonyosodott nekem az is, hogy ha az ember nem veszi fel azokat a szétesettségeket, azokat a megroggyanásokat, az energiáknak azon belső talmi állapotait, amelyek a mai modern, materialisztikus, önfelmutató és öncélú világnak, sajnos, sokkal inkább részei, mint a régi világoké voltak, hanem megőrzi a kedélynek és az energiáknak az eredendő egységességét és nyugalmát, akkor megmarad az erő és a közellét is, ami az embert – rejtélyes módon – fenntartja. És, hát ezekre az erőkre mindenkinek óriási szüksége volna, mert nem a múltat kell siratni. A múlton túl kell lépni. Úgy vélem, úgy kell felfogni ezt a mostani helyzetet is, mint kezdetet. És ez nagy ajándék, történelmi és főleg lelki ajándék, mert a kezdet a friss erő pillanata. Ennek fölismerése, belátása és öröme, az ebben való cselekvés megmenti az embert a maga és a múlt rossz démonaitól. Ez alkalom arra, hogy az erők újra összeálljanak. És akkor még lehet valami.

(1992)

Az esküvő (Hungaroton, 1974)
Adyton (Krém, 1982)
Szabraxtondos (Anthony Braxtonnal – Krém, 1984)
A szarvassá vált fiak (Hungaroton, 1989)
A szent főnixmadár dürrögései (Hungaroton, 1991)
Homoki zene (Adyton 1992)
Elfelejtett énekek (Adyton/Fonó, 1996)
A szent főnixmadár dürrögései – koncert (Szerzői kiadás, 1998)

Elfelejtett énekek

(Szabados György új triólemeze)

Mondják: korunk zavaros. Veszélyben a természetesség, az ösztönös megnyilatkozás közvetlensége, a gesztus kapcsolatépítő ereje. Hívságok, kancsalul festett egek, önfeladás mindenfelé. Már énekelni sem tudunk, a száj némán tátog, a fej megadóan rázkódik a ritmusra, ezredvég. Van azonban, aki a tiszta hangokért egyre visszább araszol az időben. Vereckénél kilép, átkel a nagy pusztaságokon, míg eljut az eredethez. Az eredet lehetséges változataihoz. Az elfelejtett énekekhez.

Többről van itt szó, mint zenéről. Önkeresésről, önmeghatározásról, önmegtalálásról is. Szabados György zenéje már jó ideje: program. Egyfelől a magyar kultúrához, annak évezredes vonalához, ősi rétegeihez kötődik. Másfelől azonban tágabb horizontú is: a zene keletkezésének kultikus jegyeit őrzi. Szabados utóbbi három lemeze (*A szent főnixmadár dürrögései* 1991, *Homoki zene* 1992, *Elfelejtett énekek* 1996) a zongorista-zeneszerző három jellegzetes arcát mutatják. Az első szólózongora-játékát örökíti meg, a második a MAKUZ (Magyar Királyi Udvari Zenekar) előadásában a kortárs improvizatív zenéhez kapcsolódó, nagyobb apparátusra készített kompozícióit rögzíti, a harmadik a talán legjellegzetesebb Szabados-formáció, a trió kamarafelvételeit tartalmazza.

Korokat, világokat lép át, egyesít művészetében Szabados György. Az *Elfelejtett énekek* irodalmi párhuzamot sugall, Ady Endre Fel-feldobott kő című versét idézi fel a hallgatóban, hiszen a zene az értől (magyar zeneiség, pentatónia) az óceánig (szertartászenék, tizenkétfokúság, szabad rögtönzés) röpíti úgy, hogy mindig visszatér kiindulási pontjához. A népdalszerű, magasba szárnyaló témák a zenei anyanyelv közvetlenségével találják meg az utat a magyar hallgatókhoz, ám Szabados absztraháló hajlama egyetemesebb, elvontabb dimenziókba emeli a muzsikát.

A hetven perces anyag két részből áll. Az első egység három darabját (*Elfelejtett énekek*, *Rozsdatemető*, *Szól a figemadár*) elő- illetve közjátékok kötik össze, a lemezzáró *Trió* nagyobb lélegzetű, de ugyancsak pentaton témába oldódó szabad rögtönzés. Ez a keret természetes átmenetet teremt a kompozíciók között, a hallgató újra és újra megéli a genezist. Igen, a keletkezés, az építkezés zenéje

ez: hangok, gesztusok, érzetek, energiák szüntelen útnak indulása, áramlása, találkozása, egymásra hatása, összecsapása, majd elmúlása, örök körforgás. Küzdelem az anyaggal, az ismeretlennel, a birtokba veendővel; ez az a kötőszövet, ami egybefogja az egymástól amúgy térben és időben távol álló elemeket (pentaton dallam + kromatikus futamok + parlando-rubato és swinges ritmika). A tudatos erőfeszítés az ösztönre, az ember eredendő zeneiségére, közlésvágyára, szépségére épít.

Hetvenes évekbeli, legendás triója után az *Elfelejtett énekek* tanúsága szerint Szabados újra értő társak között muzsikál. Abban az egységben ő volt a meghatározó, most Dresch Mihály személyében önálló hangú szólista lépett mellé. A „Dudás" fúvós hangszerek sokaságát adja a zenéhez: a szopránszaxofon a jazzesebb, a basszusklarinét a kortársi, a furulya a népzenei hangzás felé nyit. Erőteljes jelenléte több, mint közreműködés: egyenrangú formálója a zenének. Geröly Tamás sem a dobos hagyományos funkcióját tölti be – ebben a zenében különben sincs egyenletes lüktetés –, hanem feszültségíveket rajzol, energiahullámokat gerjeszt és old. Maga Szabados konstruktőr és építőmester egy személyben. Zenei világának alapkövei lecsiszolódtak, zongorajátékának jellegzetességei (például a balkéz motorikus triolái fölött kibontakozó dallam és improvizáció) állandósultak az évek során. Az *Elfelejtett énekek* a *Homoki zene* elvontságával szemben érzelmileg bejárhatóbb tájakra vezet. „Hallgatóbarát" lépés – az eredmény égi magaslatokba törő univerzális, egyedi építmény, amelynek bejárása próbára tesz, de felszabadít muzsikust, útitársat egyaránt. (Adyton/Fonó)

(1996)

Elfelejtett énekek
Szabados György – zongora, Dresch Mihály – fúvóshangszerek, Geröly Tamás – ütőhangszerek

Kézfogások a Fonóban

(Karácsonykor, újra együtt)

A Fabrik Hamburgban és a Knitting Factory New Yorkban. Valaha a Kassák Klub Pesten, ma a Fonó Budán. A hely, a név változhat, a jelenség búvópatakként mindig a felszínre tör. A más. A szabálytalan. A rendhagyó. Az alternatíva.

Gépek zakatolnak szanaszét a világban. Gyártják a zoknit, a szappant, a narancsot, a sonkát, a zenét. A zajban vattát kíván a fül, vákuumos lesz a lélek. Sokan jól elvannak ezzel, addig sem kell gondolkodni. Egész iparágak épülnek erre. Tudják ezt a tervezők is, ehhez igazítják a gépgyártás technológiáját.

Volt, aki azt kérdezte telefonon, hogyan kell betűzni. Phono? Lehet, hogy még nem hallott a fonóról, de az is lehet, hogy valamilyen gép járt az eszében. Mondták neki, hogy ez magyar szó, írása nem fonetikusan, hanem természetesen: fonó. Mint régen. És már megint.

De szépen hangzana is, ha azt mondhatnánk, hogy a főváros szívében! Ott azonban a gépek zúgásától nem hallatszik a zene, ezért villamosra kell szállni, és zötyögni pár megállót a Fehérvári úton, egészen a Sztregova utcáig. Csendes vidéken van a Fonó Budai Zeneház. Valaha, nem is oly rég, műhelycsarnok volt az épület. Így talált rá egy vállalkozó, bizonyos Lukács József fizikus, aki mint a mesében, elhatározta, hogy elektronikai vállalkozásának hasznából a zenét támogatja. Összehívta néhány barátját, s a közös töprengésekből kialakult a terv.

A Fonó nem csupán helyiség, a Fonónak – hogy ne maradjunk el a kortól – filozófiája van. Ez a filozófia a világ bonyolultságához képest már-már gyanúsan egyszerű. Két alaptézisre épül: a Fonó akusztikus és közösségi. Természetes módon megszólaló hangszereknek ad teret, és alkotóműhelyeket pártol. Egyszerre hagyományos és modern. Megtalálhatják itt egymást mindazok, akik valamiben benne vannak, de/és más iránt is érdeklődnek. Népzenészek, akik szeretnek improvizálni. Jazzmuzsikusok, akik hátterüknek a népzenét és a kortárs zenét tartják. Kortárs zenészek, akik nyitottak a jazz és a népzene előtt. Mindazok, akik képesek és akarnak egymással kommunikálni.

1995. december 27-én a Fonó Kassák-karácsonyára nem lehetett bejutni. A nap még a Fonó rövid életében is rendkívüli volt, hiszen újjáéledni látszott az egykori Kassák Klub legendás karácsonyainak emléke. A nyolcvanas években az

a peremkerületi kultúrház fogadta be Szabados György (akkor még nem Liszt-díjas) zongorista-komponista szabad zenei társulását. A 15-20 muzsikust magába foglaló kör a jazz, a kortárs zene és a népzene határvidékén járó, a tudatosságot a belső tartalmakat felszabadító ösztönösséggel ötvöző zenei irányt követte, a Mester intelmei szerint. A nevezetes karácsonyokon mindenki egybegyűlt, aki csak élt és mozgott, hogy együtt áldozzanak a zenemondásnak. Belső értékeiken túl ezeknek az együttléteknek a mellőzöttség és a széllel szembeni hajózás dacos izgalma adták meg vonzerejüket. Aki jelen volt, tartozott valahová, részese lehetett a közös rituálénak. Történtek a dolgok.

A Fonó nem a Kassák. Az egyszer s mindenkorra elmúlt, mint a rendszer, amelyben, s amely ellen létrejött. Csak a karácsony az egyetlen állandó ebben a nagy változásban. A Kassák-karácsony újjáéledt a Fonóban. Az azóta a maguk útját (is) járó tanítványok mind eljöttek: itt volt a szaxofonos-furulyás Dresch „Dudás" Mihály, Benkő Róbert bőgős, Geröly Tamás dobos, a szaxofonos-fuvolista Grencsó István, Lajkó Félix és Kovács Ferenc hegedűsök, Szabó Sándor gitáros, Krulik Zoltán gitáros (Makám), s a népzenészek, a Tükrös és a Magyar Tekerőzenekar tagjai. Csak a Mester hiányzott: Szabadost betegség kötötte ágyhoz. Nem csoda, hogy nem szerveződött meg a Kassák-karácsonyokat egykor lezáró nagy, közös muzsikálás.

A színházteremben egymást váltják a csoportok. Hivatalos program nincs, mindig meglepetés a következő fellépő. Ez kissé megnöveli a mozgást: a közönség hullámzik, ki-bejár vonzalmának megfelelően. Sokan hátrahagyott ruhadarabjaikkal foglalják helyüket a következő produkcióra. A visszhang azt jelzi, hogy beavatottak gyűltek össze erre az estére. Élő népzene. Élő jazz. Élő zene. „Végre nem füstös, büdös kocsmákba vagyunk bekényszerítve, ahol a kutyát sem érdekli, mi történik a dobogón", lelkendezik Szabó Sándor. „Láttad azokat a kézfogásokat?" Emberek, akik évek óta nem találkoztak egymással, kitörő örömmel köszöntik a másikat. „Hát te is itt vagy?" Ez itt a szép új világ, Demszky-éra, Bokros-program, miegyéb, már nem tilos az Á, üdvözlégy Fonó.

A folyosón zajlik az élet. A falakon festett stilizált motívumok, leginkább az ausztrál bennszülöttek művészetére emlékeztetnek. Népzenészek húzzák szabadon a nótát, többen táncra perdülnek, miért ne. Amott a tekerősök betlehemezéssel idézik a karácsonyt. A büfénél hosszú sor, régi kelet-európai betegség, erre nem hat a rendszerváltozás. Pallai Péter, a BBC magyarországi tudósítója –

nagy jazzkedvelő – hódmezővásárhelyi és győri ismerőseivel tréfálkozik, majd a fideszes Németh Zsolttal CD-re indul vadászni a terem másik sarkába. A Fonó egyik attrakciója a CD-bolt, a Newport-os Mezei Péter költözött ide kínálatával. Túlnyomórészt jazz – köztük szép számban hazaiak, például az Adyton és a Pannon Jazz teljes sorozata –, de külön címszó alatt sorakoznak a blues-, az improvizatív és a népzenei felvételek. Igazi kincsesbánya a telt bugyellárisúaknak.

Egy új kultúrhely létezését legjobban programjainak minősége tudatosíthatja. A Fonó 1995. október 22-én a kaliforniai Rova szaxofonegyüttes koncertjével nyílt meg. Kétségtelen, hogy az óta nem minden nap volt karácsony, pedig a Muzsikástól Dreschéken át a belga Present együttesig e rövid idő alatt is fellépett itt a szóba jöhető zenészkör színe-java. Jó koncertek persze sokfelé vannak, egy hely vonzerejének ma már ez nem feltétele. Majd a génius loci. A Fonó előnytelen helyen fekszik, megközelítése erőfeszítést igényel. Ide csak akkor érdemes kijönni, ha valóban többet, mást tud nyújtani, mint a város klubjai. Ha műfajok és emberek találkozásának igazi, inspiratív otthonává válik. Ha nem csak koncertteremként, hanem alkotóműhelyként, új energiák felszabadítójaként, szellemi központként is létezik.

Máskülönben hangja belevész a nagyváros gépeinek zajába.

(1996)

Daloskönyv

(Dresch Mihály kiegyenesedik)

Kétféle jazzmuzsikus van: aki játszik standardeket, és aki nem. A sztenderd fonetikusan írva rendkívül csúnya szó, majdnem olyan, mint a disztributor vagy a díler. Az örökzöld sokkal szebben hangzana, ha nem volna félrevezető. Örökzöld minden, ami régi és sláger, ellenben a standard csak a jazzben ismeretes. Hogy még bonyolultabb legyen az élet, vannak örökzöld standardek, amelyeket bármely jazzmuzsikus eljátszik, és vannak nem örökzöld standardek, amelyeket csak a modern jazz művelői tűznek műsorukra.

Dresch „Dudás" Mihály annak idején becsülettel elvégezte a Bartók Béla szakiskola jazztanszakát, tehát kijárta a standardek iskoláját. Ezt követően végiglépdelt a tagadások természetes stációin, mígnem rátalált saját útjára, a magyar és a környező népzenék mikrokozmoszának és a jazz improvizatív jegyeinek az ötvözetére. Ezzel a hazai avantgárd egyik mitikus alakjává vált, de kizárta magát az un. szakma kegyeiből, hiszen amit játszik, az nem a hagyományos értelemben vett jazz, de nem is népzene. Más.

A több fúvós hangszeren is játszó Dresch időről időre megelégeli a ráosztott szerepet, és borsot tör a kategorizálók orra alá. Előveszi a daloskönyvet, és jazzstandardeket játszik. Vele van hűséges bőgőse, Benkő Róbert, de a dobok mögött ilyenkor nem megszokott partnere, Geröly Tamás, hanem régi játszótársa, a sokoldalú Baló István ül. A közönség meglepetten észleli, hogy Dresch nem szakadt el a gyökerektől, sőt kapcsolata nagyon is eleven velük. Egy-két kivétellel modern standardeket választ (Parker, Monk, Coltrane, Davis, Rollins), ám meglepő módon nem kívülről közelít hozzájuk, nem forgatja ki, értelmezi újjá és mutatja fel őket tisztes távolról, ahogyan azt sok avantgárd zenész teszi – hanem lényegükkel azonosulva szólaltatja meg a darabokat. Íme, a zenész, aki beszéli ezt a nyelvet (is). Játékmódja a korai Coltrane és Rollins erőteljes, expresszív hangzását idézi: benne így él ez a világ.

Jó, hogy Misi standardeket (is) játszik. Annak jele ez, hogy szabadnak érzi magát. Függetlenedve a mást gyanakodva méregető szakmai megítélés súlya alól, már nem szükséges igazolásképpen állandóan előkapnia a jogosítványát. Másfelől, eddigi útja elegendő védettséget ad neki ahhoz, hogy az őt másságáért kedvelő hívei ilyenkor ne a dezertőrt lássák benne. Hiszen akár a standardeket, akár saját zenéjét játssza, Dresch Mihály mindig ugyanúgy van jelen a színpadon: férfias szeméremmel, összes energiájával, teljes kitárulkozásával. A dolgok ez esetben is összeérnek, van itt egy ember, aki muzsikus Magyarországon.

(1995)

Keresztek

(Kis Grencsó-tan)

Keresni. *Fakopács. Cifraszűr. Macikótánc. Hagyományos. Ébresztő.* Grencsópista CD-je. *Ébredés.* 1996. Felnyírt haj, kicsit tudálékos arc. Szemüveg. Tájszólás. Hallgatás. Alt- és szopránszaxofon, tárogató. Masina. Az is trió volt, még Szombathelyen. A hetvenes/nyolcvanas évek vége/eleje. A vidéki szakmunkás a színpadra áll, jazzt játszik, zene gyanánt újságpapírt zörget. Derültség. (Valamikor New York-ban ugyanezt teszi John Zorn, a kollázs mágusa.) Aztán elmarad a vidék, el a szakmunkás, elsárgul az újságpapír. Találkozások: Szabados, Dresch. A szabad zene nyilvánossága. Magyar, avantgárd. Nép, zene itt, feketék, Amerika ott. Ezt hallgatni, azt figyelni. Meghatározni, különbözni. Fotózni. Keresni. Nem standard. Nem iskola. Misi és Pisti. Ők az üzenet. Győr, Jazz Stúdium. Bem rakpart, Közgáz klub. Ellene, nem vele. Egyetemisták, füst, veríték, rituálé. Valami történik. Mindenkor meghalni, feltámadni. Együtt, de külön is. Misi bemegy az erdőbe, Pisti megáll az irtáson. Körülnéz. A Kollektíva. *Bújdosó. Mezitlábas. Kicsi lovam.* Adyton 001: *1988-89.* Magyar is, meg csak úgy zene. S aztán: húr, szakadó. Jaj, Misi maga, jaj, Pisti maga. Több-e kétszer egy, mint kettő? Valami elmúlt, valami. Pedig már szabadon. Már nincs ellen. Vagy megint? Keresni. Megvilágosodni. Megtérni. Keresztek, utak. Az egyik végén Monk. A disszonáns, a fanyar, a szögletes, a vízválasztó. A másik vége a láthatatlanba vész. Mi számít? Vár állott, most kőhalom. Csak menni, járni. Altszaxofon, szopránszaxofon, klarinét, tárogató. Hallgatni, megint, csendesen, befelé. A Mester köre, Misi köre, maga. Nép, zenék: etno. Makám. A mindig dilemma: együtt, vagy egyedül. Különválni, nem beszélni, aztán mégis megszólalni. Városi folklór. Most szép lenni katonának. *Villa Negra. Ragtime.* Találni. Keresni.

(1997)

Az Adyton hangjai

(Képek egy lemezkiadó életéből)

Előbb vala a kor. Az ötvenes évek, a sztahanovista, a begyűjtős, a kitelepítős, a lázadó, a leverő, a kiegyező. Aztán a zene. A népi, a lobogós, a kétszer kettős, a csárdáskirálynős, a hangszórós. És vala az ország, amely lenyelte, megrágta, megemésztette, majd kiöklendezte mindezt.

Ki emlékszik már erre? Vannak, akik már akkor is, később még inkább, ma pedig, bizony. Nehéz, földszagú évek, a fölegyenesedés fokozatai, gerincérlelő tapasztalatok. Igen, a búvópatakok, az elpusztíthatatlanok, a garabonciások. Az életfa, amiben egy kultúra géniusza megtestesül.

Volt, aki már az ötvenes években különbözött. Tiltott gyümölcsbe harapott, jazzt játszott, azt is másképpen. Nem importőrnek csapott fel, hanem a gyökereket kereste. Azt, ami mindennek az eredője, a feloldozó gesztus, az élet vize: a szabadságot. A kötöttségben az oldottságot, a meghatározottságban a természetességet, a hagymalevelekben a csírát, a neonfényben a napot. Sorsa, ha volt, nem lehetett más, mint a kirekesztettség, a mellőzöttség, a leszólás. A kor törvénye.

Adyton. Görög és magyar szó, szépen hangzó. Valamikor a nyolcvanas évek végén Szabados György lemezének címe nyomán pattant elő egy baráti társaság agyából. Ők is mások voltak, másként vették a levegőt, más zenét hallgattak. Természetesen. A monolit bomlásakor létrehoztak egy kis lemezkiadót. Pénzük nem volt, az üzlethez nem értettek, csak az járt a fejükben: Adyton. Szabad magyar hangok. Szabad zene. Szabados György. Dresch Mihály. Grencsó István.

És: Czabán György, Hartyándi Jenő, majd Balogh Tibor. Fiúk a térről, a Kassák klubból, a Közgáz jazzklubjából, a Fonóból. Ők állnak az Adyton mögött, laza sokféleségben, zajos egyetértésben. A zaj: a zene. Ez a magyar kultúrában gyökerező, nehezen kategorizálható, olykor jazznek nevezett, improvizatív kortársi muzsika.

Akkor kezdődött, az ötvenes években. Szabados, aki megelégelte a kor kötelező (népi) zenéjét, felfedezte magának a szabadságot. Úgy hívták: jazz. Ezt kezdte játszani, különös módon szinkronban annak avantgárd amerikai törek-

véseivel. Magyarországi európaiként a fekete lázadás zenéjét. Vonzódása azonban nemsokára visszavezette őt arra a talajra, amelyből saját zeneisége gyökerezett. A hetvenes évek korszakos magyar jazzlemeze, Az esküvő e fordulat betetőzése. Fájdalmas sorszene, hallatlan energiák áramlása, kompozíció és rögtönzés, pentatónia és tizenkétfokúság, magyarság és globalitás magas rendű egysége. A bartóki út improvizatív, ritmikus zenei folytatása.

Aztán: csönd. A rádió még csak-csak fellépteti fesztiváljain, de a további lemezfelvételek előtt bezárulnak az ajtók. Maradnak a klubok, a kreatív, szabad zenélések meghitt terepei. Szabados egyre távolabbi vidékekre kalandozik térben és időben. A magyarok nyomvonalán visszafelé haladva eljut belső-Ázsiáig, a nagy tibeti, mongol, kínai kultúrákig, a szertartászenékig. Nagymarosról és a Budapest külvárosi Kassák klubból. Nem egyedül indul, immár nemcsak muzsikustársai, hanem tanítványai is akadnak. A két szaxofonos, Dresch Mihály és Grencsó István, a bőgős Benkő Róbert és Lőrinszky Attila, a dobos Baló István és Geröly Tamás és a többiek. Törzshelyük a Kassák, innen indulnak hétvégeken a múlt és saját belső világuk birtokbavételére.

Egyre többen követik őket. Fiatalok, akik torkig vannak az „emberarcú" hazug jelszavaival, a konzumzenék mechanikus, sivár üzeneteivel. A Kassák-körben nyitottságra, kötetlenségre, odaadó figyelemre találnak. Ezek a szinte rituális zenélések nem a pénzről, nem az eladhatóságról, nem is a népszerűségről szólnak, hanem a személyiség rejtett titkairól, a felszabadítandó energiákról, az ősi ösztönökről. No és: a megértésről, a szeretetről, az alkotás csodájáról, a közös zenélés mítoszáról.

Létrejön, majd egy idő után oszlani kezd az iskola. A tanítványok, bár továbbra is tisztelik a mestert, saját erejüket kezdik próbálgatni, önálló útjukra akarnak lépni. A két meghatározó személyiség, Dresch és Grencsó egy darabig azonos csapáson halad. Szabados rendületlenül megy a maga ösvényén, amelyen időről időre randevút adnak egymásnak a tanítványok is. Ez a MAKUZ (Magyar Királyi Udvari Zenekar) elnevezésű zenekar. A Kassáknak bealkonyul, a helyszín áttevődik a Közgáz jazzklubjába, amely a nyolcvanas években a magyar avantgárd jazz központjává, az Adyton bölcsőjévé válik. És a semmiből felemeli a fejét Győr, ahol néhány jazzkedvelő fekete amerikai muzsikusok bevonásával a kreatív zene műhelyét teremti meg.

Nem véletlen, hogy az Adyton első lemezfelvételének időpontja 1989. április 16., s a helyszín éppen Győr. A korongra a Grencsó Kollektíva *1988-89*-es darabjai kerülnek. A címek beszédesek: *Rákóczi búcsúja*, *Bújdosó*, *Kicsi lovam… Kossuth-nóta*, *Mezítlábas*. A kvintett (Grencsó, Geröly, Benkő, Boór Zsuzsa, Vaskó zsolt) játéka az iskola vonalát követi, folklórihletésű kortárs kamara jazz. A második lemez jó esztendő múlva Budapesten készül a Dresch kvartettel (Dresch, Grencsó, Benkő, Baló). A címek ismét ékesen szólnak: *Töredékes legenda*, *Madárszerető*, *Gondolatok régiekről*, *Szilaj*, *Két lassú népdal*. A kapcsolat a magyar népzenével és kultúrával egyértelmű, csakúgy, mint a szintézisteremtés szándéka. Ezt követően az addig két jó barát más-más irányt vesz: Dresch egyre mélyebben ássa magát a népzenébe, táncszínházi produkciók részese lesz, Grencsó zenéje intimebb, időtlenebb jelleget ölt.

És aztán megjelenik a Mester első Adyton-korongja, régen várt szólózongora felvétele, *A szent főnixmadár dürrögései*. Rajta: *Koboz-zene*, *Régi ima*, *Szólóposzáta*, *Ceauswitzi koncert és utójáték*. A helyszín ezúttal Újvidék, a felvétel dátuma 1990. november. Mik ezek a furcsa, sehova nem illeszthető, nehezen értelmezhető címek? A Főnix – írja Szabados – „szent madár, az öröklét nem létező, sohsem volt madara, mégis a legvalóságosabb és a legszebb: a képzelet és a szív tüneménye, az Élet rejtélyének uralma a Sors kicsinyessége felett. Beavatott."

Ez a kulcsszó: beavatás. Lehántani az emberre tapadt külső burkokat, a lélek mélyére ásni, és felszínre hozni a természetes, romlatlan zeneiséget. Nem ütembeosztások, nem ritmusképletek, nem hangnemi modulációk. Más: emberi dimenziók, érzetek és akaratok találkozása, a teremtés rituáléja. Zenében. A Főnixet nem lehet elpusztítani, az, mint az alkotóenergiák, mindig újjáéled, és diadalmasan csattogtatja szárnyait.

Homoki zene. Már nem lakklemezen, hanem ezüstkorongon, ez a következő Adyton- és Szabados-opusz. „A mi vidékünk a Puszta, a kiszáradt tengerfenék, az égre tárulkozó homok." A MAKUZ muzsikál. *Hajnal. Istenek a Nagy Hortobágyon. Mákvirágok. Délibáb. Legelő lovak. Halott madár. Holtág. Ég.* És ajánlások Stravinskynak, Kurosawának, Lutoslawskynak, Sosztakovicsnak, Bartóknak, Hamvasnak. Messzire száll a homok, a szem alig tudja követni. Szabados valaha hallott legelvontabb zenéje. Inkább kortárs, mint jazz. Veszélyes terep, tétován

botorkál rajta a fül: az egyiknek még, a másiknak már nem. Mégis: univerzalizmusa küzdelemre késztet, magával ragad, felemel. Ha az ember aláveti magát a hangok megtisztulást hozó zuhatagának.

Aztán két Dresch-korong, a *Zeng az ének* (1993) és a *Folyondár* (1995). Az előbbi csiszolt, kiérlelt stúdiómunka, az utóbbi élő koncertfelvétel törzshelyükön, a Közgáz klubban. Ahogyan a szaxofonos fogalmaz: a zenében való igaz alámerülés. „Többen mondták már, hogy a zenénk magyar zene. Erre azt tudom mondani, remélem, hogy az". *Tedd-rá! Fecském - fecském... Friss. Kelj fel juhász. Hazafelé*. Dresch fölfedezi magának a cimbalmot. Itt nem kuriózum, hanem a muzsikus rendes hangszere. Mint a szoprán-, a tenorszaxofon és a basszusklarinét. Meg a hegedű, a virtuóz délvidéki Lajkó Félix és a klasszikus végzettségű Kovács Ferenc kezében. Dresch nem teoretikus elme. Magyar népzene, jazz, improvizáció: a teljes azonosulás lehetősége. Alámerülni, megmártózni, hogy ismét a felszínre kerülhessünk. Szemérmes érzékenység, férfias keménység, szilaj dobbantás, méltóságteljes tartás. Gyönyörű pentaton dallam, robosztus ostinato ritmus, szabad rögtönzések. Saját lépései. A maga útja.

És itt vagyunk, 1996-ban. A legfrissebb Adyton (a' la Fonó): *Elfelejtett énekek*, Szabadostól. Ez a trió már nem az a trió (hetvenes évek, zongora, bőgő, dob), a társak elmaradtak, tanítványok vannak: Dresch és Geröly. *Rozsdatemető. Szól a Figemadár. Trió.* Ismét közelebb a jazzhez és a magyar zenéhez. Az energiák nem apadnak, felsejlik a szépség, az univerzum nyitott, kerek egész. Szabad-e betörni a Kárpátokon?

Adyton. Ki emlékszik már az ötvenes évekre? Hol zsarnokság volt, ma rendszerváltozás honol. Az éterben sok idegen szó, az utcán mobil csipog, a benzinkút töltője halkan duruzsol. Dürrög a szent Főnixmadár, vergődik a zongora, rikácsol a szaxofon, önmagát tépi a nagybőgő, ám hangjuk egyre kevesebbekhez jut el. Szabadság zenéje, zene szabadsága – ki szül nekünk rendet?

(1996)

Az eredeti írások forrásai

A fal mögött / Jazz
A főnixmadár esete / Jazz
A fúzió esélyei / Magyar Nemzet
A gitár virtuóza / Magyar Nemzet
A hírvivő / Gramofon
A jazz garabonciása / Gramofon
A jazz a nyolcvanas években / Magyar Nemzet
A másság azonossága / Film, Színház, Muzsika
A nyolcadik évtized / Kultúra és Közösség
A Roost-felvételek / Napi Magyarország
A rögtönzés világa / Napi Magyarország
A sokféleség varázsa / Kézirat
A Szabad Zene Nyilvánossága / Magyar Nemzet
A szépség esztétikája / Magyar Nemzet
A tanár úr / Új Magyarország
A távolodó / Hajdú-bihari Napló
A zene rabszolgája / Kézirat
Az Adyton hangjai / Film, Színház, Muzsika
Az események titkos története / Új Magyarország
Az élet ideje / Gramofon
Adyton / Jazz
Aki táncolni szokott / Gramofon
Ami a hangszer mögött van / Jazz
Áhitat és alkotóerő / Jazz
Álomfesztivál / Magyar Nemzet
Bőgő és tűzijáték / Hajdú-bihari Napló
Chicago a Rába-parton / Jazz
Csak barátok / Gramofon
Dada, irónia és kreativitás / Kézirat
Daloskönyv / Hajónapló
Duó két hangra / Magyar Nemzet
Egy dobos anatómiája / Jazz
Egy legendás fesztivál / Napi Magyarország
Egy nem egészen modern jazzkvartett / Muzsika
Egy zongorista „felfedezése” / Magyar Nemzet
Elektronika és jazz / Magyar Nemzet
Elfelejtett énekek / Gramofon
Etűdök bőgőre és dobra / Gramofon
Édenkert / Jazz

Észak-fok / Kézirat
Fekete hangok / Napi Magyarország
Fekete Pierrot / Magyar Nemzet
Fenegyerek a hangmúzeumban / Gramofon
Fesztiválok tündöklése és bukása / Magyar Nemzet
Függönyök / Petőfi Rádió
Gondolkodás és egyéniség / Jazz
Hajszolva / Gramofon
Harminc év jazz / Magyar Nemzet
Három meg négy / Gramofon
Hol a csészénk? / Gramofon
Hódolat Holidaynek / Gramofon
Improvizáció, kreativitás, jazz / Új Magyarország
Jazz a fjordok mentén / Jazz
Jazz – magyarul / Magyar Napló
John Coltrane ideje / Új Magyarország
Keresztek / Hajónapló
Két jó barát / Petőfi Rádió
Két szólam / Napi Magyarország
Kézfogások a Fonóban / Film, Színház, Muzsika
Kiből lehet próféta? / Új Magyarország
Klubmozgalom kétévenként / Jazz
Kortárs kapcsolatok / Magyar Nemzet
Körkép a magyar jazzről /Jazz
Közel a sarkhoz / Gramofon
Közelkép és perspektíva /Jazz
Kultúrjazz / Gramofon
Légkondícionált ritmusok / Új Magyarország
Lépni vagy maradni / Magyar Nemzet
Litánia / Gramofon
Magyar Jazz, 1979 / Hajdú-bihari Napló
Mesés zenék / Új Magyarország
Mégsem egészen ugyanaz / Kézirat
Mérleg / Magyar Nemzet
Minden nyelven / Gramofon
Mindenki ízlése szerint / Hajdú-bihari Napló
Mindhalálig / Új Magyarország
Minta, értékkel / Új Magyarország
Művészfórum / Gramofon
Nagy Fekete Zene / Magyar Nemzet
Nem jellegzetesen német / Kézirat
Newport ébresztése / The Washington Times
Négyszer három / Napi Magyarország

Övé, miénk / Gramofon
Pannon jazz / Napi Magyarország
Picasso trombitával / Magyar Nemzet
Pokol és mennyország / Hajdú-bihari Napló
Reggae for Zbiggy / Jazz
Sátoros ünnep / Magyar Nemzet
Séta a Nagyerdőn / Hajdú-bihari Napló
Skót ősz / Magyar Nemzet
Szaxofon a szögön / Új Magyarország
Szelet fogni / Gramofon
Tangóharmonika és szintetizátor / Kézirat
Tavaszi koncertszemle / Jazz
Tizenegy / Gramofon
Törvényen kívül / Magyar Nemzet
Turné, bőgővel / Magyar Nemzet
„Unom a képemet" / Jazz Forum
Új társulás / Magyar Nemzet
Übü-zene / Csokonai Színház, műsorfüzet
Ünnep nélkül / Jazz
Vér a földeken / Új Magyarország
Záróra után / Napi Magyarország

Osiris Kiadó, Budapest
A kiadásért felel Gyurgyák János
Szöveggondozó Kárpáti Zsuzsa
Műszaki szerkesztő Szigligeti Mária
Borító Petromán László
A nyomdai előkészítés az Osiris Kft. munkája
Tördelő Serfőző Zsuzsa
Nyomta és kötötte az Eto-Print Kft.
Felelős vezető Balogh Mihály

ISBN 963 379 497 7

„Egyeseket inkább a jazz mítosza vonz, mint maga a zene. Mások csak azt látják benne, hogy Charlie Parker újságpapírban hurcolta a szaxofonját, állandóan részeg volt, kábítószerezett is, nagyon nyomorúságos életet élt."

Jan Garbarek

„A transzafrikai zene ereje a szenvedéssel, a hús-vér emberi lényekkel való kapcsolatában, az önmegvalósításban rejlik."

Anthony Braxton

„Nem szükséges feketének, gazdagnak vagy fehérnek lenni ahhoz, hogy értsük a zenét. A nyugati kultúrák tévedése, hogy megpróbálták elválasztani a zenét az élettől."

Lester Bowie

„A jazz a mai napig bennem van, és bennem is marad. Mint egyfajta gesztikuláció, jellegzetes attitűd, viszonyulás, válasz. Beleivódott az életérzéseimbe, hiszen a huszadik században élek, éltem, s mert ez a század leginkább ható, legjellegzetesebb zenéje."

Szabados György

Két évtized írásait tartalmazza e könyv: cikkeket, interjúkat, portrékat, riportokat, kritikákat. Az anyagot úgy válogattam össze, hogy a témák ne pusztán személyes érdeklődésemet tükrözzék. Az ebből kibontakozó (jazz-) világkép így nemcsak a szerzőé, hanem némiképp azoké is, akik ezekben az években a jazz vonzásában élték az életüket Magyarországon.

Turi Gábor

Ára: 1380 Ft

ISBN 963 379 492 7
9 789633 794920