

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

14. szabadzene

A kortárs zene legvitatottabb, egyben legperspektivikusabb iránya a szabadzene. Többretegű és többértelmű terminus, továbbá szemléletmód, állapot, alkotói viszonyulás, módszer, vagyis látszólag közérthetőnek tűnő, valójában mégis inkább szakmai dolog. A szabadzene persze a naprakész közönség számára sem teljesen idegen fogalom, melynek hallatán sokan valamiféle öncélú, parttalan, artistikus hatású, kollektív improvizációra gondolnak, mely úgy akar produkcióként feltűnni, hogy a benne résztvevő zenészek gyakorlatilag készületlenül, a pillanatnyi érzéseiket, ösztöneiket követve zenélnek, ráadásul semmiféle koncepcióban, rendezőelvben nem állapodnak meg előre. A közfelfogás szerint az ilyesmi lehet free jazz, atonális kortárszenére emlékeztető rögtönzés, szeszélyes és kaotikus benyomást keltő experimentális zene vagy szűk határok között mozgó, épp csak kissé variálgatott, formátlan minimál zene is – esetleg féktelenül elszabaduló punk-rock. A „közfelfogás” pedig ezúttal sem teljesen téves, amennyiben a szabadzenét műfajnak vagy műfaji gyűjtőfogalomnak tekintenénk.

Helyesebb azonban, ha a szabadzene elkötelezettjeit megkíméljük a műfaji skatulyázásoktól (egyelőre), főleg a sztereotípiák mentén ismert besorolásoktól. Szakmai, vagyis zenészi szempontból ugyanis a legnyitottabb hozzáállásról van szó, mely – ahogy a cím(ke) is jelzi – természeténél fogva független, és legalább az általuk teremtett közegben – ideális esetben: művészi dimenzióban – a zene nyelvén zajló kommunikációt és a szabadság kollektív megélését célozza.

Akkor is, ha már minden gondolkodó ember tudja: a kitűzött eszményi állapot a valóságban illúzió. Ugyanis a világ jelen helyzetét tekintve sem az egymásrautaltságunk mértékével, sem a hatalmi struktúrák szövevényében ránk osztott szerepekkel nem lehetünk már igazán tisztában. A művészet közegében ezért fontosabb, mint valaha, hogy a szabadság ne csak idealista ábránd vagy üres frázis legyen, hanem komolyan akart, megteremthető és megélhető létállapot. Még ha nem is vitás, hogy a világ jelen állapotára felelősen reflektáló zenében a muzikusok személyes zenei evolúciója külső, s mára már globális – zenei és társadalmi – hatások láncolata, melyeket szinte lehetetlen „kikapcsolni”, továbbá a produkció végkimenetele, rejtélyes erők táplálta egyéni készítmények összehangolhatóságának kérdése is, mely így valójában csupán egy gigantikus egyveleg pillanatnyi lenyomatát mutathatja.

Elfeledett (vagy tudattalanul elfojtott) aspektusból viszont olyan alkotói módszerről beszélünk, melyben a muzikusok spontán zenei kommunikáció mentén létrejövő mágiában, esetenként valóságon kívüli erők megidézésében, addig ismeretlen dimenziók feltárásában is bíznak, s melyben saját szerepüket pusztán médiumként fogják fel. Vagyis ebben az értelemben olyan zene a cél, mely pont a mai, öncélú – exhibicionista, sikerorientált, esztétizáló és pszichologizáló – emberi tényezőt igyekszik minimálisra szorítani – elvileg.

Bármelyik nézőpontról is legyen szó, eredetileg egyvalami tűnik biztosnak a szabadzene meghatározása körül: nem a közönség kegyeit keresi – ahogy a legtöbb zenész –, illetve jó esetben legfeljebb másodlagos szempont, hogy a produkciót szereti-e a hallgatóság. A szabadzene fogalomkörében számon tartott műfajok emiatt a legnépszerűtlenebbek közé tartoztak.

Joggal merülhet fel a kérdés: becsületes-e az ilyen alkotói hozzáállás? Hisz a zenésznek mi más lehetne a legfontosabb, mint a közönség; vagyis nem teheti meg, hogy nem törődik velük, nincs tekintettel az évszázadokon keresztül felépített formai-szerkezeti hagyományokra, pláne esztétikai normákra, a míves kidolgozottságra, melyek a bevált szépséget, eszményeket, felemelő (de legalább szórakoztató) zenei hatást hivatottak újra és újra kiváltani.

A barátságosan válasz: igen, lehet becsületes az ilyen muzikus, sőt... Feltehetően minden zene jobb és igazabb lenne, ha eltűnne az olyan zenészi hozzáállás, mely direkt módon a közönség kedvét keresi. A művész akkor hiteles, ha művét belső készítményei, felismerései motiválják, akkor is, ha az jócskán kívül esik az éppen

uralkodó, pláne átlagolható közönségigényen. Ha ez utóbbi szempont mégis számítana, az alkotó esetleg türelmesen kivárhatja, hogy művészete idővel értő fülekre, agyakra, lelkekre talál. S ez nem csupán hatékony promóció kérdése, hanem a mű spirituális igazságtartalmának fokmérője is – tehát anyagi, de főleg szellemi tőke kockáztatásával jár, melyet a „szabadzenész” megalkuvásmentesen vállal.

Tévedés, ha azt hisszük, hogy az ilyen, nem közönségbarát muzikus valamiféle mizantróp, mert épp az ellenkezője jellemző. Ugyanis ők nem az arctalan közönségnek, pláne tömegnek játszanak, hanem egy-egy fogékony lélekhez keresnek utat, pontosabban: közelítenek és közvetítenek hangokkal, zenével kifejezett (metakommunikált) gondolatokat. Az ilyen zene megítélése pedig nem tetszés vagy nem tetszés, hanem a hang kommunikáció értésének, felfogásának, befogadásának kérdése.

Fontos eloszlattunk azt a tévhitet is, mely szerint a szabad zene koncepciótlan összevisszaság lenne, pláne azzal az előítélettel súlyosbítva, hogy az ilyen produkciókban résztvevő muzikusok felkészületlenek, talán nem is professzionális hangszertudásúak, azaz blöffölnek (ahogy ezt a legtöbb absztrakt képzőművészről is hajlamosak vagyunk feltételezni). Nos, nem zárhatjuk ki, hogy ilyesmi is létezhet szabadzene címszó alatt, de a kicsit is figyelmes hallgató (szerencsére) könnyen megállapíthatja, hogy így zenélni – az esetek többségében – nagyon koncentráltan, egymásra figyelve, az aktuális állapotok mentén, vagyis a legmagasabb szintű tudással és érzékenységgel lehet csak. (Tudás alatt ezúttal sem csupán a közfelfogás szerinti zenei tudás értendő...)

A különböző szabadzenei törekvések közös nevezője nagyjából ennyi, és bármely készítmény – kulturális háttér, hagyomány, műfaj, azaz zenei evolúció – is jelenti az előzményeket, ilyenkor valóban a legszabadabb, a spontán improvizáció módszerével feltárt, mélyről fakadó közlés, egyszeri élmény, vagyis a mágia a – kimondatlanul is – legfőbb cél.

A kollektív rögtönzés ellenállhatatlan készítményét először egy tradicionális jazzirányzatban, a dixielandben tapasztalhattuk. A tonális keretek között egyre nagyobb biztonsággal, rutinosan improvizáló zenészek egymást inspirálva játszottak; két-három szóló párhuzamosan, kicsit versengve is, az örömmel önfelédés közegétől megittasodva. Ám ez az irányzat épp a könnyen megszerezhető rutin miatt vált hamar sematikusává. Valamiféle spirituális indítékra ugyan már a jellemzően „happy” dixie-zenészek is gyakran hivatkoztak, kicsit talán őket is megcsapta a felszabadultság érzetének szele, de ekkor még természetesen szó sem lehetett a mai értelemben vett szabad zenélésről. Viszont biztos, hogy nem volt ez jelentéktelen tapasztalat az évtizedekkel később színre lépő free-zenészek szempontjából. A blues-zal is bátran operáló, ugyanakkor ritkán tapasztalható vitalitást árasztó, szinte a pozitív életszemlélet pszichoterápiájával felérő muzika tanulságának nyomai több későbbi irányzatban is kimutathatók, de ami a legmeggyőzőbb a dixieland jelentőségét illetően, hogy nem kevesen máig is ragaszkodnak e tradicionális műfaj élő jelenlétéhez – feltehetően nem csak hagyományörző készítményből.

A gyorsan szaporodó, újabb és egyre konszolidáltabb, azaz szalonképes és közönségbarát jazzirányzatok előtérbe kerülésével azonban évtizedekre eltűnt a kollektív rögtönzés gyakorlata, vagyis a jazz szórakoztató funkció túl, szabadelvűséget is metakommunikáló tartalma. Ez utóbbi csak a bebop revelációszerű megjelenésével válhatott újra, vagyis igazán aktuálissá – főleg az ötvenes évektől, az irányzat más művészetekre is erősen ható tényszerésével.

Mielőtt tisztáznánk a mai értelemben vett szabadzene közvetlen előzményeit, muszáj kitérnünk az indítékokra, vagyis mindazokra a társadalmi jelenségekre, melyekre ez az irányzat lehetett csak érzékletes és meggyőző válasz.

A 20. század második felétől kissé hektikus, a tömegek által alig felfogható szabadságértelmezés még csupán kiforratlan, naiv eszmék védelmében megfogalmazott magyarázkodásnak tűnhetett. Ilyen volt Amerika, vagy egyszerűen a Nyugat, vagyis önmeghatározásuk szerint: a „szabad világ” ellentéte az egyéni kezdeményezést és véleményt is elvető és a kommunizmus illúzióját dédelgető keleti blokkal, valamint a demokráciát hírből sem ismerő harmadik világgal szemben. Eközben talán fel sem tűnt volna, hogy országaikon belül bizonyos társadalmi rétegek szabadságjogai enyhén szólva korlátozottak voltak, ha nem történik néhány letagadhatatlan botrány, rasszista indíttatású gyilkosság, vagy mindezek hatására keletkező tiltakozó mozgalom.

A nyugati, neoliberális közfelfogás részévé váltak a korlátokat elutasító életvitelt (hippi-mozgalmat, tudatmódosító szerek terjedését is) igazolni próbáló magyarázkodások, az ehhez kötődő új tömegkultúrák (például a rock & roll) hódítását is védelmező ideológiák. Hamarosan egyes szubkultúrák ikonjaiá váltak az úgynevezett beat-nemzedék költői, írói, mint Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti vagy Allen Ginsberg, akik átfogóbb szabadságfelfogásuk miatt váltak – műveik tanúsága szerint – kirekesztett lázadókká („fehér négereké”). Ők, vagy műveik szellemisége természetesen már a kétségtelenül szabadabb nyugati értékrendbe sem passzoltak, de elsősorban a fogyasztói társadalmak torzuló életvezetési normái miatt, melyeket öntelt módon, mint kizárólagosan követendő példát propagált az erőfölényével is kérkedő politikai és gazdasági elit. Kisvártatva a dühödt lázadás, a deviancia is a szabadság fogalma alá sorolt alternatíva lett, anélkül, hogy a mélyebb, és amúgy teljesen érthető okok komolyabb társadalomtudományi kutatás tárgyát képezték volna.

Nos, egy ilyen nyugati dominancia alatt álló – egyébként még naivan optimista – világgállapotra kellett, hogy reflektáljon a művészet: a szabadság

mint kiemelten fontos eszmei érték felismerésének jegyében.

Mi más lehetett volna az első hiteles művészeti diagnózis, mint a legrugalmasabb műfaj, az akkoriban egyre progresszívebb irányba mozduló jazz. A fekete-amerikai muzsikuskok polgárjogi mozgalmak iránti elköteleződése nem is meglepő, hisz saját „bőrükön” is bőven tapasztalhatták a „szabad” és többségi (nyugati) társadalom, valamint az utóbbi mellett leplezetlenül elfoglult hatalom, egyéb kultúrák, illetve egyszerűen csak a másság iránti intoleráns viszonyulását.

Az ötvenes évektől már egyre nyilvánvalóbb lehetett minden nem botfűlű ember számára, hogy a bebop-zenészek között igazi géniuszok hangja is hallatszik; méghozzá addig soha nem tapasztalt belső energiáktól fűtve. Az egyébként jellemzően apolitikus muzsikuskok hangjának elementáris erejére nem lehetett más magyarázat, mint a kulturális tradíciókra épülő szellemiség, az ehhez való hűség, valamint a jelenre reflektáló igazságérzet (persze az egyéni bizonyítási ambíciókkal párhuzamosan). A szabad világ pedig nem tehetett mást, mint hogy kisvártatva elismerte a marginális irányból feltörekvő művészetet (pláne, ha némi üzleti haszon is realizálhatónak látszott rajta).

A bebop, mely talán az utolsó egyértelmű, karakteres stílusjegyek alapján azonosítható, tiszta akusztikus jazzirányzat volt, – eddig méltatott jelentőségén túl – új utakat is nyitott a műfaj művészi fejlődése felé. Vagyis az inspiráló erőnek is felfogható stílus továbbérése fokozatosan, lépésről lépésre követhetően nyitott olyan távlatokat az alapműfaj előtt, melyek egyes irányzatai – még ha nem is váltak annyira markánsná –, kissé hibrid formákban, sokaknak ma is az élő jazzt jelentik, jobb híján mainstreamnek titulált címkével. A letisztultabb cool, vagy a modális skálákkal operáló produkciók mellett, a különböző bop-irányzatokban lobogott tovább a tűz, melyek az egyre tágabban értelmezett zenei és eszmei szabadság ábrázolása felé vitték a nemcsak szórakoztatásra szegődött zenészeket. Ekkor már nem lehetett féluton megállni. . .

Innen nézve már nem kétséges, hogy az ötvenes-hatvanas évek meghatározó jazzmuzsikusait legkevésbé a „sztárság” vágya fűtötte. Számukra is fontos volt persze, hogy egyéni hangon és egyre jobban játszanak, hogy zenéjük összetéveszthetetlen névjegyükkel együtt közelítse a tökéletest, de szinte semmilyen, a közönségigények érdekében vállalt kompromisszum (pláne megalkuvás) nem befolyásolhatta művészi meggyőződésük irányát. A műfaj új, értékmérő jegyévé vált a művészi autonómia, az individualista hang feltárulkozó őszintesége, melyet csak a már (szakmailag is) bizonyított, kivételesen nagy muzsikuskok engedhettek meg maguknak (az éhenhalás kockáztatása nélkül). Kevesen, de annál nagyobb hatásúak voltak, közülük többen a mai napig ikonikus jelentőségűek, nagy részük nehéz- és rövidéletű, kábítószer- vagy alkoholfüggő volt.

Ez utóbbi, sajnálatos jelenség háttere a laikus szempontjából alig felfogható. Az élet gyertyáját két végén égető művész azonban nem jazz-sajátosság, ez a – közfelfogásban deviánsnak minősülő – „alkotó-alkat” sohasem volt szokatlan. Kevés empátiával talán belátható lehetne, hogy a hétköznapi valóság, a normakövető elvárások, a puszta lét korlátolt, földhözragadt és érzéketlen feltételrendszere, a napi rutin abszurdítása, mindezek elfogadása nem magától értetődő dolog egy bizonyos érzékenységen túl, pláne belső, művészi késztetés táplálta tüzzel terhelve. Művésznek lenni pedig nem elhatározás vagy ambíció kérdése, mert a művészt az élet, a sors, a Teremtő választja, és nem tehet mást, mint amire tehetségénél, látásmódjánál fogva hivatott – akkor is, ha ténykedése általános értetlenséget, kiközösítést, de akár konkrét szenvedést is vonhat maga után. Az igazi művész csakis a létezés mesterséges kényszereitől mentesen, szabad viszonyok között képes alkotni, élni, ha pedig ilyen nincs, idejekorán „elég” – de addig is arra törekszik, hogy legalább művészete által létrejöjjön a szabad gondolatok, érzések, megnyilvánulások közege.

Az iménti egyszerű következtetéseket csupán a kívülrőlők kedvéért kell kimondani néha, a művész – főleg a verbalitással csak ritkán bajlódó zenész – erről nem beszél, számára mindez triviális. Annál nagyobb elánnal teszi, amit belső késztetései diktálnak, szavak, ideológiák, eszmei (pláne politikai) lózungok befolyása nélkül.

Nem légből kapott feltételezés, hogy az improvizatív zenész agyal a világ dolgain a legkevésbé. Mégis általuk szól az egyik legmeggyőzőbb, legőszintébb, spontán módon „megfogalmazott” hang a létezésről, a világ állapotáról, a törékeny békéről és gyakran veszni látszó szabadságról. . .

A zenei kifejezés legszabadabb felfogásáig, illetve gyakorlatáig a jazzmuzsikuskok közül is csak kevesen merészkedtek. Az általuk elsőként vállalt szabadzenével nemcsak a megélhetésüket, szakmai hitelességüket, a közönségvesztést kockáztatták, hanem a feltehetően fájdalmasabb általános értetlenség, sőt, szakmai kirekesztés veszélyét is, mint lehetséges következményt.

A zenélés ezen – legbátrabb és legexpresszívebb – szintjére pedig má t John Coltrane is eljutott a hatvanas évek közepére, a később elterjedő free jazz-címkét azonban Ornette Coleman használta először egyik saját produkciójának meghatározásaként. A zenétől szórakozást vagy gyönyörködést váró beidegződés miatt, a főleg értelemnek és sokkal kevésbé az érzékeknek szóló tartalom megjelenéséből adódóan a jazztáboron belül is zavar keletkezett. A kissé konzervatív álláspont – valójában elhamarkodott és felületes – kifogásai szerint az ilyen zene semmit és senkit nem tisztel: nélkülözi a ritmust, a harmóniát, a kompozíciót és minden addig bevált rendezőelvet, öncélú, kaotikus és kakofonikus, s mint olyan, a benne résztvevő zenészek magániügye. A jól követhető és átlátható zenei megoldásokra szocializált közönségben pedig fel sem merült, hogy efféle irritáló hangzó viszonyok közepette tartalmat, gondolatot is feltételezzen a szabadzenei produkcióban.

Akkor sem, ha egyre nyilvánvalóbb, hogy a világ ilyen (legalábbis ebbe az irányba tart); értékviszonyait, manipulált „igazságait”, torzuló emberi

mentalitását, egyéni érdekek miatt ellehetetlenülő bénultságát, együttműködés-képtelenségét tekintve. De amíg az ez utóbbiakra vonatkozó információkat az egyes ember ügyesen elkerülheti (s amiről nem tud, nincs is), addig a művészet közelébe sodródva esetleg ilyesmikre utaló tartalommal is kénytelen lenne szembesülni. . .

Mert nem kétséges, hogy a szabadzene kezdeti megjelenése egyfajta válasz volt a valóság, a létezés derús és rendezett hatású felszíne alatt megbúvó feszültségre, a biztonság, a talajvesztés irányába mutató tendenciákra.

Pedig a jazzmuzsikuskok szabad zenéje valójában sohasem volt olyan mértékben formátlan és féktelen, mint ahogy azt a free jazzt minősítő sztereotip vélekedések sugallják. A felületesen megfogalmazott legendából legfeljebb annyi igaz, hogy az ilyen zene egyik ismérve a sémákat gondosan kerülő, többnyire (bár nem feltétlenül) atonális improvizáció, akár kollektíve is. Az egyensúlyteremtés igénye, sőt, a kompozíció irányába mutató határozott késztetés is mindig jelen volt az irányzatban – főleg annak korai korszakában –, hisz a rögtönző muzsikus sem zárhatja ki az ember alaptermészetéből fakadó törekvést, mely valamiféle belső rendezőlv önkéntelen követését, vagyis a helyzet uralását célozza. Az sem véletlen, hogy a szabadzene elkötelezett alkotóinak jellemzően legfontosabb dilemmája volt mindig (ma is) a kompozíció és az improvizáció adekvát aránya. Vagyis messze nem igaz a free jazzt gyakran érő vád, miszerint „artisztikus hakni” vagy blöff lenne, hisz nem csekély megirt tartalom mentén formálódik az improvizációval, azaz: eleven lényeggel kiteljesedő kompozíció. A rögzített részek talán nem minden alkalommal ugyanúgy hangzanak el, a zene egészének belső energiái, erővonalai pláne változó tényezők, ahogy alkalmanként más környezetben, más-más embereknek szól, s nyilván az alkotók változó érzelmi, pszichikai, gondolati állapotának is függvénye, hogy adott alkalommal milyen hangok, tempók, akkordok által születik újjá egy, már sokszor előadott zenedarab.

Ezekben az esetekben egyvalami nem változik: a zene szellemi tartalma, mely belső lényegét tekintve állandó, s mely az idő folyamán, az improvizáció által megújulni, aktualizálódni, árnyaltabbá válni, egyszerűval: gazdagodni képes – „legfeljebb”.

Szabadzenét művelni egyébként valóban kockázatos vállalkozás, de nem a konzervatív kifogások és sztereotip aggályok miatt, hanem a lelki-szellemi egyensúlyi körülményeket befolyásoló külső tényezők kiszámíthatatlansága miatt. És ezen a ponton szembesülünk a free zene egyik fontos minőségi meghatározásának kérdésével is olyan formában, hogy a művész vajon képes-e felülkerekedni mindezekben. Mivel számos példa bizonyítja, hogy ennek az irányzatnak is géniuszok teremtették meg a létjogosultságát, nem kérdés, hogy koncentrációval, a zenei kommunikáció értésével és érthetővé tételével legyőzhető bármely külső körülmény, ha úgy tetszik: a banális valóság.

Tehát létrejöhet a már említett mágia.

A jazz szóban forgó irányzata vagy alkotói módszere ma is él, még ha művelői idegenkednek is az évtizedekkel ezelőtti free jazz-címkétől. A skatulyázás miatti érzékenység azért is érthető, mert a „free” nem a művész gátlástalanságára utal – ahogy a legtöbben gondolják –, hanem a zene által megidézni kívánt, érthető és megélhető felszabadultságra; illetve sokféle érzelmek, gondolatok, spontán megnyilvánulások életszerű, parallel hatására, s mindezek zenei megfogalmazására. Kissé patetikusan: a szabadság eleven élményére. A „jazz” szó pedig legfeljebb annyiban helytálló, hogy a muzsikuskok által megidézett – ideális esetben – spirituális energiák, valamint a hangszer-összeállítás (szaxofonok, rézfúvók, zongora, nagybőgő, dobok, illetve bármi más is, jellemzően kisebb, esetleg combo formátumban), leginkább a jazz-re utaló, vagy a műfaj rögtönzési szisztémáival operáló zenére emlékeztetnek.

Ám a szabadzene lényegét tekintve nem stílus, nem szabályba foglalható zenei nyelv, hanem alkotói módszer, s eltökélt szándéka szerint nem a tradíciók szellemi lényegétől (akár őserőből fakadó késztetésektől is), hanem a kliséktől, beidegződésektől, zenei közhelyektől, azaz műfajoktól független.

A tágabban értelmezett szabadzene fogalomkörében ma már sok, szándéka és tartalma szerint is egészen különböző megközelítéssel találkozhatunk. Tehát a közelítések, zenei megfogalmazások szétforgácsolódása a szabadzenét sem kímélik. Az alternatívnak is mondott kortárs improvizatív zene – kis túlzással szólva – annyi irányba megy, ahány művelője van. Látszólag mindenki elutasítja a konvenciókat, legalábbis szándéka szerint, de ami ma új, akár szabadzene címén is hallható, mégsem igazán eredeti. Nem is lehet az, hisz a 20. században minden elképzelhetőnek vélt koncepció, közelítés, módszer, erő, szisztéma zenei foglalatot kapott, melyektől gyakorlatilag lehetetlen függetlenül alkotni. Talán nem is kellene ezt forszírozni. A free jazz, az experimentális zene, a punk-rock, a kortárs komolyzenében teret kapó véletlen, vagyis bármely szabadzene sem tagadhat meg mindent, ami volt – pláne ha már a legbátrabb atonális irányzatoknak is százéves hagyományuk van.

Ennek dacára mégis úgy tűnik, ma mindent felülír az eredetiségre törekvés. Gyakran az ismeretlenségből lépnek elő kisebb-nagyobb egyéniségek, akik a posztmodern, kortárs- és innovatívnak ható improvizatív irányzatoknak is teret adó klubszínpadokon próbálják minden mástól eltérő művészetüket érvényesíteni. A sokféle mai szabadzenei felfogás persze azt is eredményezi, hogy egyre inkább bevált műfajokhoz sodródó zenei koncepciókkal szembesülünk – még ha homályos, vagy csak jelzésszerű formákban jelenlévő műfaji jellegzetességekről is van szó. Továbbá ma már csak részben igaz, hogy a szabadzene művelői nem keresik a közönség kegyeit; főleg ha a zenélés némi sikert, vonzó életmódot, talán még átmeneti egzisztenciális megoldást is ígér. Ám ez utóbbi hozzáállás a szabad zenélés lényegi indítékait, a függetlenséget, a feltárulkozó közlést, a szabadság iránti elköteleződés

hitelességét kérdőjelezi meg.

A könnyebb felfogás mentén közelítő, többségében fiatal alkotók hallhatóan keveset tudnak azokról a változatos zenei előzményekről, melyeknek elemeit a lehető legbizarrabb kombinációkban próbálják összeilleszteni. A legtöbb nagyon „szabad szellemiségű” punk-rock formáció ebben, vagyis a bátor, de meglehetősen fésületlen eklektika és az extrém rögtönzés sajátos elegyében véli az eredetiséget. Az eredmény: ártalmatlan, sokszor a véletlennek köszönhető játék, mely csupán szórakoztatni akarja a jelenlévőket és a benne tevőlegesen résztvevőket – persze a trendektől jócskán eltérő módon, fiatalosan tiszteletlenül, vagyis csak idézőjelesen felfogható művészetként. (Az ötleteiket próbálgató fiatalok menségére írható, hogy szándékuk szerint sem akarnak többet, mint egy jó és lehetőleg nem szokványos estét.)

Az experimentális késztetések többségükben azonban – szándékaik szerint – általában komolyak voltak – bár nem tűnik evidenciának, hogy azok is maradtak. Ugyanis a zenével, ezzel a valóság feletti spirituális közeggel kísérletező kreatív lelkek valóban ráuntak arra a régóta rájuk süttött stigmrára, hogy érthetetlenek, „lilák”, nem az emberek kedvéért tevékenykednek. Jó ideje már azt láthatjuk, hogy egy részük úgy próbál konszolidálódni, hogy más művészetekhez (képzőművészethez, modern tánchoz, mozgásszínházhoz) közelítve próbálják ténykedésüket érvényesíteni. Az ösztönzés címszó alatt performance-okba integrálódó zene nyilvánvaló kompromisszumkeresés a szélesebb körű elfogadottság irányába, ahogy a közönség aktiválása, közös produkciókba való bevonása is hasonló indíttatásból gyakori manapság. Az alkotók másik fele pedig nyíltan a popzene tapasztalatait igyekszik kihasználni, minél egyénibb, hatásosabb módon. Utóbbi esetekre aligha mondhatnánk, hogy a szabad, improvizatív kortárszene irányába ható törekvések lennének; annak látélet-szerű vagy prognózist adó tartalmát célozva.

Szerencsére ez utóbbi sem tűnt el teljesen, real-time zenének is nevezett formáit főleg a jazz-hátterű muzikusok tartják életben. Függetlenül, szabályok és klisék nélkül játszani ma is sok zenésznek nagyon vonzó, de az ilyen produkciókra már nem az elementáris, a nehezen kommunikálható belső tűz, tiltakozás és lázadás a legjellemzőbb, hanem a játék (intellektuális és érzéki értelemben), a közérthető, tonális vagy minimalista rögtönzés, a megbízható keretet jelentő ostinato vagy groove felett keresgélő egzotikus szólózás.

Az eredeti forrást, a gyökereket, a szellemi tradíciókat is kutató, spontán módon születő jelenkori mágia egyre ritkább. A kortárs zeneművészek nagy részét talán védekező ösztönük tartja távol a mai valóságtól. Kisvártatva bizonyára megértjük, hogy miért. . .

Matisz László MINT FOLYÓ A MEDRÉBEN

Beszélgetés BALÓ ISTVÁNNAL

Improvizatív zenei műfajokat tekintve is jellemző, hogy a nagyközönség főleg a domináns muzikusokat, az úgynevezett frontembereket jegyzi. Pedig tény, hogy egy igazán jelentős improvizatív zenét játszó formációban nem beszélhetünk csupán kísérő szerepben funkcionáló háttéremberekéről. Ezt minden komolyabb domináns egyéniség – szerző, zenekarvezető, szólista stb. – készséggel elismeri. Tudniillik ezekben a műfajokban a minőség, vagyis a művészet kollektív alkotómunka eredménye. Így a formáció egyik tagja sem csereszabatos.

A Parallel zenészportréinak sorában ezúttal egy olyan muzikus egyéniség szerepel, nem frontember, de játéka, összetéveszthetetlen névjegye, jelenléte meghatározó jelentőségű Dresch Mihály, Lukács Miklós, Borbély Mihály vagy Párniczky András különböző formációiban. Szerényen megemlített kiegészítéséből pedig az is kiderül, mára már zenekarvezetőként is jegyezhetjük.

Ez utóbbi fejleményt, azaz a saját formációt miért „csak csendesen” jegyezted meg? Mert már több éve kísérletezem ezzel. Nem könnyű a saját elvárásaimnak megfelelő zenekart létrehozni, amelyben lehetőleg a résztvevők is jól érzik magukat. Úgy szeretnénk muzsikálni, ahogy egy folyó halad a medrében; korlátok között, mégis szabadon.

Szabadabban, mint a már régóta működő formációkban, a felsorolt partnerekkel? Nem szeretnék összehasonlítani. A szabadságigényét bárki, bárhol érvényesítheti a saját tudásának és bölcsességének arányában. Vagyis én Dresch Misi, vagy Borbély Misi mellett is meg tudom élni az eredendő szabadságigényemet.

Jól gondolom, hogy mindegyik zenekarban, melyekben ott vagy, van valami közös, egy tőről fakadó szellemiség? Egyik sem jazz-zenekar – szűkebb értelemben. Ám ha a jazzt olyan improvizatív zenének tekintjük, amely a hallgatóságot pozitív élménnyel tölti fel, akkor ez mind jazz, ami csak szóba került. Persze az eredeti amerikai zenétől különbözik némileg, főleg az említett négy zenekarra egyaránt jellemző népzenei gyökerek, és a bartóki szellemiség tagadhatatlan hatása miatt egyrészt, másrészt meg nem az amerikai kultúrában élünk. Itt muszáj megjegyeznem, hogy – szerintem – Dresch Misi egész munkássága, világviszonylatban is példátlan. Úgy gondolom, hogy elsőként neki sikerült valóban ötvözni saját népzenejét és az amerikai jazzt, melyből így egy kivételesen egyedi dallam- és ritmusvilág jött létre.

Az viszont nem lehet véletlen, hogy a bevezetőben felsorolt, sokban hasonló indíttatású zenekarvezető téged választott egyik partnerének. Mit gondolsz erről? Amikor kezdtem komolyan venni a dobolást, hamar beláttam, hogy amit az amerikai dobosok tudnak, arra én képtelen vagyok. Nem maradt más választásom, mint a saját felfogásom szerinti irány és rendszer kialakítása – amit a magam módján tovább is tudtam fejleszteni. Ennek eredményeként sikerült összeállítanom egy saját koncepción alapuló, logikusan felépített dobiskolát is. Erről később kiderült, hogy tematikájában szinte semmiben nem különbözik az amerikai vonaltól, csak más logika szerint épül fel, és én az elsajátítottakat a saját rendszerem szerint alkalmazom, másképp játszom.

Tehát tanítasz is, mint ez kiderült...

...igen; persze olyanokat, akiknek játékom és az ebből felépített, szinte minden stílusra kiterjedő dobiskolám vonzó.