

SZABADOS GYÖRGY

Ornette Coleman, John Coltrane és Don Cherry

Előadás Nagykanizsán 1974. február 5-én*

Tisztelt Hallgatóság, kedves Barátaim!

Különös öröm nekem, hogy eljöhettek Nagykanizsára előadást tartani azok után, hogy már egyszer zenénkkel is szolgálhattuk azt a világot,¹ amit magunkénak vallunk, amiről úgy érezzük, hogy a mai ember zenei nyelvének tartozéka, és ami nem idegen a mi égtájunkon sem. Azért öröm nekem ez, mert a zene sok mindent elmond, de úgy érzem, hogy néha jó beszélni is a zenéről, különösen olyan zenéről, ami talán ma még kissé idegen „valami”, s aminek az eredete nem a mi világunkból fakadó, hanem korunk egyik legelementárisabb jelenségét hordozza, mégpedig a színes bőrű emberek kulturális építkezését mutatja be. Azokat az újdonságokat, azt a hangvételt, azokat az eredeti dolgokat, amelyek őket jellemzik, s amelyek – ha visszagondolunk a századforduló és a XX. század első felének képzőművészetére – annyira nagy hatással voltak az európai művészetekre is.

Az én témám, tulajdonképpen három ember bemutatására szorítkozik: Ornette Colemanre, John Coltrane-re és Don Cherryre. Meg ne tévesszen minket, az angol nyelvben a második szó jelenti a vezetéknevet, így mindhárman C-betűsök. Érdekes módon ez a három C-betűs ember a jazztörténetben különös helyet foglal el, különösen Ornette Coleman és John Coltrane, akik úttörői voltak ennek a műfajnak, és egyben a négerség mozgalmainak is. Donald Cherry, aki társa mindkettőnek, s ennek a mozgalomnak, ennek a zenei világnak aktív tagja, inkább mint „végrehajtó” ember szerepel ebben a zenében, ezért tárgyalásunk során róla ejtek legkevesebb szót, hiszen az ő stílusa, az ő elképzelései, az ő világa tulajdonképpen csak egy szín abban a koncepcióban, amit elsősorban Coleman képvisel.

* Az előadást Szabados Györgyné engedélyével közöljük. A szöveget Babosi László, Polai György és Ráduly Mihály gondozta.

¹ Szabados György szexettette 1973. március 29-én este 7 órai kezdettel szerepelt Nagykanizsán a Városi Úttörőházban. Az együttes tagjai: Szabados György – zongora, Ráduly Mihály – tenor- és szoprán saxofon, Kimmel László – tenorsaxofon, Ifj. „Kathy” Horváth Lajos – hegedű, Vajda Sándor – bőgő, Jávor Vilmos – dob. Erről lásd P[OLAI]. GY[ÖRGY]: *Free zene Nagykanizsán. Szabados György együttesének hangversenye* = Film, Színház, Muzsika, 1973. jún. 16., 26.; POLAI GYÖRGY: *Free-jazz Nagykanizsán. Dr. Szabados György együttesének hangversenye a Jazzklubban* = JazzHíradó, 1973, 3. sz., 2–3.

Mielőtt rátérnék a rövid életrajzi adatokra – mivel nem az a feladatomban, hogy életrajzot mondjak el – feltétlenül szólni kell arról a háttérről, elsősorban társadalmi háttérről, ami ezt a fajta zenét létrehozta.

És máris Amerikában vagyunk, pontosabban Észak-Amerikában, még pontosabban az USA-ban. Az már közhely ma, hogy a négerrek hogyan jutottak Amerikába, és ott rabszolgák voltak három évszázadon át. Az európai történet ókorának társadalmi szituációjában éltek a XVIII–XIX. században, egészen a hivatalos felszabadításukig. Ez egész röviden végül is indok arra, hogy eléggé egyértelmű alapot teremtsen a négerség helyzetének megítélésében. Viszont egy bakugrással mindjárt a közelmúltba tekintve, el kell mondani a következőket.

Amerikára elsősorban az jellemző, hogy a gazdasági érzékenység – tehát az embernek, minden ott élő embernek a gazdasági érzékenysége, az egzisztenciális érzékenysége – az elsődleges, nem a művészi vagy egyéb szellemi képességek kibontakoztatására, kiművelésére való érzékenység. Ez a meglehetősen materiális gondolkodásmód a művészeteknek általában nem kedvez. Az ipari társadalom kibontakozása, a kapitalisztikus, az imperialisztikus berendezkedési mód – gazdasági, illetve társadalmi értelemben is –, hozza létre azt a fajta közérzetet, melyet elidegenedésként szoktunk jelölni manapság, bár ez egy igen komplex, sokértelmű fogalom. Erről most nem szeretnék beszélni. Amerika művészete, amely nagy lépésekkel igyekezett utolérni a maga földjén, a maga világában az európai művészetek által befutott utat, végül is az elidegenedés művészetében kulminált, ami elsősorban az Európában élő fehér ember kultúráját jellemezte. A zenében is ez a folyamat jellemző Amerikában. Aki hallotta már John Cage kompozícióit például, vagy akár Aaron Copland zenéjét, és sorolhatnám tovább a zeneszerzőket, az tudja, hogy ezekben érezni lehet, hogy meglehetősen csillogó, de a mélyben elég üres életről árulkodik a mai Amerika fehér emberének zenéje. Ezzel szemben a néger ember, aki oly látványosan különbözik a fehér embertől, teljesen más helyzetben van a világban. Természetesen az egész világon más helyzetben van a színe miatt, de megítélésének módja Amerikában különleges, hiszen évszázadok óta együtt él fehér és fekete, és három évszázadon keresztül a fekete ember nem volt ember. A mai helyzetre vonatkozóan LeRoi Jones *A blues népe* című könyvében egy nagyon érdekes kijelentést tesz: „Ma már senkinek sem illik emlékezni rá, hogy Amerikában, három évszázadon át rabszolgaság volt, hogy a fehér ember volt a gazda, a fekete pedig a rabszolga”. De az igazi amerikai néger kultúra gyökerénél ott van ez a tudat, s ez, valamint a vele együtt járó meghasonlottság, öngyűlölet, sztoicizmus és végül szeszélyes optimizmus múzsái nyomják rá bélyegüket az afro-amerikai zene leg tartalmasabb részére. Arra az afro-amerikai zenére gondol itt LeRoi Jones, amit az a fajta új zenei jelenség hordoz és képvisel, amit a négerrek teremtettek Amerikában, amit ma végül is jazznek hívunk.

Ez így nagyon egyszerű volna. A négerrek sorsában közben társadalmi változások következtek be, de olyan változások nem, melyek ne tartották volna fenn bennük mindig azt az érzést, hogy ők csak négerrek, feketék. Tulajdonképpen – és ez főleg a néger középosztályra vonatkozott – ez okozta azt az öngyűlöletet, amiről LeRoi Jones szót, hogy egyszerűen szégyellték, hogy négerrek, akkor, amikor külön divat

volt egy időben Amerikában, hogy fehér emberek négernek maszkírozva magukat, négeres zenével szórakoztatták kommersz módon egymást.

Természetesen közben a városiasodás folyamata is nagy mértékben előrehaladt Amerikában, hiszen Amerika az ipari-társadalmi fejlődés mindezidáig legmagasabb szintre jutott országa. Ám ezzel szemben – főleg a magát mindig bezártnak, úgy is lehetne mondani: kizártnak, érzett négerség szemében – egyre inkább kialakult egy ősi nosztalgia valami elveszett birodalom után. Ez egy kifejezetten pszichológiai jelenség, hogy a magát rossz szituációban érző ember a vágyait visszairányítja egy olyan elveszett édenbe, amiről feltételezi, hogy egyszer volt, amit a lelke mélyén hordoz: tulajdonképpen ez nem más, mint a saját szellemi, kulturális lényének a meg nem alkotott vágya.

Ez a nosztalgia, ami az egész négerségre jellemző ma is, korábban nem volt ennyire tudatos. Ma, amikor *Black Power*ről, *Fekete Hatalom*ról beszélünk olyan szervezetséggel próbálják a négerek a maguk világát megteremteni, hogy már ilyen nagyjai léteztek, mint Martin Luther King, Malcolm X stb., és ilyen szellemi embereik, mint LeRoi Jones.

Ezek az emberek tulajdonképpen a népi gyökerekhez sokkal közelebb voltak, mint az a fehér ember, aki már végül is megépítette a maga városait, egy kicsit kiélte a maga kultúráját, tehát van már kulturális múltja. A feketéknek népibb a társadalmi állapota és szemléletmódja, hiszen gettóban él Amerikában. Gettók alatt ne olyan gettókat értsünk, mint amilyenek a fasiszmus alatt voltak Európában, hanem olyan elhatárolt városrészeket, amelyek nagyban különböznek a nem négerlakta területektől. Természetesen egzisztenciális vonatkozásban rendkívül nagy a különbség. Itt mindjárt meg kell mondanom, hogy különbséget kell tennünk azon négerek között, akik a beolvadás, az együttműködés útját választották. A néger középosztály tagjairól van itt szó, akik hajlandók voltak a néger öntudatról lemondani, és megteremtették a maguk nem is akármilyen egzisztenciáját. De egy népnek a léte nem az anyagi meg-alapozottság elsődleges függvénye, legfeljebb a jóléte. A léte a kulturális felépítmény, a tudat függvénye. Amerikában a négerség ma már öntudatra ébredt, már van olyan tapasztalata és lehetősége az amerikai társadalomban, hogy egész egyszerűen ebből a bezártságból felépítheti a maga világát, mindannak a kulturális örökségnek a kamatoztatásával, amit oly szűzen és oly szépen megőrzött a történelmi múltjából, amit Afrikából hozott, és Afrikán keresztül végül is Keletről.

Még csak annyit a bevezetés okán: a jazznek korszakai voltak, s szinte minden korszak azzal az érdekes jelenséggel párosul, hogy a fehér ember megpróbálja a jazz-muzsikát, mint jelenséget kifejéridíteni. Megpróbálja a maga szórakoztatásának céljába állítani. A néger ezt mindig rossz szemmel nézte. És miért nem ízlett neki ez a muzsika? Azért, mert a fehér ember más biológiai és pszichológiai indítékok alapján csinált kultúrát. Más volt a tempóérzéke, más az életének időszámítása, más az öröksége, máshonnan jött, más volt a szenvedélyessége, minden más volt, mint ami a néger jellemelte. Ebből következik, hogy a néger mentalitás sosem fogadta el igazán magáénak azt, amit a fehér ember felépített magának, produkált, az ő zenéjének, az ő jelenségének divatja ürügyén. Ezért a néger zenészek bizonyos időközönként elhatárolták

magukat a jazz bizonyos áramlataitól, és a jazztörténet azt mutatja, hogy mindig ezek az elhatárolódások voltak a jazz továbbhaladásának nagy előkészületei. Ma már tudjuk – ebben Frank Kofsky, LeRoi Jones és mások, akik nagyon jelentős kutatásokat végeztek e tárgy körben – hogy a ragtime, a dixieland, a swing, tulajdonképpen a jazztörténet fehér korszakai voltak. Azok a korszakok, amikor a fehér ember megpróbálta kommercializálni a jazzmuzikát. A négerség ettől távol volt.

A dixieland vagy akár a ragtime, amire olyan éles füllel figyelt Sztravinszkij, hogy még ragtime-ízű zongorakompozíciót is alkotott,² az nem eredeti néger zene. A néger zene nemigen tűri azt a szabályosságot: a metrumnak, dallamvezetésnek és az egyéb zenei mutatóknak azt a rendjét, amit a fehér ember megkövetel; azt az eszményített tökéletességet nem tűri el, mert más a temperamentuma, és nem a diatonikus zenei gondolkodás az övé. (A diatonika csúcspontját a mozarti-beethoveni időkben érte el a zene. De ez egy kiragadott zenei világ a hangok világában, egy kiragadott zenei rend.)

A néger zenei világ nem érzi igazán magának ezt. A '40-es években volt egy óriási változás a jazzmuzikában, amikor feltűntek olyan nevek, mint Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, hogy csak kiemeljek egy-két nevet a sorból, akik a swing korszakkal ellentétben, amely megint csak egy kifejezetten fehér jellegű korszak, vissza akarták állítani a ritmusnak azt a jellegét, mely az ő világukat, az ő kultúrköreiket jellemzi. Ekkor született meg a bebop-korszak zenéje.

Az első nagy bebop zenészek ezt társadalmilag is szinte tüntetően építették és képviselték, hiszen az öltözködés módjukban is hasonlítanak ehhez a koncepcióhoz. Fölvették a vidéki, a kisvárosi néger ember öltözkédését: bizonyos jellegzetes sapkát, kecskeszakállt növesztettek. Sokan ablaküveggel felszerelt drótkeretes szemüveget vettek fel azért, mert divattá akarták tenni a négerség körében, hogy szemléletessé tegyék, a néger is intellektuális ember lehet, mert ő semmivel sem kisebb, mint más ember, semmivel sem kisebbek az értékeik és a lehetőségeik, legfeljebb másabbak. Tehát inkább felvette ezt a szemüveget azért, hogy intellektuális kinézete legyen. Megtette ezeket a lépéseket, és ez volt az az alap, amire a mostani, úgymond avantgárd muzsikások – akik az európai zeneszerzőkkel összehasonlítva közel sem avantgárdok, hanem XX. századi zenészek – alapozhatták a zenei megújodást.

Érdekes dolog az, hogy az amerikai jazzmuzikában ugyanazok a dolgok történnek, csak jóval gyorsabban, mint az európai zenetörténetben az évszázadok folyamán. Nyomon lehet követni mindazokat a társadalmi változásokat, ugyanis a zene csodálatosképp rögzíti és mutatja azokat, amelyek megtörténtek Amerikában, elsősorban a négerek életében. Ha megnézzük az európai zenetörténetet, egy Berlioz a francia forradalomhoz kapcsolódóan micsoda elementáris kitörésű zenét jelent. A nagy úttörő, de egyben összefoglaló, Beethoven, aki csalódásokkal és megújodásokkal együtt egy olyan európai korszakot jelképez, amely az európai ember szellemi öntudatát hivatott megalapozni, jelképezni, és sorolhatnánk tovább.

Én azt hiszem, hogy ezzel a rövid bevezetővel, ami nyilvánvalóan nem lehetett teljes, hiszen ez egy rendkívül bonyolult probléma még kívülről is, most már a mélyvízbe dobhatjuk magunkat, és nézzük az első kompozíciót. Ornette Coleman zené-

² Sztravinszkij: Rag-Time (1918).

jével kezdjük, aki az első volt az avantgárdok sorában, és üstökösként robbant be az amerikai jazz-zenébe.

Zene: Ornette Coleman: *Lonely Woman* (1959).

Nem tudom, hogy sikerült-e megérezni ennek a számnak a hangulatát? Ebből a darabból sok mindent lehet következtetni, már ami igazán néger-élmény. A négereknél – úgy, mint általában a népzében – minden sokkal direktebb, kevésbé áttételes, kevésbé leszűrt. Sokkal földszagúbb ma a művészet, és a művészi jelek is. Nagyon érzékletesen közli a néger zenész azt, amit közölni szeretne: direkt akarja belebúvílni a hallgatóba azt az állapotot, ami belőle a zenét kiváltotta. Egy ilyen szenvedélyes fajta, mint a fekete ember pedig különösen hajlamos arra, hogy ez látványos és elementáris legyen, de ez nem csak a zenében nyilvánul meg. Ebben a könyvben van egy versidézlet, amit egy nőiségében, asszonyisága teljében élő nő mond:

Jó nagy kövér mama vagyok, jaj, reng a fenekem,
 Jó nagy kövér mama vagyok, jaj, reng a fenekem,
 Úgy reng, hogy a girhes lányok férjét elszeretem.³

Hát ebben nagyon jól lehet érezni a szókimondást, a nyersséget, hogy szinte látja az ember annak a néger nőnek a vágyakozásra ingerlő ülepét, ugye? De ez nem egy visszataszító, hanem nagyon is kelendő jelenség. Ebben a zenében ez az aranycsillogás, ez a színesség, ez a túlburjánzás, ez a hanyatló burjánzás, évdés érezhető, hiszen a néger embernek az egész mozgására ez a hanyagság, ez a jellemző. Ha egy sportközvetítésnél egy néger atlétának a mozgását megfigyeljük, látjuk, hogy minden tagja másfelé mozog, másfelé jár, csupa ritmus, csupa dekoncentráció, és mégis olyan harmonikus.

Később meg fogjuk látni, hogy abban az úgynevezett „free” muzsikában, látszólagosan „szabad” zenében ez a dekoncentrátság látható és érezhető, de mégis olyan egységesen adja azt, amit adni akar. Ezt a darabot, amit hallottunk Ornette Coleman szerelte, arról a lemezéről való, amivel ő először megjelent a jazzéletben.

Ornette Coleman 1930. március 19-én született Fort Worth-ban, Texasban. Mint általában a jazzmuzikusoké, élete meglehetősen ismeretlen. A városi négerekre jellemző élete és gyermekora lehetett. Los Angeles környékén élt hosszú ideig fiatal korában, az ún. Southwestben, és ott tanult, blues- és ritmuszenekarokban játszott. Mint tudjuk, Los Angeles a jazz feltűnésének egyik első körülírható helye.

Az, hogy blues- és ritmuszenekarokban játszott, sok mindent elárul, hiszen a ritmushoz egészen kicsi korától eleven kapcsolat fűzte, a blues pedig az igazi néger-ézés. Ezt az életet az ötvenes évekig élte, majd ugyancsak itt, Los Angelesben elsősorban formai jellegű tanulmányokba kezdett. Nyilván a saját zenei elképzeléseinek megfelelő formátanokat vett át, mint majd később halljuk, ez egészen a XX. századi

³ JONES, LEROI: *A blues népe. Néger zene a fehérek Amerikájában*. Ford. László Balázs, Dávidházi Péter. Budapest, 1970, Európa, 119.

modern zeneszerzőkig terjedt. A későbbi zenéjéhez elengedhetetlenül szükségesek teóriai tanulmányokat folytatott, amelyek elsősorban történelmi, másrészt társadalomtudományi, harmadrészt pedig zenei jellegű stúdiumok voltak. Főleg ez indokolja azt, hogy ilyen kész fegyverzetben állt elő Amerikában.

1958-ban Walter Norrisszal, Billy Higginsszel, Don Payne-nel és Don Cherryvel egy lemezen szerepel – bár ez még nem az ő igazi lemeze – *Something Else* címmel. Később új emberek kerülnek hozzá.

Don Cherry Oklahoma City-ben született 1936-ban és tulajdonképpen az ő zenei értelemben vett élettörténete Ornette Coleman feltűnésével kezdődik úgy, hogy 1959-ben egyszer csak megjelenik Coleman első lemezén, azon, amit most hallotunk. Ő először trombitán, bizonyos ideig cornetten, majd pocket trombitán játszott (ez egy különleges piszton-hangszer). Előtte Sonny Rollinsszal szerepelt sokat, aki szintén a hagyományos és eredeti néger jazzmuzsikának egyik legjellegzetesebb és legjelentősebb képviselője, de Cherry gyakran járt Európában is. El kell még mondani azt, hogy a trombita a jazz hangszertörténetben különleges helyet foglal el azért, mert a legnemesebb hagyományokat viszi és folytatja az afro-amerikai zenében. Egyrészt a bluesos hangvételt, azt a bizonyos nem teljesen tiszta hangzást követi, ami annyira jellemző a néger intonációra, másrészt egyre inkább vonzódik a keleti zenei világ felé. Nagy hatással volt Don Cherryre több olyan zenész, aki kortársa volt, így: Albert Ayler, Eric Dolphy és az indiai zene. Az előbb hallott darab a *The Shape of Jazz To Come* című lemezről a *Lonely Woman*, a *Magányos nő*, a *Magányos hölgy* vagy *asszony*. Ez a vontatott, szomorú hangzás, ami úgy érzem, elég jól érzékelteti a tényleg magába mélyedő és magára hagyatott asszony lelkiállapotát, jól bemutatja azt, hogy végül is itt egy óriási fordulat következett be a néger zenei világban.

Már említettem a '40-es évek öntudatosuló mozgalmait, de még azt el kell mondanom, hogy a '40-es évek zenészei egészen egyszerűen kijelentették, hogy ők komoly zenét csinálnak. Mégpedig azon oknál fogva, hogy a zenéjük a legmélyebb emberi tartományok kifejezése, a legmélyebb emberi problematikát hordozza, ebből a szempontból tartalmilag komoly, nem könnyű szórakoztatás, hanem katarziszra épülő, tehát a hallgatót megszenvedtetvén akar hatni. Formailag pedig oly gazdagok, hogy kevés hangszeres ember van a világon, aki olyan nívón tudja kezelni hangszerét, mint ők. Ezt a komoly jelleget ez a generáció, élükön Colemannel, akit én ennek a mozgalomnak legelső és vezető alakjának érzek és tartok, teljes fegyverzetben hozta. A *Lonely Woman* egy rövid, inkább jobban megszerkesztett és „leírt” darab, bár a jazzmuzsika alapvető elve az improvizáció, és inkább tartalmánál fogva érzékletes. A most következő darab az *Eventually*, magyarul: *Végül*.

Zene: Ornette Coleman: *Eventually* (1959).

Ember legyen a talpán, aki egy ilyen kottát elolvas, mert bizony nem könnyű, és nem könnyű nekünk, európai embereknek ezt a zenét első hallásra, de még tizedikre sem igazán megérezni. Alapjában véve ez egy olyan zenei folyamat, ami csomó furcsa egzotikusnak tűnő hanggal, effektussal operál, néha van némi olyan érzetünk, hogy

na, itt valami líraiság van, itt valami keménység van. Hogyan is lehet ezt a szinte kaotikus és mellbevágó muzsikát művészetnek nevezni, tartani? Körülbelül ezt érezhette Ornette Coleman első lemezénél és első fellépéseikor az amerikai jazzvilág is, amely akkor a cool jazz és a hard bop világában élt.

A korszakok az amerikai zenében sokkal gyorsabban játszódnak le, hiszen egy több évszázados vagy évezredes lemaradást kell behozniuk az európai zenéhez képest. A cool, a hűvös zene korszaka, ami egy olyan furcsa kettősséget jelentett, hogy egyrészt a bachi preklasszikus zene hatására kialakult egy nagyon finom kamara jellegű jazzmuzsika, főleg a fehér jazz-zenészek: Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Shorty Rogers és mások révén. Ez a muzsika azt a fajta melódiavezetést, ellenpontrendszert és ritmikai típusokat alkalmazta, amely az európai műzenére jellemző, ugyanakkor kialakult a coolnak egy olyan része, amelyben a négerség is részt vett. Gondolok itt elsősorban Miles Davisre, a cool egyik szülőatyjára. Igen ám, de akik Miles Davisszel együtt a coolban szerepeltek, egész másként gondolták ezt. Itt megint a kifehériteni a jazzmuzsikát problematikája jelenik meg. A néger ember a cool jazzben úgy képviselte magát, hogy én hűvös vagyok ahhoz, ami itt történik veletek Amerikában. Davis úgy oldotta fel ezt az ellentmondást, hogy a hűvös hangvétel mögött egy csodálatos mélységű, igen meleg lírát hozott létre a fekete ember által képviselt ősi és a mai világ, a mai kozmikus világ találkozásából. Egy befeléfordulást, amely hozzásegítette zenei vonalon a fekete embert ahhoz, hogy egyszerűen magát jobban megismerje, és magában jobban bízjon. Önmagában! A maga lelkében! Azokban a lehetőségekben, amelyek a néger lélekből is kibűvölhetnek. De végül ez is elmúlt. A hard bop a bebopnak egy túlfeszített változata volt, és annyira elsematizálódott, hogy tovább nem volt folytatható. Bár nagyon érdekes, hogy a hard bop a négerség vonalán haladó korai jazztörténetnek a korszakait próbálta feleleveníteni. Például a ritmus- és blues-korszakot, amelynek egyik neves képviselője Eddie „Cleanhead” Vinsonra, akivel volt szerencsém San Sebastianban⁴ találkozni. Csodálatosan énekel bluest és szaxofonozik ma is. Öreg néger ember kecskeszakállal.

A hard bop és a cool ezen törekvései után következett egy nagyon érdekes dolog. Mégpedig az, hogy betört a négerség világába az európai zene legfrissebb áramlata, mégpedig a XX. századi zenének az eredményei, nem kisebb neveket találunk itt, mint Sztravinszkij és Bartók. Mindketten felhasználják a népi hagyományokat: egyrészt az orosz, illetve az Ural környékit, másrészt pedig a közép- és dél-európai, törököt, illetve észak-afrikait, tehát nem a nyugat-európai, nem az amerikai, hanem a keleti jellegű hagyományokat. Ugyanakkor ez egy másfajta ritmikát is hozott, hiszen akár a ritmikus közép-európai vagy észak-afrikai népzene, akár pedig a parlando-rubato jellegű magyar népzene nézzük, mindenképpen kínálkozik az addigi európai zene eredményei után egy olyan lehetőség, amely a ritmus felbontása irányában mozog. Így a XX. század zeneszerzői természetesen a keleti népzene jellemező poliritmikát is a zenei gondolkodás középpontjába helyezték és felhasználták. Ennek

⁴ Szabados György 1972. július 22–25-e között lépett fel kvintettjével a spanyolországi San Sebastianban megrendezett jazzfesztiválon és versenyen, ahol a *Baltás zoltár* című kompozíciójával elnyerték a free jazz kategória első díját. Az együttes tagjai: Szabados György – zongora, Ráduly Mihály – tenor- és szoprán-szaxofon, Kimmel László – tenorszaxofon, Vajda Sándor – bőgő, Jávor Vilmos – dob.

aztán beláthatatlan következményei voltak. Egyrészt azért, mert az aszimmetrikus ritmus aszimmetrikus gondolkodásává tette a zeneszerzőket, illetve a modern zenét játszókat, másrészt ez ment a maga útján tovább, mert a poliritmika egy beláthatatlan gazdagságú tartomány, és máris itt vagyunk, a négerségnél újra. Az afrikai ritmusvilág ugyanis a poliritmika útja, mégpedig úgy, hogy évezredekkel, vagy isten tudja mennyi idővel visszafelé számlálva az évezredekkel, megvan és él, hisz mai népzenei felvételeken is hallható, hogy milyen hallatlanul differenciált ritmusvilággal rendelkezik az afrikai néger ember. Mindezek csodálatos egységben találkoztak az avantgárd néger zenészek és a muzsika körében, és az előbbi polifonikus gondolkodásmóddal együtt létre jött ez a furcsa zene, amelynek egyik fő jellemzője, hogy poliritmikus, tehát a néger, elsősorban az afrikai hagyományok közvetlen örököse és folytatója. Mivel ez nem jellemző a keleti emberre és a XX. század azon mestereire akiket említettem, pillanatok alatt kialakul egy korszerű komolyzene, mely abban különbözik – és óriási a különbség – az európai műzenétől, hogy egy más kultúrkör és más emberi lélek szüleménye. Hát ezt áthidalni bizony nem könnyű a fehér embernek. Azért próbáljunk meg most egy másik úton elindulni, és érkezzünk el John William Coltrane nevéhez, aki úgy érzem, hogy segít ebben. Mert ő az a muzsikos – illetve ő volt, mert szegény meghalt –, aki a legközelebb áll a magyar fülhöz talán ebben a világban, mert az ő hangvétele egyben kicsit ősbibb és népiesebb tudott maradni, szemben Ornette Colemanmal, akin feltétlen a néger városi embernek a gesztusai érződnek. Hallgassunk meg egy korai lemezzről egy darabot, melyen az ő útkereső elképzelései hallhatók.

Zene: John Coltrane: *My Favorite Things* (1961).

John Coltrane 1926. szeptember 23-án született az Észak-Karolina államban található Hamletben, és májrákban halt meg 1967. július 17-én New Yorkban. Egész életét a zenének szentelte, hősies küzdelemben, az utolsó években állandó halálközelségben. Először Dizzy Gillespie együttesében játszott – tehát jó iskolában –, abban az öntudatosuló társaságban, amelyről már szóltam. Dexter Gordon volt a példaképe. 1955-től 1960-ig Miles Davisszel játszott, több igen sikeres felvételt készített vele, s már akkor feltűnt rendkívüli virtuozitásával, azzal az emocionális töltéssel, ami minden szóját, sőt egész zenéjét jellemzi. Azzal, hogy hallatlan biztonsággal játszik hangszerén, csodálatos futamai vannak, olyan hangfüggönyöket tud kicsalni a hangszerén, főleg ezekkel a futamokkal, amelyek azt a tonális menetet, ami a zenében történik, ezer oldalról járják körül. Ez volt elsősorban is az ő hangszeres művészetének legjellemzőbb és legvarázslatosabb technikai nyeresége a jazzirodalomban. 1960-ban szakít Miles Davisszel, kvartettet alapít, s első lemeze ezen együttesel a *My Favorite Things*.

Már többször voltam olyan társaságban, ahol szeretik a népzene, szeretik a jazzt, mindenféle zenét, és feltették nekem a kérdést többször, hogy miért kell annyi ideig játszani egy számot. Megy ugyanaz a ritmus, így szétmegy a koncepció, elúszik, szétfolyik, nem hatásos. Erre sokszor nehezen tudtam válaszolni. Mégis a legjobb válasz az, ha meghallgatjuk eredeti felvételen valamelyik népi balladánkat, pl. a *Kőműves Kelemenné balladáját*. Minél több strófát énekel ott a médium, akitől gyűjtötték, annál

inkább ide illik. Mert végül is ez a monotónia, ami annyira jellemző a négerség zenei gondolkodásmódjára, nemcsak a négerségre jellemző, hanem a legtöbb népzeneire. A bluest, ami annyira a néger zene és a néger lélek mélyét jelenti – talán legigazabb tartományát –, pontosan ez jellemzi, az a szédületes ritmus, ami állandóan ismétlődően jön, és ami közé ezer és ezer variációt lehet építeni. Pontosan ez a ringató játék adja azt a meleg, fájdalmas, és mégis örömteli hangulatot, amit ebben a dalban is, Coltrane „kedvenc dalában” hallottunk. Ezt a darabot Coltrane még egypárszor feldolgozta, mégpedig úgy, hogy egyszer dúrban, másszor moll jelleggel improvizál, kvázi ugyanannak a kedvenc dalnak, ugyanannak a kedvenc érzésnek hol az egyik oldalát, hol a másik oldalát domborítja ki. Mindenképpen ennek a komplex, és ennyiben igazán korszerű zenei érzésnek a körében, ami valóban egyik legnagyobb adománya – most már mondhatjuk – a néger komolyzenének és főleg a bluesnak.

Később csatlakoztak hozzá társai McCoy Tyner, Reggie Workman, aztán egyik legjobb bőgőse Jimmy Garrison, valamint Elvin Jones, aki csodálatos poliritmikus dobolást hoz az együttesbe, gazdagítva annak stílusát. Dolgozik együtt Eric Dolphyval és sok mással, akik később önálló útra térnek. Miután a modális hangsorokat végigjárta, értem ezalatt azt, hogy gyakorolta és játszotta, 1961 körül megismerkedett az indiai improvizációs technikával és komolyan tanulmányozta. Persze, az ő zenéjét is először antijazznek tartották az amerikai kritikusok és maga a jazzvilág. Ő maga is úgy van ezzel, mint a palackból kibocsátott szellemmel, hogy néha zavarba jön, és néha szeretné visszadugni. Később kiad egy-két lemezt, ami hagyományos jellegű zenét is tartalmaz, pl. a *The John Coltrane Quartet Plays*-t, – talán a nosztalgia viszi a korábbi korok, elsősorban a bebop-korszak hangvételéhez –, de közben tovább megy a maga útján és egészen fantasztikus messzeségekig jut el. Pillanatnyilag, bár az ő életműve lezárt, messzebb jutott, mint Ornette Coleman. Azonban – és erre mindig nyomatékosan fel kell hívni a figyelmet – a négerség e zenei építkezése a blues körül játszódik le. A bluesról, ami tulajdonképpen egy megfoghatatlan valami, az előbb már próbáltam valamit mondani, öröm is meg bánat is egyben, nosztalgia, düh is egyben; sok minden és végül is egy hallatlan komplex dolog, ami már világjelenséggé vált, hiszen magának a könnyűzenének is volt blues-korszaka, még a beatnek is. Az előbb hallott kompozícióban érezni lehetett, hogy az még a kötött ritmus okán nagyon is kötődik a hagyományos jazzgondolkodáshoz. A most következő *Coltrane Plays the Blues* című lemezeről származó darab még mindig kötődik, és hitet tesz a blues-világ mellett. A *Coltrane Plays the Blues* lemez *Mr. Knight* című jellemrajzát halljuk, amelyre egy gospel-szerű bevezetés jellemző.

Itt szeretném felhívni a figyelmet a téma riff-jellegére, mely megint olyan jelenség a néger zenében, mint a magyar népzeneben bizonyos lépések. A riff kettő vagy négy ütemre jellemző melódia-együttes, mely állandóan ismétlődik. Ismétlődhet mint téma, amire improvizálni fognak, vagy mint kíséret vagy betét a darabok során. Ez azért érdekes, mert egy ilyen riff az mindig hivatott megjelentetni azt az elhatározó jelenséget, ami a néger zenét annyira jellemzi, hogy mindig a ritmus az elsődleges valami. Az ütemnek, mégpedig a négeres jazzes ütemnek a jellegét értem ezalatt, ami meghatározza és a maga szolgálatába állítja a melódiavezetést, ezáltal az egész impro-

vizációt. Tulajdonképpen az egész improvizáció és melódiavezetés a ritmus különböző lehetőségeinek a melódiá útján való kifejtése és élvezése.

Ebben a darabban, a *Mr. Knight*-ban fogunk ilyet hallani. Érezhető, hogy itt egy állapot megragadásáról, az abban való elmélyülésről van szó. Ezután már Coltrane óriási lépésekkel halad a maga útján. Ezt majd a következő Coltrane-felvételen hallani is fogjuk.

Zene: John Coltrane: *Mr. Knight* (1962).

De nézzük meg, hogy ezalatt mit csinál Coleman!

Ornette Coleman inkább városi ember, mint Coltrane. Coltrane-ben nagyobbak a vágyak valami mindenek feletti iránt, valami kozmikus és időtlen dolog iránt, az útja majd oda is vezet. Ornette inkább a jelennel foglalkozik, inkább azt az állapotot próbálja boncolgatni, amelyben az akkori néger ember él. Ott a városban, azzal, amit hozott magával. Hogy mennyire inkább városi ember, azt majd inkább egy később bemutatott felvételen fogjuk látni, a *New York is Now*, a *Mostani New York* című lemezéről. De úgy érzem, feltétlenül szólnom kell ezeket megelőzően arról, hogy mi is történt, milyen változások történtek zenei téren ezalatt, illetve ezen a mozgalmon belül, és feltétlenül ki kell térnünk a '40-es évek bebop-jelenségére, az akkori változásokra.

A bebop-korszak előtt az improvizációs technika úgy történt, hogy volt egy darab, egy téma, egy bizonyos forma, aminek a melodikájára és akkordmenetére a téma variációit fűjták el különböző ritmikai játékkal fűszerezve a zenészek, és ennek megfelelően talán egy kicsit több volt a meghangszerelt rész. Különösen ez a swing-korszakban volt jelentős, ahol addig fajult, hogy majdnem mindent leírtak, csak közbeszúrt improvizációk voltak. Túl pontos, túl egyöntetű, túl gépies zene volt ez, és tulajdonképpen kiürült, nem fejezett ki semmit, csak szórakoztatott. Ezek után a bebop zenészei a következőképp gondolkodtak: van egy témám, és a téma akkordmenetei – legalábbis vázlatos, pontosabban funkcionális akkordmenetei – alkotják a téma eljátszása után az improvizáció alapját úgy, hogy az improvizáció teljesen új melódiát eredményezzen, teljesen új megoldásokat hozzon. Beugorhat ugyan a téma egy-két motívuma, egy-két összefüggése, de lényeg az új teremtése, a téma tartományát hangulatilag is, zeneileg is meglövegoljam, és kifejtsem annak különböző lehetőségeit. Ez már egy nagyon komoly előrelépés, hiszen a zenész itt már azzal is foglalkozni akar, amilyen világot a téma rögzít. Ez az egyik változás. A másik: a ritmusszekció a zenekaron belül. A bebop-korszakban lép be a bőgő. Addig a ritmust rendszerint a nagydob hozza, gondoljunk Chick Webb vagy Krupa zenekarára. A bőgő átveszi a ritmust. A bőgő először hangolható nagydob funkciót teljesít. Később egyenrangú hangszerré válik, éppen a polifónia okán. Ennek eredményeként, hogy a bőgő átvette a basszus vezetését, és a ritmusszekció kettévált dobra és bőgőre, a zongoratechnika is megváltozott. Hiszen addig a balkéz volt az, amely a bőgő szólamát vitte, rendszerint ingabasszus formájában – gondoljunk Art Tatumra vagy másokra –, ezután elmarad ez a technika: a zongora jobb kézben improvizatív, lineáris gondolkodásmódban, bal keze pedig

akkordkísérettel kezd játszani. Ennek első mestere Bud Powell volt. Ehhez képest további változások történtek az avantgárdizmus jegyében. Egyrészt a polifonikus és poliritmikus gondolkodásmód hallatlanul előtérbe kerül. Ebben a vonatkozásban sok esetben a zongora szerepe kétséges lesz, hiszen a zongora egy akkordikus hangszer, elsősorban annak a zenei korszaknak az állapotát rögzíti és használja, amely a klasszicizmus, illetve a romantizmus jegyében játszódtott le, amikor az akkordoknak óriási szerepük volt. Viszont a lineáris gondolkodásmódban a zongora másodrendű szerepet nyer. Például Ornette Coleman el is hagyja. Már az előző felvételein is zongora nélküli zenét hallottunk. Ornette-re különben az jellemző, hogy ő az igazán improvizáló, a szólista ember. Természetesen komoly előtanulmányok, rengeteg variáció megismerése, feltérképezése után minden egyes kis eszközt, elemet a meghatározott funkcióba helyez és szabadon felhasznál rögtönzése során.

Ezen kívül a poliritmika egy újabb lépést eredményez: mégpedig azt, hogy egyrészt a meghatározott ütemezés kezd felbomlani, másrészt kezd megváltozni egy-egy darabon belül a ritmus feladata. Színesebbé válik a zene azáltal, hogy a darabon belül van gyors tempó, lassú tempó, amelyek egymást követik aszerint, amit a zenei történet igényel. A zenei vonalvezetés pedig a belső emocionális és zenei-esztétikai vonalvezetést követi, így a komolyzenéhez hasonló kompozíciók jönnek létre, nagyrészt improvizatív eszközökkel, improvizatív alapon. Vagyis amikor egy feszült, egy dühös vagy örömteli, robusztusabb, elementárisabb hatást vagy nagyobb tempót igényel a folyamat, akkor a zene eszerint játszódik le. Megváltozik hirtelen vagy lassan, aszerint hogyan építkezik a zenekar. Már is itt van előttünk az a zenei indok, amely miatt ezt már nem lehet könnyűzenének nevezni.

Az első szám egy bőgőszólóval kezdődik. Szeretném erre külön felhívni a figyelmet. A bőgős Scott LaFaro, aki a jazz történetének egyik legnagyobb bőgős ígérete, bár azt hiszem, nem csak ígérete volt. Nagyon fiatalon, autószerencsétlenség következtében hunyt el.

Ha egy mai modern zeneszerző gordonka- vagy bőgődarabját meghallgatjuk, akkor hasonlókat hallunk rajta, mint itt. A második darabban Don Cherry szólóját fogjuk hallani, ami véleményem szerint rendkívül kifejező és hallatlanul jellemző rá, jól lehet rajta érezni a bebop-korszak, a blues és a '40-es évek hagyományait, amit Cherry nagyon hivatottan tart életben. Általában a darabokra az elbeszélő jelleg a jellemző, és az, hogy gyakorlatilag már az atonalitásnál tartunk. A tonális hangzás csak itt-ott tűnik fel, mint a modern zenében, mert már külön funkciója van az atonalitás keretein belül, egy kicsit nosztalgikus, a régi időkre való emlékezés jegyében, vagy pedig valami nagyon meleg állapotokat akar felidézni vele a szerző.

Az első szám címe *Ornette*, önmagáról szól. Vonalvezetése, a bőgőnek és a dobnak az a ritmikus bővülete, ami halad, s fölötte a szólóhangszer zenéje, amely paralel megy a ritmus vonalvezetésével, tulajdonképpen egymástól független, önálló életet él. Mégis valahol együtt vannak, valami összekapcsolja őket. Ugyanakkor minden szólam már más jellegű zenét produkált. Nem nagyon lehet itt olyan pontot találni, amire azt lehetett volna mondani, hogy az D-dúrban van, vagy h-mollban, vagy ilyesmi. Eltűnt az a világ, mert el kellett tűnnie, ami a korábbi, a régebbi korok emberének gon-

dolkodásmódját rögzítette, különösen egy olyan felgyorsult idejű világban, mint ami Amerikát jellemzi. Vallják is ezt a zenészek, zeneszerzők: mi a ma nyelvén akarunk szólni, a mi kultúránk területén. És ez az immár felnőtt néger zenei kultúra, amely mögött ott áll egy fekete mozgalom, ez a kultúra hátat fordított a kor Amerikájának és amerikai közönségének, mert nem akar árucikk lenni, hanem a fekete ember szellemi építményét akarja megteremteni. Mert Amerika igazi kulturális jelentősége végül is a négerség maradt. Ezt a négernek is felismerték, mert ha a könnyűzenét nézzük, a beat-muzsikától kezdve bármely részét a könnyűzenének, egyszerűen ott érezni a néger ritmusvilág a nyomát. Van egy szó, amit a négernek saját magukra vonatkoztatva sokszor szinte büszkén használnak – és a zenében is ezt használják jellemzőként –, ezt úgy mondja az angol, hogy funky, ami bűzt jelent. Ugyebár őket, a mosdatlan, „bűdös néger” sokáig még egy villamosra, buszra sem engedték fel. Ma már ilyen nemigen lehetséges. A funky, a „bűdös néger” kiegyenesítette a gerincét, és ha nem is olyan drasztikusan mint korábban, de benne van a szellemi öntudatuk szótárában ez a kifejezés. Ez a funky szó ezt a négerséget jelzi és jellemzi, ami az igazi ütőkártyája maradt kulturálisan Amerikának. Az igazi és egyetlen, hiszen az indiánokat kiirtották.

Közben Coltrane óriási lépést tesz. Egyrészt az elmélyülés felé, tehát tartalmilag, másrészt pedig a zenei gondolkodásmód és eszközök vonatkozásában. Egyszerűen felbontja a ritmust, és egy ritmikai értelemben kötetlen jellegű zenei hangvételhez nyúl, egy szabad rubato jellegű hangvételhez, ami alá sok minden befér. Tulajdonképpen ez az a lépés, amivel ő igazán messzebbre jutott Ornette Colemannál. Colemanre minden poliritmika mellett is az jellemző, hogy muzsikájában a ritmus mindig kötöten és elevenen jelen van, a zenészeit sohasem hagyja túl messzire menni bizonyos ritmusvázról és ritmusélménytől.

Coltrane ennél sokkal szabadabb és sokkal merészebb, nem egy bizonyos tempót osztat sokféleképpen, hanem sokszor több tempó megy paralel egymás mellett. A ritmusélményt mint elvonatkoztatott élményt kezeli, tehát a zenét hallgatóban a ritmus mint egy érzet, egy közérzet jelentkezik. Ami a tartalmi részét illeti: mélységesen emberi, mélységesen társadalmi problémákkal kezd foglalkozni, talán érezvén azt, hogy életének hónapjai meg vannak számlálva. Az a darab, amit most hallani fogunk, a *Selflessness*, illetve annak egy részlete. A magyar fordítása az lenne, hogy *Önzetlenség*. Hiszen a nyugati ember és a nyugati kultúra alapvetően az önzés jegyében kialakult és felépült kultúra. Minden bajunk e megszaporodott, egyre nagyobb és egyre tömegméretűbb világban az, hogy tudunk-e kollektív emberek lenni? Ehhez viszont önzetlenség kell, mert különben magunkba zárkózott és egymást gyűlölő emberek maradunk. Mennyire mély és kozmikus probléma ez! Hallgassuk meg, hogy Coltrane ezt milyen eszközökkel, milyen hallatlan emocionális és expresszív töltettel adja elő, szenvedni meg.

Zene: John Coltrane: *Selflessness* (1965).

Hát kérem szépen, itt szörnyű túlkölészek, sipítózások jöttek elő! Hát ez egy borzasztó dolog, nem?! Hát micsoda „izé”?! Antizene vagy mi ez? Belefűjt a hangszerbe, és ami itten kijött, az meg van hasadva, akár a ... Zene?! Kakofónia! Zajártalom! Környe-

zetszennyezés! ... Nem! Nem, kérem szépen. Ez egy sokkal elvontabb, absztraktabb, teljesebb dolog, ez valami nagyon nagy felismerés. Valami nagyon nagy dolognak a megjelenítése. Miért? Az embernek az első benyomása erről a zenéről az, hogy valami elkezd hömpölyögni, áradni, bugyborékolva törni elő. De hiszen az önzetlenség egy valóban degeszre feszült lelkű ember önzetlensége. Az a vágy, hogy szeretne önzetlen lenni, vagy önzetlen is akar lenni, de nem lehet. Mert olyan világban él, hogy aki önzetlen, azt hülyének nézik. Ebbe bele lehet pusztulni. Ez az adakozási vágy olyan állapotba hajítja az alkotó embert, amely belső és alapvető kényszere az alkotásnak. Érzi, hogy tehetsége van, mégpedig nem is akármilyen, és ezt át kell adni, mert ha nem adja át, akkor önmaga ellen fordul ez a tehetség. Hány, de hány alkotó volt, aki kötélen lógva hagyta el ezt az áldatlan világot. Magát ölte meg, mert nem tudott hangot adni, nem tudta átadni ezt a vágyat. Mélységesen emberi, minden élőlényre és a világ minden egyes porcikájára jellemző ez az adakozási kényszer. A négerség esztétikailag ilyen gesztusú nép, amely ennyire elevenen, ennyire ragyogtatva és túlzásokkal élve, mindent burjánzóan fejez ki. Hát pont ezt az érzést, az önzetlenség hömpölygését, áradását jelző gesztust ne adná ki ilyen jelleggel? Ez az egyik megjegyzésem. A másik: valahogy, mint minden túlzott érzés, mely gátakba ütközik, s mely ugyanakkor nagy energiákat hordoz, előbb utóbb szétfeszít minden keretet, így szétfeszíti a hangzás kereteit is. Arról nem is szólva, hogy ha valamilyen hangszeren vagy tárgyon vagy bármin egyszer már eljutottak az addig elfogadott tökéletességig, és a lehetőségek maximális határáig kiművelték azt, akkor egyszerűen mindenki a lehetetlent kísérli és kísérti meg, s olyan területekre lép, amelyek bizony már nagyon bizarr állapotok és kísértések. Ha egy mai oboaversenyt valaki meghallgatna egy modern szerzőtől, akkor felfedezné, hogy Coltrane zenéjében ezek a csipogások, kontrahangok, túlkölések és egyebek – a dúdolástól, a gyársivítástól, a tehénbőgéstől a libagágogásig – ugyanannak a komplex világnak a hangjai, mint az oboaversenyé, tehát mai zene. De oly átfogó és teljes, annyira extrém és bizarr, annyira sokrétű, nehezen áttekinthető, mint ez a kor. És ott van benne az adás kényszere, ott van az, hogy van egy ember, aki érzi ezt a kort minden hangjelenségével együtt, s ugyanakkor át is át tudja lelkesíteni. Hát én ezt érzem ebből. Érdekes dolog, hogy bárkinek mutattam ezeket a felvételeket, aki nem volt tanult zenész – tisztelet a kivételnek – jobban érezte, hogy mi ebben a lényeg, jobban megfogta őt ennek a zenei kifejezésnek az az ősi-direkt jellege, hogy egyszerűen: ha valakit nem szeretek, akkor megcsípem. [...]

Ott tartunk, hogy Coltrane nekiáll és elkezd valamit imádni. Egyszerűen olyan társadalmi helyzetben, olyan szellemi szituációban, az életének egy olyan stádiumában van – mint mondtam, két év múlva már meghal – amikor a világgal kapcsolatos problematikája olyan lehetetlen helyzetbe hozza, hogy felépíti a maga vallását.

Ez a hömpölygő extázis, amit itt hallottunk, tulajdonképpen az ő utolsó korszakának és a most következő felvételnek, az *OM*-nak – ami a legnagyobb műve volt –, az előszobája, a prelúdiuma. Ez már szinte a világ iszonyú pörgetése maga alatt. Ilyen benyomást kelt a mindenséget maga alá gyűrni akaró ember iszonyú versenyfutása, amint valami furcsa távoli cél felé robog. Mindenesetre ez nem az a fajta meditáció, ami egy passzív indiai embert jelképez és jellemez. Eltekintve ettől a hallatlanul agres-

szív hangvételtől megállapíthatjuk, hogy a zenei eszközöket tekintve Coltrane mint szerző és improvizátor tovább halad a modern zene irányába. Talán nem lehetett annyira hallani, mert a hangszórók kicsit torzítanak, de a zongora itt visszanyer bizonyos feladatot az előbb említettek mellett, nem azt a bizonyos dallamvezető vagy aláfestő jelleget, nem azt a kiegészítő szerepet viszi, mint korábban. Bizonyos hangtömböket, amit a modern zene úgy hív, hogy cluster-technika, alkalmaz a darabban a zongorista. Hangösszefüggéseket, hangtartományokat. Egy hangtömb a zenész embernek nem annyira borzasztó dolog, mert mindenki ismeri, aki már zongorán próbált játszani. Ha egy bizonyos hangtartományt egyszerre lefogott, tehát úgy, hogy minden hangját lefogott, mondjuk öt vagy nyolc hangot, akkor annak van valamilyen jellege, tónusa; egyrészt a fekvésének, hogy milyen hangmagasságban ütöm le, másrészt pedig a hangok összecsengésének bármennyire is disszonáns, de van egy bizonyos jellege. A cluster azt jelenti, hogy tömb, ami az intervallumba beletartozó összes hangot tartalmazza, illetve azokat az összefüggéseket, és itt egy pillanatra ki kell térnem majd a bartóki technikára, amelyek a pentatóniából következnek, ugyanis azoknak az alkalmazásáról van itt szó, tömbszerűen.

Na, most mire is gondolok itt a bartóki irányban?

Arra gondolok, hogy Bartók, aki a népzénet meglehetősen alaposan tanulmányozta, hisz egész zenéje tulajdonképpen abból építkezik, annyira csontjára vetköztette a népzene szabályait, hogy ezekből végül is matematikai formák adódtak, és vonósnyegeseinek nagy része tulajdonképpen ezek felhasználásával komponálódott. Itt arról van szó, hogy a pentatóniának számszerű összefüggései az aranymetszés törvényei szerint vannak jelen a zenében. Az aranymetszés pedig egy geometriai fogalom, a lényeg az, hogy semmiféle szimmetria nem hozható létre az aranymetszet világában. Ezeket a szabályokat már Bartók is úgy használta, hogy elvonatkoztatta az eredeti népi dallamtól, és magát a szabályt vette alapul, ami megadta a jellegét, a tónusát és a stílusát a darabnak, hiszen végül is ez a pentatónia következménye, de ugyanakkor a feldolgozás jellege az, hogy a szerző maga alkotta azt a darabot ilyen építőkövekből, azt egyénivé és egyedivé tette. Ezeket a megfontolásokat Coltrane, ellentétben Ornette-tel, igen gyakran, sőt majdnem hogy teljességgel alkalmazta, természetesen a kromatika és az előbb már említett indiai gondolkodásmód közbeiktatásával. Már Bartók is nyilatkozott arról írásban, hogy véleménye szerint a zene útja a félhang közötti hangtartományban halad tovább, tehát a negyedhangok, hatodhangok irányában. Nem véletlen tehát, hogy pl. Coltrane az indiai zene felé is tájékozódott. Zenéje a modern zene kutatásának és felhasználásának eredményeképpen nagyon kínzó és kínzatos jellegű. Ez a kínos jelleg az, ami esztétikailag az ő vallásos építkezésének az alappillére, hiszen ezzel a kínos gesztussal, ezzel az életérzéssel, ezzel a mérhetetlen szenvedés-kifejezéssel fejezi ki az általa megépített totalitást, a túlvilágiság és evilágiság közötti utat. Ebben nagyon érdekes dolgot találunk ám! Mégpedig azt, hogy korábban a négerség az amerikai katolicizmus jegyében élte ki vallásosságát. Ez a vallásosság azonban nem ahhoz kötődik, ez szoros következménye a négerek ideológia-teremtő, öntudatépítő, kultúra-építkező és ezen belül vallásos jellegű, szinté kísérleti, jelen esetben a művészet útján kifejezett indulatainak. Érdekes dolog:

láttam egy lemezborítót, amelyen rengeteg nagy vallásalapító és próféta képe és jele volt összekombinálva, ez végül is olyan gesztust, olyan állásfoglalást mutatott be, ami általában a vallások eddigi formái feletti külön bejáratú gondolkodásmódra utalt vele kapcsolatban.

A következő darab amiből még részletet hallgatunk meg az 1966-ban komponált *OM* című lesz. Szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy a művészi kontroll olyan finomságokra is kiterjed ezen a felvételen, hogy a zongorán játszó McCoy Tyner nem zongorán, hanem pianínón játszik, ami köztudottan a zongoristák utálatos hangszere. Nem szeretik, mert a pianínó szobahangszer, a zongora pedig... a természet csodája. De ő mégis pianínón játszik. Két okból, egyrészt gondolom azért, mert a régi blues muzsikusoknál ez volt a szokás, másrészt, és ez a fontosabb, hogy a pianínónak olyan hangzása van, ami jobban illeszkedik ehhez a keleties felvételhez. Itt kérem szépen gongokat és egyéb keleti hangszereket lehet hallani, amelyek mind egy befelé forduló és ugyanakkor kozmikus világba vezetnek. A pianínónak ez a furcsa kerek és magába fojtott hangja, ez a tompasága és összecsengése sokkal jobban illik ehhez a zenéhez, mint egy jól temperált, keményebb jellegű, és kicsit inkább az európai zenéhez kötött zongorának a hangja. Hallgassuk meg az *OM*-nak az első részét és Coltrane szólóját!

Zene: John Coltrane: *OM* (1967).

Sok mindenről lehetne még beszélni, kutatni arról a megejtően szép periódusról, amikor Coltrane már a halálra készülődik és visszafogottabbá válik. Egész világa valahogy megnyugszik, de nem veszíti el a kivívott korszerű hangvételt. Lehetne még beszélni arról, hogy Ornette Coleman eközben mit csinált, mert ilyen felvételei jöttek ki, mint az előbb említett *New York is Now*, ilyen címekkel, mint a *The Garden of Souls – A lelkek kertje*. Aztán lehetne még bemutatni olyan felvételeket is, amelyek ennek az újfajta zenei gondolkodásnak és stílusnak a jegyében születtek, és néhány olyan muzsikust említeni, akik együttműködtek Coltrane-nel és továbbfejlesztették ezt a stílust, miután ő 1967-ben meghalt.

Coltrane meghalt ugyan, de Coleman nem mondta még ki az utolsó szót, úgyhogy ma is izgalommal várjuk az új lemezeket.

Szeretném összefoglalni, hogy körülbelül mi is számunkra ebben a muzsikában az, ami első hallásra talán egy kicsit – inkább nem is kicsit – mellbevágó zene. Mindenképpen azt kell mondanom, hogy ilyenfajta zene még nem volt a világon. Ilyen hangvételi muzsikát még nem hallottunk. Ez az utolsó darab is, az *OM* – aminek a címe tulajdonképpen nehezen fordítható, majdhogynem kreált szó, kb. azt lehetne mondani, hogy jel, intés, intelem – valami egészen misztikus, vagy misztikusan drasztikus dolog. Valahol az anyag mélyéről feljövő fenyegetés és figyelmeztetés. Azt hiszem, ez is elég korszerű tartalom. Ami a zenei eszközöket illeti, azok nagyjából a hazai komolyzenével, illetve a még élő népzeneikkel magyarázhatók, és jól illusztrálhatók volnának az azonosságok vagy hasonlóságok azzal a különbséggel, hogy egy más

kultúrkörben való nép eléggé meghatározható okból természetesen a maga képére formálja, és maga eszközeként használja fel ezeket a zenei eszközöket.

Mindenképpen – és ezzel le lehetne zárni ezt az előadást – megköszönném türelmüket, figyelmüket, és azt, hogy lehetővé tették nekem, hogy ezeket elmondhattam, bemutathattam. Felemelő és dicséretes dolog, hogy egy olyan nép, amely eddig önálló kultúrával nem rendelkezett, szinte minden hangjából érezhetően leküzdhetetlen vággyal próbálta meg azt, hogy magának egy olyan kulturális otthon, szellemi építményt teremtsen, ahol jól érzi magát, amely az ő világa, és amelybe megfogódzhat a történelem viharaiban, és egy olyan világban, ahol a legjellemzőbb dolog az, hogy ott kell élnie, ahová nem született.

Köszönöm szépen a figyelmüket!



Szabados György (jobb oldalon) és felesége 2009. július 11-én Nyírbátorban, a Szárnyas Sárkány Fesztiválon a hetvenedik születésnapja alkalmából rendezett koncert után. Fotó: Marssó Péter