

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

16. Az improvizatív alkat



Szabó Borbála-Varró Dániel: Lira és Epika, Budapest Bábszínház, 2009. Rendező: Mácsai Pál

Ha a helyzetfelismerő képességünkre, sőt, valamelyest a véletlenre is bízunk magunkat, sajnos vagy természetesen nem tekinthetünk el jó néhány bizonytalansági tényezőtől. Vannak emberek, akik részéről elfogadhatatlan az – akár csak kis mértékben is – „kétes kimenetel”, de még gyakoribb, hogy a bizonytalansági tényezőket rejtő cselekvési terv eleve szorongást, vagy félelmet ébreszt az emberben. Sok fontos szempont létezik, melyek alapján két nagy csoportra lehetne osztani az emberi lényeket, az egyik ilyenről van itt szó; vagyis azokról, akik az ember (főleg önmaguk) tévedhetlent és a tökéletest közelítő ideájában hisznek, és azokról, akik ennek szinte az ellenkezőjében, a kiszámíthatatlanságban, az alig kontrollálható sorsszerűségben, de lélekjelenlétben is, és persze az esendőségben (gyakran ez utóbbival védekezve a negatív fejlemények miatt). Nyilván nem létezik vegytiszta típus (ebben sem), de egyik vagy másik jellemző az egyes emberre.

Nem szerencsés a zenét – s így a zenészt sem – túlzottan pszichológiai aspektusból vizsgálgatni, mivel az sokkal inkább szellemi dolog, de ha arra gondolunk, hogy a muzsikusok milyen sűrűn hivatkoznak a tudatos vagy ösztönös belső, motiváló erőkre, nem tekinthetünk el ettől a szemponttól sem. Különösen úgy, hogy a fenti felvetés közvetve bár, de kapcsolódik a „tudatosság-ösztönösség” kérdéshez is. Továbbá az improvizatív típust vagy alkatot illetően az sem mellékes, hogy született adottságról, esetleg szocializációról beszélhetünk-e, hogy mennyire tanulható a rögtönzés, vagyis létezhetnek-e személyi, pontosabban személyiségjegyekben kimutatható feltételek az improvizatív zenei műfajok tekintetében. Ez utóbbi kérdésnek persze csak akkor van jelentősége, ha az ötletszerű, ifonti szeszély motiválta készítés helyett, az egész személyiségre kiterjedő önismeret alapján próbálja megtalálni saját útját az ambiciózus, fiatal muzsikus. Ám ezen a ponton jobb, ha előre tisztázzuk: a felszínen, vagyis a valóságos életben az általános személyiséglélektani szempontok alapján meghatározott alkat, messze nem azonos a színönimnak tetsző muzsikusi, alkotói-előadói habitussal. Vagyis az improvizatív típus benyomását keltő „talpraesett fickó” semmivel sem esélyesebb arra, hogy jó hangszeres vagy énekes rögtönző legyen (sőt), mint például egy zárkózott csodabogár, akiről messziről látszik, hogy nehezen boldogul a valóságos életben (főleg annak gyakorlati, írott vagy íratlan szabályrendszerében). Ha csak kicsit is belegondolunk ebbe az analógnak vélt emberi adottságra utaló felvetésbe, szinte logikus, hogy alig lehet közük egymáshoz; továbbá ebből a felismerésből messze ható következtetésekre juthatunk, a zene belső, lényegi természetét illetően is...

Bizonyos szempontok alapján könnyedén kijelenthetnénk, hogy az improvizáció nem tanulható, azaz született adottság kérdése – ahogy erre jelen írás címe is utal –, de más szempontok szerint az ellenkezője is igaz lehet. A válasz azonban nem szűkíthető „bizonyos szempontokra”, semmiképp sem tekinthetjük ezt egyszerű adottság, vagy még egyszerűbb akarás vagy önhittség kérdésének. Például azért sem, mert a rögtönzés alatt manapság túl sokféle zenélési módszert értünk. Az egyszerű sémákkal, frázisokkal, sokszor manuális beidegződésekkel operáló „rögtönző” is kotta nélkül játszik, és talán könnyebben is kelti az ügyesen zenélő ember benyomását, mint az, aki spontán, esetleg nyilvánosan komponál – a szó legnemesebb értelmében –, abban a pillanatban hallhatóvá, értelmezhetővé téve mindazt, ami a fejében-lelkében(?), invencióiból fakadóan megszületik; a kettő közötti számos egyéb módszerekről nem is beszélve. Csak tovább bonyolítaná a zenei improvizáció definíciójának kérdését, ha még a különböző műfaji, etnikai dialektusok kötöttségeit is figyelembe vennénk.

Eredeti témánknál, vagyis az improvizatív alkat meghatározását célzó szándékunknál maradván talán úgy jutunk könnyebben valamiféle megfejtéshez, ha leszűkítjük a kört olyan improvizatív műfajokra vagy irányzatokra, melyeknél meghatározó jelentőségűnek mondható a rögtönzés. Ilyen elsősorban a jazz, mely

ugyan mára már egy hatalmas, amorf gyűjtőfogalom, de egyre szerteágazóbb irányzatainak dacára talán még mindig tartja emblematikusnak is tekinthető kritériumát, vagyis az improvizáció nélkülözhetlenségét. Természetesen nem figyelmen kívül hagyva a múltat, vagyis a jazz népzenei háttérét, vagy inkább előéletét, és a jövőt, azaz a kortárs komolyzenére, épp az improvizáció által gyakorolt nyilvánvaló hatását.

Mellesleg a jazz és annak különféle oldalági képviselői sem biztos, hogy kivétel nélkül kiváló rögtönzők, mivel a műfaj egészét nézve könnyűzenéről, azaz szórakoztató irányzatokról beszélhetünk nagyobb részt. A szórakoztató zene, illetve a populáris produkciók sikerének egyik magyarázata, hogy kiszámítható, könnyen felismerhető, majd megjegyezhető, anélkül, hogy a hallgatónak különösebb figyelmet kéne rá fordítani. A csupán néhány ütemnyi improvizatív elemet még nem kifogásolja a szórakozni vágyó zenehallgató, de a lassan kibontakozó hangszerszólókat, a bonyolultabb harmóniakörök mentén folytatott rögtönzést már igen; unalmasnak, öncélúnak tarja. Ezzel sok évtizeden át tisztában voltak a jazzmuzikusok is, és jól felfogott egzisztenciális érdekeik miatt nem is szigetelték el magukat – az individuumból fakadó, artisztikusnak tetsző kreatív ötletekkel – a szélesebb közönségtől, azaz a populáris vonulattól.

A jazzt közvetlenül megelőző individualista zenélés, vagy a csupán szubkultúrának minősülő folkirányzatok, majd az úgynevezett munkadalok, vagy a mindig kicsit másképp elénekelt fekete blues-szerzemények nyomán keletkező új műfaj úttörői a városi csehók, kávéházak, szalonok valamelyest jövedelmező védettségébe vágytak, és ennek érdekében kénytelenek voltak beáldozni autentikusnak és improvizatívnak mondható zenéjük „kiszámíthatatlan” lényegét. Az improvizatív jelleg a korai, azaz a 20. század első éveiben születő ragtime-okra is legfeljebb jóindulatúan fogható rá. De a kicsit későbbi New Orleansi jazz sem amiatt lett a maga idejében hírhedt, mert meg-megvillant bennük olykor egy rögtönző hangszeres szólista (megléhetősen szűkre szabott harmóniai keretek között, csupán fűszerezve a kompozíciót), hanem mert érzékileg, sőt, szexuálisan túlfűtött ritmus, dallam és dalszöveg jellemezte – természetesen a korabeli társadalmi normák tükrében.

A kissé pejoratívan értelmezhető „könnyűség” még évtizedeken át, a swing-korszakon keresztül, egészen a forradalminak számító bebop megjelenéséig, vagyis a negyvenes évek végéig jellemző maradt a jazzre. Természetesen ennek az időszaknak is megvoltak a rögtönzésben is kiemelkedő zenészegyéniségei, mint például Benny Goodman, Art Tatum, Sidney Bechet, Ben Webster vagy Johnny Hodges, de az említettek improvizatív készsége némiképp kisebb jelentőséggel bír, mint a kreatívabbnak gondolt egyéb szempontok. Vagyis a példaként sorolt zseniális muzikusok sem a rögtönzéseik által lettek halhatatlanok, inkább a szerzeményeikből fakadó népszerűségük, vagy stílussteremtő egyéniségük miatt. Tehát a korszak nagyjait inkább ez utóbbi, esetleg személyüknek ítélt műfajteremtő képességeik (Scott Joplin, Jelly Roll Morton), zeneszerzői, hangszerelői, zenekarvezetői tevékenységük (Count Basie, Duke Ellington, Charlie Mingus) vagy utánozhatatlan előadói egyéniségük (Billie Holiday, Louis Armstrong, Django Reinhardt) okán tartja számon a kultúrtörténet.

Rövid időn belül azonban olyan hangszeres fenomének is felbukkantak az addigra már egyértelműen definiálható műfajban, akik felülmúlhatatlan kvalitásaikkal, vagy virtuozitásukkal kezdték meghódítani az igényesebb (pl. klasszikus zenén nevelkedett) közönségreteget is. Oscar Peterson, Wes Montgomery, Stan Getz, Joe Pass vagy Johnny Griffin hangszeres tudása már túlnőtt az addigi szórakoztató zenei világon, s ezzel olyan irányt nyitottak a jazzben, amit már nem lehetett a kissé lesajnált, kávéházi keretek között emlegetni.

Az improvizáció, mint a 20.-21. század zenéjének igazi perspektívája, valójában csak az ötvenes évektől kezdett derengeni, a bebop és más bop-irányzatok, majd a cool és a kisvártatva megjelenő free jazz által, azaz Thelonious Monk, Bud Powell, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Bill Evans és John Coltrane színrelépésével.

E sok amerikai jazzmuzikus nevének említésével nem szándékom valamiféle értékrendet, de még csak ízlést sem sugallni. Azonban tény, hogy főleg ez utóbbi példaként sorolt zenészek nevével fémjelzett korszak rejti azt a titkos pillanatot, amikortól az improvizáció, már nemcsak könnyen begyakorolható, rutinos hangszerszólót takart, hanem egy addig soha nem tapasztalt kreatív erő megjelenését, mélyről jövő alkotói felszabadultságot, és nem mellesleg szellemi megszállottságot. Innentől a jazz könnyűsége vagy komolysága, tudáson vagy begyakorlottságon múló kivagyisága, egyénieskedő extravaganciája és versenyszelleme másodlagos kérdéssé vált. A jól lemozogható táncritmusokat, a szentimentális, sokszor a giccs határán lévő, negédes slágerekre emlékeztető andalgásokat lassan felváltotta az igazi művészi kiteljesedés iránti irányultság.

A hatvanas évektől tovább szélesedett a perspektíva néhány új géniusz felbukkanásával: Eric Dolphy, Cecil Taylor, Albert Ayler, Don Cherry vagy Ornette Coleman zenélése már sokkal többre utalt, mint amit a kellemes, ellazult, kissé flegma kozmopolita műfajként jegyzett jazzről mindaddig gondoltunk. A korábban múló divatnak is titulált szórakoztató kulisszazenéből néhány évtized elteltével igazi, a szó nemes értelmében vett művészet lett.

Amúgy a jazzrajongók mindig is hajlamosak voltak kedvenc műfajukat kissé elfogultan „spirituális” zenének minősíteni, de ez természetesen csak akkor vált igazzá, amikor a jazz valóban expresszív erővel törte át kissé belterjes szubkultúrájának korlátait. Fontos igazolása az iménti tényeknek, hogy a 20. század közepének meghatározó jelentőségű zeneszerzői, mint például Bartók, Sztravinszkij vagy Sosztakovics – nem is

beszélve a „tűzközelben” élő Gershwinről vagy később Bernsteinről –, egyszerűen nem hagyhatták figyelmen kívül a jazz által sejthető irányt a zene új perspektíváit illetően; vagyis több utalás, egyértelmű kötődés, vagy a jazz iránti nyílt kiállás is megjelent az említett szerzők egyes műveiben. A lengyel Penderecki zenéjében pedig egyszer csak improvizáló jazzmuzikusok bukkantak fel, ami szinte észrevétlen szentségtörésnek számíthatott; mivel ez először történt meg a szinte bevehetetlennek vélt elit komolyzene világában. A zeneértő közönség kisebb, azaz nem beszűkült hányada pedig a klasszikusok mellett, a szórakoztató jellegből kinőtt jazzt is befogadta, – mint 20. századi szellemi lételemet. Bár ez utóbbi jelenséggel némiképp összefügghet, hogy innentől egyre inkább elterjedt, hogy a szakirodalom rétegműfajként kezdte emlegetni a jazzt.

Ahhoz, hogy legyen valamiféle elképzelésünk az improvizatív alkatot illetően, muszáj volt kitérnünk a fent megkezdett „jazztörténet dióhéjban” irányba. Ugyanis a műfaj néhány évtizednyi evolúciós fejlődése egyfelől fontos analógiát mutat az egyes muzikus személyes útkeresésével, továbbá azért is, mert az improvizáció semmilyen egyéb jegyzett műfajban nem kapott ekkora jelentőséget, mint a jazzben. Az sem véletlen, hogy – műfajoktól függetlenül – a zenésznek, aki rögtönözni szeretne, elsősorban a jazz elméleti és gyakorlati tapasztalatait kell elővennie – ahogy ezt minden (nem konzervatív) zeneiskola teszi is. De a legfontosabb ok, mely a műfaj vázlatos áttekintését indokolta, hogy a jazz megjelenése által olyan improvizatív zeneművek születtek, melyek ugyanúgy kiállják az idő próbáját, mint a klasszikus zene legmagasabban jegyzett darabjai. Ez csak úgy lehetséges, ha szellemi fundamentumok, azaz mindenkorra érvényes, de alig verbalizálható alapértékek képezik a zene belső lényegét; ahogy például a nagy barokk mesterek passió-műveiben (Pergolesi, Telemann, J. S. Bach), vagy a német klasszikusok létkérdéseket feszegető, emiatt halhatatlan zenéiben tapasztalhatjuk (Mozart, Beethoven, Schubert), de említhetnénk az évszázados népi kultúrákból kikristályosodó zenék érzelmgazdagságot és bölcsességet árasztó szellemiségét is, melyek a szintén mindig érvényes tartalom okán emelkedtek a remekművek magaslatába (Bartók, Kodály, Sztravinszkij).

Talán már sejthető, hogy az írás címében szereplő „alkat” szó nem veleszületett személyiségjegyekre, vérmérsékletekre utal, hanem olyan lelki alkatra, mely eszmél, töpreng, reagál, szenved, vagyis folyamatos belső, rejtett küzdelmet folytat: kezdetben azért, hogy találjon valamiféle közös nevezőt a világban zajló változások és saját késztetései között, majd azért, hogy a megsejtett, és mindenkorra érvényes igazság mentén tudjon haladni. A felsorolt amerikai jazzmuzikusok, és a velük párhuzamban említett klasszikus mesterek közös titka ez; távol divatoktól, aktuális elvárásoktól, a siker csábításától.

A jazz jelentősége azért rendkívüli, mert minden korábbi gyakorlattól eltérő módon jutott az igazság, a szellemi állandók közelébe. Semmiféle más törekvésnek nem sikerült ilyen mértékben megszabadulni a korlátoktól, és ennyire felemelően érzékelteni – a klasszikusoknál csak ideaként és rejtve derengő – szabadság eszményét is. És nemcsak az úgynevezett szabad improvizatív műfajok (például a free jazz) jutott erre a magaslatra, hanem mindazon alkotó-jazzmuzikusok is, akik rögtönzéseikkel, vagy az improvizációt, mint kompozíciós módszert alkalmazva képesek voltak a végtelen perspektíva érzékeltetésére. Hosszú névsor állhatna itt most, az iménti megfigyelés igazolásához. . .

Sem muzikusként, sem zenehallgatóként, de egyszerű, hétköznapi emberként sem könnyű egy olyan önmagunkra vonatkozó felismeréssel megbirkózni, mely nem ígér sikert, egzisztenciát, de még valamiféle elfogadottságot sem. Az sem szerencsés, ha az ember belső késztetései mások számára felfoghatatlan szenvedélyt, megszállottságot eredményeznek. Továbbá manapság az sem kecsesít sok jóval, ha elköteleződünk és hűségesek maradunk valamilyen értékrendhez. A rugalmasság, az alkalmazkodó készség és a jól felfogott érdek motiválta ambíció az, amire a felnőttek a gyermekeiket, a tanárok a növendékeiket nevelik. Másodlagos kérdés, hogy szerepelnek-e ezek között mindenkor érvényes értékek, ahogy az sem ajánlatos, hogy a fiatal járatlan utakra engedjük.

Csakhogy van ebben a mentalitásban valami irritáló önteltség; a „mindent megoldunk”, mindent kiismerünk és módszeresen magunkévá teszünk önámító felszínsége. A rögtönzésre vállalkozó muzikus soha nem lehet biztos abban, hogy mond is valamit. Beidegződésekkel legfeljebb frázisokat lehet mondani, ami első, de még második hallásra is lehet érdekes, azonban hiteles – vagyis igaz – harmadszorra már aligha. Tehát az improvizatív alkatra emlékeztető, feltehetően született érzékenység nem tanítható és tanulható, a szó hagyományos értelmében ismert módszerességgel. Bátorítani lehet csak, aki többet akar, mint komfortos, minden részletében kiszámítható közeget. Az improvizatív alkat pedig – persze zenei kontextusban – figyelmet, keresést, felfedezést, folyamatos kétkedést és szerény alázatot takar.

A jazzmágusok példájánál nehéz lenne alkalmasabbat találni; mert nekik egészen más volt fontos, mint ami a szakmai perfektség, az ellazulás szórakozás, a kiszámítható valóság híveinek.