

Végső Zoltán A horizonton túl, az örökkévalóság felé

Beszélgetés BARRE PHILLIPS-szel

Az Újbuda Jazz Fesztivál vendége volt Barre Phillips, az avantgárd jazz kimagasló egyénisége, bőgős, zeneszerző. Hosszú pályafutásában szerepet játszottak magyar zenészek is és jelen volt a jazz jelentős mérföldköveinél, végül Franciaországban kötött ki. A fesztiválon megtartott workshop után beszélgettünk.

Milyen magyarországi és magyar vonatkozású tapasztalatai vannak? Gondolok itt például arra, hogy együtt játszott Zoller Attilával.

Leginkább a jazz területén dolgoztam Zoller Attilával a hatvanas-hetvenes években. Akkoriban ő New Yorkban élt és Don Friedmannal játszottunk a legtöbbet trióban. Van is egy régi felvételünk '64-ből, a *Horizon Beyond*. Jól emlékszem egy cseh fesztiválra, ahol Pege Aladárral találkoztam 1971-ben és remek bőgősnek tartottam. Akkoriban Dél-Franciaországban éltem, közel Miquéu Montanaróhoz, akinek félig magyar a családja és gyakran ellátogattunk egymáshoz. Az utóbbi időkben ifj. Kurtág György hívására jártam Magyarországon, holnap játszunk is itt, a fesztiválon együtt. Rajta keresztül ismerkedtem meg tavalay Góz Lászlóval, akit egy nagyon különleges embernek tartok és nagyszerű, amit létrehozott, a BMC.

Ön a nagy gazdasági válság idején született, és talán már a háborúról is vannak emlékei. Hogyan emlékszik erre az időszakra?

1934-ben születtem. A háború nem az erőszakos értelemben volt jelen az USA-ban: emlékszem, spórolni kellett az energiával, az étellel, de igazán érdekes az volt, amikor először jöttem Európába turnézni egy zenekarral, éppen Németországba. Akkor már jó húsz évvel túl voltunk a háborún, és nagyon meglepett, hogy mennyire jelen van a háború, a náci propaganda milyen mély nyomokat hagyott, ami bennem is érzelmeket, indulatokat keltett.

Peter Brötzmann egyszer azt mondta, hogy ahhoz, hogy valami újat hozhasson létre az ő generációjuk, mindent le kellett rombolni abból, amit apáik építettek.

Értem, hogy Brötzmannék absztrakt művészeti kifejezőmódja felől ez így látszik. De én nem rombolnék le semmit, ami adott. Tinédzserként Bartók és Sztravinszkij zenéjét hallgattam, és az általuk képviselt tradíció része volt a tanulási folyamatnak és ma, sok-sok évvel ezután még mindig építek erre a tudásra. Ez a hagyaték olyan gazdag, olyan modell-értékű, amire Ligeti és Kurtág is építkezett. Ez nem olyasmi, amit én lerombolnék.

Használ saját zenéjében – ha már Ligetit említette – olyan kortárszenei idiómákat, mint például a mikropolifónia, vagy Bartók akkordrendszere?

A tanulható módon nem, de a hatás mindenképpen ott van. Nálam tulajdonképpen van egy erős dallamvonal, esetleg szövegrész, ami Alban Bergtől jön és ez valahol a romantika absztrakciója; viszont azt nem tanultam, hogyan kell használni, csak a fülem után alakítottam ki a rendszeremet.



Dolgozott Don Ellisszel, aki a közelmúlt sikeres és Oscar-nyertes filmjének, a Whiplash-nek a címadó és a film központi elemeként működő szerzeményét először játszotta és rögzítette. Részese volt esetleg ennek a nagyzenekari felvételnek? Ez már azután volt, amikor Don visszament a nyugati partra, Los Angelesbe. Mi a hatvanas években dolgoztunk együtt New Yorkban, eleinte a kísérleti workshopjaiban, majd lett egy kisebb formációja és azzal egy projektben: lemezre akkor még nem gondoltunk, nem is turnéztunk. Aztán Gunter Schuller egy darabját, az *Abstractionst* felvettük, és később egy anyagot Eric Dolphyval is készítettünk. Kapcsolatban maradtunk, mert családilag is barátok voltunk, együtt voltunk gyerekek, de aztán ő elment New Yorkból, én meg maradtam.

Amikor Európába költözött, milyen különbséget látott az amerikai és az európai jazz között?

Nagy kulturális különbözőségek vannak. Az amerikai hagyományos jazz visszanyúl a jazz gyökereiig, a kezdetekig. Ha mondjuk, 1920-tól nézünk 50 évet, az a zenetörténelemben nem hosszú idő, de a jazzben ennyi idő alatt, 1970-ig a dixielandtól, a swingtől, a be-boptól Ornette Colemanig, a free jazzig, Miles Davis elektronikus időszakáig egy teljes evolúció lezajlott. És bár a '30-as évektől német és angol zenekarok játszottak dixielandet, az nem ugyanaz volt. Átjönni ide és itt élni Európában azért volt érdekes, mert onnantól kezdve nem játszottam többé hagyományos jazzt. Sokat játszottam az improvizatív szcénában, ez nagyjából a free jazz európai változata volt: az egyik első tapasztalatom John Surman triójában volt.

Fiatal jazzrajongóként az egyik első lemezem öntől a Phillips-Bley-Parker trió albuma, a Time Will Tell volt. Hogyan találkozott Paul Bley-jel és Evan Parkerrel, és miért éppen az ECM kiadónál jelentették meg a lemezt?

Paullal még New Yorkban, 1962-ben ismerkedtem meg, amikor elhívott a házába zenélni. Az évek folyamán persze többször találkoztunk és felléptünk néhány koncerten. Amikor '67-ben Zoller Attilával Londonban voltam két hónapig egy turné után, akkor találkoztam John Stevens-szel és Evannel. Az ECM-kapcsolat már a hatvanas évek vége óta tart: Manfred Eicher, a kiadó vezetője eljött meghallgatni egy Dave Hollanddal közös rádiós felvételünket. A bőgő duó akkoriban még ismeretlen volt és onnantól kezdve dolgozom Manfreddel: az első felvétel talán 1971-ben jelent meg.

Ó, akkor ön volt az ECM egyik első művésze...

Úgy bizony!

Mondjon néhány szót a bőgő duó különleges felállásáról!

Franciaországban éltem, Dave Angliában, így nehéz lett volna összehozni a közös gyakorlást. Így ő is írt darabokat, én is írtam, a köztes részt pedig rögtönzéssel töltöttük ki. Amikor a stúdióban találkoztunk, ott volt a zene leírva a papírra, és így akár egy hagyományos felvételt is készíthettünk volna. De! Mivel mindketten avantgárd területen mozogtunk, technikai értelemben és a harmóniakhoz, a ritmusokhoz való viszonyunkat tekintve nagyon hasonlóan gondolkodtunk. Például mindketten használtuk a vonót is, így egymemű anyag született, szóval gördülékenyen haladt a munka.

És hogyan jöttek a szólók? Forradalmi gesztus lehetett bőgővel szólóanyagot rögzíteni. Úgy tudom, Bach cselló szvitjeivel kezdődött.

Azt hiszem, bármely bőgősnek, aki vonót használ, és tulajdonképpen azoknak is, akik nem vonóznak, a cselló szvittek megkerülhetetlenek, akkor is, ha bőgő átíratban játsszák és akkor is, ha az eredeti hangnemben maradnak – mert ilyenek is vannak.

Ön eredeti hangnemben játszotta?

Nem, egy német kiadó átíratában; az eredetiben maradni nagyon bonyolult bőgővel. Valójában közönség előtt én csak egyszer játszottam a szvitet és felvétel sem készült belőle. Viszont szólófelvételeket már '68-tól készítettem. Egy amerikai elektroakusztikus zeneszerző barátommal találkoztam Londonban és ő megkért, hogy a készülő kompozíciójához játsszak fel bőgőhangokat, amiket aztán ő a magnószalagról be-bevág a „tape-music”-ba. Én meg egy jó órán keresztül csak játszottam és játszottam, és végül először ezt akartam megjelentetni saját felvételként anélkül, hogy bekerült volna az elektroakusztikus kompozícióba.

Szokott zenetöket, effekteket és egyéb stúdiótechnikákat használni?

Nem, de gyakran rögzítetek templomban, amihez jó hangmérnök kell, az ottani utözengést szeretem és van, hogy megszólal a harang, vagy behallatszik, amint elmegy egy repülőgépp.



Hogyan alakította ki sajátos játéktechnikáját? Amikor korábban láttam koncertezni, a vonót például használta a hangszer szélén. Amikor azonban CD-n hallom a zenéjét, egy nagyon szép bőgő hangszínt hallok. Nem ellentmondásos ez? Amikor a színpadon van, színházias gesztusokkal él, a felvételeken pedig olykor dallamosan játszik.

Hát igen. Sokszor játszom vonóval a hangszer testén és gyakran használok pálcát is, de ezt rögzítettem is már párszor felvételen. Minden improvizatív zenét játszó muzsikusként, aki komolyan dolgozik ezen a területen, aki gyakorol otthon egyedül, egyre többet tud meg a hangszereiről. Ha van egy ötleted, kipróbáld: a technika kifejlesztése pedig tulajdonképpen az, hogy mi az, amit te szeretsz, milyen hangzást találsz jónak, mi az, amit beépítesz. Ahogy korábban említettem a dallam és a szöveg fontosságát, ugyanúgy fontos számomra a letisztult hangzás is. A kortárs világ megkívánja a kiterjesztett technikákat és a hatvanas évek New Yorkjában nagyon is foglalkoztatták a hangzásról alkotott elképzeléseim azokat a szerzőket, akikkel dolgoztam.

Hogyan viszonyul Schönberg dodekafóniájához?

Egyszer írtam magamnak dodekafon témákat gyakorlás céljából, és egyébként is játszom erős kromatikus dallamokat. Ugyanakkor a zeném részét képezi a tonális gondolkodás is, úgyhogy mindkettőt, a diszsonanciát és a konzonanciát is nagyon szeretem. És bár nem játszom túl sok mikrotonális, negyedhangos zenét, készítettünk lemezt és turnéztunk ennek a „hangoláson kívüli” világnak a mesterével, Joe Manierivel.

Mit látott itt az Újbuda Jazz Fesztivál workshopján, milyen tapasztalatai voltak a fiatal magyar zenészekkel? Azok az emberek, akik eljöttek, nyitottak voltak és nagyon érdekelte őket, hogy mit gondolunk. Kíváncsian fogadták, amit mi mutattunk nekik.

Biztos nem teljesen pontos a kérdés, hiszen az ön zenéje nem elsősorban jazz. De mégis, hogyan látja a jazz jövőjét, illetve annak a zenének a jövőjét, amit ön képvisel?

Minden biznisz-módba kapcsolt, minden a profitért van. Hogy mi fog történni a művészeti közösségben? Nagyon érdekes látni az utóbbi tíz év akcelerációját, de ez személy szerint engem nem érint, én rendben vagyok. Nem tudom, hogyan lehet bevonnai fiatal művészeket, szóval fogalmam sincs a jövőt illetően. Ugyanakkor a fiatalok részéről több közösségi tudatosságot látok, ők mintha a zenélés közösségi oldalát is fontosnak tartanák. Ezért Franciaországban megpróbálunk létrehozni egy központot az európai improvizációs zene és zenészek számára.