

„Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.”

Szabados György életművéről
Ráduly Mihály beszélget Bognár Bulcsuval¹

I. rész. Parlando-rubato, népiesség és az autentikus lét zenei forrásai

Ráduly Mihály (R. M.): Bognár Bulcsut kérdezem a Szabados Györgyhez fűződő kapcsolatáról. Az már előző beszélgetésünkben is kiderült, hogy úgyszólván gyermekkorától ismerte Gyurit és már 15 éve, hogy Nagymaroson lakik.

Bognár Bulcsu (B. B.): Szabados Gyuri zenéjét édesapámon keresztül ismertem meg, aki a mester nagy rajongója volt már egyetemista kora óta. Másfelől apám Szombathelyen közeli barátságban volt Grencsó Pistivel is, így a free jazz és a szabadosi zene része volt a gyerekkoromnak. Ez a zenehallgatásokon túl táplálkozott Gyuriék, Dreschék, Grencsó Pistiek szombathelyi koncertjeiből, az 1985 és 1989 közötti Nyitott Zenei Műhelyből és a '80-as évek elejétől a kisörpusztai fesztivál eseményeiből, ahol Szabados és köre rendszeresen fellépett. A személyes ismeretség tehát innen datálódik, de a párbeszéd akkor vált szorosabbá közöttünk, amikor 2001-ben Nagymarosra költöztem és onnantól Gyuri haláláig viszonylag folyamatosan eszmecserét folytattunk, vitatkozva a zene és a tágabb társadalmi világ kérdéseiről.

A beszélgetések tehát sokirányúak voltak, s nemcsak a zenére korlátozódtak, hiszen Gyurival amúgy sem lehetett csak a zenéről beszélni, mivel minden kérdés érdekelte, foglalkoztatta. Azt hiszem, a családját nemegyszer az örületbe kergetve, képes volt a leghetetlenebb helyzetekben is megvitatni bármely zeneelméleti vagy társadalomfilozófiai kérdést. Bevásárlás közben, Pestre utazva, közös koncertlátogatások alkalmával, vagy náluk, nálunk gyakran került sor ezekre az öt percesnek indult, majd több óra hosszára nyúló beszélgetésekre. Aztán ennek majdnem lett egy kvázi intézményes formája is, mert egyszer Gyuri felhívott, hogy mi lenne, ha a beszélgetéseinket nyilvánossá tennénk abban a formában, hogy külön-

¹ A beszélgetésre 2016. február 18-án Budapesten, Ráduly Mihály interjúorozata keretében került sor annak érdekében, hogy a dialógusok alapján átfogóbb képet kaphassunk Szabados György zenei és emberi világáról azon emberek visszaemlékezésein keresztül, akik hosszabb ideig ismerték őt mint zenészt és embert. Az interjúorozat elérhető az alábbi címen: <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/raduly-mihaly-interjuszorozata-magyarul/?lang=hu>. Köszönjük az újraközlés lehetőségét Ráduly Mihálynak és Rudolf Krausnak.

böző felkérésekre pódiumbeszélgetéseket tartanánk. Gyuri elképzeléséről tudni kell, hogy a párbeszédeink gyakran elég vehemens viták voltak. Annál is inkább, mivel ő a hihetetlen műveltségén és tájékozottságán túl olyan beszélgetőpartner volt, aki nyitott volt a másik nézőpontjára, de a világlátását szerette kinyilatkoztatásszerűen megfogalmazni. Én pedig történész-szociológusként, a szakmámhoz kapcsolódó szkepszissel és kritikai attitűddel viszonyultam minden ex cathedra kijelentéséhez. Így aztán gyakran előfordult, hogy Gyuri kinyilatkoztatott valamit, én meg elkezdtem ezt pszikálgatni, és ebből elég izgalmas, adokkapok szerű párbeszéd alakult ki, amivel kapcsolatban én nem tudtam, hogy ezt ő hogyan éli meg, mert elég szemtelenül reagáltam az ő fölvetéseire...

R. M.: Fiatalos hévvel...

B. B.: ...fiatalos hévvel, megkeresve a megközelítés esetleges gyenge pontjait. Úgy látszik, hogy ezeket pozitívan fogadta, és inkább érdeklődésként vagy együttgondolkodásként értelmezte. Mindenesetre erről tanúskodik a pódiumbeszélgetésre invitáló megkeresése, amit én persze elutasítottam, mondván, hogy a magam introvertált alkatával nehezen tudom elképzelni, hogy közönség előtt, egy szervezett fórumon ezt a jóízű, baráti, csipkelődő beszélgetést meg lehetne ismételni. Gyurinak az volt az elképzelése, hogy ezt a fiatalokat tanító, mélyebb kérdések felé vezető, orientáló előadás-sorozattá lehetne alakítani, úgyhogy elég rossz néven vette tőlem, hogy erre nem vállalkoztam. Azért említem meg ezt, hogy a beszélgetések jellegeről utólag képet lehessen alkotni.

R. M.: Kár, hogy ez nem valósult meg. Szerinted másképpen alakult volna az ilyen alkalmakor, mint amikor négyszemközt zajlott? Bizonyára látott benne fantáziát Gyuri, hogyha egyáltalán felvetette mint ötletet.

B. B.: Igen, én azonban úgy láttam, hogy ezek a beszélgetések a maguk spontán jellege miatt voltak érdekesek. Nem egy előre megszerkesztett, nem a pódium vagy a közönség vélt vagy valós elvárásainak megfelelő beszélgetések voltak ezek, hanem pont az adta az izgalmát, hogy bármerre elkanyarodhattunk, és nem kellett valamiféle külső szerkesztő elvnek vagy didaktikai elvárásnak megfelelni.

R. M.: Ez igaz.

B. B.: Na, de aztán ez a dolog másfelől elindította bennem azt a szándékot, hogy egy életútinterjút csináljak vele. Tudom, hogy sokféle beszélgetést rögzítettek Gyurival már akkor is, de ezekben a zenei világa és a személyes élettörténetének, illetve a társadalomnak a kapcsolata általában csak szőrmentén jött elő. Talán az egyetlen kivétel a Váczi Tamás (1956–1987) és az őáltala közösen írt *A zene kettős természetű fénye* című kötetben² szereplő hosszabb beszélgetés, amely, csak zárójelben jegyzem meg, nagyon sajnálom, hogy a Szabados György írásait összefoglaló harmadik kötetben³ nem jelent meg, noha ez a Váczi Tamás által készített interjú a zenéhez és hangsúlyosan a modern zenéhez fűződő viszonyának kiemelkedő össze-

² JAK Füzetek (49). Budapest: Magvető, 1990.

³ Szabados György: Írások III. *Beszélgetések, interjúk*. Szombathely: B. K. L. Kiadó, 2015.

foglalását adja. Szóval voltak tervek, hogy megcsináljuk ezt az interjút, Gyuri is nyitott volt erre, aztán az ember annyi kötelezettséggel van terhelve, hogy mindig halasztódott, és aztán sajnalatos módon elmaradt ez a rögzített beszélgetés.

R. M.: De most fel tudsz majd idézni a beszélgetés során egy-két dolgot ebből a spontaneitásból és a témakörökből. Meg hogy mi alkotta a kapcsolatotoknak a vázát.

B. B.: Igen, megpróbálom ezt most utólag rekonstruálni. Az én szociológusi érdeklődésem tehát alapvetően a társadalomfilozófia, a társadalomelmélet felé vitte a beszélgetéseket, és Gyuriban ehhez mindig jó partnert találtam, hiszen őt is mindig foglalkoztatták ezek a kérdések. Adódott ez abból, hogy magát ugyan értelemszerűen zenésznek definiálta, és a zenének igen fontos szerepet tulajdonított, de a zenét mindig az egészhez fűződő viszonyában értelmezte. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a zenéhez fűződő viszonya belerendeződött egy átfogó társadalomfilozófiai, társadalomelméleti gondolkodásba, amelynek számára a rend kategóriája volt a sarokköve. Alkotó emberként ő valamiféle nagy világegész visszaállításának a szándékával tevékenykedett, és ez alapján értelmezte mindazokat a történeti változásokat, amelyek eseményeit közvetlenül megélte a 20. században. Általában az volt a beszélgetésünk origója, hogy miként interpretáljuk azt a mostani viszonyrendszert, amelyben élünk, és mik azok a problémák, amelyeknek a feloldása a mi közös dolgunk lenne.

A vita mindig abból adódott, hogy világlátásomból és érdeklődési körömből adódóan a modernitás bekövetkeztét magától értetődő, kikerülhetetlen eseménynek tekintettem, tehát a modern társadalomra úgy gondoltam, mint mindannak a változássornak a logikus következményére, amely a középkor, a felvilágosodás időszakától elkezdődik. Úgy látom, hogy Gyuri gondolkodásában mindig volt egy ambivalencia a modernitással kapcsolatban. A rend gondolatához ő nagyon erőteljesen szakrális, ezt most pozitív értelemben mondom, ebben az értelemben egynemű, egyféleképpen gondolkodó, tehát a közösség értékrendjét középpontba állító gondolkodást és világlátást kapcsolt. Ez pedig alapvetően különbözött a modern társadalom sok részterületből álló szerkezetétől és racionalitásától. Ő mindig azokat az irányokat és azokat a lehetőségeket kereste, amelyek a mindenséget kifejező szakralitásnak a jelenbeli megvalósulását segíthetik, és azokkal az erővel szemben definiálta magát, amelyek ezeket megakadályozhatják. Gyuri világosan látta, hogy a modernitás kiindulásánál fogva elutasította ezt a szakralitást, vagyis a modernitás egyúttal az isteni rendnek a magától értetődését is tagadta. Meglátásom szerint ebből fakadt a modernitással kapcsolatos ambivalenciája. Egyrészt modern ember volt, aki átlátta a modernség sokféle racionalitásának bugyrait, másrészt azt olyan dologként szemlélte, ami ezt az egységet, ezt a morális elvekből építkező rendet képes fölszámolni.

Hogy ez az ambivalencia milyen szervezen kapcsolódott az ő gondolkodásmódjában a zenéhez, a társadalomfilozófiához és a moralitás kérdéséhez, az megmutatkozik a „második bécsi iskolához”, Arnold Schönbergék zenéjéhez és világlátásához fűződő viszonyában. Mivel alapvetően általában társadalomfilozófiai nézőpontból tájékozódott, azt kutatta, hogy a zene milyen világlátást fejez ki, és annak mi a viszonya a szakralitáshoz. A schönbergi dodekafóniát és az atonális komponálást egyfelől a bachi zenének a visszajövelekeként, a horizontális muzsika újbóli megjelenéseként értelmezte. Ezt pozitív tartalmúnak tekintette. Másfelől a dodekafóniában és az atonalitásban annak a világrendnek a megtestesülését látta, amely mindent a rációra, az észre próbál fölépíteni.

Érdekes párhuzamot látok ebben, mivel bizonyos értelemben Horkheimer és Adorno *A felvilágosodás dialektikájának*⁴ egy sajátos, szabadosi parafrázisáról lehet beszélni. Ők is a modernitás kettős természetéről értekeztek, ahol a modernség úgy győzi le a barbárságot, hogy új barbárságot teremt. Gyuri értelmezésében az jelent meg, hogy ő egyrészt meglátta a schönbergi modernitásban az újszerűséget, amiből adott pillanatban ő zenészként is tovább tud építkezni, másrészt ebben a schönbergi programban azt a fajta emberi nagyképűségről tanuskodó világlátást érzekelte, amely azt gondolja, hogy a teremtett világ viszonyrendszerét az ész középpontba állításával újra lehet rendezni. Ez utóbbit pedig az emberiségre leselkedő legnagyobb veszélynek tekintette.

Misi, neked, mint zenésznek nem kell mondanom, hogy a dodekafónia egy hihetetlenül racionális, fél hang távolsággal operáló komplex zenei rendszert hoz létre, ami a tonális hagyománnyal szakítva viszonyul a zenéhez. Ez a zenei építkezés egyúttal elvonatkoztat mindattól is, amit ősi zenének, tradicionális zenének és szakrális zenének tekintünk. Úgy is mondhatnánk, hogy a dodekafónia ezzel szemben létrehoz egy ettől független, minden tonalitást kiküszöbölő zenei nyelvet, amiben a komponista magas racionalitásfokon próbálja a zenei világot újrendezni, kizárva azt a hagyományt, amely évezredekken keresztül az emberi közösséget irányította, s amelynek megvolt a szakrális építkezése.

Nos, ennek az alapvető perspektívaváltásnak a következményeit Gyuri mélyen végiggondolta. A zenészek általában nem nagyok szoktak efféle kérdésekkel bíbelődni, tehát ha előjön a tonalitás-nem tonalitás kérdése, akkor a zenész a fülével dönt: a „tetszik-nem tetszik”, „tudok én ebből építkezni, vagy nem tudok ebből építkezni” alapállásával viszonyul az atonalitáshoz. Gyurinál azonban ez egy alapvető társadalomfilozófiai kérdés is volt. Az egészhez, a szakralitáshoz, az emberi közösséghez fűződő viszonyként jelent meg számára. Gyuri abból indult ki, hogy az ész, a racionalitást nem lehet a középpontba állítani, mert hogy az emberi végesség képtelen a végtelent uralni. Számára ezért jelentett ez egy rövidre záró és katasztrófák sorozatát magában rejtő gondolkodásmódot. Ennek pedig a modernitás és a felvilágosodás ideológiája volt az alapja. Hiszen a felvilágosodás abból a kanti alapvetésből indul ki, hogy az embernek a saját maga által okozott kiskorúságból, szótlanágból ki kell lépnie, hogy merjen a saját értelmére támaszkodni, hogy az ember „megszólalhasson a saját hangján”. Ez a saját hangon megszólalás azonban egyet jelentett azzal, hogy a racionalitás észszerűségének kellene uralnia az emberi gondolkodást, és nem annak a teremtett világ szakralitásának, amely Gyuri számára elsődleges tájékozódási pont volt. Teljesen konzekvens az életmű és teljesen konzekvens az ő egész világlátása ezért abban, hogy azzal az emberi pökhendiséggel szemben határozta meg magát, amely abban hitt, hogy majd mi leszünk a teremtők a teremtővel szemben.

Minden bizonnyal ennek forrása az a világlátás volt, amit hozott a szülői házból. Ő egy mélyen keresztény elköteleződésű ember volt, aki mindezeket a kísérleteket, amelyeket politikailag-ideológiailag a baloldalhoz kötött, eleve szkepszissel, fenntartással kezelte. Minden bizonnyal ebben generációjának történelmi tapasztalatai játszottak szerepet. A II. világháború világégését és az azt követő kommunista diktatúrát is ennek a racionalitásnak a megjelenéseként értelmezte. Úgy látta, hogyha ezt a racionalitást a középpontba állítjuk, és az az

⁴ Max Horkheimer és Theodor W. Adorno (1990 [1947]): *A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Atlantisz – Gondolat.

emberi pökhendiség vezet minket, hogy majd mi megszervezzük a rendet, és egy rendszert hozunk létre (ilyen és olyan politikai rendszerek formájában), az nemcsak a szakrális építkezésnek a lehetőségét számolja föl, ami az egyet, a közöset ki tudja fejezni, hanem az embernek azt a mélyen benne rejlő kreativitását is, amely túl tud mutatni saját magán és a társadalmi viszonyokon. Azt hiszem, ez a magyarázata annak, hogy minden észközéppontba állító zenei és politikai törekvéssel és ideológiával szemben, amely a szakralitásból építkező rend helyett a rendszerszerű szerveződést akarta a középpontba állítani, mindig elutasító volt.

Másrészt a schönbergi kísérlet és az ezt kifejező világlátás, illetve a modernitásnak ez és más zenei jelenségei az ő ébredező zenei tájékozódásának is részei voltak. Ez a fajta zenei megoldások iránti nyitottsága ekképpen jelen volt a zenei útkeresésében, amely a létező szocializmus világával és a modern tömegkultúrával szemben a zenei és filozófiai önkifejezés lehetőségeit kutatta. Olyannyira, hogy anyanyelvi szinten beszélt ezeket a zenei nyelveket. De, hasonlóan Bartókhhoz, mégsem ez jelentette számára az alapvető tájékozódást.

Ő első zenei gesztusaitól kezdve kereste azokat a formákat és ezzel párhuzamosan azokat az emberi létmódokat, amelyek vissza tudnak vezetni a rendszerszerű szerveződéssel és az embert kilúgozó, instrumentális logikával szemben az autentikus léthez. Nem meglepő módon ebben az útkeresésben ugyanazokat a forrásokat találja meg, amelyek a 20. századi és kortárs magyar műzene számára is magától értetődően adódtak: Kodály és Bartók munkásságát.

A szándék nyilvánvaló: visszamenni azokhoz a zenei formákhoz, amelyek ebből a rendből építkező organicitást, ebből a rendből építkező teljesség elvét meg tudják jeleníteni. A kiindulópont a magyar népzene és a magyar népzeneének az általa is mindig visszatérően említett parlando és rubato jellege, amely nemcsak a dodekafon, a schönbergi racionalitást középpontba állító zenei építkezéstől, hanem bizonyos értelemben a klasszikus európai műzenétől is alapvetően eltér. Parlando-rubato, ismerik a komolyzenészek ezeket a zenei instrukciókat, de a rubato alatt alapvetően azt értik, hogy a darabot nem a kijelölt időegység alatt kell előadni, hanem tetszés szerint. Kevésbé ismert, hogy a rubato a zenei kifejezés és a ritmus szabadságát is jelentheti. E tekintetben pedig a komolyzene hosszú ideig rendkívül vaskalapos volt. Nemcsak azért, mert mereven ragaszkodott a 2/4, 4/4 vagy 3/4 ritmikailag nem különösebben izgalmas képleteihez, hanem elsősorban azért, mert alapvetően idegenkedik ezektől a szigorú ritmikai szabályt fellazító, a szabadságot kifejező törekvésektől, és nem tudja kezelni azt a fajta változó ritmust, amelyet Gyuri a régi őszenei forma alaplétketésével azonosított.

Gondoljunk csak arra, hogy milyen megütközést keltettek Debussynek a ritmikailag az ősi gamelán zenéből is építkező *Prelűd*jei, vagy Liszt kései zongoradarabjai, ahol egyaránt feloldódnak a korábbi ritmikai kötöttségek. Szerintem a *Csárdás macabre*-ban nem is a korban tiltott kvintpárhuzamok az igazán érdekesek, hanem a mű ősi zenét idéző erőteljes ritmikája és barbár fő témája. Ez már Bartók *Allegro barbaró*ját előlegezi meg, amelyben mellel már megvan az a rubatoszerű lüktetés, amelyet Gyuri az ősi zene megnyilvánulásának tekintett, és amelyet maga is gyakran alkalmazott. Vagy Liszt *Csárdás obstiné*jának a halálba táncoltatást szimbolizáló fő témáját emelném ki, amely talán már Sztravinszkij *Tavaszi áldozatát* előlegezi meg. Úgy látom, hogy az áttörés nem véletlenül a kelet-európai modern zene két „folkloristájához” kapcsolódik. Az e tekintetben Lisztből és a kelet-közép-európai népzeneből építkező Bartók, illetve az orosz népzene kutató, a poliritmusokat és a váratlan hangsúlyeltolódásokat természetesen használó Sztravinszkij hozza az újdonságot.

R. M.: *Kezdetől fogva mind a kettő hatással volt az ő zenéjére, filozófiájára.*

B. B.: Igen. Nem véletlen tehát, hogy a nyugati komolyzenének a nagyon szigorú, és főleg a jazz világából nézve nagyon unalmas ritmikájával szembeni felfeslések egy olyan hagyományhoz és gondolkodásmóddhoz kapcsolódnak, amelyek valahogy a Kelet világhoz, tehát ahhoz a szakralitás által jellemezhető világhoz kapcsolódnak, amelynek Gyuri elkötelezett képviselője volt. Zenéjében, társadalomfilozófiájában, világlátásában.

R. M.: *Véleményem szerint emberi magatartásában is. Beszéljünk csak a '60-as évek elejétől egészen addig, amíg meg nem találta a saját hangját. Kísérletezések voltak, de minthogyha már egy tudatos törekvés lett volna afelé, legalábbis gondolatban, elméletben, tartásban, hogy mi az, amit meg akar valósítani.*

B. B.: Igen, nekem is az a benyomásom, hogy nagyon tudatosan építkezett, ráadásul már az első rögzített kompozíciókban is világszínvonalú muzsikát szerzett, csak a korabeli legjobb amerikai előadókhoz mérhető kvalitásos zenét. A *B-A-C-H-élmények* hányas is?

R. M.: '64-es.

B. B.: Mint általában a kelet-európai blokkban alkotó 20. századi kortárszenészek, gyakorlatilag ő is mindenféle kapcsolat nélkül veszi föl a fonalat a nyugati világgal. Ha a '64-es *B-A-C-H-élményeket* előveszi az ember, teljesen korszerű, modern jazz-zenét hall. '64-ben pedig semmi ilyesmi zenét ő nem hallgat, mégis teljes magától értetődéssel létezik ebben a zenei világban.

R. M.: *Ő például soha nem nevezte jazznek azt, amit játszott, de abban az időben, '64 táján senkinek nem volt fogalma, szerintem neki sem, az úgynevezett free jazz-zenei törekvéseiről. Ez is azt mutatja, hogy másolás nélkül is lehetett új zenei formákat találni. Tényleg csak a szabad kifejezési formáknak a keresése ihlette ebbe az irányba.*

B. B.: Igen, és szerintem örült nagy szerencséje, hogy az intézményesült zenészképzésből teljesen kimaradt. Semmi ilyen típusú szakirányú végzettsége nincsen, hanem a családi közegben ismerkedik meg a klasszikus zenével és a magyar népzennel. Innen van a komolyzenei tájékozottsága és a magyar népdalkincs ismerete, szeretete. Itt kapja meg az indíttatást az improvizációra, a szabad zenei formák keresésére, ami aztán részévé válik a zongorás gyakorlásainak. Nincsen tehát egy olyan korlátozó közeg, ami őt belekényszerítené azokba a formákba, amelyektől ösztönösen tartózkodott. Ez adja az alapot, hogy később az előbb röviden összefoglalt világlátással felvértezve autonóm módon tudjon tájékozódni a zenében is. Az autonómia persze a fontos előzmények megtalálásán keresztül vezet. Ez mindenekelőtt Bartók zenéjét és a Bartók-féle népiesség gondolatát jelenti. Fontos hangsúlyozni, hogy a népiességről nemcsak zenei kategóriaként érdemes beszélni. Noha Gyuri ezt az interjúban nem emeli ki (nem véletlen módon), de teljesen egyértelmű, hogy jelentős a népiesség szerepe az ő szellemi tájékozódásában.

R. M.: *Milyen értelemben? Nem vagyok benne biztos, hogy értem.*

B. B.: A népies-urbánus szembenállásról van szó, amely a két háború közötti időszakban a legnagyobb ideológiai válaszfal volt a társadalomban, s amely most is alapvetően meghatározza a szellemi életet. Nem magyar jelenség ez, hanem inkább kelet-közép- és kelet-európai sajátosság, ami az orosz szellemi életben évszázadok óta a jelenig hatóan a zapednyik-szlavofil szembenállásban mutatkozik meg. A két irányzat, amely ugyanarra a kérdésre, hogy hogyan, merre és miképpen alakítsuk és formáljuk a társadalmat olyanná, hogy sikeres és versenyképes legyen a modernitásban, két különböző választ fogalmaz meg. A klasszikus urbánus megoldás, amely elmaradottsági helyzetről és leszakadásról beszél, és amely szerint a modern világba csak akkor tudunk sikeresen integrálódni, hogyha a nyugati mintákat át vesszük...

R. M.: ...és a Nyugathoz csatlakozunk.

B. B.: Igen. E megközelítés szerint a nyugati mintákat kell követni, és ennek részeként ki kell metszeni a nemzeti kultúrának azokat a szegmenseit, amelyek nem ehhez a nyugati értékrendhez és racionalitáshoz kapcsolódnak. A népies válasz pedig az, hogy ennek a sajátos kelet-közép-európai létnek a sajátosságait ne lemaradottságként, hanem erényként szemléljük és ebből építkezünk. Kós Károly, Kodály és Bartók szellemiségéhez hasonlóan ezeket az urbánus nézőpontból nézve kimetszendő sajátosságokat az újat kifejező kiindulásnak, csírának tekintjük, és ebből teremtünk meg egy olyan új világot, egy olyan új minőséget, amely nem a nyugati kapitalizmus logikáját követi és nem is a keleti despotizmust tükrözi. Ezek helyett és ezekkel szemben a népi gondolat olyan társadalmat vizionál, amely egyaránt kifejezi a hagyományhoz kötődő kollektivista nézőpontot, a közösségben gondolkodást, másrészt pedig az individualitást, az egyéni kreativitást. Úgy látom, hogy bizonyos értelemben Bartók zenéjének is ez a társadalomfilozófiai üzenete. Ez Gyuri számára mindig is magától értetődő volt.

A népies nézőpont választása Gyuri részéről nagyon határozott állásfoglalás volt, ami nemcsak a családi tradíciót fejezte ki, hanem adódott abból a társadalomfilozófiai alapvetésből is, ami őt a szakralitáshoz és a hagyományokhoz fűzte. Másrészt ehhez a közösséggel-vü hagyományhoz nagyon modern módon viszonyult, mivel gondolkodása, világlátása az individuum teremtő erejét és újító akaratát is kifejezte. Ő tehát nem az a típusú népies volt, aki „vissza a múltba” alapállással szemlélte volna a társadalmi változásokat, vagy az a fajta konzervatív, aki a „csigák előre” jelszavával csak minimális reformra volt hajlandó, hanem Gyuri nagyon modernen, a pillanatnyi kihívásokra reagáló módon értelmezte a társadalmi viszonyokat. Akár radikális átalakításokat is igényelve és végrehajtva, de mindig a hagyomány elvét szem előtt tartva igyekezett formálni a világunkat.

Ez egyébként erőteljesen kijelöli a helyét gondolkodó emberként és zenészként is a létező szocializmusban, és nyilvánvalóan hatással volt az ismertségére és elismertségére a rendszer-váltás utáni időszakban is, amikor ez a polémia, ez a népies-urbánus vita nagyon erőteljesen rányomta a bélyegét a közéletre. Ezek az összefüggések nagyon gyakran előjöttek beszélgetéseink során. Ez határozta meg a 2002 és a 2010 közötti időszakhoz és az azt követő új politikai kurzushoz fűződő viszonyát.

De térjünk vissza mindennek a közvetlenebb zenei vonatkozásaira, és kanyarodjunk vissza a parlando-rubato kérdéséhez. Gyuri ezt a magyar zene alapkérdésének és mindannak a szellemi építkezésnek az alapjának tekintette, amiről az imént szóltam. Gyuri nagyon erő-

teljesen kereste a rendet kialakító régi szakrális világ moralitását, teljességét, és zenészként azokat a zenei formákat kutatta, amelyek ehhez elvezethetnek. Teljesen világos volt a számára, hogy az európai komolyzenének a szigorú és unalmas ritmikája, illetve ennek az ősi, természetes zene lüktetését kordában tartó hagyománya nem vezethet el ehhez. Nyilván nem volt kérdés az sem, hogy mindaz, amit a létező szocializmusban, a korabeli terminológiával „szocialista realista” (nevetnek) alkotásoknak neveztek, nem jeleníthette meg ezt a világlátást.

A létező szocializmus szűk levegőjében azonban rátalált a jazzre. Középkorai zenei élményei alapján a jazzben fedezte fel az ősenének, a bennünk rejlő spontaneitásnak a lehetőségét. A jazz-zenének a ritmus- és a dallamformálásban rejlő szabadsága új távlatokat nyitott a számára. Mondta te is, hogy soha nem, vagy csak nagyon ritkán nevezte magát jazz-zenésznek. Adódik ez abból, hogy ő nem jazz-zenészként viszonyult a zenéhez, hanem a gondolkodó, a zenét is a gondolkodásába építő emberként kereste a kapcsolatot a szakralitáshoz, a teljességhez, és a jazzben megtalálta azt a zenei formát, amely ezt a világlátást kifejezhette. A jazz ritmikái szabadsága, a parlando-rubato mély kifejezésének lehetősége ugyanis a zenekar és a szólisztikus hangszeren játszó előadó számára azt a fajta szabadságot adhatja, ami csírájában jelen van már minden ősi, tradicionális zenében is. Másfelől a jazz – legalábbis annak szabadosi értelmezésében – mélyen rokon a népzenevel. Mindkét zenei irányzatra ugyanis a ritmus (a jazzben a poliritmus) abszolút elsősége jellemző. Rokon az előadás parlando jellege, amelynek zenei ritmusa, a hangok időértéke a szövegmondáshoz igazodik, és az előadó improvizatív szabadságát jeleníti meg éppen a „kottahű” előadásokkal, a komolyzene szokványos előadói gyakorlatával szemben. Végül pedig ne feledkezzünk meg a mindkét zenében jelen lévő blues hangról, ami a temperált nyugati hangrendszer bizonyos helyeinek bizonytalansági pontjaként értelmezhető, Gyuri megfogalmazásával élve „nyílás a racionalitás falán, az irracionális pont”. Ezek a sajátos jegyek tehát nem csupán a zenei önkifejezés eszközei voltak számára, hanem egyúttal lehetőséget adtak a kötöttségekkel, az előre és szabványszerűen kijelölt és a racionalitás által vagy egy rendszereszerű, a létező szocializmus logikája szerint kijelölt világgal szembeni állásfoglalásra is.

A világlátásának ismeretében és e társadalmi körülmények között bizonyos értelemben „logikusan” vált jazz-zenészé. Ennek a „választásnak” megvannak persze a tudásszociológiai vonatkozásai. Hogyha egy más típusú társadalmi alakulat zenei világában kellett volna tájékozódnia, valószínűleg más típusú zenékkal találta volna meg a kapcsolatot. (Valószínűsíthető módon a bartóki vonalat továbbvive inkább a népzene felé fordult volna.) A korabeli létező szocializmus ideológiája azonban vagy esztrád zenét kínált, vagy a magyar népzene lebutított, infantilizált zenei képleteit, és ebben a világban a jazz a szabadságnak és a kiteljesedésnek a lehetőségét kínálta. Másrészt párhuzamot lehet vonni a Szovjetunió, a szovjethatalom és a kommunisták által elnyomott magyar nép és a jazzt játszó, kirekesztett amerikai feketék világa között is.

R. M.: Én elég erős párhuzamot érzek a kettő között.

B. B.: Gyurinak a jazzhez való kapcsolódásában megvan a törekvés, hogy visszahozza azt a hagyományt, amely az afroamerikai blues és jazz-zenében megvan. Ezek ritmikájában és improvizatív világában felfedezhető a tradicionális zenének az a közösségszerű szerveződése és káprázatos komplexitása, amely új impulzusokat adhat a legmodernebb zenei törekvések számára is. Ez a szándék megvan a 20. század végi kortárszenében is, amely fölfedezi Közép-

Afrika poliritmikus ősi zenéjét. A '80-as években Ligeti György a zeneetnográfusok nyomán vizsgálja ezt a zenét, és az ebben az időszakban keletkezett *Zongoraversenye*, a *Zongoraetűdők* megmerítkeznek ebben a hagyományban. Az állandóan az új zenét kereső Ligeti nevét nem véletlenül említtem, mert ő azon kevés kortárs zeneszerző közé tartozik, akit Gyuri kezdetektől fogva igencsak respektált és nagyon nagyra értékelt. Ráadásul a tisztelet kölcsönös volt, mivel Ligeti azon nagyon-nagyon kevés komolyzenész egyike volt, akik Gyuri munkásságát hihetetlen nagyra értékelték. Rudolf Kraus honlapján⁵ szerepel is...

R. M.: *Igen, ott.*

B. B.: Szerepel is az a levél, amely az ő nagyrabecsülését kifejezi.⁶ Ennek egyébként talán kevésbé ismert története van. Egyrészt Bicskei Zoltán küldte el annak idején a *Homoki zenét*, de még előtte, 1993 nyarán volt alkalmam Ligetivel beszélgetni a szombathelyi Bartók Fesztiválon. Az interjú apropóját a 70. születésnapja alkalmával adott koncertek és az ekkor átadott állami kitüntetése jelentette. (Ligeti György a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje kitüntetését 1993-ban, 70. születésnapja alkalmából kapta meg.) Az interjú végén adtam Ligetinek egy kazettát, amely különböző Szabados-zenékből volt összeállítva, leginkább *A szent főnixmadár dürrögéseiből* és az *Adytonból* szerepeltek részek. Akkor ugyan én még semmit sem tudtam arról, hogy Gyuri milyen sokra tartja Ligetit, de érezve a két zeneszerző között a párhuzamokat, úgy gondoltam, hogy talán érdekesnek találhatja a szabadosi zenét. Ligeti akkor még nem hallott Szabadosról, ez volt az első alkalom, amikor találkozott a nevével és a zenéjével. Ligeti nagyon nyitott és kíváncsi volt Gyuri zenéjére. Ennek talán az adott különös aktualitást, hogy ekkor a zenei világában némileg rokon *Zongoraetűdőkön* dolgozott. Aztán pár év múlva a Bicskei Zoltánnak küldött levelében (kelt Hamburgban, 1995. április 18-án) meg is fogalmazza, hogy Szabados zenéjének mennyire elkötelezett híve.

R. M.: *Ők találkoztak személyesen?*

B. B.: Nem. Mindenesetre Ligeti nagyon nyitott és érdeklődő volt. Megtapasztaltam, hogy ez egyáltalán nem magától értetődő, mert Gidon Kremerrel meg másokkal is próbáltam Szabados zenéjét megismertetni, de nem mindig találkoztam ezzel a nyitottsággal. Gidon Kremernek többször is vittem Szabados-zenéket, sőt az *Idő-Zene* partitúráját is azzal a nem titkolt szándékkal, hogy avatott előadója lehetne ezeknek a muzsikáknak. Abban bízom, hogy az *Idő-zenét* (Time Music) a Gidon Kremer vezette Kremerata Baltica talán lemezre veszi, hiszen teljesen beleillik a...

R. M.: *Valóban.*

B. B.: ...profiljukba. Na, most itt elkalandoztam némileg. Szóval a jazz, ahogy én látom, Gyuri számára nem kikerülhetetlen zenei nyelv volt. Az ő kiindulása az, hogy megtalálja a szakralitáshoz, a renchez vezető zenei formákat. Ehhez azonban, ahogy Bartók fogalmaz,

⁵ <http://gyorgy-szabados.com/>

⁶ <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/in-the-words-of-others/gyorgy-ligeti-postcard-from-18-04-1995-about-gyorgy-szabados-in-german-language-translated/>

„tisza forrásból” kell táplálkozni; olyan zenei formákat kell keresni, amelyek kifejezhetik, Adyval szólva, a Minden Egész a modern világ részekre szabott racionalitásával szemben. Vagyis nem a tonalitás tagadásából kell – a schönbergi logika szerint – építkezni, hanem, ahogy Gyuri ezt nagyon frappánsan szokta mondani a beszélgetéseink során, nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell. Az ő állítása az volt, hogy fel kell kutatni azokat a zenei formákat, amelyek nemcsak zenei nyelvek, hanem egy gondolkodásmódnak, világlátásnak is a manifesztációi, és ebből lehet újrateremteni a modernitást. A modernitás belátásait lehet használni, ha már létrejött a maga komplexitásában és sokféleségében, és ebben a vonatkozásban nyilván a schönbergi megoldásokat is be lehet építeni, de nem alapvető tájékozódási pontként.

A jazz-zenének a ritmikáját, szabadságát és improvizatív képességét fel lehet használni, amennyiben megőrzi ennek az ősenének és ennek a szakrális viszonyulásnak a tartalmait. De ebben a vonatkozásban, úgy gondolom, hogy Gyuri cél-eszköz relációban gondolkodott. A nagy egész érdekében nem jazz-zenészként tájékozódott ebben a világban, hanem társadalomfilozófiai és zenei értelemben is azzal a tágassággal, ami Gyurit mindig is jellemezte. Egyébként innen adódik szerintem az az értetlenség, ami az ő egész zenei munkásságával kapcsolatban a jazz-zenészek részéről gyakran tapasztalható. Akik a jazznek a mainstreamet jellemző szigorúbb formanyelvén keresztül viszonyultak csak a zenéjéhez, azok számára ez az építkezés, ami őszene, tradicionális zene, parlando-rubato gondolati világát kívánja megjeleníteni a mögötte lévő társadalomfilozófiai alapbeállítódással, azok számára a szabad zene értelmetlen. Mert ők azt nézik, hogy a szokványos zenei formákba ez a zenei megoldás most beleillik, vagy sem, és akkor ők ahhoz képest csak a különbözőségeket érzékelik, és gyorsan eljutnak ahhoz a „magvas megállapításhoz”, hogy kérem, ez „nem tud zongorázni”. Gyuri meg ezen mindig fölülemelkedve egy más minőségben, sokkal nagyobb tágassággal és rálátással viszonyult a zenéhez is. Annál is inkább, mivel a parlando-rubato alapjellegben a magyarság autentikus megnyilvánulását fedezte fel. Noha a népies-urbánus vitában urbánus oldalról ebben mindig valami kirekesztő gesztust érzékeltek, Gyuri a népi kultúra kapcsán egy hagyományban állásról, egy történeti képletről beszélt, ami a Kárpát-medencében kialakult, és ami sajátja ennek a térségnek.

Bartókra utalva ebben a parlando-rubato jellegben ő nemcsak annak a zenének a megnyilvánulását vélte felfedezni, amely minden egyes zenei gesztusnak az alapját jelenti. A magyar népi kultúra iránti elköteleződése abból adódott, hogy úgy látta: ebből a hagyományból építkezve az „elveszett paradicsomot” újra lehet teremteni. Az ő elköteleződésében erős szándék és erős hit volt azzal kapcsolatban, hogy ez a fajta világlátás újraéleszthető. Azáltal, hogy itt ez a fajta ősi népzene a maga hihetetlenül gazdag dallamkincsével és ritmusvilágával ennyire erőteljesen megmaradt, amelyet Vikáréktól kezdve Kodályon, Bartókon keresztül sok más kutatóig fölfedeztek, adott alapot ahhoz az elgondoláshoz, hogy az elfuserált modern világ ezáltal újrateremthető lehet. Kelet-Közép-Európa és szűkebben a magyar népzenei hagyomány lehet az alapja ennek a változásnak éppen azzal a Nyugattal szemben, ahol ebből az archaikus zenei formából úgyszólván már semmi sem létezik.

Nekem erről egy heideggeri párhuzam jut az eszembe. Heideggernek, a 20. század nagy filozófusának a fundamentálistontológiájára utalnék, amelyben ő hasonlóan kiemelt szerepet tulajdonít a német nyelvnek. Heidegger azt állítja, hogy a német nyelv őrzi azt a perspektivikusságot, amely képes a teljességre törekvést kifejezni. A heideggeri filozófiában hangsúlyos szerepet játszik a létfelejtésnek és a lét megmutatkozásának, föltárukozásának a szembeál-

lítása. Az ő számára bizonyos tradíciókban (mindenekelőtt az antik görög filozófiában és a német nyelvben) tovább élt világlátás meg tudja jeleníteni ezt a teljességet, tehát a létre való autentikus reflexió lehetőségét. Úgy gondolom, hogy Gyuri ennek az autentikus létnek a megnyilvánulását találta meg a magyar népzeneben.

Úgy látta tehát, hogy a tradicionális kultúrák teljessége ennek a hagyománynak az alapján újra megvalósítható. Ez a rendre alapuló világlátás nagyon erős morális töltettel rendelkezett, és nagyon határozottan szemben állt a rendszerszerű modern politikai törekvések partikularizmusával. Szerintem ebből adódik, hogy Gyuri mindig is morális kötelességének tekintette azt, hogy ezt a világot képviselje és ennek kibontakozását nemcsak zenei vonatkozásban segítse. Gyurinak a szűkebb környezete sem nagyon értette, hogy miért állt le ezekről a dolgokról bármely élethelyzetben beszélgetni. Nyilván neked is jó pár ilyen élményed van, hogy Gyurival nem lehetett úgymond csak a zenéről beszélgetni. (Engem egyébként nagyon érdekelt volna, hogy ő zenészként, alkotó művészként és zseniális kortárszenészként hogyan és miként viszonyul a zenéhez, de nagyon kevés olyan alkalomról tudok beszámolni, amikor kifejezetten csak a zenéről volt szó.) Ő azért volt zenész, mert az ő tehetsége okán a zene nyelvén keresztül tudta megjeleníteni mindazt, amit egy általános társadalomfilozófiai keretbe illesztett, de éppen ebből adódóan az emberekhez fűződő viszonyában nem a zenéről való beszéd volt elsődleges, hanem ennek a világlátásnak a megjelenítése.

