



Jávorszky Béla Szilárd

A magyar jazz története

Kossuth Kiadó, Bp., 2014

1. Előhang: Jazzgyökerek

„Hallotta-e már Csorba Gyula cigányzenekarától a legújabb ragtime-okat?” – csalogatta a vendégeket 1920-ban a József Főherceg Szálló bárja. Ugyanebben az évben a *Színházi Élet* című folyóirat a City Jazz Band kottáját, rá egy évre pedig Steiner Simi Jazz Bandjét hirdette. Ma már persze tudható, hogy a „jazz”, illetve a „ragtime” szó valamennyi esetében nem volt több pusztán marketingfogásnál, e címkéssel korabeli kávéházi tánczenéket láttak el.

Rainer E. Lotz eurojazz-történész a Németországban szereplő hot dance zenekarokkal foglalkozó egyik kötetében (lábjegyzet1: Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*, 1999, 47. o.) közzétett egy 1922 áprilisa táján készült zenekari fotót; ezen, állítása szerint, egy Matyók Péter vezette magyar formáció látható, amely Original Amerikanische Jazz-Band néven (!) hirdette magát Németországban. Miután a lábdozon jól olvasható a Jardin de Paris, a Renaissance Theater, a Hotel Ritz és a Lloyd Palast (Lloyd Palota) neve, így erősen valószínűsíthető, hogy az együttes korábban fellépett ezeken a budapesti helyszíneken. Ezek közül a Renaissance Színházat akkoriban moziként is használták, így ott a zenekar vélhetően némafilmekhez szolgáltatott kísérőzenét.

Miként a fenti néhány példa is érzékelteti, a ragtime és a jazz mint zenei fogalom már egészen hamar, a húszas évek elejének Magyarországon felbukkant (igaz, miként jeleztem, még más jelentéstartalommal). Ahogy az 1926-ban elindított Szekeres Jazz-zeneiskolában – a nevével ellentétben – szintén nem hamisítatlan New Orleans-i fekete muzsikát tanítottak. De mindeközben 1928-ban a frankfurti konzervatórium keretein belül az egykori Kodály-tanítvány, Seiber Mátyás megalapította a világ (!) első – bár Hitlerék hatalomra jutása után be is zárt – jazztanszakát. Ugyanabban az évben pedig a hazai modern zenetudomány egyik megalapítója, Molnár Antal *Jazzband* címmel a világon szintén az elsők között igyekezett – a mából visszatekintve eléggé vitatható módon – bemutatni ezt az akkor még meglehetősen fiatal műfajt.

A jazzes gyökerek tehát Magyarországon az általános vélekedéssel szemben a negyvenes éveknél lényegesen messzebbre nyúlnak vissza. Miközben szakmai berkekben máig komoly viták folynak arról, hogy „meddig jazz a jazz?“, és honnan tekintendő az legfeljebb improvizatív tánczenének. A dolog pikantériája, hogy az első számú hazai jazzkutató, **Simon Géza Gábor** (1947–) az origót ma a korábban erősen támadott 1912-es évszámnál is régebbre datálja. A grazi jazzakadémia megrendelésére készített, az Osztrák–Magyar Monarchia ragtime-történetét, illetve az afroamerikai hatásokat bemutató tanulmánya kapcsán egészen az 1850-es évekig megy vissza. Nem kevesebbet állítva, mint hogy ezen a területen már akkor is megütöttük az európai színvonalat. Mi több, a jazz – legalábbis annak tradicionális formája – voltaképp Közép-Európában, *nota bene* a Monarchia nagyvárosaiban született.

Simon kijelentései persze nemcsak merészek és sarkosak, de roppant megosztóak, mondhatni, vitára ingerlőek. Miközben tény, hogy a jazzes hatások már a múlt század húszas éveinek végén ténylegesen megjelentek a hazai szórakoztatóiparban. A kávéházi cigánymuzikusok repertoárjában éppúgy, mint a lokálok, mulatók tánczenekarainak műsoraiban, s nem feltétlen csak konkrét dalokban, hanem az egyes számok hangszereléseiben és/vagy előadásmódjában is.

A második világháború előtti magyarországi jazzesemények megértéséhez persze óhatatlanul érdemes áttekinteni a műfaj nemzetközi történéseit. Hogy a huszadik század hajnalán miként született meg a jazz az etnikailag és kulturálisan egyaránt vegyes kikötővárosban, New Orleansban, miért pont ott és miért pont annak piros lámpás negyedében, Storyville-ben. Hogy aztán az elszegényedett, munkanélküliségtől terhes Délről a hatalmas termelői potenciállal rendelkező északi iparvárosok felé meglódult fekete exodus hatására a spontán fejlődő műfaj központja miként tevődött át előbb Chicagóba, majd a húszas évek végén New Yorkba, abba a metropolisba, amely lényegében a mai napig a jazzvilág közepe.

Indításként következzen tehát némi gyorstalpaló jazztörténet.

Miért pont New Orleans?

A jazz őshazájaként emlegetett New Orleanst – La Nouvelle-Orléans néven – az egykori spanyol katonai kolónia területén felbukkanó franciák alapították 1680 körül és kezdtek neki a környék gyarmatosításának. Mígnem 1763-ban – a gyarmatosítási háborút lezáró párizsi egyezmény eredményeként – a kereskedelmi szempontból ideális fekvésű város spanyol fennhatóság alá került. S ott is maradt egészen 1801-ig. Napóleon nyomására került vissza a franciákhoz, aki viszont rá két évre eladta az egész területet a fiatal Egyesült Államoknak.

A rendkívül kedvező folyami hajózási feltételeknek köszönhetően New Orleans hamarosan a Nyugat-Afrikából az USA déli államainak ültetvényeire áramló rabszolga-behozatal természetes csomópontjává vált (a behurcoltak kétharmada itt lépett először az Újvilágba), de a földkerekség minden tájáról ömlött ide az áru. Az első számú vízi út, a

Mississippi megtelt vitorlásokkal, gőzhajókkal, uszályokkal és vontatókkal. Nem csoda, hogy New Orleans lendületes fejlődésnek indult, és a 19. század derekára az USA harmadik legnépesebb – egyben leggazdagabb – városa lett.

Ugyanígy természetes módon indult be az ottani kulturális olvasztótégely: a katolikus, ám mégis könnyed latinos temperamentum egyrészt az angolszász protestáns telepésekkel érkező amerikai kereskedő-üzleti szellemmel keveredett, másrészt a behurcolt, de időközben felszabadított afroamerikai rabszolgák fekete kulturális hagyományaival. Mindez hatványozottan vonatkozott a város vigalmi negyede, Storyville szonikus karakterére. Ahol a pattogós francia katonazene békésen megélt az érzelmes olasz bel cantóval, a tüzes spanyol flamenco a melankolikus kelta dallamokkal, a pulzatív haiti compas a kommunikatív afrikai dobokkal.

Bár New Orleansban évente hivatalosan mindössze egyetlen nagyszabású, a város életét lebénító/felforgató karnevált (l.j2: A látványosságban a rióival vetélkedő, a farsangi szezon utolsó napján, húshagyókedden megrendezett Mardi Grass az USA legrégebbi karneválja. A hedonista, részeges, erotikus orgiákat idéző jelenetekben bővelkedő felvonulást hagyományosan a francia negyedben rendezik, és ma is egymillió turistát vonz évente.) rendeztek, a korabeli beszámolók szerint az oda érkező idegenek mégis úgy érezték, egész évben karneváli a hangulat. Ráadásul a zene itt is vastagon hozzátartozott az élet mindennapjaihoz: esküvő vagy temetés, hajós kirándulás vagy politikai nagygyűlés, céges buli vagy családi összejövetel elképzelhetetlen volt muzsikaszó nélkül.

Különösen Storyville-ben, ahol nemcsak a fehérek és a kreolok, hanem a tehetősebb, saját földbirtokkal is rendelkező feketék is kedvükre mulatozhattak. Ahol a dohányfüsttől és az olcsó égetett szesz szagától fojtott levegőjű lebujokban, a kétes hírű figurákat vonzó kabarékban és a gyertyafényben úszó, vörös bársony drapériával befuttatott bordélyokban minden New Orleansban élő vagy azon átutazó megtalálhatta azt, amire vágyott. Az egyik leghíresebb mulató, a dalban is megénekelte Mahagony Hall „szórakoztató központ” gőzfűtéses, felvonóval ellátott luxuskörnyezetében öt nagy terem és tizenöt szoba – no meg ledér lányok serege – várta a kikapcsolódni vágyókat.

Azt meg, hogy a zenekarok közül New Orleansban épp ki számított jobbnak, a fáma szerint egyszerűen döntötték el: a riválisok a város főterén előbb felváltva játszottak, majd elindultak ellenkező irányba. S az nyert, amelyik után a nagyobb tömeg vonult.

A feketék számára New Orleans amúgy egy élhetőbb várost jelentett, ahol a híres Congo téren már a tizenkilencedik század elején szabadon énekelhettek és zenélhettek, szinte hozzá tartoztak a város hangulatához ezek az afrikai gyökerű vodun (közkeletűbb nevén: voodoo) ceremóniák, a dobzenével és ritmikus tapssal kísért fekete táncok-énekek. Miközben a fehér társadalomba való integrálódásukat, asszimilációs törekvéseiket továbbra is a francia kultúra határozta meg. Olyannyira, hogy az itteni mulattok – fehér gazda és fekete (rab)szolganők törvénytelen gyerekei – amiatt, hogy megkülönböztessék magukat a többi fekete rabszolgától, felvették a kreol elnevezést. Pedig eredetileg a francia és spanyol származású telepéseket hívták így.

A fekete kreolok – akik az amerikai polgárháború végéig a város színes bőrű népességének elitjét alkották – szinte minden területen igyekeztek felvenni a fehér kreolok szokásait, életmódját, zenei és táncgyománját. Megtanulták például a francia négyest, hagyományos zenei képzésben vettek részt, a Napóleon idején népszerűvé vált katonazenekarok hatására tubát, klarinétot, harsonát és kornettet vettek a kezükbe, és elsajátították az európai játéktechnikákat. De nemcsak a fekete kreolok vették át az európai hangszereket, hanem hatásukra a külvárosi, sötétebb bőrű New Orleans-i négerék is, így a hamarosan létrejövő marching, illetve brass bandeknek is két fő típusa alakult ki: a jól képzett „belvárosi” kreol fúvószenekarok és az ösztönösebb, nyersebb „külvárosi” fekete

rezesbandák. Játékukban és repertoárjukban már a századfordulón igen lényeges különbségeket lehetett tapasztalni.

A „belvárosi” és a „külvárosi” fúvószenekarok elkülönülésének aztán az 1894-ben – a Dél többi államához hasonlóan – Louisianában is megszavazott szegregációs törvény vetett véget, ami érthető módon a legérzékenyebben az addig viszonylagos társadalmi és gazdasági autonómiát élvező fekete kreolokat érintette. Rá kellett döbenniük, hogy minden integrálódási törekvésük ellenére a bőrük színe és az ezzel járó diszkrimináció megmaradt. És amikor a belvárosi klubokból kiszorultak és kénytelen-kelletlen elmentek a külvárosi lebujokba, meglepődve tapasztalták, hogy ott egészen más fekete zene szól. Ahogy Paul Domingues hegedűs magyarázta annak idején Alan Lomaxnek: „Mi, belvárosiak, nem sokra tartottuk ezt a durva, külvárosi jazzt, amíg a megélhetés miatt rá nem kényszerültünk... Nem tudom, hogy csinálják. De a fene egye meg, csinálják. Nem tudják megmondani, mi van azon a papíron, de pokolian játszanak belőle.”

Storyville-ben ekkoriban már a fúvóegyütteseknél egyénibb játékmódot képviselő 3-4 fős zenekarok vitték a prímet. Buddy Bolden, később Bunk Johnson, King Oliver, Sidney Bechet vagy Jelly Roll Morton mai fogalmaink szerint már egyértelműen jazzt játszott. Mégha ezt a kifejezést ekkor még nem használták, sőt sokáig a később önálló stílust jelölő ragtime szó szerepelt a zenekarok nevében. De kétségkívül ekkor és itt, ebben a környezetben született meg az az új, részben európai, részben afrikai gyökerű, mégis ízig-vérig amerikai zenei stílus, amely később jazz néven vonult be a zenei történelembe. És Louis Armstrong személyében innen emelkedett ki az a kornettes-trombitás énekes, aki aztán mindezt a szélesebb és legfőképp fehér közönség számára is ismertté, elfogadottá tette.

Zenei előkép: a ragtime

De visszatérve a 19. század derekára: az amerikai polgárháború (1861–1865) utáni általános rabszolga-felszabadítás új lehetőségeket teremtett a színes bőrűek számára. Sokan váltak közülük muzsikussá, tánctermekekben, minstrel show-kban, vaudeville-okban, bárókban és bordélyokban játszottak. Utóbbi helyeken fejlődött ki az erősen európai gyökerű ragtime. A hangrögzítés általánossá válása előtti korszakban járunk, tehát igazi kottazene ez, ezért is annyira vegyes a későbbi megítélése.

Szakmai körökben ugyanis máig vita tárgya, hogy az alapvetően a cakewalk táncból kifejlődött ragtime a jazztörténet szerves része vagy csupán egyik előzménye. A radikális ellenzők épp azzal érvelnek, hogy a ragtime teljes mértékben kottában rögzített zene, ily módon nem tartozhat hozzá az improvizatív jellegű jazz történetéhez. Emellett azért is szeretik elválasztani a kettőt egymástól, mert a ragtime dallamvilágában, harmonizálásában még egyértelműen európai, a jazzben később oly fontos fekete elem itt legfeljebb csak hangsúlyban, lüktetésben jelenik meg. Miközben a stílus legfőbb karakterét mégiscsak éppen ez a szinkópált („ragged”) ritmika adja: ahogy az eredendően európai dallamokat a feketék habitusára jellemző módon hangsúlyozzák, teszik „töredezetté”, egyenetlenül pulzálóvá.

A virágkorát 1895 és 1918 között élő ragtime mindenesetre St. Louis és New Orleans piros lámpás negyedeinek afroamerikai közösségeiből indult, még évekkel azelőtt, hogy zongorára írt kottazeneként népszerűvé vált volna. Egyik feltalálója és legfontosabb korai képviselője, a komédiás **Ernest Hogan** (1865–1909) egyben az első afroamerikai volt, aki a Broadwayn önálló show-t (*Oyster Man* 1907) vitt színre. Maga a ragtime kifejezés is tőle eredeztethető. Mégha a szót először 1897-ben Fred Stone *Ma Ragtime Baby* című dala kottájának borítóján lehetett csak nyomtatásban olvasni.

A századelő ragtime-örületét azonban mégsem ő, hanem az európai klasszikus zenén nevelkedett **Scott Joplin** (1868–1917) – amúgy nem könnyen eljátszható – kompozíciói váltották ki. Az 1899-ben megjelentetett *Maple Leaf Rag* kottájára mégis milliányi zeneszerető volt vevő. Talán azért is, mert úgy vélték, a ragtime az első ízig-vérig amerikai

zene. Persze van itt paradoxon: mindez jórészt egy olyan fekete zeneszerzőnek köszönhető, aki egy volt rabszolga fiaként látta meg a napvilágot, s aki a bőrszíne miatt alig kapott lehetőséget arra, hogy bemutassa európai romantikus stílusban komponált klasszikus zeneműveit. Ezért 1894-ben a St. Louis és Kansas City között fekvő kisvárosban, Sedaliában telepedett le, ahol a Maple Leaf és a Black 400 nevű lokális elit klubokban zongoristaként kereste a kenyérré válót. Míg össze nem barátkozott egy farmerből lett zeneműkiadóval, a fehér John Starkkal, aki nemcsak vállalta művei publikálását, de rendkívül sokat tett azok népszerűsítéséért is. S hát Scott Joplin – kompozíciós technikája, muzikalitása és eleganciája révén – magasan kiemelkedett a korabeli mezőnyből.

A jazz etimológiája

Miként a korai jazz történetében annyi minden másról, úgy magáról a jazz kifejezés eredetéről is megoszlanak a vélemények.

A *Historical Dictionary of American Slang* szerint a jazz előzményének az amerikai irodalomban 1860 körül felbukkanó *jasm* tekinthető, ami lelkesedést, energiát, izgalmi állapotot jelölt. Mások a francia *jaser* (cseveg) igéből származtatják, megint mások pedig a szintén francia *chasser* (üldöz, vadászik) szóban vélik felfedezni az eredetét.

Akárhogy is van, a jazz szó először az Egyesült Államok nyugati partján, egy sportlap (!) hasábjain bukkant fel: a *Los Angeles Times* 1912. április 2-i számában a baseballjátékos, Ben Henderson számol be új, „jazzes csavarásáról”. A zenére alkalmazva először a *Chicago Daily Tribune* 1915. július 11-i számában írta le Fred R. Shapiro, ezt követően terjedt el Amerika-szerte. S jutott el többek között a műfaj szülőhazájába, New Orleansba.

Gonda János könyvében Duke Ellingtonot idézi, aki – jóval később – megállapítja, hogy „pályája elején nem szerette a jazz szót, mert úgy érezte, hogy az eleinte túlságosan összefonódott a New Orleans-i bordélyok világával. A húszas években arról próbálta meggyőzni Fletcher Hendersont, hogy méltóságteljesebb lenne »néger zenének« hívni azt, amit játszanak. De akkor már annyira közhasználatúvá vált a jazz, hogy nem lehetett változtatni az elnevezésen.”

Zenekarnévben amúgy a jazz szó – jass alakban – 1916-ban Chicagóban tűnt fel először, történetesen egy oda szerződött New Orleans-i fehér együttesel kapcsolatban. A Tom Brown vezette zenekar előbb Stein's Dixie Jass Band, majd Dixie Jass Band néven játszott rendszeresen a Schiller's Caféban, 1917 februárjában egy New York-i stúdióban pedig Original Dixieland Jass Band néven vették fel a jazztörténelem első lemezét.

Miközben a jazz szó a mai szlengben is ezer árnyalattal bír. Jelenthet többek között rikítót és tarkabarkát, hatalmas lármát és éktelen zajongást, esetleg halandzsázást, kamuzást.

New Orleans klasszikus (fekete) jazzstílusa

A pezsgő, prosperáló és multikulturális – némi eufemizmussal a jazz bölcsőjének (l)5: New Orleansnak a jazz történetében betöltött szerepét – főként kereskedelmi és idegenforgalmi célokkal – később aztán jelentősen túldimenzionálták, lényegében azóta is folyamatosan hasznosítják. A város nemzetközi repülőterét 2001-ben Louis Armstrongról nevezték el, a Canal Streeten ma is múltidéző villamosok csilingelnek, és bármerre jár az ember, főként ma is mindenhol korai jazz szól – felvételtől vagy élőben.) is nevezhető – New Orleansban tehát a 20. század tízes éveire forrta ki magát az a zenei nyelv és zenélési mód, amit akkor még nem hívtak jazznek, de amire visszatekintve New Orleans-i klasszikus jazzként szokás hivatkozni.

S hogy miben tért el ezeknek a zenekaroknak a játékstílusa a korábbi archaikus periódus és az azt követő úgynevezett chicagói korszak stílusától? Gonda János műfaj történeti könyvében mindenekelőtt „a rendkívül magasrendű kollektív játékot, több játékosnak az adott

témára való párhuzamos improvizációját” emeli ki. Ezenkívül azt, hogy megváltozott a zenekarok összetétele és az egyes hangszerek funkciója. A tuba, a szárnykürt és a baritonkürt helyébe a harsona és a bőgő lépett. A ritmusszekcióban megjelent a lábgép, a korábbi poliritmikus fekete dobkórus ezáltal egyetlen személy ritmusjátékára csökkent, ami elsősorban a beat és az off-beat kontrasztján alapult. A dallamhangszerek területén pedig kialakult a „klasszikus triumvirátus”, a kornett (vagy trombita), a klarinét és a harsona dominanciája.

Ezek a rezesbandák fújták aztán az utcai multságokon és a táncesteken, a Mississippin rendezett hajókirándulásokon és a temetéseken. S bár a város zenei életében már a kezdetekkor is számos kiváló fehér és kreol zenész bukkant fel, ezekben a zenekarokban azért döntően feketék muzsikáltak. Miként a jazz korai korszakát is ők határozták meg. Ők egyesítették a legjobban a maguk afrikai ritmikus hagyományait az európai gyökerű népdalokkal, műdalokkal, népies dallamokkal. S emelték később át a repertoárjukba a bluest is.

Bár zenekarának játékát nem őrzi felvétel, a korabeli beszámolók szerint a korai idők legnagyobb sikerű együttesét a pisztonos – amúgy „civilben” fodrászként dolgozó – **Buddy Bolden** (1877–1931) vezette. Míg nem 1907-ben, harmincéves korában pszichés zavarok miatt elmebetegintézetbe került és sajnos élete végéig ott is maradt. De a visszaemlékezések szerint zenekara rendkívül energikusan és hatalmas hangerővel játszott, a tagok pedig folyamatosan improvizáltak.

A szólisták közül ekkoriban az 1907-ben Chicagóba, négy évvel később pedig már New Yorkba is eljutó **Jelly Roll Morton** (Ferdinand Joseph LaMothe, 1890–1941) vitte a prímet, akinek elévülhetetlen érdemei vannak abban, hogy az alapvetően kottában rögzített ragtime-zongorázás később továbbfejlődött improvizatív jazzé. Morton játékában nagymértékben lazított a ragtime gyakorta mechanikus, merev ritmikai érzetén, mintegy utat adva az afrikai gyökerű lüktetésnek, a swingnek. Nem véletlenül szokás őt nevezni a jazz „feltalálójának” (amúgy szerényen magáról is ezt mondogatta).

A kreol Morton a feketék legféhérebb bőrszínű képviselőjeként hallatlanul büszkén hangoztatta európai vérvonalát. Ő volt a nagy mixer, az írott és íratlan hagyomány ötvözője, akinek repertoárjában a néger spirituálék, a népdalok, az indulók, a ragtime-ok, a népszerű dalok, a blues és az improvizáció természetes egységet alkottak. Technikás és invenciózus zenésznek számított, a szárnyait bontogató show-business első lehetséges sztárja, szükség szerint francia négyesekkel, ragtime-okkal, keringőkkel vagy népszerű dalokkal is szórakoztatta a nagyjérdeműt. Korabeli beszámolók szerint nemcsak kiváló előadó, de dörzsölt üzletember, első osztályú kártya- és biliárdjátékos, komédiás és csavargó volt egy személyben. S aki a tapsviharak ellenére is megmaradt az utca emberének.

A fehér dixieland (hot jazz)

New Orleansban az egyértelmű fekete dominancia mellett – miként korábban utaltunk rá – a kezdetektől akadtak olyan fehér együttesek, amelyek a feketék játékstílusát, előadási sajátosságait utánozták, de egyszerűbb ritmus- és dallamvilágukban, illetve harmóniai tisztaságukban lényegesen közelebb álltak az európai hagyományokhoz. A New Orleans-i fekete jazzel párhuzamosan így alakult ki a fehérek tradicionális jazzstílusa, amit később dixielandnek neveztek el.

A korabeli viszonyokat ismerve az sem véletlen, hogy a New Orleans-i zenekarok közül végül a kizárólag fehér muzsikusból álló **Original Dixieland Jass Band** (ljj: A zenekart gyakorta csak ODJB-ként írták, nevét 1917 végétől változtatta Original Dixieland Jazz Bandre.) lett az első, amely elkészíthette a jazztörténet első lemezfelvételét. Igaz, ezt a lehetőséget korábban a Chicagóban és New Yorkban 1914-től rendszeresen vendégszereplő Original Creole Orchestrának (a későbbi Creole Bandnek) is felajánlották, annak vezetője,

Freddie Keppard (1889–1933) azonban állítólag attól tartott, hogy a tetszés szerinti alkalommal lejátszható gramofonlemez révén mások lekoppintják zenekara egyéni stílusát. Nem sokra rá az Original Dixieland Jass Band azonban megragadta a kínálkozó alkalmat. Bele is vésődött a nevük a jazztörténelembe.

Az elsősorban vaudeville műsorokat kísérő zenekar amúgy 1917. február 26-án, egy hideg hétfő délelőtt két számot (*Livery Stable Blues*, *Dixie Jass Band One Step*) rögzített egy New York-i stúdióban, és alig egy héttel később, március 7-én piacra is dobta Victor 78-as fordulatszámú gramofonlemezen. E két felvétel a reveláció erejével hatott az amerikai zeneszeretők körében, rövid időn belül egymillió példányt kapkodtak el belőle, s rengeteg fiatal fehér muzsikuss – például Bix Beiderbecke – ennek hatására határozta el, hogy a jazzre teszi fel az életét. Akik amúgy egészen más okok miatt tették ezt, mint anno a feketék: míg a színes bőrű muzsikussok számára a zenélés célja alapvetően az egzisztencia megteremtése és a felemelkedés volt, addig a fehérek a jazzel lényegében saját társadalmuk konvenciói ellen lázadtak.

A ragtime-ból, katonazenéből, bluesból és gospelből összegyúrt könnyed, optimista dixieland mindenesetre az Original Dixieland Jass Band lemezének kiugró sikerét követően vált szélesebb körben ismertté. Nagyjából ugyanazok a hangszerek jellemezték, mint a többi New Orleans-i zenekart: trombita (vagy kornett), klarinét, harsona, zongora, bőgő (vagy tuba), dob és bendzsó (vagy gitár). Esetükben is sokkal inkább a „kollektív improvizáció” volt a jellemző, mint a szólók váltogatása. A trombita/kornett játszotta a dallamot, a klarinét megtámogatta azt, a harsona vastagságot és ritmust adott neki, a zongora és a gitár a harmóniakat adta, míg a bőgő vagy a tuba hozta a basszus szólamot, a dob pedig az egyenletes, lüktető ritmust.

A fehér dixieland stílus egyik korai képviselője volt a dobos **Papa Jack Laine** (1873–1966), aki 1892-ben – a fekete street bandek mintájára – megalapította a Reliance Brass Bandet, és a fennmaradt visszaemlékezések szerint elsőként elegyítette hatékonyan az európai, az afrikai és a latin zenéket. A korai dixielandmuzsikussok nagy része vagy megfordult a zenekarában vagy az ő hatása alatt nőtt fel. Ráadásul a fehérek közül a Reliance Brass Band volt az a zenekar, amelynek tagjai elsőként próbálkoztak a rögtönzött variációkkal. Vagy ahogy akkoriban hívták, a *hottal*.

A sors fura fintora, hogy a fehér dixieland, akárcsak a New Orleans-i fekete jazz a valódi kiteljesedését végül nem az őt létrehozó/tápláló környezetben érte el. Hanem az onnan ezeröttszáz kilométerre fekvő, egészen más hangulatú, hagyományú és intenzitású északi ipari nagyvárosban, Chicagóban.

A nagy fekete exodus

Ennek oka elsődlegesen a feketék huszadik század eleji exodusában keresendő. A New Orleans-i gyökerű jazz – és vele párhuzamosan a Delta blues – történetében ugyanis a legmélyrehatóbb változást kétségkívül a feketék nagyfokú elvándorlása hozta. Akik a tízes évek derekától – nem utolsósorban a szegregációs törvények elől és a jobb megélhetés reményében – tömegesen keltek útra a nagy északi ipari központokba, mindenekelőtt Chicagóba, Detroitba, Indianapolisba, Philadelphiába és New York-ba. A muzsikussok pedig értelemszerűen követték őket.

Chicago fekete lakossága például 1910 és 1920 között 44 ezerről 100 ezerre nőtt, a legnagyobb növekedést viszont Detroit produkálta: 1910-ben még csak 5500 fekete élt ott, 1918-ban 35 ezer, 1926-ban pedig már 80 ezer. A húszas évek elején a feketék aránya északon elérte a 15 százalékot, és öthatoduk a nagyvárosokban élt. Persze ott is ők kapták a legalacsonyabb bért, ők végezték a legveszélyesebb, legegésztelenebb és társadalmilag leginkább lenézett munkákat, de legalább volt állandó megélhetési forrásuk.

A tömegesen északra áramló feketéket értelemszerűen követték a jazzmuzikusok és bluesénekesek is – a később világszerte meghatározó chicagói jazz- és bluesstílus legjelentősebb képviselői szinte kivétel nélkül Délről érkeztek. De legalább ilyen fontos következmény, hogy a független lemezcégek fehér vezetői rájöttek e tömegekben rejlő üzleti lehetőségekre, és hamarosan feltűntek az első race recordok, azaz „faji lemezek”. Az afroamerikai immár fogyasztóként jelent meg, s bár mindez alapjaiban nem módosította a fehér Amerika róla kialakult képét, azért kétségkívül árnyalta azt.

Az addig kiaknázatlan piac nagyságát jelzi, hogy nemcsak Mamie Smith 1920-as úttörő jelentőségű *Crazy Blues*ából (l. 7: Mamie Smith (1883–1946) volt az első afroamerikai, aki bluest énekelt lemezre: 1920. augusztus 10-én vette fel zenekarával a Perry Bradford által jegyzett *Crazy Bluest*.) kapkodtak el 75 ezer példányt a megjelenése utáni első hónapban, de mondjuk egy tipikus, népszerű, race recordos énekesnő, Victoria Spivey egy-egy lemezére is százezres nagyságban voltak vevők. Persze főként a feketék. De egyre nagyobb számban a fehérek is. Nagyjából ugyanez a tendencia volt megfigyelhető a jazz területén is, igaz kisebb példányszámokkal. S ahogy a harmincas évek hajnalára a legjelentősebb blueselőadók – Charlie Patton, Blind Lemon Jefferson, Texas Alexander, Tommy Johnson vagy Son House – éneke és gitárjátéka kivétel nélkül korongra került, és ennek hatására ők lettek az új fekete hősök szerte Amerikában, ugyanez elmondható a korai jazz legjobbjairól, King Oliverről, Sidney Bechet-ről, Louis Armstrong-ról vagy Fletcher Henderson-ról is. Némi túlzással azt is mondhatnánk, a 78-as fordulatszámú lemez voltaképpen az afroamerikaiak új kommunikációs eszköze lett. Egymás között és a fehérek társadalmá felé egyaránt.

Klasszicizálódó New Orleans (a chicagói korszak)

New Orleans virágkorának – a feketék fent tárgyalt exodusán túl – egy sokkalta konkrétabb, bár hatását áttételesen kifejtő esemény vetett véget: az első világháború. Miután a kezdetekkor semleges Egyesült Államok 1917 áprilisában az antanthatalmak oldalán hadat üzent Németországnak, a stratégiai fontosságú New Orleans-t hadikikötővé minősítették. S az új (katonai) városvezetés egyik első intézkedéseként – mondván, a háborúba igyekvő katonák testileg egészségesen és lelkiekben tisztán hagyják el az Újvilágot – rögvest bezáratta a város híres vigalmi negyedét, Storyville-t.

Bár egyes zenészek már korábban elköltöztek New Orleansból, az intézkedést követően még intenzívebb lett az elvándorlás. S az egykor Storyville-ben működő zenekarok és előadók – akárcsak a bluesban – hamarosan főként chicagói kávéházakban, lokálokban és illegális szórakozóhelyeken bukkantak fel. Ahol szép lassan háttérbe szorították, majd idővel fel is váltották a visszafogottabb tánczenét játszó helyi szalonzenekarokat. Jelly Roll Morton éppúgy „A szelek városába” tette át székhelyét (ő később Kaliforniában kötött ki), ahogy a pisztonos King Oliver vezette Creole Jazz Band, a jazzben a szaxofont meghonosító Sidney Bechet vagy a jazztörténet egyik legnagyobb hatású figurája, Louis Armstrong. S a következő közel tíz esztendőben Chicago lett a jazz fővárosa.

Fontos történelmi adalék, hogy nagyjából ugyanakkor, amikor New Orleans új katonai városvezetése bezáratta Storyville-t, az amerikai képviselőház elfogadta a **szesztilalom** bevezetésére vonatkozó előterjesztést. Az 1920 januárjában életbe lépett alkotmánymódosítás értelmében 13 éven keresztül az Egyesült Államok területén tilos volt a fél százaléknál nagyobb alkoholtartalmú szeszes italok exportja, importja, eladása, gyártása és fogyasztása. Az óvó és nevelő célzatú állami kezdeményezés viszont csak újabb problémát gerjesztett: elképesztő mértékben fellendítette a szervezett bűnözést. Gomba módra nyíltak az illegális szeszfőzdek, a „fürdőkádban palackozott gineket” árusító titkos bárók (nevük is lett: speakeasy), megugrott a prostitúció. Az alkoholcsempészet feletti hegemon szerepért pedig Chicagótól New Yorkig rendszeressé váltak a különböző bűnszövetkezetek közötti fegyveres

harcok, véres leszámolások. 1933-ban aztán Franklin Rooseveltnél is belátta, hogy az alkoholtilalom többet árt, mint használ, így a törvényhozás 1933 decemberében feloldotta.

Az alkoholtilalom idején Chicagóban ezek a virágzó illegális lebujsok váltak a jazz elsődleges koncerthelyszíneivé. Tisztes üzletek titkos alagsoraiban és hátsó helyiségeiben nyíltak meg esténként az ajtók, ahol gomolygó cigarettafüstben szólt a főként New Orleans-i muzsikások által megszólaltatott jazz. Érdekes módon e zugivók egy része a szesztilalom 1933-as eltörlése után is megmaradt zenés bárnak, lokálnak. Sőt nem egy közülük a mai napig üzemel.

Az első jazzsztárok (King Oliver, Sidney Bechet, Louis Armstrong)

Annak ellenére, hogy **King Oliver** (Joseph Nathan Oliver, 1881–1938) a kortársak visszaemlékezései szerint már a gramofonfelvételek előtti korszakban is úgy fújta a kornettet, ahogy akkoriban senki más – játékát egyenesen „ős eredetinek” tartották –, az egyik legnagyobb hatású korai jazzformáció, a Creole Jazz Band vezetője, hangszerelője és zeneszerzője mégsem elsősorban ezért, hanem az úgynevezett zenekari kiállítás (szakzsargonban break) úttörőjeként vonult be a jazztörténelembe. Felvételeket csak 1923-tól (azaz hat évvel az Original Dixieland Jazz Band debütálása után) kezdett készíteni, de ekkor már zenekarának tagja volt a szintén pisztonos Louis Armstrong.

A King Oliver-féle Creole Jazz Band sikeréhez jelentősen hozzájárult Armstrong kornettjátéka. Olyannyira, hogy 1924-es kilépése után Oliver zenekarának csillaga is hamar hanyatlásnak indult. S bár később Jelly Roll Mortonnal készített felvételeket, 1926-tól pedig Dixie Syncopators néven új csapatot verbuvált maga köré, zenekarával hiába hozta a változatlanul magas technikai színvonalat, az érzelmi kitörésekben továbbra is gazdag kollektív improvizációt, a korszellem bizony eljárt felette. Ráadásul még a sors által felkínált újabb lehetőséggel sem tudott élni, elutasította a New York-i Cotton Club zenekarának vezetésére szóló felkérést (így került oda aztán a fiatal Duke Ellington), a swingkorszak beköszöntével pedig végképp a háttérbe szorult.

King Oliverrel egy időben költözött New Orleansból Chicagóba a korai jazz másik úttörője, **Sidney Bechet** (1897–1959). Bár játékát a kezdetektől erőteljes megszólalás és remek improvizációs készség jellemezte, s 1923-tól kezdve rendszeresen készített felvételeket Clarence Williams és Duke Ellington együtteseivel, csak a negyvenes évek végén vált szélesebb körben ismertté. Kezdetben klarinéton és kornetten játszott, a Will Marion Cook zenekar tagjaként tett 1919-es londoni látogatása során azonban felfedezte magának a szopránszaxofont. Olyannyira, hogy ezt a feketék körében addig ismeretlen hangszert alapvetően ő honosította meg a jazzben. S ahogy azon később játszott, az még évtizedek múlva is hivatkozási alapul szolgált a kurrens avantgárd képviselői számára.

A korai jazz legnagyobb hatású előadója azonban mégsem King Oliver vagy Sidney Bechet volt, hanem – az amúgy mindkettőjükkel dolgozó – **Louis Armstrong** (1901–1971). Elévülhetetlen érdemei vannak abban, hogy a jazz világszerte ismert és elismert műfaj lett. Hogy még azok is hallottak róla, akiket egyébként sosem érintett meg. Persze ahogy nőtt a népszerűsége, úgy távolodott a New Orleans-i gyökerektől, vált vérbeli jazzmuzsikusból milliókat szórakoztató showmanné.

Ráadásul hamisítatlan amerikai karriertörténet az övé. New Orleans nyomornegyedében született, lényegében az utcán nőtt fel, hamar megtapasztalta a nagybetűs életben a lehetőségeket. A színesbőrűek javítóintézetében tanult meg kornetten játszani, tizenhét évesen épp egy helyi lebujsban fújta, mikor felfedezte őt King Oliver, aki meghívta a zenekarába „másodhegedűsnek”. Mikor King elköltözött Chicagóba, Armstrongot ajánlotta maga helyett Kid Ory együttesébe, amelyben – immár vezető kornettesként – csakhamar a város egyik kedvenc muzsikusa lett. Később egy Mississippin közlekedő luxuszgőzhajón fújta,

mígnem 1922 júliusában King után ment Chicagóba, hogy többek között elkészítse vele első hangfelvételeit.

1924-ben azonban továbbállt New Yorkba, bekerült a szintén újító szellemű Fletcher Henderson zenekarába, s mértéktartó vélemények szerint is oroszlánrésze volt a swing létrejöttében. Nem csoda, hogy ekkoriban minden jelentősebb zenész úgy akart játszani, mint Armstrong. Ekkor jelentette ki róla Duke Ellington, hogy „olyan zenekart szeretnék, ahol minden hangszeren egy Louis Armstrong játszik”.

Armstrong a sikerek ellenére sem maradt New Yorkban, visszatért Chicagóba, ahol egyrészt mások – mindenekelőtt Erskine Tate, Earl Hines, illetve (második) felesége, Lil Hardin – formációinak szólistájaként csillogott, másrészt Hot Five (később Seven Five) nevű saját zenekarával koncertezett és készített fontos lemezeket. Az évtized végére országsszerte keresett és süvegelt muzsikus lett, 1932-ben és 1933-ban pedig Európába is eljutott – mindenhol tomboló sikert aratva.

A húszas évek végén – a többi New Orleans-i kornetteshez hasonlóan – Armstrong is átváltott a trombitára. Ekkorra már énekesként is roppant népszerűségnek örvendett, sőt a Hot Five-val 1926-ban rögzített *Heebie Jeebies* című dallal „feltalálta” az énekes improvizációt. A scat eredetét Armstrong később többféle, egymásnak részben ellentmondó változatban is elmesélte, a jazzkörökben mítosszá vált verzió szerint a számot úgy tervezték, hogy a téma bemutatása után ének jött volna, majd egy trombitaimprovizáció. Az ének közben azonban állítólag elejtette a kottát, a hangszerét letéve próbálta azt felvenni, de a felvétel nem állhatott le, ezért zavarában a szöveges rész után – más szövege nem lévén – értelmetlen szavak, hangok éneklésével töltötte ki az időt. A felvételt visszahallgatva pedig annyira jól sikerültnek találták ezt az énekes improvizációt, hogy végül azt a változatot tették rá a lemezre.

Jazztörténelmi körökben persze erősen vitatják e történet valóságtartalmát. Ám akárhogyan is volt, egy biztos: az 1926-os *Heebie Jeebies* az első olyan felvétel, amelyen scat hallható. És a jazzben azóta ez a jellegű énekes improvizáció, a hangokkal és szótagokkal való ez a fajta kötetlen játszadozás bevett szokás lett.

A swingkorszak harmincas évek eleji beköszöntése idején – főként sikerorientált menedzsere, Joe Glaser hatására – Louis Armstrong egyre inkább a show-biznisz felé mozdult el. Válogatott muzsikussal többször körbekoncertezett előbb az Egyesült Államokat, később a Földet. Arcizmai fokozatos lazulása miatt idővel főként az éneklésre koncentrált: utánozhatatlan orgánumával és egyedi előadásmódjával olyan dalokat emelt világlágerre, mint a *Hello, Dolly* (1964) vagy a *What a Wonderful World* (1967).

A swingkorszak beköszönte

A klasszikus jazz chicagói korszaka nagyjából a húszas évek derekára érte el virágkorát. Lemezfelvételek sora jelezte, hogy a műfaj végképp nagykorúvá vált. A harmincas évekre viszont újabb korszakhatárhoz érkezett: egyrészt súlypontja áttevődött az Egyesült Államok első számú gazdasági és kulturális központjába, New Yorkba, másrészt uralkodóvá váltak benne a big bandek. Ezzel együtt a New Orleans-i hagyományokra épülő spontán és polifonikus zenélés felett is eljárt az idő.

Az angolul lengést, himbálást jelentő swing szó az új stílus „lebegő” ritmikájára utal, amelyben a kíséret alapvetően beates (az első és a harmadik negyed hangsúlyozó), míg a dallam off beates (a második és negyedik negyed hangsúlyozó). A kettő közti feszültség kelti a swingre olyannyira jellemző izgatón ringató lüktetést. Az első teljes körű stílusváltást ez hozta el a jazz történetében. Mindenekelőtt meghatározóvá vált benne a zeneszerzés és a hangszerelés. A kompozíciók csiszoltabbak, összetettebbek és – az európai klasszikus zenei gyakorlathoz közelítően – partitúrában rögzítettek lettek. Ezzel együtt pedig az azokat megszólaltató zenekar is minden lényegi elemében – létszám, összetétel, hangzásvilág – átalakult. A korábbi hot-stílusú kiségyüttesek helyébe az egyre növekvő létszámú

nagyzenekarok léptek, amelyeknek ekkoriban az összetétele is egyre jobban kikristályosodott. A nagybőgőből és dobokból álló, az egyenletes lüktetést biztosító erőteljes ritmusszekció adta a kíséretet a rézfúvós (trombita és harsona), a fafúvós (szaxofon és klarinét), illetve néha a húros (hegedű vagy gitár) hangszereknek. A zene tempója általában középestől a gyorsig terjedt, és jellemzőek voltak a swinges (nyújtott, triolás) nyolcadok. A korábbi jellemzően ösztönös zenélési formát egyre inkább a megkomponált és improvizatív részeket „rotáló”, kimódolt előadásmód váltotta fel, a polifonikus improvizációt pedig a virtuóz szolisztikus játék.

A korszak első igazán kiemelkedő szólistája kétségkívül a már korábban bemutatott Louis Armstrong volt – hangszeresként és énekesként egyaránt csillogott. Ráadásul rendkívül dallamos trombitajátéka egészen közel állt az énekstílusához. A harmincas években felbukkant vezető szólisták amúgy elsősorban a szaxofonosok és zongoristák közül kerültek ki. Így vált muzikussztárrá a tenorszaxofonos Coleman Hawkins (1904–1969), Lester Young (1909–1959) és Ben Webster (1909–1973), a zongorista Earl Hines (1903–1983), Art Tatum (1909–1956) és Teddy Wilson (1912–1986), illetve a zongorista-vibrafonos Lionel Hampton (1908–2002). Majd az évtized végétől a big bandek élén megjelentek az énekesnők, mindenekelőtt Billie Holiday (1915–1959) és Ella Fitzgerald (1917–1996).

A swing-éra megítélése amúgy meglehetősen vegyes. Sokak szerint az „igazi jazz” a chicagói aranykorszakkal véget ért, a swing annak csupán kommerszebb megnyilvánulási formája volt. Mások szerint pedig éppen hogy ekkor köszöntött be az aranykor. Hisz a nagy gazdasági válság elmúltával a tömegek a korábbinál könnyedebb, elringatóbb, táncolhatóbb zenére vágytak. Ezt a funkciót pedig a swing tökéletesen betöltötte. Vélhetően ez az oka annak, hogy a műfaj se előtte, se azóta nem volt olyan népszerű, mint azokban az években.

Miközben akárhogy is van, egy biztos: mégiscsak ez a felemás arcú swing volt az, amely a húszas évek klasszikus világát a negyvenes évek hajnalán kibontakozó modern jazzel összekötötte.

New York, az új jazzcentrum

A húszas évek végére a jazzélet centruma tehát egyre inkább New Yorkba tevődött át. Ennek oka elsősorban a műfaj növekvő népszerűségében keresendő, hisz ahogy a különböző klubokból a lokális, regionális, később országos hatósugarú rádióadók egyre gyakrabban közvetítettek élőben jazzt, illetve a technikai fejlődésnek köszönhetően a gramofonlemez is egyre szélesebb körben terjedtek, úgy vonzotta mágnesként a zenészeket az ország legnagyobb, legtehetősebb és legnyitottabb szellemű városa.

Miközben a századelőn a Broadway szonikus karakterét – bármilyen furán hangzik – még alapvetően az európai (azon belül is az osztrák és magyar) operettszerzők zenéje határozta meg. (Lehár Ferenc 1905-ös darabját, *A víg özvegyet* például két évvel később hatalmas sikerrel mutatták be New Yorkban. Olyannyira, hogy összesen több mint négyszáz (!) alkalommal adták elő a Broadwayn.) Ez a hatás lényegében az első világháborúig megmaradt. A növekvő németellenesség azonban hamarosan az osztrák–magyar operettek népszerűségének is véget vetett, s az Egyesült Államok inkább saját kulturális értékei felé igyekezett fordulni. S azt a leginkább a ragtime-ban, a bluesban és a New Orleansból induló jazzben vélte megtalálni. A New York-i dalszínházak univerzumát a következő években meghatározó új amerikai komponistageneráció – élén George Gershwinnel, Cole Porterrel, Irving Berlinnel és Jerome Kernnel – már ezeket a hatásokat is magába olvasztó zenei nyelvet beszélt. Mi több, néhányan közülük jazzoperettek, jazzmusicaleket írtak. S a húszas évekre megteremtették azt a szintén ízig-vérig amerikai műfajt, ami **musical** néven vonult be az egyetemes zenetörténelembe, s amely attól kezdve lényegében egyeduralkodóvá vált az amerikai zenés színházakban.

Mindeközben Manhattan északi részén, különösen – az akkoriban még vegyes lakosságú (A huszadik század első évtizedeiben Harlem még alapvetően kispolgári jellegű városrész volt: csak az első világháború után kezdtek elköltözni onnan a fehérek, akiket később a fekete középosztály is követett.) Harlemben – egyre-másra nyíltak a később legendássá váló jazzklubok. Mi több, a városrésznek sajátos zongorastílusa is kialakult. A lényegében ragtime-alapú, de annál gördülékenyebb Harlem stride-ot a legmagasabb szinten a folytonosan derűt sugárzó **Fats Waller** (Thomas Wright Waller, 1904–1943) képviselte. A harlemi klubok közül pedig messze a legfontosabb az 1923 és 1940 között fénykorát élő **Cotton Club** (lásd külön keretben) volt, amelyet sokáig kizárólag fehérek látogathattak, de a korszak legfontosabb fekete blues- és jazzmuzikusai szinte kivétel nélkül rendszeresen szerepeltek ott, Fletcher Hendersontól Duke Ellingtonon át Count Basie-ig. Louis Armstrongtól Cab Callowayen át Nat King Cole-ig. Bessie Smithtől Ella Fitzgeraldon át Billie Holidayig.

Cotton Club

A húszas-harmincas évek legfontosabb New York-i jazzklubja a Harlem szívében, a 142. utca és a Lenox Avenue sarkán álló Cotton Club volt. Elődjét 1920-ban – Club Deluxe néven – a nehézsúlyú fekete bokszbajnok, Jack Johnson nyitotta, 1923-ban azonban a manhattani alvilág hírhedt alakja, a szeszcsempészetből meggazdagodó fehér Owney Madden (becenevén: The Killer) vette át a szórakozóhely irányítását. Aki egyrészt átkeresztelte azt Cotton Clubnak, másrészt az alkoholtilalom időszakában – politikai kapcsolatait kihasználva – a saját „#1 Beer” elnevezésű sörét árusította ott nagyban.

A klub látványvilága az egykori rabszolgatartó déli ültetvények idealizált miliójét idézte, ebben az amúgy extravagáns környezetben kellett a fekete muzikusokból álló zenekarnak és szintén feketékből álló személyzetnek a New York-i fehér elit és alvilági krém szórakoztatásáról gondoskodnia. S ahogy Francis Coppola 1984-es híres mozija, a nálunk *Gengszterek Klubja* néven futó *The Cotton Club* – mintegy a gazdasági válság előtti amerikai társadalom kaleidoszkópjaként – érzékletesen bemutatta, ez a hely az akkori New Yorkban egyszerre volt a jazzmuzikusok mekkája és a maffiózók találkozóhelye.

A Cotton Club tehát kétségkívül bizarr helyszín lehetett az ott fellépő fekete jazzmuzikusok számára, hisz egyfelől ezen az afroamerikaiakról kialakult sztereotípiákat erősítő szórakozóhelyen ők jószerivel az ültetvények romantikus világát idéző egzotikus vadaknak számítottak (a fehér közönséggel nem is keveredhettek), másfelől az esti kétórás revüműsorban – a táncosok, énekesek, komédiások produkciói mellett – mégiscsak nagyfokú megbecsülés és tapsvihár övezte a játékokat (plusz messze az átlag fölötti fizetéseket vehettek fel). Persze azt nyújtották, amit a megrendelő kívánt: tánczenét, vaudeville-t, burlesque-et, a helyszínhez illő „dzsungelzenét” – no és jazzt.

1927 és 1930 között például a Duke Ellington Orchestrát alkalmazták házizenekarként, amelytől persze ugyanezt a „dzsungelzenét” várták, de amelynek országos ismertségében (és elismertségében) óriási szerepet játszott, hogy a WHN rádióadó heti rendszerességgel sugározta a Cotton Clubban adott koncertjeit. Ezek egy része ráadásul később gramofonlemezen is megjelent.

A klub virágkorának az 1935-ös harlemi faji zavargások vetettek véget, előbb bezárták, majd 1936 végén egy másik, immár belvárosi helyszínen – a Broadway és a 48. utca találkozásánál – nyitották meg újra. De ahogy mondani szokás, az már egy másik történet.

A big bandek aranykora

Bár a swingkorszak véget vetett a New Orleans-i hagyományokra épülő spontán és polifonikus zenélésnek, és számos kiemelkedő szólistát adott a zenetörténetnek, egyben a big bandek virágkorát is hozta. Az újszerű zenei formák és zenekari felállások terén kétségkívül a

chicagói hagyományokat továbbvivő Fletcher Henderson vitte a prímet, de vele párhuzamosan hasonló kísérleteket folytatott a divatos tánczenét jazzes elemekkel ötvöző Paul Whiteman. Nyomukban pedig egyre-másra születtek a 10–15 tagú nagyzenekarok – többek között Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, Tommy és Jimmy Dorsey, Glenn Miller, Woody Herman, Bob Crosby, Jimmie Lunceford és Chick Webb hozott létre korszakos jelentőségű formációkat.

Az origó tehát a jómódú középosztálybeli fekete családból származó, a swing úttörőjeként számon tartott zongorista, zenekarvezető, hangszerelő és zeneszerző **Fletcher Henderson** (1897–1952). Akiről még a nagy vetélytárs, Duke Ellington sem tudott mást írni, minthogy: „Fletcher Henderson nagyon hatott rám. Mindig arra vágyódtam, hogy az én együttesem úgy szóljon, mint az övé, már amikor nagyzenekarom lesz; és attól a perctől fogva, hogy összejött egy csomó zenészünk, mindig erre törekedtünk. Persze sok más zenésznek is ez lehetett szíve vágya, és amikor Benny Goodman szervezte a nagyzenekarát, Fletcher Hendersont hívta hangszerelni. Ezt követelte a jó ízlés, és én mindig szívesen azonosítom magam mindenkivel, akinek jó az ízlése.” (Duke Ellington: *Mindenem a muzsika*, 1979, 53. o.)

Lényegében a jazz chicagói klasszikus korszakában szocializálódott Fletcher Henderson volt az, aki a New Orleans-i jazznek megmutatta a lehetséges továbblépést. Még ha kezdetben zenekarával nem is annyira jazzt, mint népszerű tánczenét játszott. De hát középosztálybeli családja egyenesen lenézte a déli fekete hagyományokat, a bluest, a jazzt és a spirituálét, s hát akkoriban sem volt könnyű kilépni a szülők árnyékából. Mígnem 1924-ben egy tehetséges fiatal New Orleans-i kornettes, Louis Armstrong csatlakozott a zenekarához, aki aztán mindenkit – beleértve őt is – „megfertőzött” a bizonyos izgató érzettel, jazzes lüktetéssel, amit később swingnek neveztek el.

Nem meglepő, hogy a húszas évek végén Hendersont és kizárólag fekete muzsikusokból álló zenekarát New York egyik legelegánsabb, kizárólag fehérek által látogatható szórakozóhelye, a Roseland Ballroom alkalmazta. Mi több, egy évtizeden át lehettek annak házizenekara. E jazztörténeti frigyből pedig mindkét fél sokat profitált, a Roseland Ballroom többek között miattuk nemesedett legendássá, míg Fletcher Henderson – nem utolsósorban a rádióközvetítések révén – az ott eltöltött évek alatt tett szert országos hírnévre.

Időközben a banda zenei igazgatója, Don Redman (1900–1964) – aki szinte minden hangszeren játszott – a növekvő létszámból adódó problémák megoldásaként a jazzben újszerűen ható, korábban csak az európai szimfonikus hagyományokra jellemző hangszerelési ötletekkel rukkolt elő. Kidolgozta azt a formulát, amely aztán évtizedeken át meghatározta a big band előadásmódot: a megírt részek adott pontokon adott hosszúságú szólókkal váltakoztak, a fúvós hangszerek pedig egymásnak felelgettek. S bár velük egy időben Paul Whitemanék is hasonlókkal kísérleteztek, Hendersonék mindezt a lehető legtökéletesebbre csiszolgatták, fejlesztették.

Henderson egyik nagy csodálója, egyben legnagyobb vetélytársa a szintén jómódú középosztálybeli fekete családból származó zenekarvezető, zongorista és zeneszerző **Duke Ellington** (1899–1974) volt. Aki több évtizedes pályafutása során nemcsak a jazz, hanem az egész amerikai zene egyik legnagyobb hatású alakjává vált.

Az Egyesült Államok keleti partján már akkor kellő népszerűségnek örvendett, amikor 1927-ben – miután King Oliver visszautasította az ajánlatot – felkérték, hogy társaival legyen a harlemi Cotton Club házizenekara. Az ott töltött három intenzív év alatt a 12 tagú Duke Ellington Orchestra teljességgel összecsiszolódott, összekovácsolódott, s nemcsak országosan ismert, hanem igazi világklasszis zenekarrá vált. Nem véletlen, hogy ebben az időszakban mintegy kilencven – 78-as fordulatszámú – gramofonlemez készítették velük.

1933-ban – egy évvel Louis Armstrong nagy sikerű turnéja után – Duke Ellington is átszelte az óceánt, zenekarával meghódította Angliát, Franciaországot és Hollandiát. Mindenfelé tomboló sikert aratva. Ez a koncertsorozat mindazonáltal azért is hagyott benne és zenészeiben is mély nyomokat, mert a szegregált Amerikával szemben Európában egyáltalán nem ütköztek faji előítéletekbe. Sőt Angliában, Franciaországban és Hollandiában érezhették először azt, hogy amit ők játszanak, az voltaképp művészet. Amire kellőképp büszkék lehetnek.

Ellington Európából hazatérve a korábbihoz képest merőben új helyzetben találta magát, zenekarával igazi utazó „working bandd” alakult át, lényegében folyamatosan járta az Egyesült Államok nagyvárosainak klubjait és tánctermeit. S a harmincas évek végére a Duke Ellington Orchestra az igényes jazzt játszó big bandek legjelesebbike lett. Olyannyira, hogy 1943-ban a klasszikus zene New York-i szentélyében, a Carnegie Hallban Duke Ellingtonnak – az afroamerikaiak közül elsőként – önálló szerzői estet rendeztek (Benny Goodman 1938. január 16-án adta ott jazztörténelmi jelentőségű koncertjét.)

Duke Ellington szakmai és közönségsikerének a titka mindenekelőtt a munkamódszereiben rejtett. Míg a legtöbb big band vezető általában kész hangszereléseket, szólamokra aprólékosan szétírt kottákat nyomott zenészei kezébe, addig a zeneileg roppant képzett és művelt Ellington a zenekart valódi alkotóközösségnek tartotta. Vértelen zeneszerzőként nem pusztán a fejében szóló hangokra figyelt, hanem szólamait hús-vér muzsikusra írta, figyelembe véve azok erényeit és korlátait. Visszaemlékezések szerint a próbákra nem kész műveket és/vagy szólamokat vitt, hanem csak zenei ötleteket, vázlatokat, elgondolásokat, hogy azokat közösen gondolkodva fejlesszék tovább. Ezek eredményeit összegezte, papírra vetette, majd jött az újabb zenekari műhelymunka. S mindezt egészen addig ismételték, míg véglegesnek nem érezték az adott művet. Ennek a sajátos munkamódszernek köszönhetően a zenészek teljesen magukévá tették a kompozíciót, nemcsak a fontosabb váltásokat, hanem lényegében az egészet hangról hangra memorizálták. Így koncerteken sokszor nem lehetett egyértelműen eldönteni, hogy a meglehetősen összetett művekben mely taktusok vannak megírva és mikor hallani improvizációt.

Duke Ellington az egyik legtermékenyebb zeneszerző volt az Egyesült Államok történetében. Hatalmas életművet hagyott maga után, tucatnyi Grammy-díjat kapott, becslések szerint közel kétezer darabot írt, ráadásul esetében a mennyiség ritkán ment a minőség rovására. Olyan remek szerzeményekkel ajándékozta meg az egyetemes jazztörténetet, mint az *East St. Louis Toodle-oo*, az *I Am in Sentimental Mood*, az *Indigo Mood*, a *Sophisticated Lady*, a *C-Jam Blues*, az *I'm Beginning to See the Light*, a *Solitude* és a *Sentimental Lady*. No meg persze ott van az ars poeticának is beillő *It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)* – azaz *Nem ér semmit az egész, ha nincs benne swing*.

Benny Goodman, a swing fehér királya

Bár a jazz New Orleans-i és chicagói korszakában – miként arról korábban többször esett szó – a muzsikusként döntően a feketék közül kerültek ki, azért a kezdetektől játszották azt a fehérek is. Egyikük-másikuk egyáltalán nem középkorítás fokon. Mindenekelőtt ott van az első jazzfelvételt készítő Original Dixieland Jass Band, a húszas években a Középnugaton olyannyira sikeres Wolverines – ebben fújt a tragikusan rövid életű pisztonos, Bix Beiderbecke (1903–1931) –, a trombitás Phil Napoleon irányította Original Memphis Five, a kornettos-zeneszerző Red Nichols (1905–1965) vezette Five Pennies, a New Orleans-i és chicagói zenészeket egyaránt alkalmazó New Orleans Rhythm Kings vagy az alapvetően tánczenében utazó, de azért a jazzt is kiválóan játszó Paul Whiteman (1890–1967).

No és persze ott van a korai korszak messze legsikeresebb fehér zenekarvezető előadója, **Benny Goodman** (1909–1986). Aki nem volt az az újító szellemiségű muzsikusként, mint Fletcher Henderson vagy Duke Ellington, inkább amolyan összegző típus, ezért is

szokták mondani, hogy életműve a swing betetőzése. Nem véletlen, hogy a harmincas évek végére a koncerttermekben, a rádióműsorokban és a hanglemezekben egyaránt legtöbbször foglalkoztatott amerikai muzsikussá lett. (Benny Goodmannek több magyar klasszikus zenei vonatkozása is van. Egyrészt 1938-ban Mozart klarinétötöséből a Budapest vonósnégyessel felvételt készített, másrészt felkérte az akkor már Amerikában élő Bartók Bélát, hogy komponálja számára kamaraművet. Az 1939-ben rögzített *Kontrasztok* című, háromtételes (verbunkos, pihenő és sebes) műben Goodman klarinétozott, maga Bartók zongorázott, a hegedűszólamot pedig Szigeti József játszotta. A felvételen készült fotót sokan szimbolikusan tartják: Bartók és Szigeti méltóságteljes „klasszikus” kiállása mellett Goodman hanyagul keresztbe vetett lábbal klarinétzik. A *Kontrasztok* amúgy az egyetlen Bartók-kamaramű, amelyben fűvös hangszer hallható.)

A lengyel-orosz zsidó kivándorlók leszármazottjaként Chicagóban született Goodman azon kevés fehér jazzmuzsikusok egyike volt, akit a feketék is megsüvegeltek. Pedig amit játszott, a fehér családok körében egyáltalán nem aratott osztatlan sikert. Mi több, egyenesen lenézték, dzsungelzenének címkézték. 1929-ben költözött New Yorkba, s a következő években lényegében bármit eljátszott, amit kértek tőle. Session-zenészként szorgalmasan csipegette fel a tudást, csiszolgatta a technikát, mígnem – saját bevallása szerint – két bluesénekesnővel, Bessie Smithszel és Ethel Watersszel közös felvételek térítették vissza a jazzhez, s alapította meg 1934-ben saját big bandjét, mellyel az NBC szombat esti háromórás rádiós zenés show-jának házizenekara lett.

Goodman nemcsak remekül ráérezett arra, hogy a múlt század első évtizedeiben szinte kizárólag az európai kultúrára fogékony New York-i fehér elit ekkorra már „megérett” a jazzre, hanem a zeneiparban elsőként merte feszegetni a szegregáció határait. 1935-ben faji szempontból vegyes triójával – a fekete zongorista Teddy Wilsonnal és a fehér dobos Gene Krupával – készített felvételeket. Később egy másik fekete muzsikussal, a vibrafonos Lionel Hampton is csatlakozott hozzájuk. A fáma szerint Hampton akkoriban egy kis éttermet vezetett New Yorkban, ahol maga főzött, pincérkedett és szórakoztatta az egybegyűlteket. Az akkoriban szokatlanul „vegyes” kvartett mindenestre nem csak ott aratott óriási sikert. Sőt felfigyelt rájuk Hollywood is: az öttagú Goodman Orchestra – Goodman, Krupa, Wilson, Hampton és a trombitás Harry James – az 1937-es *Hollywood Hotel* című zenés komédiában is felbukkant.

Többek között ennek rendkívül pozitív visszhangja miatt adatott meg Benny Goodmannek a lehetőség, hogy 1938. január 16-án zenekarával jazztörténelmi koncertet adhasson New York talán legpatinásabb koncerttermében, a Carnegie Hallban. Merthogy lényegében ez volt az első alkalom, amikor az érdeklődők nem a tánc és a hangulat kedvéért, hanem kifejezetten zeneesztétikai élvezetekre váltottak jegyet.

Benny Goodman több évtizedes pályája során amúgy mindig remek érzékkel billegett az igényes jazz és a tánczene határán. Játéka egyszerre volt virtuóz és elegáns, tűzzel teli és simulékony, feketés jellegű és közben mégiscsak fehér. Jól választotta és váltogatta a muzsikusokat is, okosan tervezett és szervezett. Miközben a zenészek visszaemlékezései szerint kemény, elviselhetetlen, gyakran embertelen főnök volt, aki mindent a lehető legaprólékosabban előírt nekik, minimális játékeret hagyva az egyéniségnek. Mindenesetre még a swing hanyatlására is időben reagált: 45 évesen – mondván, a csúcson kell abbahagyni – visszavonult az aktív koncertezéstől. Bár sosem véglegesen, „önnyugdíjazását” egy-egy nagyobb koncert vagy rövidebb turné erejéig rendre fel-felfüggesztette.

Szimfonikus jazz

A jazztörténetben amolyan oldalág, a jazz társadalmi elismertségében és nemzetközi elterjedésében mégis hatalmas szerepet játszott a húszas–harmincas évek sajátos irányzata, a szimfonikus jazz. Az a sokkal inkább az európai klasszikus (romantikus) zenében, mint a New

Orleans-i hagyományokban gyökerező stílus, amit Paul Whiteman (1896–1967) és zenekara alakított ki a húszas évek elején. Úgy is fogalmazhatnánk, a szimfonikus jazz azt a jazzes elemeket is használó szimfonikus szórakoztató zenét jelentette, amelybe a swingesített, jazzesített Bach- és Mozart-művek éppúgy beletartoztak, mint a Gershwin-féle *Porgy & Bess* vagy a *Rhapsody in Blue*.

A sweet jazznek is nevezett irányzat legismertebb képviselői szinte kivétel nélkül fehérek voltak: a már említett Paul Whitemanen túl többek között Glenn Miller, Guy Lombardo és Les Brown, de egyesek ide sorolják Tommy Dorsey-t és Artie Shaw-t is.

Az irányzat legnagyobb kompozícióit kétségkívül **George Gershwin** (1898–1937) jegyzi. A mindössze 39 éves korában elhunyt orosz zsidó származású amerikai zeneszerzőt elsősorban a színpadra írt musicaljei és filmzenéi tették híressé. A kezdetektől foglalkoztatta az európai klasszikus zene és az amerikai jazz lehetséges kapcsolata. 1922-ben írta meg a *Blue Monday Blues* című jazzmusicaljét, majd amikor Paul Whiteman megkereste, hogy az Abraham Lincoln születésnapja alkalmából rendezendő ünnepi hangversenyre komponáljon a zenekara számára egy hatásos amerikai művet, megszületett a *Rhapsody in Blue*. A New York-i Aeolian Hallban 1924. február 12-én tartott bemutatóján – Whiteman zenekarának kíséretével – maga Gershwin zongorázott, és a hatalmas sikerű premieren a hallgatóság soraiban olyan muzikus hírességek és zeneszerző nagyságok ültek, mint Szergej Rahmanyinov, Igor Stravinszky, Leopold Stokowski, Jascha Heifetz, Misa Elman vagy Fritz Kreisler. (A történelmi hűség kedvéért: a darab ma ismert nagyzenekari változata csak két év múlva készült el.) A Gershwin által „Amerika zenei kaleidoszkópjának” nevezett mű még abban az évben 84 alkalommal csendült fel, és kottájából közel egymillió példány fogyott el. A darab szimfonikus zenekarra és zongorára szóló átírat az egyik legnépszerűbb amerikai koncertdarab: az 1984-es Los Angeles-i olimpia megnyitóján nyolcvannégy zongorista játszotta egyszerre.

Jazztörténeti szempontból Gershwin legnagyobb érdeme, hogy a fehér amerikaiak körében oly népszerűvé váló melódiáival a jazzt bevitte a patinás koncerttermekbe, elemeit pedig beépítette operáiba, szimfonikus műveibe. Életműve nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a jazz az új technikai találmányok – így a hanglemez és a rádió – révén meghódította Amerikát, majd hamarosan Európát is.

Kansas City, az új Storyville

A húszas–harmincas években a jazz értelemszerűen nem kizárólag Chicagóra és New Yorkra korlátozódott, lényegében minden valamirevaló városban működött reprezentatív nagyzenekar. Ilyen volt például Alphonso Trenté Dallasban, Lloyd Hunteré Omahában, Don Alberté vagy Troy Floydé San Antonióban, Walter Page-é pedig Oklahoma Cityben. Chicagón és New Yorkon kívül a legjobb jazzélet azonban kétségkívül Kansas Cityben pezsgett. S nem csak azért, mert itt működött Bennie Moten zenekara, melynek szétszéledő tagjait a főnök 1935-ös rejtélyes halála után a korábban szintén ott zongorázó Count Basie gyűjtötte össze és alapította meg a maga jazztörténeti jelentőségű zenekarát.

A harmincas években Kansas Cityt ugyanis sokan az új Storyville-ként emlegették, hisz kétes hírű üzletemberből lett nagyhatalmú vezetőjének – a helyi bárokban, lebujokban anyagilag is érdekelt – Tom Pendergastnak köszönhetően vadul virágzott itt az éjszakai élet. Missouri állam fővárosa akkoriban a transzkontinentális vasúti és légi utazások egyik legfontosabb csomópontja volt, rengeteg tranzitutasal, akik szívesen időztek el órákat vagy dorbézoltak át egész éjszakákat a település feslett bárjaiban és füstös késdobálóiban. Ahol a nyitva tartást és az alkoholárúsítást a szokásosnál lazábban kezelték, s amelyek között mindig akadt legalább egy hely, ahol épp féktelen örömmel zajlott. Ahol a lokális és/vagy átutazó muzikusok nem ritkán egyetlen számot, dallamot vagy motívumot variáltak napnyugtától virradatig.

Az 1925 és 1939 között virágzó és dollármilliókat forgató „Pendergast-paradicsom” (Hogy Kansas City pezsgő zenei élete mennyire függött Pendergasttól, mutatja, hogy amikor a város nagy hatalmú urát 1940-ben adócsalásért börtönbe zárták, e prosperálásnak menten vége szakadt. A hetvenes években a város a Missouri folyó partján megpróbálta életre kelteni a jazzhagyományt – sikertelenül. Robert Altman 1996-os filmje sem segített a feltámadásban.) voltaképpen a későbbi Las Vegas előképe volt, a legális és illegális szórakoztatás magasiskolája. A lényegében nonstop nyitva tartó város a korrupció, a prostitúció, a kétes éjszakai élet olyan melegágya lett, ahol még az alkoholtilalom éveit is nyíltan lehetett szeszhez jutni. Nem csoda, hogy több száz kilométeres távolságról is özönlöttek ide a gazdasági válság miatt amúgy is javarészt állástalan muzsikusok. Akik persze rendkívül vegyes kulturális és zenei környezetből érkeztek, s általuk e hagyományok és behatások Kansas Cityben óhatatlanul keveredtek.

Ennek a hatalmas zenei olvasztótégelynek volt egyik nagy formátumú muzsikusa és zenekarvezetője **Count Basie** (1904–1984), akinek tehetsége és jelentősége tényleg a legnagyobbakéhoz mérhető. Elsősorban neki köszönhető, hogy a blueshagyományokhoz erősebben kötődő zenei életével Kansas City valódi versenyre kelhetett New Yorkkal vagy Chicagóval. A Reno Clubban adott koncertjeiket vasárnap éjjelente élőben szórták az éterben, az egyik ilyen rádióadásra kapta fel a fejét a híres lemezproducer, John Hammond is, aki rögvest vendégszereplésre hívta őket Chicagóba. Basie-ék 1937-ben New Yorkba is eljutottak, ahol előbb Fletcher Hendersonék törzshelyén, az elegáns Roseland Ballroomban kaptak lehetőséget önálló karácsonyi show-ra, majd a patinás harlemi Apollo Színházban és a legalább olyan híres Savoyban koncertezhettek számos alkalommal. S futottak be végérvényesen a jazz fővárosában.

Count Basie big bandjének ereje nemcsak a keményen swingelő, bluesos stílusában és a különböző szekciók által játszott gyakori és kidolgozott riffekben rejlett, hanem abban is, hogy a swingkorszak többi zenekarvezetőjével ellentétben ő sosem kész partitúrákkal bombázta zenészeit, inkább az úgynevezett „head arrangement”-megoldás híve volt. Azaz hangszerelési elképzeléseit, ötleteit pusztán szóban vázolta, osztotta meg muzsikustársaival, akik így azokat voltaképpen nem a kottafejekre, hanem a fülükre hagyatkozva tanulták meg. A koncerteken pedig értelemszerűen kívülről fújták a szólamaikat.

Ez a fajta „head arrangement” persze egyfelől nehezebbé tette a próbafolyamatokat, ugyanakkor a rengeteg gyakorlás közben a zenészek jól kiismerhették és elsajátíthatták Basie komponálási módszereit, így idővel a főnökök szinte elég volt jeleznie, hogy hol mit szeretne hallani. Ettől az együttjáték stílusosabb, ugyanakkor lazább és gördülékenyebb lett, ami jelentősen emelte a big band renoméját. Persze mindez igazán addig tudott hatékonyan működni, míg Basie zenekara kilenc főből állt. A New York-i évek idején azonban az időközben tizennégy tagúvá duzzadt formációban – a zenei káoszt kivédendő – már elkerülhetlenné váltak a papírra vetett hangszerelések.

Count Basie pályája során számtalan énekes szólistával dolgozott. Mindenekelőtt vaskos hangú – az úgynevezett shouter stílust képviselő – bluesénekesekkel, Jimmy Rushsal és Joe Williamsszel. 1937-ben New Yorkban az Apollo Színházban Billie Holiday lépett fel velük (sajnos közös felvétel nem maradt utánuk), később dolgoztak Ella Fitzgeraldtal (ebből az együttműködésből szerencsére számos korong született), a hatvanas években pedig Tony Bennettel, Sammy Davis Jr.-ral, Bing Crosbyval, Sarah Vaughannal, sőt Frank Sinatrával is.

Miközben zenekara környékén a harmincas években megjelent a jövő is: a tinédzser Charlie Parker személyében. A modern jazz megteremtője ugyanis Kansas Cityben született és nőtt fel, többek között Count Basie big bandjének bűvöletében. Különösen annak altszaxofonosa, Buster „Professor” Smith játékát figyelte csillogó tekintettel. Aztán 1937-ben egyszer a Reno Clubban összeszedte minden bátorságát, és beszállt a zenekar tagjai mellé egy örömmel. Visszaemlékezések szerint Parker szólója közben a dobos „Papa” Jo Jones

leszerelte az egyik cintányérját és keresztülvágta a termen, hogy érzékeltesse véleményét a fiatal Bird tehetségéről (e momentum többször is visszaköszön Clint Eastwood 1988-as Parker-filmjében, a *Bird*ben). A megszegyenült Parker saját bevallása szerint ezt követően éveken át semmi mást nem csinált, mint napi 12–15 órán át gyakorolt. Majd New Yorkba költözött, és a negyvenes évek hajnalán a Minton's Playhouse-ban – többek között Dizzy Gillespie-val, Thelonious Monkkal és Charlie Christiannal – megteremtette a bebopot. S ezzel új fejezetet nyitott a jazztörténelemben.

Európa

Amerikai kulturális identitás vs szegregáció

Hogy az előző századfordulón New Orleansban megszületett jazz előbb az Egyesült Államokban, aztán Európában, végül az egész világon elterjedt, több évtizedes folyamat eredményeként következhetett be. S ehhez egyrészt szükség volt arra, hogy az onnan szétszéledő muzikusok magukkal vigyék ezt a zenei kultúrát az északi és nyugati iparvárosokba, másrészt szükség volt a hangrögzítés és a telekommunikáció ugrásszerű fejlődésére. Kellett, hogy a gramofonlemezek és élő rádióközvetítés révén a jazz kiléphessen a maga szubkulturális közegéből, elérhesse a szélesebb, immár fehér közösségeket, és ezáltal – a country és a musical mellett – az amerikai szonikus öntudat sarokköve lehessen. Miközben még további hosszú évtizedeken át fennmaradt az a tudathasadásos, paradox helyzet, hogy a fehér dominanciájú és identitású Egyesült Államok deklarált kulturális nagykövetei jórészt épp azok a fekete muzikusok és előadók lettek, akiket odahaza csak szűk körben becsültek és lépten-nyomon faji előítéletekbe, törvényben szentesített szegregált körülményekbe ütköztek – egyes déli államokban még a hatvanas évek derekán is.

Az első „jazzfecskék” Európában

A jazz mindenesetre hamar megindult világhódító útjára – európai megjelenésének kezdeteit a kutatók többsége az első világháború végére teszi. Miközben még Amerika is csak kóstolgatta a jazzt, hisz a tízes évek második felében New Orleans vezető muzikusait – Buddy Boldent, King Oryt, King Olivert vagy Freddie Keppardot – jószerivel a városhatárokon túl sem ismerték, nemhogy távolabbi vidékeken. Az előző fejezetben vázolt muzikusvándorlások, az első chicagói és New York-i vendégszereplések, illetve az ezek nyomán megszületett korai gramofonlemezek tették csak lehetővé, hogy a jazz előbb északi és nyugati irányba terjedhessen, majd idővel elérhesse Európa kikötőit, nagyvárosait is.

Az Egyesült Államok 1917-es hadba lépését követően a frontra hajózó amerikai katonák nyomában mindenesetre olyan muzikusok szeltek át zenekaraikkal az óceánt, mint a tragikus sorsú ragtime-őrült **James Reese Europe** (1881–1919), a fiatal tánczenész **Paul Whiteman** (1890–1967) vagy a még nála is fiatalabb (jazz)bluesgitáros-énekes **Lonnie Johnson** (1899–1970). A nyugat-európai nagyvárosok érdeklődő közönsége az általuk vezetett együttesek stílusában és színvonalában meglehetősen vegyes, ám alkalmanként jazzes elemeket is felmutató koncertjei révén találkozhatott és csodálkozhatott rá elsőként erre a fiatal amerikai műfajra.

A világháború alatti és utáni hullámban amúgy eljutott Angliába az első New Orleans-i zenekar is – 1919 áprilisában a két évvel korábban az első jazzlemezt jegyző fehér **Original Dixieland Jazz Band** turnézott a szigetországbán. Ugyanebben az évben **Sidney Bechet** személyében pedig az első vérbeli New Orleans-i fekete muzikust is megismerhette a londoni közönség, aki Will Marion Cook zenekarának klarinétosaként játszhatott V. György király tiszteletére a Royal Philharmonic Hallban. S még ugyanezen az úton a Wardour Street-i La Fleur's Music Shopban megvette élete első szoprán saxofonját, ami aztán később az elsődleges hangszerévé vált. Arra viszont, hogy a korszak ünnepektől jazzsztárjai is eljussanak

Európába, egészen a harmincas évek elejéig – Louis Armstrong 1932-es, illetve Duke Ellington 1933-as vendégszerepléséig – kellett várni.

Igaz, Ellington zenéjét a zongorista Sam Wooding (1895–1985) vezette **Chocolate Kiddies** már a húszas évek derekán megmutatta a nagyvilágnak. A kizárólag színes bőrű zenészekből és táncosokból álló társulat – Lottie Gee és Adelaide Hall főszereplésével – 1925-től több mint két éven át turnézott Európában és Latin-Amerikában. Hatalmas sikerrel vendégszerepeltek többek között Németországban, Spanyolországban, Franciaországban, Olaszországban és a Szovjetunióban (a moszkvai fellépésüket maga Sztálin is megtekintette), eközben számos felvételt készítettek és jelentettek meg Berlinben, Párizsban és Barcelonában. A körút során 1925 novemberében Magyarországra is eljutottak, ahol – a nagy érdeklődésre tekintettel – összesen 16 alkalommal léptek fel a Renaissance Színházban. (Mindezt részletesebben lásd később.) A budapesti plakátokon „világhírű New York-i néger operett” címen hirdetett afroamerikai revü – műsorában négy Ellington-szerzeménnyel – mindenestre elsőként hozta el Európa színházaiba az óceán túloldalán formálódó jazzt.

Louis Armstrong első, 1932-es európai látogatását a legenda szerint egy kellemetlen szóváltás segítette elő: a chicagói Showboat klub öltözőjében állítólag egy gengszter szegezett pisztolyt az oldalának, nyomatékosítva vele, hogy másnap a New York-i Connie's Innben kell játszania. Armstrong viszont inkább hazautazott New Orleansba, ahol felpattant az első Angliába tartó óceánjáróra. A július 18-án a London Palladiumban adott telt házas koncertjén egy alkalmi – Európában élő amerikai, illetve francia muzsikusokból álló – csapat kísérte, így kevésbé lehettek átütő erejűek. Armstrong amúgy – Sidney Bechethez hasonlóan – szintén játszhatott V. György királynak, és az uralkodó családtagjainak visszaemlékezése szerint a trombitaszólója előtt csak annyit jegyzett meg lazán és lakonikusan: „This One's for You, Rex.”

Egy évvel később Louis Armstrong visszatért Angliába, sőt ez alkalommal számos európai államba eljutott, így Franciaországban, Svédországban, Norvégiában, Hollandiában, Belgiumban és Dániában is koncertezett – ezúttal mindenhol zajos sikert aratva. Ugyanebben az évben pedig **Duke Ellington** is átszelte az óceánt, és zenekarával meghódította előbb Angliát, majd Franciaországot és Hollandiát is. S miként az előző fejezetben szóba került, ez a koncertsorozat mindazonáltal azért is hagyott benne és zenészeiben is oly mély nyomokat, mert az európai közönség- és sajtóreakciókból érezhették ki először, hogy amit ők játszanak, az bizony művészet. E siker megismétlődött, amikor 1939 márciusában ismét behajóztak (ezúttal Le Havre-ba), igaz, nem a legszerencsésebb pillanatban, a második világháború fenyegető előestéjén tették mindezt. Ráadásul a franciaországi, belgiumi és hollandiai koncertek után Dánia felé tartva keresztül kellett vonatozniuk a sem az amerikaiakat, sem a feketéket nem szívelő hitleri Németországon. De végül simán átrobogtak rajta.

A jazz vagy annak korai formája, a ragtime befogadása Európában amúgy lényegében két, egymással párhuzamos síkon zajlott. Ahogy Michael Jacobs rámutatott: „Egyik oldalon a nagyközönség egy új, izgalmas szórakozási formát talált benne, a másik oldalon pedig a szakemberek egy új művészeti formát fedeztek fel benne, amely beleérzést követelt, amelyet komolyan lehetett venni és elemezni, amelyről vitatkozni lehetett, és ha valakinek művészi hajlamai voltak, alkotó módon kezdetek vele foglalkozni.” (ld: Michael Jacobs: *Fejezetek a jazz történetéből*, 1999, 115. o.) Utóbbira aztán a huszadik század eleji európai zenetörténetben bőven lehet példát találni, hisz Debussytól Satie-n át Stravinszkyig számtalan zeneszerző használt fel, épített be zeneműveibe ragtime- és jazzelemeket, illetve alkalmazott e műfajokra jellemző zenei megoldásokat.

Jazzkezdetek Angliában és Franciaországban

Bár a húszas–harmincas években már Hollandiában, Dániában és Svédországban is működött – főként ragtime-ra és dixielandre fókuszáló – jazzklub, a modern jazz előtti korszak Európájában igazából két ország haladt (utcahosszal) az élen: Anglia és Franciaország. Pedig kezdetben a jazz Londonban vagy Párizsban – a részben európai gyökerek ellenére – szintén meglehetősen idegennek, egzotikusnak hatott. Miközben persze az sem véletlen, hogy az amerikai előadók és zenekarok elsősorban abban a két európai fővárosban arattak sikert, ahol az afrikai gyarmatbirodalomnak köszönhetően már a huszadik század első évtizedeiben jelentős számban éltek feketék. Más országokban viszont épp a húszas–harmincas években erősödő konzervativizmus, rasszizmus és radikalizmus volt az – különösen Németországban és a vele szövetséges államokban –, amely sokáig akadályozta a jazz népszerűvé válását.

Anglia populáris zenei életére mindenestre felvillanyozóan hatott az Original Dixieland Jazz Band említett 1919-es turnéja és az elkövetkező években a nyomukban érkező újabb, már nem New Orleans-i együttesek vendégszereplései. A húszas évek egyik legnépszerűbb jazz dance zenekarát a Fülöp-szigeteki származású Fred Elizalde (1907–1979) vezette, koncertjeiket 1926 és 1929 között rendszeresen sugározta a BBC. A harmincas éveket a szigetországban alapvetően a szórakoztatózenei repertoárjukba alkalmanként jazzes vagy hot dance elemeket is áttemelő brit nagyzenekarok uralták, a legismertebbeket közülük Jack Hylton (1892–1965), Nat Gonella (1908–1998) és Spike Hughes (1908–1987) vezette. Hogy aztán a második világháború után az angol jazz sajátosan két, egymással lényegében ellentétes irányba haladjon tovább: a fiatal muzsikuskok egy része – a Charlie Parkerrel és Sidney Bechettel is játszó John Dankworth (1927–2010), illetve London legpatinásabb klubját megalapító Ronnie Scott (1927–1996) irányításával – a modern jazz felé vette az irányt, miközben mások az Angliában sosem volt hőskort, az „ösi” tradíciókat akarták életre kelteni, elsősorban a három „B”, Acker Bilk (1929–), Chris Barber (1930–) és Kenny Ball (1930–2012) vezetésével.

Franciaország fővárosa, Párizs – London mellett – Európa régi patinás művészeti centruma, nem meglepő, hogy sajátos hangulatú, toleráns, befogadó légköre és az ottani munkalehetőségek (A rendkívül rigorózus angol szakszervezetekkel szemben Franciaországban nem szabályozták adminisztratív eszközökkel a külföldi muzsikuskok alkalmazását.) mágnesként vonzották a fekete amerikai jazzmuzsikuskokat. Akik különösen a második világháború után érezték remekül magukat a fény városában, ahol senkit sem érdekelt, milyen színű volt a zenész bőre. Mondhatni, számukra ekkoriban Párizs lett a szabadság és a korlátlan lehetőségek hazája.

Így hosszabb-rövidebb ideig Párizsban telepedett le többek között Sidney Bechet, Dexter Gordon, Bud Powell, Kenny Clarke, Don Byes, Dee Dee Bridgewater, Johnny Griffith, David Murray, Archie Shepp, Albert Ayler és az Art Ensemble Of Chicago tagjai.

De már a második világháború előtt is Párizs volt az, ahol – vélhetően Paul Whiteman jazzes ízű tánczenei felvételeinek hatására – Európában elsőként terjedt el a swing a helyi muzsikuskok között. S ahol 1934-ben megalakult a kontinens egyik legelső, egyben messze legfontosabb korai jazz-zenekara, a **Quintette du Hot Club de France**, amely ráadásul egyáltalán nem volt az amerikaiak kópiája. Hisz a Django Reinhardt (gitár) és Stéphane Grappelli (hegedű) vezette együttes olyan hatásosan keverte a swinget a francia musette-tel és a cigány folklórral, hogy hallatán még az amerikaiak is lelkesen bólogattak. Olyannyira, hogy a jellegzetesen öncentrikus amerikai jazztörténetben sokáig Django Reinhardt az egyetlen, akit az óceán túloldalán Európából észrevettek.

Vélhetően azért is, mert a többség által franciának tartott, valójában belga születésű **Django Reinhardt** (Jean-Baptiste Reinhardt, 1910–1953) volt az, akinek a kezében az elsőként vált szólóhangszerré az addig alapvetően a harmóniákat hozó, kísérő funkciójú gitár. Nem csoda, hogy a harmincas–negyvenes években az Európában játszó amerikai

jazzmuzikusok – például a szaxofonos Coleman Hawkins és Benny Carter vagy a zongorista Freddy Johnson – keresték a lehetőséget, hogy játszassanak vele. Bár nem volt forradalmár alkat, döbbenetes muzikalitása, az új hatásokat szervesen integráló egyénisége mindenkit magával ragadott.

A mánus törzshöz tartozó, lakókocsokban élő, karavánokban haladó vándorcigányok között – táncos akrobata anyja és cirkuszi zenebohóc apja gyermekeként – született Django Reinhardt. Lényegében az utca nevelte. Sosem tanult meg írni-olvasni (szerződéseit mindig Grappelli írta alá helyette), viszont tinédzserkorától kezdve mesterien bánt a kártyapaklival és a biliárdasztalával. No meg persze a gitárral. Párizs külvárosi kocsmaiban pengetett francia szonokat és cigányos dalokat, aztán a sors össze nem sodorta az európai jazzhegedülés megteremtőjével, **Stéphane Grappellivel** (1908–1997), akivel attól kezdve szinte elválaszthatatlan társak és barátok lettek. (Két philadelphiai zenész, Eddie Lang (1902–1933) és Joe Venuti (1903–1978) alkották a jazztörténet első gitár-hegedű duóját. A legjelentősebb azonban kétségkívül Django Reinhardt és Stéphane Grappelli kettőse lett.)

A külföldi minták hatására 1934-ben alapított Quintette du Hot Club de France kezdeti tánczenés, szononos repertoárjába idővel egyre több jazzes szám szüremlett be. A Scene B klubban rendszeresen tartottak örömmeléseket – többek között a háború előtti francia jazz további fontos alakjaival, a szaxofonon és klarinéton egyaránt virtuóz André Ekyannel (1907–1972) és a tenorszaxofonos Alix Combelle-lel (1912–1978). Valamennyien lelkesedtek az amerikaiakért, Johnny Hogdes-ért, Benny Carterért és hát mindenekelőtt Coleman Hawkinsért. 1935-re pedig a Quintette du Hot Club de France játéka már megérett a rögzítésre: Louis Armstrong híres dalát, a *Dinah*-t és a legalább olyan híres *Tiger Raget* vették lemezre. Sőt ugyanebben az évben a nagy idollal, Coleman Hawkinszal szintén készítettek felvételeket.

A háború kitörése, majd Franciaország 1940-es német megszállása persze egy csapásra véget vetett a pezsgő párizsi jazzéletnek. Egyben időlegesen elszakította egymástól az Angliában ragadt Stéphane Grappellit és a háborút Párizsban átvészelő Django Reinhardtot. Miközben a német megszállás éveiben a jazz a szabadság, az ellenállás egyik hangsúlyos jelképe lett. S a franciák akkoriban ugyanolyan hittel, lelkesedéssel és reménnyel hallgatták a távoli, zavaros amerikai rádióadók jazzadásait, mint az ötvenes-hatvanas években a magyar fiatalok a *Voice Of Americát*.

A kötöttségeket nehezen viselő Django Reinhardt 1946-ban hosszú amerikai turnéra indult Duke Ellingtonnal. Utolsó koncertjükön, a patinás Carnegie Hallban – amolyan szomorú záróakkordként – egyszerűen bealudt a színpadon. 1947-től viszont újra együtt játszott régi partnerével, Stéphane Grappellivel, egészen 1951-es visszavonulásáig. Ám a gyorsan és intenzíven élt évtizedek ezt követően végleg benyújtották a számlát, és 1953 májusában – 43 éves korában – pecázás közben rosszul lett, és az orvosok már nem tudtak rajta segíteni.

Seiber Mátyás frankfurti kísérlete, avagy a világ első jazztanszaka

A húszas években Párizs és London mellett Berlint tartották Európa legizgalmasabb, a friss szellemi irányzatokra nyitott nagyvárosának. A weimari köztársaság 1919-es kikiáltása után Németország – legalábbis művészeti szempontból – virágzó birodalomnak számított, új művészcsoporthoz jöttek létre, Berlinben pezsgett az avantgárd élet, nem meglepő hát, hogy Párizs mellett e kultúrateremtő és -fogyasztó világváros vonzotta a legjobban a kontinens haladó szellemű íróit, festőit, filmeseit és zenészeit. Kávéházai, kocsmái, éjszakai lokáljai pedig minden új zenei irányzatnak, így a jazznek is ideális terepet biztosítottak.

Mindezek tükrében talán nem meglepő, hogy 1928-ban szintén a weimari Németországban – jelesül a frankfurti Hoch'sches Konservatorium keretén belül – indult be a

világ első(!) jazztanszaka. Ráadásul egy magyar zeneszerző és muzsikus, **Seiber Mátyás** (1905–1960) irányításával.

A Zeneakadémián többek között Kodály Zoltánnál tanult Seiber előbb Frankfurtban fogadott el magántanári állást, majd 1927-ben, huszonkét évesen egy az Atlanti óceánon közlekedő hajó zenekarába szegődött el. Vélhetően ekkor ismerkedett meg a jazzel. Amikor egy évvel később visszatért Frankfurtba, és Bernhard Sekles, a Hoch'sches Konservatorium igazgatója felkérte, hogy legyen az újonnan indítandó jazzprogram vezetője, azonnal bólintott. S ezzel egy csapásra beírta magát a jazztörténetbe. Hisz ez volt az első eset, hogy egy felsőfokú oktatási intézményben a jazzt szigorú tantervi rendben oktatták.

Miként a mozgatórugókról Bernhard Sekles 1928 tavaszán a *New York Times*ban nyilatkozta: „A jazz oktatása nemcsak joga, de kötelessége is minden korszerű zenei intézménynek. Zenészeink nagy része arra kényszerül, hogy állandóan vagy ideiglenesen jazzegyüttesben játsszon. Leszámítva ezt a praktikus szempontot, a jazz komoly tanulmányozása a legtöbb haszonnal járhat fiatal zenészeink számára. A néger vér átömlesztése nem okozhat kárt. A jazz a ritmusérzék egészséges fejlődését segíti elő, ami végül is a zene életeleme.”

A jazzt elkeseredetten ellenzik Németországban – kiáltotta világgá címlapján az idézett *New York Times*, és a jazzosztályok 1928. januári beindítása valóban óriási felháborodást váltott ki a német sajtóban, ahol a konzervatívabb zenetudósok, zeneszerzők meglehetősen vehemenciával keltek ki a kezdeményezés ellen. Miként Németország és a jazz kapcsolatával, azon belül is Seiber Mátyás munkásságával behatóan foglalkozó amerikai zenetudós, Kathryn Smith Bowers rámutatott (Parlando, 2000/1), a német politikusok, újságírók, zenetudósok meg voltak győződve a német zene sérthetlenségéről. Az az elgondolás, hogy az átvétel bárhonnán is szükséges, de főleg a „fekete Amerikából”, számukra túrhetetlen volt.

A széles körű társadalmi és szakmai felháborodás ellenére a frankfurti Konzervatórium kitarzott a jazzprogram mellett, mely évi 10–15 hallgatót vonzott. De bármennyire is sikeresnek számított a frankfurti konzervatórium jazzprogramja, nem maradhatott független a németországi társadalmi és politikai folyamatoktól. S ahogy Adolf Hitler 1933-as hatalomra jutása véget vetett az addigi művészeti prosperitásnak, úgy a világ első jazztanszaka sem kerülhette el sorsát. A zsidó és külföldi származású konzervatóriumi tanárok szerződését érvénytelennek nyilvánították, így Seibernek is mennie kellett (Miután 1933 augusztusában – tizenhárom másik tanárral egyetemben – Seiber Mátyásnak felmondtak Frankfurtban, rövid időre visszatért Magyarországra, majd két évig dolgozott zenei referensként a Szovjetunióban, végül 1935-ben Londonban telepedett le. Zeneszerzés- és gordonka-magántanítást vállalt és filmzenéket komponált, majd 1942-től a Morley College zeneszerzestanárára lett. 1960-ban autóbalesetben hunyt el. Kodály Zoltán és Ligeti György is egy-egy zeneművét – a *Media vita in morte sumus*t, illetve az *Atmosphères*-t – Seiber emlékének ajánlotta, ahogy tanítványai, Peter Racine Fricker és Don Banks is hasonlóképp emlékeztek meg róla.). Az elfajzott művészethez besorolt jazz pedig Németországban – sok már progresszív irányzattal együtt – lényegében tiltólistára került. Még ha nem is teljesen, hisz még a második világháború alatt is készíthettek – a hazaiak mellett – olasz, holland, belga és dán formációk Berlinben jazzes felvételeket, melyeket a német rádióadók rendszeresen le is adtak.

Meddig jazz a jazz? (Simon Géza Gábor kutatásai)

A jazz hazai megjelenése a húszas–harmincas években nagyjából hasonlóképpen zajlott, mint Közép-Európa más országaiban: a jobbra a fővárosra korlátozódo kezdeményezésekre egyrészt a térségben elvélve turnézó amerikai – plusz francia, német,

norvég és csehszlovák – szólóisták, zenekarok, illetve táncos társulatok hatottak, másrészt a külföldről importált vagy esetleg hazai licenccben kinyomott gramofonlemezek. Miközben persze a második világháború előtt jazzről mint önálló előadói stílusról nehezen lehet beszélni. Legfeljebb néhány nyitott szemléletű szórakoztatóipari muzsikus jazzes kalandozásairól, hot dance zenés kísérleteiről.

Meddig jazz a jazz? – tettem fel 1992-ben a hazai jazzkutatás talán legismertebb, szakmai berkekben eléggé megosztó képviselőjének, **Simon Géza Gábornak**, aki akkor a következőket válaszolta: „Magyarországon egészen a nyolcvanas évek végéig hivatalosan úgy tartották, a magyar jazz csak a hatvanas évektől létezik. A dolog pikantériája, hogy ma az akkoriban igen támadott 1912-es évszámnál még régebbre megyek vissza. A grazi jazzakadémia megrendelésére ugyanis jelenleg az Osztrák–Magyar Monarchia ragtime-történetét, illetve az afroamerikai hatásokat kutatom. Egészen az 1850-es évek végétől pontos adatokkal, majd a századfordulótól több száz hangfelvétellel rendelkezünk. És ezekből világosan kiderül, hogy mi ezen a területen is megütöttük az európai színvonalat. Ezt sokan továbbra sem akarják elfogadni, miközben sokakat az is irritálja, hogy mindezt én, aki nem végeztem akadémiai, semmilyen hangszeren nem játszom, nemcsak kijelentettem, hanem be is bizonyítottam.” (*Meddig jazz a jazz?* – beszélgetés Simon Géza Gáborral. Új Magyarország, 1992. március 21.)

Simon persze ezekkel a kijelentéseivel csak tovább irritálta a zenészszakmát. Ahogy 1999-ben is meglehetősen viharos érzelmeket váltott ki a hazai jazzéletben *Magyar jazztörténet* című kötete. Olyannyira, hogy a mű ellen a Magyar Jazz Szövetség külön állásfoglalást fogalmazott meg, vezetősége gyakorlatilag elhatárolta magát a szerzőtől, illetve az általuk inkriminálnak tartott munkától. Az MJSZ állásfoglalása szerint „a könyv szakmai és stílári szempontból erősen kifogásolható”, ahogyan a szerző kompetenciáját is igen sokan régóta vitatják, muzsikusként és szakemberek egyaránt. Különösen elfogadhatatlannak tartják azt a törekvést, amellyel Simon Géza Gábor „tendenciózusan megpróbálja összeolvasztani a jazzt a század első felének könnyűzenéjével”. (Az idézetek a Magyar Jazz Szövetség által szignált, az MTI-nek eljuttatott tiltakozásból valók. vö.: J. B. Sz.: *Vitatott Magyar jazztörténet*, Népszabadság, 1999. december 7.) A szövetség szerint ez a könyv ugyanakkor olyan, mintha csak azért íródott volna, hogy a szerző eddigi tevékenységét igazolja és magasztalja.

„Teljességgel érthetetlennek tartom a Magyar Jazz Szövetség pallérozatlan hangvételű sajtóhadjáratát személyem és az általam jegyzett szakkönyv ellen” (Jávorszky Béla Szilárd: *Vitatott Magyar jazztörténet*, Népszabadság, 1999. december 7.) – reagált erre akkor Simon Géza Gábor. Véleménye szerint e hadjárat megpróbálja lejáratni a magyar jazztörténeti kutatást. Szerinte amerikai szakkönyvekben is gyakran olvasható, hogy a tánczene és a jazz mindig összefüggött és ma is számos kölcsönhatás van köztük. Szó sincs tehát tendenciózus összemosásról.

Simon persze e heves indulatok jó részét megspórolhatta volna magának, ha a munkáját évszámok közé szorítja. A régmúlt időkről ugyanis nála többet talán senki sem tud. Évtizedek alatt megszállottan összegyűjtögetett, felhalmozott, aprólékos gonddal rendszerezett dokumentumai, könyvei, folyóiratcikkei, plakátjai, hangzó anyagai és egyéb relikviái valóban impozánsak. Mivel se a címben, se magában a könyvben Simon nem zárja le a történetet egyértelműen a hatvanas éveknél – bár erre célzást azért egy helyen tesz –, így az itt felvázolt történelmi kép valóban aránytalan és torz: egyes részei túldimenzionáltak, mások elnagyoltak és hiányosak. Azon is el lehet vitatkozni, hogy meddig jazz a jazz, és mettől csak improvizatív tánczene; hogy egyes lapokat, intézményeket, egyesületeket Simon gyakran érdemtelenül minősít *pro* és *kontra*; hogy önmaga szerepét és jelentőségét helyenként mértéktelenül felértékeli; hogy a kötet stílusa lehetne lényegesen csiszoltabb. De mégiscsak ebből az impozáns kiállítású, CD melléklettel ellátott jazztörténeti könyvből vált mindenki

számára elérhetővé rengeteg, főként a hatvanas évek előtti időből származó kép, adat, dokumentum.

Simon Géza Gábor mindenesetre az 1999-es *Magyar jazztörténetben* igyekezett számba venni minden olyan zenei megnyilvánulást, amelynek szerinte lehetett jazzes vonatkozása. Sok esetben korabeli dokumentumok (újság- és folyóiratcikkek, kották, plakátok, hirdetések) és későbbi visszaemlékezések alapján kísérelte meg rekonstruálni az eseményeket, hisz a múlt század tízes–húszas–harmincas éveiben számtalan olyan jazzhez valamilyen szinten köthető esemény történt Budapesten és egyes vidéki nagyvárosokban, amelyről nem maradt vagy nem maradhatott fent hangdokumentum.

Jazztörténeti könyvében Simon persze zsbbasztóan messzire, az 1850-es évekre ment vissza, a szenegáli születésű afroamerikai színes bőrű színész, Ira Aldridge (1807–1867) első magyarországi megjelenésére, aki először énekelt nálunk „néger dalokat”. Azt a bizonyos 1912-es évet pedig régebben azért jelölte az origónak, mert ekkor jelent meg gramofonlemezen a *Gésák* című angol operett budapesti bemutatójára „bónuszként” beválogatott dal, a *Medvetánc*. Ami persze voltaképpen Irving Berlin egy évvel korábban született, azóta is slágernek számító *Alexander's Ragtime Band* című szerzeményének „magyarítása” volt, de kétségkívül újszerűen hatott az akkori monarchiás operettes zenei életben. A *Medvetáncot* ráadásul ezt követően sokan sokféle változatban előadták, Simon kutatásai szerint a dalból 1912 júliusa és 1913 januárja között ifjabb Berkes Béla „császári és királyi udvari tánczenész és zenekara” négy különböző felvételt is készített, melyek közül a *Bärentanz* lett a legismertebb nemzetközi berkekben. A *Medvetánc* (vagyis az *Alexander's Ragtime Band*) így kétségkívül a századelő egyik olyan nagy hazai lemezsikere lett, ami már némiképp kapcsolatba hozható a jazzel.

Az említett ifj. Berkes Béla és cigányzenekara amúgy 1905 és 1919 között számtalan cake walkot, ragtime-ot, foxtrotot és shimmyt játszott el a maga cigányzenés stílusában (l.25: Ezen felvételek java *Hungarian Gypsy Ragtime* címmel 1997-ben CD-n elérhetővé vált.), az első világháborút megelőző és követő években kottán megjelent ragtime-okat pedig 1993-ban Vukán György keltette életre. A *Dunapalota Ragtime* címmel piacra dobott CD-n a megszólaló darabok között túlsúlyban vannak az Osztrák-Magyar Monarchia legjobb ragtime-komponistájának, Székely Aladárnak a szerzeményei (Európában, különösen az első világháború utáni közép-keleti európai országokban a ragtime divatos táncforma volt, amire az úri társaságokban úgy táncoltak, mint a shimmyre vagy a foxtrottra. Tehát erősen különbözött az afroamerikai folklórral több tekintetben érintkező eredeti ragtime-tól.). Mellette további magyar és osztrák szerzők darabjai, valamint koloritként az itteni kávéházakban játszott amerikai komponisták ritkán hallható művei szerepelnek. Így került a lemezre Liszt Ferenc II. *Magyar rapszódia*jának motívumait idéző Julius Lenzberg-darab, a *Hungarian Rag* is. Az egyzongorás változat után nem sokkal pedig megjelentek a monarchiabeli ragtime-ok zenekari változatai is, ezúttal a kottában fennmaradt anyagot – *Hungarian Rag* címmel – a kecskeméti Bohém Ragtime Band keltette életre, Ittész Tamás stílus- és korhű hangszerelésében.

A húszas évek: a Chocolate Kiddiestől a Szekeres Jazz-zeneiskoláig

Ahogy a tízes, úgy a húszas évekből sem könnyű összegereblyézni az információmorzsákat az akkoriban változatlanul eléggé esetleges jazzes vonatkozású eseményekről. Simon többször idézett könyvében például hosszasan ír a Koppenhágában is megfordult Dixie Boysról, a ragtime-okat is játszó Geiger fivéerekről, a fővárosi mozikban a némafilmek alá játszó más formációkról, a német szalonzene királyáról, a hajdanvolt huszárcapitány Géczy Barnabásról vagy az Európát 15 tagú big bandjével többszörösen beutazó Dajos Béláról. De hát mindannyiukról tudható, hogy alapvetően a korszak divatos tánczenéjét játszották, mégha repertoárjukba – miként a kávéházi cigány muzsikusoknál –

időről időre ragtime- és korai jazzslágereket is bevettek. Igaz, közülük számosat gramofonlemezen is megjelentettek.

Legalább ilyen fontos, hogy 1925. november 2-a és 14-e között Budapesten vendégszerepelt Sam Wooding korábban emlegetett **Chocolate Kiddies** társulata, mely „néger operett”-ként hirdetett előadásán lényegében elsőként játszott big band swinges zenét Magyarországon. Műsorán többek között Duke Ellington-szerzeményekkel. A tizenkét tagú zenekar a visszaemlékezések szerint mintegy harminc hangszert szólaltatott meg, a közönség nem győzött álmélnkodni azon, milyen természetességgel váltogatták a fúvósok a trombitát, a harsonát, a klarinétot és a szaxofont. A nyolctagú tánckar pedig az akkoriban még újszerű charlestont mutatta be – az óriási sikerre való tekintettel háromszori ráadással.

A következő évben, 1926-ban a József körút és a Baross utca kereszteződésénél lévő Bodó-kávéház fölött, a második emeleten nyitotta meg Szekeres Ferenc (1896–1960) orgonaművész, zeneszerző és zenepedagógus a némileg megtévesztő nevű **Szekeres Jazz-zeneiskolát**. Hogy ott valójában mi mehetett jazz címszó alatt, érdemes megnézni az 1929-es első jazzhangversenyüket, ahol alapvetően „jazzesített” klasszikus zenét játszottak a végzős növendékek – no és Gershwintől a *Rhapsody in Bluet*. Tehát ami ott elhangzott, valójában kora sokkal inkább népszerű hot dance zenéjéhez állt közelebb, mint a New Orleans-i hagyományokhoz. Miként Simon Géza Gábor is megjegyezte: „ma már tudjuk, hogy a maga korában korszakalkotóan új tananyag jó része »csak« a huszadik századi könnyűzenébe sorolható be.” (Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*, 1999, 84. o.)

Az európai kultúra védelmében (Molnár Antal: Jazzband)

Alig pár hónappal a Chocolate Kiddies nagyszerű magyarországi vendégszereplése után megjelent idehaza az első jazzről szóló magyar nyelvű cikk is: 1926 márciusában az akkor harmincéves zeneszerző, zenetanár Vannay János írt róla – *A jazz zene* címmel – egy terjedelmesebb tanulmányt (Vannay János: *A jazz zene*. Zenei Szemle, 1926. március. 129-133. o.) a *Zenei Szemle* szakfolyóiratban. Mivel Vannay, a nagykanizsai zeneiskola akkori igazgatója a továbbiakban újabb cikkeket nem publikált a műfajról, így erősen gyanítható, hogy e meglepően alapos és részletes tanulmányában jelentős mértékben külföldi írásokra támaszkodhatott.

Miként tette azt – bevallottan – **Molnár Antal** (1890–1983) zenetörténész, zeneszerző és zeneesztéta is, aki előbb az 1928-as *Bevezetés a zenekultúrába* című kötetében szentelt – *Nemiség és kultúra (A jazz-band)* címmel – külön fejezetet neki, majd ugyanebben az évben *Jazzband* címmel a Dante Kiadónál önálló kötetet is megjelentetett róla. S hogy mi vezette az akkor a magyar zenekultúra egyik legnagyobb műveltségű úttörőjeként számon tartott, a *Jazzband* megírásakor 38 éves Molnár Antalt, hogy ezzel az akkor idehaza még kevesek által ismert műfajjal foglalkozzon? 1975-ben – tehát 47 évvel később – egy televíziós interjúban erről a következőket nyilatkozta:

„A jazz maga óriási elterjedést mondhatott magáénak az első világháború után egész Európában. Párizsból indult ki, ahová az amerikai katonák vitték, és oly mértékben elterjesztették, hogy azt mint új stílust tudomásul kellett venni. Az én célom a könyvvel az volt, hogy az európai zenészeket és az európai közönséget figyelmeztessem arra az óriási különbségre, arra az áthidalhatatlan differenciára, amely a jazz amerikai jelentőségét elválasztja európai gyakorlatától. Ennek bemutatását végezte *Jazzband* című könyvem.” (Borus Rózsa (szerk.): *A század nagy tanúi*. Budapest, 1978, RTV-Minerva, 223. o.)

Molnár Antal könyve azóta is borzolja a kedélyeket a magyar jazztársadalomban. Miközben kétségtelen, a világon az elsők között foglalkozott könyvnyi terjedelemben az akkor még zsenge korú műfajjal. Gonda János műfaj történeti kötetében úgy véli, a „kiváló zenetörténész jó néhány megállapítása erősen vitatható vagy ma már nem időszerű” (Gonda János: *Jazzvilág*, 2004, 473. o.), miközben Simon Géza Gábor a magáiban a következőket

írta: „Molnár Antal életművének egyik valószínűleg legproblematisabb darabja a *Jazzband*, amely azonban a problematikuságok ellenére mai tudásanyagunk ismeretében is feltétlenül alapműnek tekintendő. A kötet megállapításainak részletes, mélyreható elemzését mindenkinek magának kell elvégeznie és időközönként újra el kell olvasnia, hogy másabb szemszögből ítélhesse meg a művet.” (Simon Géza Gábor: *Magyar jazztörténet*, 1999, 76. o.) Utóbbihoz Molnár Antal maga is jelentős segítséget adott, hisz 116 oldalas műve végén összesen 48 darab jegyzet és forrásmegjelölés olvasható. Ezeknek járt utána nemrég Zipernovszky Kornél, aki egyrészt e témát doktori disszertációban dolgozza fel, másrészt előadást is tartott belőle. (Zipernovszky Kornél *A források hatása Molnár Antal jazzfogalmának alakulására Jazzband című könyvében és más írásaiban* című előadása, 2014. január 31-én a Zenetudományi Intézetben hangzott el.)

Ahogy Molnár a könyv második fejezetében a jazzband kapcsán hosszasan kifejti, itt egy kétezres éves, lelki és szellemi magasságokat kereső európai kultúra áll szemben az alig kétszáz éves, az üzleti szellem és a testi jólét kultuszát hirdető amerikaival. „A mi kultúránk nagy szimbólumai: a kolostor, a gót katedrális, Michelangelo szobrai, Bach, Beethoven, Wagner zenéje, Shakespeare, Goethe művészete. Az amerikai kultúrát képletezi: a »magazin«, az áruház, a tröszt, az évről évre olcsóbbodó autótípusok üzleti konkurrenciája, a boxverseny, az egészséges és nyílt értékiség vására. E sarkos szellemi ellentét járul – és talán oka is ennek – a két kultúra roppant nagy fáziskülönbsége (hogy Spenglerrel szóljunk), ami azt jelenti, hogy más-más pontján tart egyik és másik fejlődésének. Ezáltal csaknem lehetetlen, hogy a két kultúra között más, mint külsődleges érintkezés mehessen végbe.” (Molnár Antal: *Jazzband*, 1928, 39–40. o.)

A harmincas évek és a világháború

Molnár Antal könyvében amúgy az is olvasható, hogy mennyire imponált neki a Sam Wooding vezette Chocolate Kiddies jazzrevü 1925. novemberi budapesti vendégjátéka, hogy ott a fúvósok hányféle hangszeren játszottak és milyen „ügyesen”. Nem csoda, hogy az előadásokat követően egyre több kávéházi muzsikus érezte úgy, hogy repertoárjába érdemes felvennie jazzes melódiákat. Az egyre nagyobb számban Magyarországra érkező külföldi előadók koncertjei, a mozikban vetített tengerentúli filmek slágerei és az egyre nagyobb tételekben importált, a nagyobb kereskedésekben mindenhol kapható gramofonlemezek hatására egyre több magyar zenész sajátította el – persze különböző szinten – a jazzes játékmódot. Egyes zenekarok amerikai és angol szólistákat – például az énekesnő Anita Bestet, Nina McKinneyt, Rosie Poindextert, Diana Claytont és Lala Collinst, a pisztonos Len Bakert, a trombitás Len Hughest – foglalkoztattak, és rendszeresen műsoron tartották az olyan népszerű melódiákat, mint a *Margie*, az *Alexander's Ragtime Band*, a *St. Louis Blues*, a *Tiger Rag*, a *Crazy Rhythm*, a *Tea for Two*, a *Some of These Days* vagy a *Blue Heaven*. A harmincas években különösen olyan népszerű és nemzetközi közönséget vonzó szórakozóhelyek igényeltek jazzben is járatos zenekarokat, mint a Parisien Grill, a Dunapalota Szálló, az Arizona Mulató, a Moulin Rouge vagy később az Országház Grill.

A két világháború között Magyarországon a tánczene komoly szakmai tudást és felkészültséget igényelt. Aminek nálunk különösen erős hagyományai voltak. Nem meglepő, hogy a magyar tánczenészeket akkor is, később is mindenütt szívesen fogadták Európában. Azok, akik éltek a kínálkozó lehetőséggel és hosszabb-rövidebb időre külföldi szállodákba, bárókba, mulatókba szerződtek le, az ottani zenekarokban értelemszerűen más országbeliekkel is keveredtek. Még olyanok is akadtak, akik fekete zenészekkel.

Mint például **Chappy** (Orlay Jenő, 1905–1977, eredeti neve Obendorfer Jenő volt. A Chappy nevet pedig állítólag a *csöpi* szóból ferdítették, lévén alacsony ember volt.), aki alig huszonegy évesen, 1927-ben került a dél-karolinai születésű, főként Európában zenélő Arthur Briggs (1899–1970) alapvetően dixielandet játszó zenekarába. Miként Chappy önéletrajzi

könyvében (Orlay Jenő (Chappy): *Dzsesszdobbal a világ körül*, 1943. 56–59. o.) visszaemlékezett, mindjárt első turnéjuk során többek között Isztambulban, Berlinben, Frankfurtban, Hamburgban, Bécsben, Zürichben, Párizsban, a legvégén pedig a legelőkelőbb francia síparadicsomban, Chamonix-ban léptek fel. Mindeközben különböző stúdiókban közel hetven gramofonlemeznyi anyagot rögzítettek. 1930-ban alakította meg saját zenekarát, amellyel az elkövetkező évtizedben számtalan helyen fellépett Európában, sőt 1933/34-ben Szumátra, Jáva, Celebesz és Borneó szigetén is (ahová akkoriban előszeretettel hívták az amerikai és az európai jazzes tánczenét játszó együtteseket). A negyvenes években az övé volt az egyik legnépszerűbb hazai big band. A hatvanas években zenekarával a Budagyöngye nevű szórakozóhelyen muzsikált.

A harmincas években Chappyn kívül mindenekelőtt a klarinétos-altszaxofonos **Buttola Ede** (Buttula Ede, 1902–1981) vezetett népszerű, jazzt is játszó táncegyüttest Budapesten. A mindössze hétagú, ám 31 hangszerrel megszólaltató Jolly Boys nemcsak a hazai mulatók (Bellevue, Moulin Rouge) keresett formációja volt, de több alkalommal vendégszerepelt külföldön is, többek között két hónapig játszottak a müncheni Deutsches Theaterben, négy hónapot pedig egy oslói szórakozóhelyen. Sőt megesett, hogy – az olasz trónörökös látogatásakor – a norvég királyi udvarban adott nagyszabású fogadáson is ők szolgáltatták a tánczenét.

Az énekesként is népszerű Buttola később a trombitás **Heinemann Sándorral** (Alex Heinemann, 1903–1975) dolgozott közösen, de a harmincas–negyvenes években rajtuk kívül számos olyan szalon- és tánczenekar működött Magyarországon, amelyek – igény esetén – a kor színvonalának megfelelően jazzt is játszottak. A Papp Viktor szerkesztette *Magyar Zenei Almanach 1944* című kiadványban például tíz ilyen formáció is szerepelt: Chappy, illetve Heinemann és Buttola zenekarán kívül ide lehetett sorolni a Hevessy Jazzegyüttest, Horváth Jenő jazzegyüttesét, a Magyar Revü Tánczenekart, a Radics Gábor Zenekart, a Roósz Emil Szalonzenekart, a Szabó Kálmán Jazzhármost, a Szabó-Quitter Zenekart és a Tabányi Jazzegyüttest. Persze esetükben is igaz a két világháború közti időszakra amúgy jellemző gyakorlat, hogy a zenekarnevekben szereplő jazz szó alapvetően marketingfogásból került oda, nem feltétlen fedte a valóságot.

A harmincas évek jazzre érzékeny szórakoztatóipari szólistái közül feltétlen érdemes kiemelni a félig spanyol származású, a harmonikán, klarinéton, szaxofonon és zongorán egyaránt képzett **Herrer Pált** (Paul Ma De Herrer Y Marchez, 1906–1999), aki Nagybányán született, de Párizsban tanult és tizenöt éven át élt ott, mielőtt 1939-ben visszaköltözött volna Magyarországra. Bár a francia fővárosban alapvetően tánczenét játszott, erősen vonzotta a jazz és a dél-amerikai muzsika. Volt, hogy Kairóban a *Cherokee* című világhírű standard szerzőjeként ismert Ray Noble zenekarában szaxofonozott, volt, hogy átmenetileg egy nemzetközi formációban együtt játszott a dobos Tony Benforddal, miközben néhány dél-amerikai együttesben is rendszeresen helyettesített. Miközben olyan remek francia zenészekkel hozta össze a sors, mint e fejezetben korábban említett, a korabeli helyi élvonalat jelentő szaxofonos-klarinétos André Ekyan és a tenorszaxofonos Alix Combelle. Sőt Herrer visszaemlékezései szerint olyan trióban is szerepelt, amelyben Stéphane Grappelli zongorázott(!), Joseph Reinhardt gitározott, ő pedig szaxofonozott. Később több, Le Havre és New York között közlekedő tengerjáró (Paris, Île-de-France, Normandie) zenekaraiban játszott, a téli és nyári New York-i pihenők alatt pedig élvonalbeli amerikai muzsikusokkal barátkozott, sőt Teddy Wilsontól néhány privát zongoraórát is vett. Talán ennek köszönhetően játszhatott később többször is a fekete amerikai hegedűs, Eddie South zenekarában (s erről lemezfelvétel is készült Hollandiában).

1939-es visszatérése után Herrer Pál rövid időre a Fox Filmirodában helyezkedett el, de aztán csak előtört belőle a muzsikus vére és előbb Chappy zenekarában helyettesített, majd a negyvenes években a hegedűs **Radics Gáborral** (1906–1968) készített jazzfelvételeket.

Azzal a nagyszerű cigány muzsikussal, aki korábban – Gabriel Radics néven – hosszú évekig vezette a revütáncos-énekesnő Joséphine Baker nemzetközi kísérezenekarát (Az afroamerikai származású francia énekesnő-táncosnő, Joséphine Baker többször járt Magyarországon, legelőször 1928-ban a Royal Orfeumban lépett fel.), s aki később Brazíliába emigrált, ahol cigányzenét játszó együttesével vált népszerűvé és készített lemezfelvételeket.

Herrer és Radics felvételein az a **Weisz Api** (Weisz József, 1910–1945) dobolt, aki emellett vibrafonon és marimbán is játszott és már fiatalon legendássá vált. Édesapja egy időben a debreceni Aranybika Szálló éttermét vezette, fia állítólag itt találkozott a jazzesebb megszólalással és határozta el, hogy a dobra teszi fel az életét. Később ő lett a Moulin Band és a Parisien Grill Band állandó dobosa, de Herrer Pál és Martiny Lajos hangfelvételein is találkozhatunk vele. Nevéhez fűződnek az első dobszólók, melyek nemcsak technikailag nehéz elemeket tartalmaztak, hanem a korabeli játéktílushoz képest meglepően modernnek hatottak. Tehetségét azonban nem maradt ideje kibontakoztatni: 1942-ben Chappy zenekarából vitték el munkaszolgálatra, a háború végét pedig már nem élhette meg, 1945 legelején a táborban kitört flekktífuszjárvány vitte el.

A háború előtti magyar szórakoztatóiparban jazzt is játszó zenészek közül a fentiekén túl talán érdemes még kiemelni a klarinétos-altszaxofonos **Víg Györgyöt** (Voglhut György, 1910–2005), a később fényes pályát befutó Tommy Víg édesapját és a zongorista **Vécsey Ernőt** (1910–1977), aki előbb számos könnyűzenei együttesel zongoristaként és karmesterként járta be Európát és a Közel-Keletet, a háború után pedig a Hivatásos Zenészek Zeneiskolájában, illetve az Országos Szórakoztatózenei Központban tanított. Vagy legalább egy felsorolás erejéig a klarinétos Szegedi Istvánt, a szaxofonos Végh Mihályt és Győző Árpádot, a zongorista Gorody G. Antalt, a bőgős Schlotthauer Józsefet, a dobosok közül pedig Kárpáti-Klein Józsefet, Radnóti Tamást és Portik Ivánt.

Persze nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy – miként Gonda János megfogalmazta – „a szóban forgó tánczenészek nem voltak jazzmuzsikusok, de ismerkedtek a jazzel, s aki ambicionálta, közel is került hozzájuk. Egészen bizonyos, hogy az érdeklődők a legtöbbet tették, amit az elszigeteltségnek ebben az állapotában megtehettek. Önálló magyar jazzművészet az ő idejükben nem alakulhatott ki, de nem vonható kétségbe, hogy jelentősen hozzájárultak ennek előkészítéséhez. (...) Egyébként is, jóval több mint fél évszázad eltelte után a műfaji besorolásnak nincs különösebb jelentősége. Sokkal érdekesebb, hogy milyen minőségű zenét játszottak ezek a muzsikusok.” (Gonda János: *Jazzvilág*, 2004, 273. o.)

Jazzkutatás Magyarországon

Amilyen hamar megszületett Molnár Antal 1928-as, sok vitát kiváltó *Jazzband* című könyve, olyan sokáig kellett várni a folytatásra: Magyarországon még a hatvanas években is alig akadt olyan zenetudós, aki egyáltalán érdeklődött volna a műfaj iránt.

A kevés kivétel egyike volt **Pernye András** (1928–1980), aki 1962 és 1969 között a Magyar Rádióban *Ismerkedjünk a dzsessz-zenével* címmel készített 277 részből álló jazztörténeti sorozatot, magas színvonalon, de közérthető stílusban. Mindeközben 1964-ben *Jazz* címmel műfaj történeti könyvet jelentetett meg.

A másik kivételt a jazz ügyében idehaza vélhetően a legtöbbet tevő **Gonda János** (1932–) jelentette, aki – miként a könyvben volt és lesz róla szó – nemcsak az 1962-ben beindult *Modern jazz* című lemezsorozatot kezdeményezte és szerkesztette, nemcsak az 1965-ben létrejött jazztanszak legfőbb motorja és mentora volt. Hanem túl azon, hogy a hatvanas évek első felében folyamatosan publikált jazztörténeti cikkeket a legfontosabb hazai zenei szaklap, a *Muzsika* hasábjain, 1965-ben megírta azt a nagyívű, jazztörténetet, elméletet és gyakorlatokat tartalmazó alapkönyvet, amelynek azóta több kibővített, aktualizált változata – *Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat* (1965); *Jazz* (1979), *Jazzvilág* (2004) – jelent meg, és amely mindig is legfőbb etalonnak számított idehaza.

Gonda János volt az is, aki tekintélyét és kapcsolatait felhasználva a hatvanas évek végén szorgalmazta egy **magyar jazztörténeti kutatócsoport** felállítását a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének keretén belül. Ez a mindössze két évig dotált team végül is három különböző generációt képviselő, addig külön-külön dolgozó szakembert hozott össze: Csányi Attilát, Pál Sándort és Simon Géza Gábort.

A csoport szellemi katalizátora, **Csányi Attila** (1940–) dixielandzenész, hangszerelő már akkor is jelentős lemez- és dokumentumkollekcióval rendelkezett. Elsősorban hangfelvételeket gyűjtött, majd azok legjobbait a Magyar Rádióban egy magyar jazztörténeti sorozat keretében mutatta be. Közel 150 interjút készített a hazai jazzművészet fontos, még megtalálható szereplőivel. Jazztörténeti publikációi a *Magyar Zeneművészek Szövetsége Jazz Szakosztálya Tájékoztatójában*, a *Jazzinfóban*, a *Parlandóban*, a *Jazz*, a *MaJazz* szaklapokban és különböző folyóiratokban jelentek meg. Emellett 1989-ben megalapította az Orient Dixieland Jazz Bandet, mellyel fennállása tíz éve alatt számos hazai és külföldi fesztiválok szerepelt. A *Pannon Jazz The Unknown Hungarian Jazz Vols. 1-2 (1942–1950)* és a *Vol. 3 (1939–1950)* címmel saját lemezeiből és a fotógyűjteményéből adott ki CD-ket. Az elmúlt években pedig a blogszerű jazzma.hu internetes magazinban osztja meg időről időre az olvasókkal „elsárgult dokumentumait”.

A jazzkutatói csoport legidősebb tagja, **Pál Sándor** (1912–1989) már a második világháború után szerkesztett könnyűzenei műsorokat a Magyar Rádióban, a Magyar Rádió Jazz Big Bandjének létrehozója, a feltörekvő fiatal, modern jazzt játszó generáció – Bacsik Elek, Vig Tommy és Zoller Attila – állandó szerepeltetője. Aktív bázongoristaként jól ismerte az idősebb muzsikusközösségek tagjait, így elsősorban velük készített életműinterjúkat, melyek azóta is az MTA Zenetudományi Intézetében várják, hogy valaki feldolgozza őket. Későbbi tevékenysége elsősorban a jazz világának megismerésére és népszerűsítésére irányult, rendszeresen tartott országsszerte előadásokat.

A háromfős jazzkutatócsoport benjámija, az akkoriban elsősorban bibliográfiai kérdésekkel foglalkozó, később a hazai jazzkutatók legfőbb motorjává váló **Simon Géza Gábor** (életrajzás lásd külön) munkásságáról e könyvben szintén sokszor esik szó. 1984-től különböző hazai és külföldi kiadók égisze alatt szinte átláthatatlan mennyiségű LP és CD megszületésében működött közre, 1999-ben pedig megjelentette a különösen a modern jazz megjelenése előtti időket részletesen taglaló, a hazai szakmai berkekben nagy vitákat kavart *Magyar jazztörténet* című könyvét (melynek előzménye az 1992-es angol nyelvű *The Book of Hungarian Jazz*, mely a jazzkutató közlése szerint az Akadimpex jóvoltából a világ sok száz könyvtárába eljutott).

Simon vezette a Magyar Jazz Szövetség keretén belül 1991-ben megalakult jazzkutatói szekciót is, majd 1992-ben az ő irányításával jött létre a **Magyar Jazzkutatói Társaság** (MJKT) is, melynek többek között Bürger Miklós, Csányi Attila, Gál Gábor, Itzész Tamás, Libisch Károly, Magyar Miklós, Nemes Nagy Péter, Olasz Sándor és Szabó Sándor volt a tagja. E szervezet keretén belül Simon 1993 és 1995 között három tatai jazzkutatói találkozót szervezett, 1994-ben létrehozta a **Jazz Oktatási és Kutatói Alapítványt**, amely egyrészt Pannon Jazz, Pannon Classic, Pannon Archiv, Portik Jazz és Zoller Records márkajelek alatt ontotta az ezredfordulóig az archív és kurrens felvételeket egyaránt tartalmazó CD-ket, másrészt sorra jelentette meg Simon újabb kutatásait összegző könyveit, diszkográfiáit, monográfiáit. Emellett önálló kötetet publikált Itzész Tamástól, Libisch Károlytól és Siklós Pétertől is, valamint 2001-ben kiadta a *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig* című hiánypótló, régebbi tanulmányokat újraközlő dokumentumgyűjteményt.

Az MJKT emellett 1995 januárjától előbb papíralapú kiadványként, később CD-ROM-on jelentette meg *Jazzkutató* című időszaki lapját (utóbbiból összesen hármat), mely alapvetően a magyar jazz hatvanas évek előtti történetével foglalkozik, beleértve a határon túl

tevékenykedő, valamint a külföldön élő magyar zeneszerzők és előadók tevékenységét is. 2006 ád 2013 között pedig a *Jazzkutatás* internetes folyóiratként élt tovább.