Kerekes György – Pallai Péter

A jazz évszázada

fidelio

1. Mi a jazz?

A jazzt nem lehet definíciók vagy szabályok korlátai közé szorítani. A jazz mindenekfelett az önkifejezés teljes szabadságát jelenti.

Duke Ellington

Amikor a műfaj egyik alapító atyjának, Louis Armstrongnak feltették a kérdést, hogy mi a jazz, így válaszolt: „Jóember, ha ezt kérdezned kell, sosem fogod megtudni". Szellemes replika, de nem lenne célravezető, ha mi is ilyen válasszal hessegetnénk el az érdeklődőket. Akkor meg se vennék ezt a könyvet, hazamennének, leülnének a számítógép elé, rákattintanának a Wikipediára, ahol ez olvasható (de könyörgünk, ez ne tántorítsa el a könyvtől az olvasót! Nem akarjuk, hogy elveszítse a fonalat rögtön az elején egy olyan idézettel, amit mi magunk is nehezen emésztgetünk):

„A jazz egy zenei stílus, amelyre jellemző a blue note-ok (vagyis az európai hangnemek hangközeinek módosításából, a leggyakrabban a terc, ritkábban a szeptim és a kvint nem egészen félhangnyi szűkítéséből született hangok), valamint szinkópák, szving és párhuzamos ritmusok alkalmazása. Az előadók sokszor válaszolgatnak egymás játékára vagy improvizálnak az előadások alatt. Ez az első olyan művészeti stílus, amely az Amerikai Egyesült Államokban alakult ki."

Ez biztos így igaz, csak kissé bonyolult, kiváltképp azoknak, akik nem rendelkeznek zeneelméleti képzettséggel, de szeretik a műfajt, és szeretnének többet tudni róla. Ráadásul a jazz annyira összetett jelenség, hogy még ezek a bonyolult körmondatok sem fedhetik teljesen az igazságot. Vannak természetesen ennél tömörebb, szellemesebb, akár talányosabb meghatározások is. Paul Whiteman, akit a húszas években, legalábbis a fehér amerikaiak, a „jazz királyának" tituláltak – bár a zenekara igazából nem is játszott jazzt –, elég frappánsan fogalmazott: „A jazz a gépkorszak népzenéje". Egy emberöltővel később az 1950-es években oly divatos francia írónő, Françoise Sagan úgy vélte, hogy „a jazz a közöny érzésének felerősödött formája". (Kijelentését az úgynevezett cool jazz fénykorában tette, amikor bennfentes körökben divatos volt a látszatra flegmatikus hozzáállás, amelyet a stílusformáló trombitás, Miles Davis vitt tökélyre.) De sajnos ezek a mondatok sem visznek közelebb a műfaj lényegéhez.

A kívülálló számára legjobban talán a személyes tapasztalat nyújt betekintést a jazz lényegébe. Ha bárki veszi magának a fáradtságot, és felkutatja, mikor és hol van a lakhelyéhez közel jam session, vagyis örömzene jazz-zenészek részvételével, feltétlenül menjen el. Ott valószínűleg azt fogja látni és hallani, hogy különböző zenekarokban játszó muzsikusok összejönnek egy teremben, ott kiválasztanak néhány örökzöld számot, amelyet mindnyájan ismernek, megbeszélik, hogy milyen hangnemben fogják előadni a témát, valamelyikük ujjpattintgatással megadja a ritmust, utána jön maga a téma, ami még a nem bennfentesek számára is felismerhető, majd a zenészek sorban elkezdenek rögtönözni erre a témára. Mivel a zenészek ilyen alkalmakkor önmaguknak és egymásnak játszanak, tehát nem a közönségnek, nem a kritikusoknak, nem a lemezkiadóknak vagy a klubok, illetve koncerttermek tulajdonosainak kell megfelelniük, elkerülhetetlenül önmagukat, saját ötleteiket, érzéseiket viszik bele a játékba. Persze mindez megtörténhet, gyakran meg is történik fizető közönség előtt vagy lemezstúdióban, de egy jam sessionön ez magától értetődő. Éppen ezért a nagyközönség előtt sokszor ismeretlen, de szívvel-lélekkel játszó helyi muzsikusok által rendezett örömzene gyakran sokkal többet elmond a műfajról, mint az amerikai szupersztárok európai turnéin hallható koncertek. Az utóbbi esetben kétségkívül jazzóriások lépnek a színpadra, akik aznap délelőtt érkeztek a városba, a turné nem tudni, hányadik állomására, talán fogalmuk sincs arról, hogy ez Bukarest vagy Budapest, de hihetetlen technikai bravúrral lejátszszák, talán harmincadszorra is azt a repertoárt,

amelyben még az óceán túloldalán megállapodtak. Szerencsés esetben nem túl fáradtak, sőt az inspiráció sem hiányzik, és akkor nagyot zenélnek. De megesik, hogy nem ez a helyzet. Sokszor fáradtak, fásultak, rutinból játszanak abban a biztos tudatban, hogy az európai közönség úgyis véresre tapsolja a tenyerét egyszerűen azért, mert ők a jazz őshazájából jöttek, és nevük van, technikájuk pedig valóban felülmúlhatatlan.

Mivel jam sessiont ajánlottunk kiindulópontként, ezzel le is tettük a garast amellett, hogy a jazz lényege a rögtönzés. Ez sok szempontból így is van, de nem eshetünk abba a tévedésbe, hogy kategorikusan kijelentsük: ha nincs improvizáció, akkor nincs jazz. Amikor a nagyzenekari, ékes magyarsággal: big band jazz egyik fekete megteremtője, Duke Ellington (a másik Fletcher Henderson volt) zenekarával lemezre vette *A Tone Parallel to Harlem* című művét, senkinek nem jutott eszébe ledorongolni azért, mert a közel negyedórás műben egy hangnyi improvizáció sem akadt. Viszont roppant jazzesen hangzott az egész. Ellington tudott úgy komponálni, hogy az rögtönzöttnek tűnjék. Tehát van valami, amit jazzes hangzásnak hívhatunk, akkor is, ha nem rögtönzött.

De ha a rögtönzés a műfaj egyik alappillére, akkor a jazz-zenész lényegesen különbözik nemcsak a klasszikus előadótól, de a popmuzsikustól is. A klasszikus zenész, de a popmuzsikusok zöme is kifejezetten előadóművész, előre megkomponált és hangszerelt darabokat ad elő. Természetesen ezen belül van szabadsága árnyalni, kicsit átritmizálni az anyagot, vagy különböző helyekre tenni a hangsúlyokat, de esetében élesen elkülönül a szerző és az előadó szerepe. Még ha maga szerezte a darabot, akkor is két, egymástól teljesen elkülöníthető folyamatról van szó. A jazzben már a téma lejátszásában is számottevő a szabadság, de amikor a rögtönzött részekre kerül a sor, akkor a művész egyszerre játszik és komponál. A jazz sokkal inkább a pillanat művészete, mint bármely más zenei műfaj. És amikor a zenész rögtönöz, az olyan, mint egy kötéltáncmutatvány. Óriási a kockázat, a hibalehetőség. Vannak olyan menetek, melyek során nemcsak a hallgatóban, de a zenészben is felmerülhet a kérdés: hogy lehet ebből elegánsan, frappánsan, önismétlés nélkül kijönni? És ilyenkor jönnek – jó esetben – a váratlan fordulatok, a jazz igazán magasztos pillanatai. A néhai nagy amerikai kritikus, Whitney Balliett ezért hívta a jazzt a meglepetés művészetének. Ez a meghatározás nagyon közel áll a szívünkhöz, de most már tudjuk, hogy ez sem teljes, mert ebben implicite a szabadság fogalma is benne rejlik, amelyet azért fontos lenne még jobban kihangsúlyozni.

Nyugodtan mondhatnánk azt is, hogy a jazz a szabadság zenéje. Más zenei műfajokban tevékenykedő pályatársaihoz képest a jazz-zenész jóformán korlátlan művészi szabadságot élvez, hiszen most már van a jazznek olyan ága, ahol nem érvényesek sem a harmónia, sem a dallam, sem a ritmikai pulzálás bevett szabályai. A határok ezen tágításának legfeljebb csak a közönség hiánya és az éhhalál ebből fakadó kockázata vethet gátat.

Persze a világ egyes tájain – kiváltképp a miénken – a jazz egy adott történelmi időszakban más értelemben is a szabadság zenéjének volt mondható. A diktátorok nem szerették a szabadság, ezen belül az egyéniség bármilyen megnyilvánulását. Az azóta szétesett totalitárius államokban, mint a náci Németország és a Szovjetunió, a jazzre legalábbis megvetéssel tekintettek, ha éppen rövid úton be nem tiltották, miközben a rezsimek ellenzéke – ami a társadalom többségét jelentette a sztálini idők Kelet- és Közép-Európájának országaiban –, főleg a fiatalok, szenvedélyesen vonzódtak hozzá. A legendás cigány jazzgitáros, Django Reinhardt életrajzírója, Michael Dregni a következőképpen írta le a náci propagandaminiszter meglehetősen összetett viszonyát a jazzhez: „Göbbels tisztában volt a zene hatalmával. (…) Mint a kultúra saját maga által felkent döntőbírája, azon nyomban becsmérelte a szvinget, mint »niggerjazzt«, jazzbacilust, kulturális bolsevizmust és modernizmust. (…) Göbbels tartott a jazztől és hatásától. A jazz táncba vitte az embereket, nem libasorban meneteltek, nevetésre bírta őket, addig sem tisztelegtek, és nem Hitlert éltették. Ideológiai kihívást jelentett

a fasizmus számára, mindennek az ellentétét, amit a nácizmus sulykolt. (…) A Harmadik Birodalom fennállása alatt betiltotta az amerikai jazzfelvételek lejátszását – minden amerikai felvételt –, és megpróbálta ellenőrzése alatt tartani azt is, hogy milyen jazzt vagy tánczenét játszottak. A dologban az volt a furcsa, hogy sohasem tiltotta be a jazzt teljesen, mert a németek szerették, az emberek, a katonák, még a náci főparancsnokság is. A jazz volt az akkori évek könnyűzenéje, azt hallgatták a rádióban, és amikor mulatni mentek, akkor táncolni akartak rá, pont úgy, mint a francia vagy az amerikai rajongók. Tehát miközben Göbbels nem tiltotta be a jazzzenét, megpróbálta teljes ellenőrzése alatt tartani. Voltak egyes dalok, amelyeket betiltott, és betiltott minden amerikai felvételt, de azért a náci engedély pecsétjét rátette egyes zenekarok működésére, amelyeknek megengedték, hogy felvételeket készítsenek Németországban és Európa más részein, de csak náci ellenőrzéssel."

Alekszej Batasev, a szovjetunióbeli jazz első krónikása így ír: „Miután a jazzt harmadrangú szórakoztatásnak tartották, nem lehetett olyanfajta kritikának alávetni, mint az irodalmat vagy a klasszikus zenét." 1948-ban a párt kulturális főkorifeusa, Andrej Zsdanov direktívája nyomán minden új művészeti ágat betiltottak a Szovjetunióban. A jazzt súlyosan elítélték mint „a nép ellenségét", mert burzsoá zene volt, amely az USA-ban született. A tömegtájékoztatásban gyakoriak volt a jazzellenes kampányok, amelyek során kijelentették például, hogy „a ma jazz-zenésze a holnap hazaárulója", és „csak egy kis lépés választja el a szaxofont a gyilkos késtől". A jazz-zenészek illegalitásba vonultak, és az emberek csak titokban hallgathattak jazzlemezeket.

A jazz műfajával szembeni attitűd mind a náci, mind a bolsevik vezetés részéről – bizonyára szándékolatlanul – a műfaj iránti vonzódást politikai credóvá, a rendszer elleni lázadás jelképévé tette. Fantasztikus volt, hogy az elnyomás legsötétebb évei alatt, az 50-es években milyen sok középiskolai tanuló (beleértve e sorok egyik íróját) vált szenvedélyes jazzrajongóvá a tiltott gyümölcs iránti olthatatlan vágya következtében. Izgatott iskolásfiúk csavargatták az otthoni rádiókészülékek keresőjét, hogy behozzák azokat a recsegő nyugati adókat, amelyeket a kommunista kormányok súlyos költségek árán zavaróadókkal próbáltak hallgathatatlanná tenni – miközben már törvény tiltotta ezeknek az adóknak a hallgatását is. Az olyan állomások, mint az amerikai megszállási övezetből sugárzott RIAS Berlin, vagy a Münchenből és Stuttgartból szóló American Forces Network, sőt még az olyan adók is, mint Zágráb, Ljubljana vagy Újvidék, a kommunista, de szovjetellenes Jugoszláviából rendszeresen sugároztak jazzműsorokat, amelyeket a vasfüggönyön túl is lehetett hallani. Végre az amerikai diplomácia is felismerte ennek az egyedülállóan amerikai műfajnak a politikai hatását, és 1955-ben rendszeres *Jazzórát* indított a kormány által fenntartott adón, az Amerika Hangján. Ennek a műsornak házigazdája, Willis Conover a keleti országok fiatalságánál kultikus státusra tett szert.

Manapság a jazz hallgatása – egyrészt a rock, a pop és e műfajok gombamód szaporodó kinövéseinek népszerűsége miatt, de azért is, mert a jazz egyre kevésbé vagy egyáltalán nem táncolható formákban nyilvánul meg – többnyire az értelmiségre jellemzőként van elkönyvelve. A jazzmuzsikusok ugyanakkor gyakran ellentmondásosan viszonyulnak saját zenéjükhöz. Sokszor képtelenek eldönteni, hogy a hangversenypódiumon vagy inkább a füstös lebujokban vannak otthon, ahol ipari mennyiségben fogy az alkohol (súlyosabb esetekben pedig más tiltott anyagokkal is találkozhatnak az ide járók), míg a teret betölti a fülledt erotika légköre. Vagyis nem nagyon hiszik el, hogy valaha tisztes polgárai lehetnek a művészetek világának.

A világhírű színész, rendező és ismert jazzrajongó, Clint Eastwood *Bird* címmel forgatott filmet Charlie Parkerről, arról az altszaxofonosról, aki a kétségkívül a legnagyobb hatással volt modern jazz történetére. Az egyik fiktív, de valószerű jelenetben a szaxofonos nagy ideálja, a modern zeneszerző, Igor Sztravinszkij házának kerítése előtt találja magát. Parker azért ment oda, hogy megkérje a mestert, tanítsa őt zeneszerzésre. Késő

éjszaka van, Parker mozdulatlanul áll, amikor váratlanul megjelenik Sztravinszkij a bejárati ajtóban, hogy tegyen-vegyen a ház előtt, de nem veszi észre Parkert, aki földbe gyökerezett lábbal ott áll, és képtelen megszólítani a tisztelt mestert. Ezzel véget is ér a találkozás, amely így valójában létre sem jött. Kit érdekel, hogy a valóságban Parker Edgar Varesénél akart tanulni, és az is lényegtelen, hogy Sztravinszkij valójában elment a *Birdland*be, a legendás New York-i jazzklubba, hogy meghallgassa Parkert, és tetszett is neki, amit hallott. Ez a képzeletbeli jelenet frappánsan megmutatja, hogy a legnagyobb jazzmuzsikusok sem érezték úgy, hogy nekik is kijárna ugyanaz a megbecsülés és tisztelet, amelyet klasszikus zenét játszó kollégáik élveznek.

Nem kizárólag zenei okokra vezethető vissza, hogy eltérő a klasszikus és a jazzstílusok művelőinek megbecsültsége. A múlt század kezdetén, egészen a negyvenes évek közepéig sok autodidakta vagy zeneileg félig-meddig képzett jazzlegenda irigyelte azt az alapos képzést, amelyben klasszikus zenész társaik részesültek. De azóta a jazznek mint zeneművészeti stílusnak nem kell szégyenkeznie a klasszikusokkal szemben, nincs ok arra, hogy művelőinek kisebbségi érzésük legyen. Hiszen nemcsak Sztravinszkijt kápráztatta el Parker játéka, hanem például olyan klasszikus zenészek is, mint Gieseking, Rachmaninov és Stokowski, minden lehetőséget megragadtak, hogy hallhassák koncertezni a jazz-zongorázás vak géniuszát, Art Tatumot. A karmester és zeneszerző, Leonard Bernstein nagy tisztelője volt a néhai Lennie Tristanónak, a cool stílus teremtő mesterének pályatársa, André Previn pedig nemcsak lelkes jazzrajongó, hanem maga is elismert jazz-zongorista. A magyar jazzhegedűsök doyenje, Deseő Csaba, aki évtizedeken át volt az Állami Hangversenyzenekar brácsása, úgy nyilatkozott, hogy a klasszikus zenekari munka inkább kenyérkereset volt számára, amely a jazz iránti szenvedélyét szolgálta. A világ talán valaha élt – legalábbis anyagi értelemben – legsikeresebb zenekarvezetője, Benny Goodman klasszikus klarinétosként is szerzett babérokat, amikor Bartók Béla *Kontrasztok* című művét adta elő még 1941-ben, az ősbemutatón Szigeti Józseffel és a szerzővel.*

Az egyik legnagyobb mai sztártrombitás, Wynton Marsalis volt az első, akinek egyszerre sikerült nyernie Grammy-díjat klasszikus zenei és jazzlemezért. A mai jazz-zongoristák nagy példaképe, Keith Jarrett állítólag idegösszeomlást kapott afeletti dilemmájában, hogy a klasszikus zenét vagy a jazzt válassza fő hivatásul. Tévedés ne essék, sem ő, sem Marsalis nem választhatta a jazzt a nagyobb kereset reményében, ugyanis a csúcson a klasszikus zenében sokkal nagyobb gázsit lehet kérni, mint a jazzben.

Azért nehéz jó meghatározást találni a jazzre, mert maga a műfaj, körülbelül 110 éves története során, igen jelentős változásokon ment át. Talán egészen az 1960-as évekig még érvényes lehetett Duke Ellington definíciója, miszerint a jazz nem egyéb, mint „amerikai zene". Ma már azonban hallhatunk jellegzetesen kubai, brazil, norvég, dél-afrikai és, nem utolsósorban, magyar jazzt is. De már a harmincas években sem nevezhettük volna a belga–német határról származó cigány gitáros, Django Reinhardt és a francia hegedűs, Stéphane Grappelli muzsikáját amerikai zenének. Persze senki sem akarja elvenni az amerikaiaktól,

---

* A *Boston Globe* 1941. február 5-én ekképp számolt be az eseményről: „Benny Goodmanből klasszikus lett tegnap a Jordan-teremben. Klarinéton játszott, de nem állt mögötte az energiától duzzadó nagyzenekar, és a műsoron szving helyett »komoly« darabok sora szerepelt. A hangverseny, amelyet az Aaron Richmond-sorozatban rendeztek, Goodman mellett felvonultatta Bartók Béla magyar zeneszerzőt és zongoristát, feleségét, Pásztory Ditta zongoristát és Szigeti József [sic!] hegedűst. Klasszikus zenészként első fellépésén Bostonban Goodman Debussy klarinétra és zongorára írt *Rapszódiá*ját játszotta Bartók társaságában, és csatlakozott Szigetihez és Bartókhoz a *Kontrasztok*ban. Amikor a »Szvingkirály« barátságos képpel színpadra lépett a műsor közepe táján, nem a lábával dobogó és füttyögető, bulizós tömeg látványa fogadta, hanem az estélyi ruhás és öltönyös bostoni közönség, amely illő figyelemmel követ végig egy Mozart-szonátát, és tisztában van azzal, hogy tételszünetben nem szokás tapsolni."

ezen belül az afroamerikaiaktól a műfaj megteremtésének dicsőségét. Csak ne essünk abba a hibába, mintha azt mondanánk, hogy „az opera olasz zene". Akkor lényegében leírnánk Mozartot, Bizet-t, Wagnert és hadd ne soroljuk a többit.

Hogyan is lehetne átfogó definíciót adni egy olyan műfajra, amely fejlődése során volt már a menetelő rezesbandák utcazenéje, bordélyházi hangulatzene, talpalávaló chicagói lebujokban, különböző táncőrületeket gerjesztő populáris muzsika, a kor legnépszerűbb popzenéje a 30-as évek második felétől a második világháború végéig, majd egy ága átalakult a zenészek zenéjévé, amelyet a muzsikusokon kívül csak az elkötelezett és műértő rajongók kultiváltak. No meg azok, akik esetleg nem is nagyon kapiskálták, hogy miről van szó, de szerettek volna maguknak intellektuális babérokat aratni, bennfentesnek, percre késznek és modernnek tűnni.

Persze a 40-es, 50-es években még népszerű volt a jazz, sokhelyütt táncoltak is rá, de voltak stílusirányzatok a műfajon belül, mint a bebop, a cool vagy a progresszív jazz, amelyek már kifejezetten a hallgató, és nem a táncoló közönségnek szóltak. A rock 'n' roll jövetele az 50-es évek derekán eléggé csökkentette a táncolható jazz iránti igényt. 1960-ban a tviszt függetlenítette egymástól a táncoló párokat, magyarán: egy időre jóformán eltörölte a társastáncra való igényt, a jazzre annak rendje s módja szerint megszűntek táncolni. A műfaj defenzívába szorult. Ennek egyik formája a teljes befelé fordulás volt, melynek során kétségkívül születtek hatalmas értékek, de a műfaj ilyen irányba haladó művelői nem törődtek a közönség igényeivel, dacosan elutasítottak minden kompromisszumot, és elindultak a korlátlan művészi szabadság irányába, folyamatosan csökkenő létszámú követővel. Ezen belül még dacosabban fordultak szembe a tömegfogyasztás igényeivel azok az afroamerikai zenészek, akik tudatosan próbálták lehántani a műfajról az időközben rárakódott „fehér" hangszíneket, hogy a jazz visszatérhessen fekete gyökereihez, és ne sajátíthassa ki a fehér elnyomó. Ez az irányzat elválaszthatatlan volt az amerikai feketék emancipációs küzdelmétől. Közben sok zenész – fehér és fekete egyaránt – rájött, hogy közönség nélkül nemcsak a kenyér fogy el, de maga a műfaj is kihalhat. Az elsők között jutott erre a felismerésre egy olyan zenésznagyság, mint Miles Davis, és a rockkorszak csúcspontján megszületett a lenyűgöző ritmikájú jazz-rock, amit később fúziónak is neveztek. Ha táncolni már nem is nagyon táncoltak erre, de megint lehetett a jazz egy ágára ritmikusan vonaglani, ami sokak számára kimerítette a tánc fogalmát. Ez az irányzat elsősorban a fiatal közönséget vonzotta a 70-es években, méghozzá elég népes táborukat. Közülük elég sokan később felfedezték maguknak a műfaj többi irányzatát is.

Ha megvizsgáljuk a művészethez fűződő kapcsolatunkat, többségünk arra a következtetésre juthat, hogy bármelyik ágához elsősorban érzelmi szinten viszonyulunk. Természetesen ugyanez érvényes a zenére is. Szerzőpárosunk egyik tagja szerint „a zene ott kezdődik, ahol a szavak már elvesztették az értelmüket". Felmerülhet az olvasóban a kérdés: akkor egyáltalán minek írni és beszélni róla. A választ is megadjuk rá: azért, mert több ismerettel talán fokozni lehet a zene élvezetét, vagy emelni az élvezet minőségét.

A zenéhez, így a jazzhez is legalább háromféleképpen lehet közelíteni. Szívből, lelkesedésből, gyakori hallgatással és valamiféle ráérzéssel – de minden zeneelméleti alaptudás nélkül. Azt gondoljuk, ilyen a többség hozzáállása.

Lehet úgy is, hogy az ember játszik valamilyen hangszeren, talán nem is rosszul, de nem elég jól ahhoz, hogy abból megéljen, mindenesetre ismeri a kottát, érti a szakszavakat, és szavakba is tudná önteni, ami technikailag történik. Ilyenek már bizonnyal kevesebben vannak. Végül lehet a jazzt játszani, vagyis a jazzben élni, ami óriási dolog, noha a jazzből megélni már egy sokkal keservesebb feladvány. Ilyenek a professzionális jazzmuzsikusok, akik nagyon kevesen vannak.

Szándékunk szerint ez a könyv különösen az első, részben a második csoportba tartozóknak

szól, bár reméljük, a harmadik csoport reprezentánsainak is örömöt okoz. De nemcsak a jazz iránt bármilyen szinten érdeklődőknek ajánljuk könyvünket, hanem azoknak is, akik ehhez a zenéhez bizalmatlanul közelítenek. Célunk az, hogy bemutassuk, hogyan fejlődött ez a zenei műfaj a 20. század történelmében, milyen összefüggéseket mutat a különböző társadalmi és gazdasági változásokkal, hol a helye, és milyen hatással volt az egyetemes művészetre. A fentiekkel összhangban célunk továbbá az, hogy bemutassuk a tisztelt olvasónak az egymástól elkülöníthető jazzstílusok legfontosabb jegyeit, legjellemzőbb alkotásait, a korszakok meghatározó muzsikusainak életét és munkásságát, hogy mindezek hozzásegítsék a jazz alaposabb megismeréséhez és azon keresztül a jazz élvezetéhez. Ugyanakkor nem célunk, hogy bonyolult tudományos magyarázatokkal, az olykor csak a „vájt fülűek" számára érthető leírásokkal riasszuk el az olvasót a könyv olvasásától.

Ismeretes olyan vélemény, amely szerint a jazzt nem érteni, hanem szeretni kell. Véleményünk szerint jobban lehet szeretni, ha értjük is. Ennek érdekében elkerülhetetlennek tartjuk, hogy néhány jazzel kapcsolatos alapfogalmat megismertessünk az olvasóval, vagy felelevenítsünk számára, hogy megértsük a zenei összefüggéseket, és megfelelő alapokra épített válaszokat kapjunk a miértekre és a hogyanokra, mert e fogalmak megismerésének, megértésének, esetleg újraértelmezésének jelentősége van abban, hogy megszeressük vagy még jobban szeressük a jazzt.

Az egyre rohamosabban változó világot a jazz is leképezte. A műfaj mindig is reflektált saját korának szellemére, gyakran a korszellem hatására, vagy legalábbis részben annak hatására változott, alakult vagy született újjá, és épp ezért tartjuk fontosnak, hogy a jazz történetének minden stádiumában figyelmet szenteljünk a politikai, gazdasági és társadalmi környezetnek is, amelyben a muzsika születik, alakul vagy újjászületik. Akárcsak a pop- és a rockzenének, a jazznek is rengeteg alfaja létezik. Ha nem is virágzik – bárcsak virágoznék –, de nyílik a műfajban majdnem száz virág. Ma is játszanak dixielandet, szvinget, bebopot, coolt és fúziót, de van etnojazz és crossover is (az utóbbi a jazzt a klasszikus zenével keresztezni szándékozó törekvés), a rapperek jazzes elemeket vegyítenek a muzsikájukba, a jazz-zenészek egyre inkább élnek a főként a rockban és a hiphopban használatos vagy a disc-jockey-k által alkalmazott elektromos/elektronikus lehetőségekkel. Van kortárs jazz, a hetvenes évek free irányzata, a kötetlen rögtönzés is velünk van még, de rengeteg zenész még mindig előszeretettel rögtönöz a 20-as, 30-as, 40-es években szerzett örökzöld slágerekre is. Megkérdezni valakitől, hogy szereti-e a jazzt ugyanolyan pontatlan felvetés, mintha azt kérdeznénk, hogy szereti-e a „komolyzenét". Nem minden Bach- vagy Mozart-imádó fogja Stockhausent vagy Pendereckit is élvezettel hallgatni, ha egyáltalán hallgatja. Ugyanígy van a jazzben is. Van, aki teljes odaadással élvezi Louis Armstrong vagy Duke Ellington zenéjét, sőt szívesen táncolna is rá, ha lenne kivel, és attól még nem kevésbé szereti a jazzt, hogy John Coltrane bizonyos korszakában született parttalan rögtönzései idegesítik. A jazz egy roppant tágas „egyház", amelyben mindenki megtalálhatja azokat az irányzatokat, amelyek a kedvére valók. A könyv további részében szeretnénk magunkkal vinni az olvasót, hogy bejárhassa ugyanazt az utat, mint maga a műfaj. Megadjuk a könnyen elérhető zenei támpontokat, hogy ne csak írott malaszt legyen a jazztörténet, megpróbálunk olyan nyelven kommunikálni, amelyet az is megért, aki nem tanult zeneelméletet, sőt kottát olvasni sem tud. Abban reménykedünk, hogy mire végigjárja ezt az utat, addigra megtalálja a jazzben azokat az irányzatokat és zenészeket, akik a szívéhez szólnak, és elérkezik arra a pontra, hogy végül mégis igazat adjon Louis Armstrongnak, és a kérdésre, hogy mi a jazz, vele együtt vághassa rá, hogy „Jóember, ha ezt kérdezned kell, sosem fogod megtudni!"

JÓ UTAZÁST!

Zenei útravaló

Létrehoztunk egy YouTube-csatornát *A **jazz évszázada*** címmel, ahol a könyvben ajánlott zenei illusztrációkat, videókat gyűjtöttük össze.

Az olvasónak annyi a dolga, hogy beírja a YouTube-keresőbe a könyv címét, vagy látogassa meg a könyv weboldalát (**www.ajazzevszazada.hu**), ahol mindig friss információkat talál a zenei frissítésekkel és a YouTube-linkkel kapcsolatban.

Minden fejezetben szerepelnek zenei szemelvények sorszámmal, az előadó és a zenedarab megnevezésével, az ezekhez tartozó hanganyag érhető el a YouTube-csatornán. Az összeállítás célja, hogy az olvasó meg is hallgathassa a szövegben említett zeneszámokat, így követhetőbbé, élőbbé és élvezetesebbé válik a zenetörténeti áttekintés. Minden fejezethez külön lejátszási lista tartozik, a rajta szereplő zenék sorszáma megegyezik a könyvben említett zenék sorszámával. Olvasás előtt érdemes bekészíteni az aktuális lejátszási listát a böngészőbe, hogy ha szemelvényhez érünk a szövegben, egy kattintással azonnal meg is tudjuk hallgatni.

2. A jazz alapfogalmai

Igaz az a mondás, hogy a jazzt nem érteni, hanem szeretni kell, de megtoldjuk azzal a kiegészítéssel, hogy jobban tudjuk szeretni, ha értjük is. Annak érdekében, hogy a későbbiek során ne okozzon nehézséget néhány szakmai jellegű műszó megértése, fontosnak tartjuk, hogy leírjuk a leggyakrabban használt szavak, megnevezések jelentését – igyekezve, hogy mindenki számára érthető legyen. Lehet, hogy olvasóink egy részének olykor túl töménynek tűnnek a szakmai magyarázatok. Természetesen nem szükséges minden meghatározást, értelmezést azonnal megemészteni, amikor az olvasó fontosnak érzi, vissza-vissza lehet térni hozzájuk.

Vannak a műfajnak olyan meghatározóan fontos és jellemző elemei, amelyek alapvetően megkülönbözetik a jazzt a többi zenei ágtól. Ezek egyike a rögtönzés vagy ahogyan a szaknyelv használja: az improvizáció, amelynek alkalmazása a jazzt különlegessé, rejtélyessé teszi. Az improvizáció spontaneitása következtében lett a jazz a szabadság és a meglepetés művészete.

Az improvizáció

Nem kétséges, hogy a jazz a zeneművészet kategóriájába tartozik, és azon belül önálló műfajt képez.

A klasszikus zene és a jazz között az az alapvető különbség, hogy míg a klasszikus zenében többnyire csak azokat a hangokat kell és szabad lejátszaniuk a zenészeknek, amelyek a kottában szerepelnek, a jazzben ez a kötöttség nincs meg.

Általános zenei értelemben az improvizáció vagy rögtönzés egy adott pillanatban ösztönösen születő alkotás. Az improvizálás a zenésztől nagy gyakorlatot, különleges tudást, variációs képességet és stílusérzéket igényel. A rögtönzés során a zenész egy eredeti dallamot annak harmóniai, ritmikai és szerkezeti rendszerében belső inspiráció alapján újraalkot.

Az improvizáció eredetéről megoszlik a zenetörténészek véleménye. Egyesek szerint improvizáció hallható az eredeti afrikai dobzenékben is. Szokás hivatkozni a jelenkori ghánai dobegyüttesek előadásaira, ahol a vezető dobos a bevezetőt soha nem játssza el kétszer azonos módon. Hasonló spontán rögtönzések fedezhetők fel a nyugat-afrikai énekegyüttesek előadásában, amikor a szólóénekes és a kórus válaszolgat egymásnak.

1
afrikai dobzene

Más kutatók szerint a zenei improvizáció először az amerikai földrészre hurcolt, rabszolgaként dolgoztatott afrikaiak munkadalaiban, saját szórakoztatásukra kitalált énekeiben, zenéiben lelhető fel.

Az tény, hogy sem az afrikai dobzenéket, sem az énekeket, de a rabszolgák munkadalait sem írták le kottákba, nem rögzítették egyéb módon, így – mondhatni – száj- vagy fülhagyomány útján terjedtek tovább, ahogy említeni szokták: apáról fiúra szálltak. Nem csoda hát, hogy a rögtönzés természetes része volt a mindig újabb és újabb előadásnak, tehát az afroamerikai népzene szerves elemévé vált az improvizáció. És mivel a jazz egyik meghatározó alapja az afroamerikaiak népzenéje (később látni fogjuk, milyen hatást gyakorolt a jazzre a blues és a gospel), természetesnek vehető, hogy a rögtönzés mint ősi hagyomány része, alkotóeleme, sőt meghatározója lett a jazzmuzsikának is.

Ne hagyjuk ugyanakkor figyelmen kívül azt a tényt, hogy az európai zenében is szokás volt a rögtönzés. Különösen a 17–18. század nagy zongorista klasszikusai, Bach, Mozart, Beethoven és Liszt alkalmaztak improvizációt, többnyire a prelűdök, zenei bevezetők során.

E két egymástól független (afrikai és európai) hatás egyesült az amerikai földrészen, és hozta létre a jazzmuzsika legjelentősebb elemét, az improvizációt.

Az improvizációnak két alapvető típusát ismerjük: a kollektív rögtönzést és a szólórögtönzést.

2 King Oliver's Creole Jazz Band
– *Dipper Mouth Blues* **(1923)**

A jazz kezdeti, New Orleans-i korszakában a jazzegyüttesek zenészei a dallam eljátszását követően, annak harmóniai és ritmikai struktúrájában egyidejűleg rögtönöztek. A rögtönzésben általában egyszerre vett részt a három dallamvivő hangszer, a kornett (vagy trombita), a harsona és a klarinét, de olykor beszállt melléjük egy-egy kísérő hangszer is. Ezt a játékmódot nevezi a jazzirodalom kollektív vagy együttes improvizációnak. Ebben a játékban többnyire a kornettes (vagy a trombitás) játszotta a vezérdallamot, a többi muzsikusnak őrá kellett figyelnie. A kollektív rögtönzés során a kornett (trombita) mellett a klarinét magas fekvésben, díszített dallammal improvizált, míg a harsona mély fekvésben és egyszerű dallamot játszott. Kiváló példa a New Orleans-i korszak együttes rögtönzési stílusára a New Orleans Rhythm King**s** együttes *Tin Roof Blues* című klasszikus felvétele. A zenekar tagjai szinte szabadon zenélve, egyszerre improvizálnak, de mindig megmaradva a harmóniai, ritmikai rendben.

3
New Orleans Rhythm Kings – *Tin Roof Blues* **(1923)**

Érdekesség, hogy a magyar kávéházi cigányzenekarokban némileg hasonló felállás alakult ki, mint a New Orleans-i jazzegyüttesekben, azaz a prímás vitte a kornettes szerepét, mellette volt a klarinétos, továbbá a „ritmusszekció" (a kontrás, a cimbalmos, a brácsás, a nagybőgős). A zenészek gyakran egyszerre rögtönöznek (hegedű, klarinét, cimbalom), itt is felfedezhetjük a kollektív improvizációt.

Bár fentebb azt írtuk, hogy a kollektív rögtönzés a jazz kezdeti időszakának jellemző stílusa volt, néhány évtizeddel később, a 60-as évek elején, a free jazz kibontakozásával újra visszatért a jazz-zenekarok gyakorlatába. Okozott is némi problémát, no nem a zenészeknek, hiszen ők valóban szabadon játszhattak, olyannyira, hogy egyes, nem magas színvonalon játszó (némi rosszindulattal dilettánsnak nevezhető) együttesek valódi kakofóniát hoztak létre. A kollektív rögtönző zenekarok inkább a hallgatóságnak okoztak problémát, hiszen az együttes rögtönzés már sok szempontból nem hasonlított az átlagos fülnek megszokott, hagyományos zenei gyakorlatra. A New Orleans-i korszakban voltak keretek, amelyekhez minden zenésznek alkalmazkodnia kellett (mint például az alapdallam, a harmóniák rendszere, a kompozíció szerkezete, a ritmus – mindezekről később részletesebben). A free korszakban ezeket a kereteket lebontották a zenészek, és bár a free kompozícióknak is megvannak a sajátos belső struktúráik, előfordult, hogy ez a struktúra nem volt érzékelhető a – különösen a zeneileg kevésbé képzett – hallgatók számára, akiknek ez a zene maga volt az élvezhetetlen őrület, az összevisszaság. Még ha az ember a free zene hallgatásakor néha zavartan is veszi tudomásul a szabályok megszüntetését, a korlátok lebontását, a hagyományos jazz ilyen mérvű átalakulását, ez a stílus is megtalálta helyét a jazz történetében, s kiváló példái jól mutatják, hogy a szabad művészetgyakorlásnak is megvannak a maga különleges értékei. A free jazz kollektív rögtönzésének jó példáját hallhatjuk Ornette Coleman *Free Jazz* című lemezén.

4
Ornette Coleman Double Quartet – *Free Jazz*

Kollektív rögtönzésről beszélünk akkor is, amikor nemcsak a szólóhangszerek (lásd New Orleans-i stílus), nem is a zenekarban éppen játszó valamennyi, hanem mindössze két hangszer rögtönöz egyszerre, egymás mellett. Ez a módszer mintegy átmenetet jelent a szóló- és a kollektív rögtönzés között. Ennek a rögtönzési módnak kiváló

példáit hallhatjuk a west coast stílusú felvételeken, különösen a Gerry Mulligan Quartetben a baritonszaxofonos Mulligan és a trombitás Chet Baker részvételével, a Brubeck Quartetben a zongorista Dave Brubeck és az altszaxofonos Paul Desmond közös rögtönzésében, vagy a Modern Jazz Quartet felvételein a zongorista John Lewis és a vibrafonos Milt Jackson közös játékában.

5
Modern Jazz Quartet – *Django*

A szólóimprovizáció nem igényel különleges magyarázatot. Ennek során a dallam eljátszása után egy hangszer kiemelkedik az együttesből, és egyedül rögtönöz spontán dallamot, de eközben nem zárja ki a kísérő hangszerek játékát. Egy kompozíció előadásakor több szólóimprovizáció követheti egymást.

A szólóimprovizáció természetesen már a kíséretet még nem alkalmazó korai jazz-zongoristák (például Jelly Roll Morton vagy James P. Johnson) darabjaiban is tetten érhető.

6
James P. Johnson – *Carolina Shout*

A szólóimprovizáció zenekari keretben való megjelenítésének első mestere a trombitás fenomén, Louis Armstrong volt. A változtatás azért vált szükségessé, mert a 30-as évek elejére olyan erős muzsikusegyéniségek nőttek fel, akik nemcsak vezették, hanem uralták is a zenekart, és akiknek személyisége, hangszeres tudása, vezetői képessége meghatározta a zenekar hangzását és stílusát. Ezek a kiemelkedő figurák önálló rögtönzési lehetőséget követeltek ki maguknak. A szólóimprovizáció térhódításának terepe Chicago volt, ott bontakozott ki az új stílus.

A szólóimprovizáció egyik legjellegzetesebb, legeredetibb példáját hallhatjuk Louis Armstrong és a zongorista Earl Hines *West End Blues* című, 1928 júliusában Chicagóban készült felvételen.

7 Louis Armstrong / Earl Hines
– *West End Blues* **(1928)**

A rögtönzési forma változásának az lett az eredménye, hogy a hagyományos New Orleans-i stílus némi fegyelmezetlensége, zenei lazasága, felszabadultsága egy idő után kulturáltabbá, kiszámíthatóbbá, feszesebbé vált. A rögtönzési stílus változásának korszakos jelentősége volt, hiszen a szólóimprovizáció létrejöttének idejétől a free stílus kibontakozásáig meghatározó lett a zenekarok játékában.

A jazzirodalomban vannak olyan felvételek, amelyben mindkét fajta rögtönzés előfordul. Ennek az előadásmódnak egyik kiemelkedő példája John Coltrane és együttesének *Ascension* című felvétele.

8
John Coltrane – *Ascension*

A ritmus a jazzben

Amikor beülünk egy klasszikus zenei eseményre, vagy elmegyünk egy jazzklubba, esetleg egy rockkoncertre, de akkor is, ha lemezről vagy a rádióból hallgatunk zenét, a muzsika megszólalása után azt vesszük észre, hogy a lábunk meghatározott időközönként megmozdul, olykor szinte akaratunktól függetlenül is. Azt mondjuk erre, hogy lábunkkal verjük a ritmust. Ritmus nélkül nemcsak zene nincs, egész életünket a ritmus szabályozza. Ritmusra dobog a szívünk, ritmusra vesszük a levegőt, ritmusa van a sétának, a menetelésnek és a táncnak, hogy csak a legfontosabb életműködéseket és tevékenységeket említsük. Ugyanakkor a természetben is jelentős szerepet játszik a ritmus: az éjszaka és a nappal, az évszakok váltakozásának vagy a tenger hullámainak, de még a beszédnek, a szavaknak is van ritmusuk.

Természetes, hogy a zenében is benne van a ritmus, mi több, ez az egyik legmeghatározóbb eleme. „A ritmus a hangok és hangsúlyok időbeni elosztásának rendje a zenében. A hosszabb-rövi-

debb hangértékek csoportosítása és a hangsúlyok helye eredményezi a ritmus változatos formáit" – írja a zenei lexikon.

Mint általában a lexikonban olvasható meghatározások, a fenti definíció is igen komoly és szakszerű, különösen ahhoz képest, ahogyan a zene ritmusát észleljük. Alapesetben az ember nem gondolkodik a meghatározás tartalmán, egyszerűen átadja magát a zene ritmusának, és olykor visszafogottan, máskor szinte eksztatikusan reagál a zenében lüktető ritmusra. Tanúi lehetünk egy-egy jazzkoncerten annak, hogy a ritmus erejétől és a zene felszabadító hatásától függően csak a lábával dobol az ember, vagy a fejét is rázza hozzá ritmusra bólogatva, vagy egész testével követi a zene ütemét. Ha megpróbálunk kívül maradni a ritmus hatásán, és külső szemlélőként nézzük a közönséget, néha egészen komikusnak hatnak az ilyen reakciók.

A jazz fejlődésének kezdeti időszakában, a huszadik század elején a jazzmuzsika hihetetlen gyorsan változott, gazdagodott. Az utcai zenélésből hamar kinőtt, és előbb kocsmákba, majd táncházakba, később szalonokba, báltermekbe „költözött". E folyamat közben gyakorlottabbak lettek a zenészek, gazdagodott a harmóniarendszer, színvonalasabbak lettek a dallamok, ugyanakkor szinte alig változtak a jazzben használt ritmusok. Ez az állandóság azt bizonyítja, hogy a harmóniarendszer mellett a ritmus a jazz-zene legmeghatározóbb kerete.

A jazz afrikai eredete miatt érdemes tanulmányozni az afrikai ritmusokat. Azt tudjuk, hogy az afrikai kultúrában kiemelt szerepe van a vallásnak. Az afrikai emberek mindennapjait határozzák meg a vallással kapcsolatos tevékenységek, melyek rituális táncokban, ritmikus éneklésben, valamiféle ritmusos megnyilvánulást szolgáló eszközök (többnyire dobok) használatában jelennek meg.

Számunkra, európaiak, magyarok számára, akik többnyire a Kodály-módszer szerint tanultuk a zenét, természetesnek tűnik, hogy minden muzsikában van ritmus. Lehet az népdal, műdal, himnusz, induló, szimfónia, kamarazene, opera, operett vagy slágerzene, régi vagy jelenkori muzsika, a keretet mindig a ritmus határozza meg. Bár ez a tény evidenciának tűnik, érdekes, hogy az afrikai hatás még Amerika felfedezése előtt megjelent Európában, pontosabban Spanyolországban, hiszen Spanyolország 758 és 1492 között az észak-afrikai mórok hódoltsági területe volt. Az afrikai hatások már ekkor beépültek a dél-európai népek (a spanyolok, portugálok, dél-franciák) zenei kultúrájába, befolyásolva így az európai zenét is. Máig megmaradtak az afrikai hatásokat mutató, alapvetően a ritmusra épülő zenék és táncok: a fandango, a tangó, a habanera és mások. Érdekes az az út, amit az afrikai ritmusok az európai zenével együtt tettek meg, amíg az amerikai földrészre kerültek, az oda bevándorló spanyolokkal, olaszokkal, franciákkal, portugálokkal, hogy ott egyesülve a fekete rabszolgák zenéjével, ritmusvilágával új zenei műfajt hozzanak létre.

9
fandango

A másik útvonalon a rabszolgának Amerikába hurcolt afrikaiakkal keltek át az óceánon az eredeti afrikai zenék és ritmusok, amelyek az évszázadok során sokszínűbbé, változatosabbá váltak a szülőhelyükön – hogy az Újvilágban az európai zenével együtt fejlődjenek tovább.

Érdekes megvizsgálni, hogy mivé alakultak a hagyományos afrikai és európai ritmusok, hogyan egyesültek a jazz-zenében, és milyen változatokban használják azokat a jazzmuzsikusok. Az egységes értelmezés érdekében három, egy családba tartozó szó tartalmát vizsgáljuk meg, ezek pedig: az ütem, a tempó és a metrum.

Gyakran mondjuk, hogy a zenének lüktetése van, ezt a lüktetést angolul beatnek nevezik, és a beat az, amire mozog a lábunk. Ez valahogy így hangzik:

10
négy nagydobütés

A tempó

A tempó voltaképpen sebességet jelent. Ha egy zene tempóját vagy sebességét akarjuk meghatározni, azt mondjuk, ez a darab gyors vagy lassú, ami a dallamot adó hangok megszólalása közötti időt jelenti. Ha az időközök rövidek, a dallam gyors, ha hosszabbak, a dallam lassú.

Dupla tempó (double time)

A megnevezésből is ki lehet következtetni, hogy a zenedarabon belüli kétszeres sebességről van szó. A dupla tempó megjelenése általában akkor érhető tetten, amikor a ritmusszekció kétszer akkora sebességet játszik, mint ami a melódiát és az improvizációk alapjául szolgáló harmóniamenetet eredetileg jellemzi. Mindez nem jelent szabálytalanságot vagy hibát, hiszen a dupla tempót játszó ritmusszekció mellett a dallam és a harmónia az eredeti tempóban marad, tehát az eredeti tempó egy ütemére a ritmusszekció és a szólista két dupla tempójú ütemet játszik, míg a harmóniák az eredeti tempó ritmusa szerint változnak.

11 dupla tempó *Cherokee*
12 szimpla tempó *Cherokee*

Ennek illusztrálására további kiváló példa Miles Davis 1964-ben megjelent *My Funny Valentine* című lemezének címadó darabja.

13
Miles Davis – *My Funny Valentine* **(1964)**

Különlegesen érdekes példája az egy időben használt többfajta ritmusnak Mingus *Fables of Faubus* című darabja, melyben a dupla ütem mellett hallható a bőgő négyütemes sétálóbaszszus-játéka, miközben a dobos a cintányéron kemény szvinges ütemet hoz. Mintegy két perccel később, a szaxofonimprovizáció közben a ritmus sebességet vált, a dobos kétszeres sebességgel játszik.

14
Charles Mingus – *Fables of Faubus* **(1959)**

Az egyik legjellegzetesebb példa a darab közbeni sebességváltásra Monk *'Round About Midnight* című szerzeménye Miles Davis előadásában. A balladaszerű kezdés után a ritmus megszakad, felgyorsul, majd újra lelassul. Coltrane szaxofonimprovizációjával dupla ütemben folytatódik, majd Davis rögtönzésével ismét az eredeti tempóba kerülve fejeződik be. Külön kiemeli a ritmusváltást a dobos Philly Joe Jones azzal, hogy a lassú részeknél seprűt, a gyors részeknél dobverőt használ. További érdekességet jelent, hogy a bőgős Paul Chambers a dupla ütem alatt is balladát játszik kettő-négy hangsúlyozással, helyenként egy-háromnál is beütve.

15
Miles Davis – *'Round About Midnight* **(1956)**

A metrum

Az ütem olyan metrikus egység, amely a zene két fő hangsúlya közé esik. A metrum az ütem típusa, amelyet egy törtszám fejez ki. A tört nevezője (értékjelzője) a metrikai alapegységet jelöli, vagyis azt, hogy milyen értékű hangjegyek osztják be egyenlő részekre az ütemet, míg a számláló azt, hogy a metrikai alapegység az ütemben hányszor fordul elő. A kettő együtt határozza meg az ütemet vagy metrumot.

Ezek a különbségek meghatározó módon jelentkeznek egy-egy zenei darabban. Az illusztráció egy egyszerű példát mutat be (a hangsúlyos ütést nagybetűvel jelöljük).

16 4/4-es metrum
17 3/4-es metrum

Ez utóbbit keringő metrumnak hívjuk.

A zene fejlődése során természetesen további metrumok is létrejöttek, ilyenek az ötnegyed, a hatnyolcad és így tovább.

18
5/4-es metrum

A ritmusról részletesebben

A következő illusztrációk egy ütemsorozatot mutatnak be állandó tempóban. Négyütemes metrumváltozatokat hallhatunk:

19 ballada 4/4, 1. változat
20 ballada 4/4, 2. változat
21 ballada 4/4, 3. változat

Mindez nem bonyolult dolog, ez a ritmus például az indulózenék alapja.

22
Corcoran Cadets March

Utcai fúvószenekar

A négynegyedes ritmus

A jazz-zenében a legalapvetőbb ritmus az, amikor egy ritmusegység négy egyenlő egységre, jelen esetben negyedre van felosztva, azaz egymás után négy egyformán hangsúlyos negyedhang szólal meg. A kiváló tenorszaxofonos, Lester Young mondta így a dobosnak: „négyet üss a pedállal", ami a negyedhangok azonos hangsúlyozását jelenti, a következőképpen: bum bum bum bum.

Ebben az esetben a zenekar legfontosabb ritmusvezető hangszere, a dob, azon belül a nagydob pedáljával játszott folyamatos négyütemes ritmus teremti meg a zene ritmikai alapját.

Az ajánlott zene remek példa a négyben való játék alkalmazására. A felvételt Count Basie és együttese készítette, címe: *Jumpin' at the Woodside.* Egyébként éppen Basie együttesének volt kiemelkedő személyisége Lester Young. A felvétel elején Basie zongorajátéka határozza meg a 4/4-es ritmust, a hangsúlyt minden negyedhangra helyezve. Ezt erősíti tovább a dobbal Jo Jones, a gitáron Freddy Green és a bőgővel Walter Page.

23
Count Basie – *Jumpin' at the Woodside*

Break

A break a kíséret hirtelen megszakítását jelenti, miközben a szóló folytatja a játékot. Bár az előadás szövetében a break változást jelent, a ritmusszekció abbahagyja a játékot, közben a zene folytatódik. A tempó megmarad annak ellenére, hogy a hangszerek megszakítják a játékot, a jazz nem áll le, hiszen a melódia megy tovább, szinte kényszerítve a hallgatót arra, hogy érezze a ritmus továbbfolytatását.

Kiváló példa a breakre Louis Armstrong *Hotter Than That* című felvétele. A darabban nemcsak Armstrong trombitaszólója közben, hanem Kid Ory trombonrögtönzése és az énekes improvizáció közben is hallható break.

24
Louis Armstrong – *Hotter Than That*

Szvingritmus

Gyakran használják a jazzszakértők és a jazzt szeretők azt a kifejezést, hogy a muzsika vagy a muzsikus kiválóan szvingel, vagy úgy fogalmaznak, hogy erőteljes a szving a darabban, egy-egy előadás milyen szvinges.

Ebben az értelmezésben nem a szving stílusról mint a jazz történetének egyik jelentős korszakáról van szó, hanem egy erőteljes ritmus határozott megjelenéséről. A szvingritmus legszélesebb jelentésében egyszerre vannak benne az egy időben megjelenő ritmus-alkotóelemek, a speciális zenei hangvétel, időtartam, dinamika és vibrálás.

A hangok egymáshoz képest játszott hosszúsága vagy a közöttük lévő szünetek a pulzálás egy második rétegét hozzák létre.

A pulzálás harmadik rétege abból adódik, hogy a hanggal milyen összefüggésben szólal meg a lüktetés vagy a beat. További befolyással vannak a szvinges ritmus létrejöttére a lejátszott hangok, ezek lehetnek magas hangok, mélyek, a kettő közöttiek, átkötő hangok, amelyek összefüggenek a dallammal. Ilyenek például a dallamot adó szólamok, de ilyenek a kíséretet adó basszushangszer által játszott hangok is.

Mindezen lehetőségek variálása szinte észrevétlenül jelenik meg a zenében, bámulatos sokszínűséggel: erősen vagy halkan, keményen vagy finoman, néha tudatosan, néha ösztönösen, ez okozza azt a vibrálást, amely a jazzmuzsika egyik legjellegzetesebb sajátosságává vált.

A szilárd vagy a változó vibrálásnak valamilyen összefüggésben kell lennie az alapritmussal, fednie kell, vagy el kell mozdulnia tőle. Amikor az említett különböző ritmusrétegek a legmegfelelőbb helyre kerülnek, akkor beszélünk szvingritmusról.

Olyan a helyzet, mintha az érzelmeket keltő emberi beszéd elemeit átfordítanánk a zene szövevényes, komplex ritmusára. A komplex ritmusban igen nehéz megtalálni és különválasztani a variációk egyes elemeit, hiszen finoman rejtőzködnek, főleg a hatásra és az okozott érzelmekre hagyatkozhatunk. Természetesen folyamatosan próbálkoznak a zenei kutatók a szvinges hangzás és ritmus megfejtésével, igyekeznek megtalálni a részleteket, de igen nehéz kihámozni az elemeket a bonyolult zenei szövetből. Arra a kérdésre, hogy mi a szving, sokszor olvasható és hallható válasz, hogy „nem tudom megmondani, érezni kell". Ezt hívjuk „swing feeling"-nek.

A megértéshez szükséges legkézenfekvőbb magyarázatot talán Lester Young adta, amikor a szvingritmust úgy foglalta össze, hogy a szving a „tinketi bumm". Használjuk a továbbiakban mi is Young hangutánzó kifejezéseit! Az egyszerű szving három kritériumnak felel meg:

1. Az ütemeknek három világosan elkülöníthető részből kell állniuk: tin ke ti.

2. Az első és a harmadik rész legyen hangsúlyos: TIN ke TI.

3. A harmadik résznek kapcsolódnia kell a következő ütemhez, melyhez az átmenetet az egyben az eredeti egységhez tartozó ütem adja: TIN ke TI-BUMM.

Természetesen lehet vitatkozni azon, hogy Young magyarázata-e a legpontosabb. Kérdés lehet, hogy tényleg három elkülöníthető részre lehet-e osztani a ritmust. Az is kérdés, hogy azon belül a hangsúlyozás tényleg a TIN ke TI-e vagy inkább tin KE ti.

A szvingritmizálás legjobb igazolására álljon itt egy remek zenei példa: Shelly Manne dobjátéka a Coleman Hawkins által feldolgozott, *The Man I Love* című Gershwin-kompozícióban. Egyedi érdekessége a darabnak, hogy Manne seprűvel kíséri a szólókat, ami Young mondásának parafrázisát használva „szinketi szviss"-nek hangzik. Sőt, Oscar Pettiford bőgőszólója alatt, amikor a lábcin összefogott tányérjain játszik, „tippeti tap" a hangzás. (Ne tessék nevetni!)

25
Coleman Hawkins – *The Man I Love* **(1943)**

A szvingritmizálás a harmincas években fejlődött ki, afféle „ritmustákolmányként", és karakteresen először a rhythm and bluesban jelent meg. Tény, hogy a szvingritmus nem egységes, nem szimmetrikus, és hiányzik belőle a rugalmasság. A dobos keverheti a tinketi bummokat, de csak a hangsúlyokat változ-

tathatja meg, metrumról metrumra. Más esetben csak pontosan és szigorú rendet tartva játszhatók a tinketik.Bár a szvingritmusnak meghatározó szerepe van a jazzmuzsikában, a lényegét leírni nehéz. Mint említettük, a szvinget érezni kell. Gyakran jelenik meg a kottákon az instrukció, hogy: „swing", vagy: „swing feel", vagy: „swing eights", máskor „jazz eights", rábízva ezzel a darab előadását a muzsikusra, hiszen irodalmi értelemben a szving alig írható le.

Reméljük, valami eredménnyel mégis járt próbálkozásunk, hogy meghatározzuk a szving-ritmus lényegét.

Példát hallhatunk a szvinges lüktetés ritmusára:

26
szvinges lüktetés

Kettőzött ritmus (double rhythms)

27 *Cherokee* **szimpla ritmusban**
28 *Cherokee* **dupla ritmusban**

A kettőzött ritmust úgy kell elképzelni, mint a stílusok sokféleségét tartalmazó zenei lomtárat, amelyben benne van a korai jazzstílus, a karibi és a brazil stílus, a fúziós zene, azonkívül valamennyi népszerű és könnyűzenei stílus. Kronológiát és rendszert nehéz felállítani közöttük, de a legismertebbek a következők: jazz-funk, jazz-soul, jazz-disco, jazz-rap. Nagyjából ide tartozik a jazz-rock is, bár annak ritmusa nem is annyira az afroamerikai eredetű jazzben, mint inkább az angol és a fehér amerikai rockban gyökerezik.

Ebben a stílusban a szvinges cintányérjáték és a négyütemes, úgynevezett sétáló basszus (walking bass) játék nem jellemző. A ritmus alapvetően szimmetrikus, csak a szinkópák alkalmazása jelenti a variációk lehetőségét.

Ismét a jazzirodalom egyik jellegzetes darabját idézzük, a kettőzött ritmusra most a Weather Report együttes *Birdland* című darabja a példa. Kezdésként Joe Zawinul a szintetizátor basszus fekvésében kemény szinkópákat játszik, hosszasan kitartva a hangokat. Badrena a tamburinon diszkóütemet játszik alá, a ritmus minden ütemét hangsúlyozva, Acuna folyamatos nyolcakat hoz, változóan nyitva és zárva a lábcin tányérjait. A basszusgitár rásegít a szintetizátorra, Acuna a pergődob fémkáváján üt hangsúlyokat. Innen elkezdődnek a negyed, nyolcad, tizenhatod ütemek, megkezdődik a zenei lecke, mindent bemutatva, ami ebbe a témakörbe belefér. A *Birdland* egy minden ritmussal felöltöztetett darab, mely remek példája a ritmusok lomtárának aposztrofált kettőzött ritmusnak.

29
Weather Report – ***Birdland*** **(1977)**

Hasonlóan fontos e témakörben a karibi és a brazil táncok ritmusa, mely áthidaló elem a történelmi jazz és a modern jazz között. A hídépítés már Jelly Roll Mortonnal megkezdődött, de az áttörés a negyvenes évek közepén következett be.

A folyamatban nagy szerepe volt Dizzy Gillespie-nek, aki felfedezte a jazz számára az afrokubai zenét, és beépítette azt a modern jazzbe. Hasonlóan jelentős szerepe volt Sonny Rollinsnak, aki a nyugat-indiai calypso ritmusát adta a jazznek, majd a hatvanas években Charlie Byrdnek és Stan Getznek, akik a brazil szamba cool változatát tették a jazz részévé, továbbá a 70-es évekbeli fúziós zenének, amely az úgynevezett „hot" szamba ritmusával gazdagította a kortárs jazzt. A szamba és a fúziós zene közötti kapcsolat természetesnek mondható, hiszen mindkettő felhasználja a ritmus kettőzését, mellyel integrálódnak az egységes egészbe. Vannak láncszemek a szving, az afrokubai, az afrobrazil és a nyugatindiai ritmus- és táncelemek között is, hiszen a főbb gyakorlati részletek többé-kevésbé már évekkel ezelőtt megjelentek a jazzben, és néhány kiváló muzsikus jóvoltából mélyen bele is ivódtak.

A *Manteca* című Gillespie-darab 1982-es felújítása kiválóan illusztrálja, hogyan olvad egybe a karibi tánc a szvinggel.

Mindjárt a darab elején hallható, hogy Grady Tate dobjátékát duplázza a kongás, bár a részletek

pontosan nem különíthetők el. A számnak ebben a részében a ritmuson van a hangsúly, a harmónia csak később következik. A kongás Candido együtt halad a dobbal, nyolc ütemen keresztül osztinató ritmussal (osztinató itt: a darabban végig folytonosan ismétlődő ritmus). Szinte valamennyi karibi és brazil populáris stílusban ez a jellemző – egyedüli kivétel a reggae. A dupla ritmus folytatódik a kezdéstől az első kóruson át. A ritmus általában nem szakad meg, bár vannak rövid kihagyások, csak Candido játssza folyamatosan a saját osztinátóját. Külön érdemes figyelni a dob és a konga egymást kiegészítő játékát, mellyel a szám eredeti, 1947-es felvételén (amely sajnos jogvédelmi okokból elérhetetlen a YouTube-on) szinte iskolát teremtett a kongás Chano Pozo és a dobos Kenny Clarke a kettőzött ritmus kifejlesztésében.

30
Dizzy Gillespie Dream Band – *Manteca* **(1982)**

Ebbe a témakörbe tartozik, de az előbbihez képest más kulturális szintézist mutat – úgy is lehet mondani, hogy rafináltabb – Herbie Hancock *Maiden Voyage* című szerzeménye. A darab alapritmusa tulajdonképpen a brazil bossa nova, amely a szám keletkezésének időszakában, 1965-ben igen népszerű volt. Hancock kimozdította a helyéből a ritmust, átalakította, kissé szaggatottabbá tette.

31
Herbie Hancock – *Maiden Voyage* **(1965)**

A szinkópa

Barry Kernfeld jazzszakértő szerint „szinkópát találni a jazzben nagyjából olyan, mint vizet találni az óceánban". A szinkópa ugyanis a jazzritmizálás legalapvetőbb lényege, legyen szó bármilyen jazzstílusról. Ez annyira így van, hogy eleinte a ragmuzsika, majd a jazzmuzsika ritmikai szempontból a szinkópa használatát jelentette. Technikailag a szinkópa azt jelenti, hogy egy hang a ritmus egy bizonyos pozíciójában hangsúlytalanná válik, és átkötődik egy másik hangba. Például egy ütem negyedik hangja átköt a következő ütem első hangjához. Ezzel nem marad ki egy hang, hanem csak hangsúlytalanná válik, így a következő hangsúlyos elem leütésével annak fontossága és ereje megnövekszik.

Az egy ritmuson belül végrehajtott hangsúlyeltolás alkalmazása jelentette a jazzmuzsika első és máig legjellegzetesebb ritmusképletét, melyet szinkópának nevezünk. A zene hallgatása során általában azt várjuk, hogy minden ütésre megszólal egy hang, hangsúlyozva vagy hangsúlyozás nélkül: bum csik bum csik/ bum csik bum csik, vagy bum bum bum bum/ bum bum bum bum/.

32
szinkópa

Ha azonban ezek közül az egyik hang nem a szokásos helyen, hanem ahhoz képest előbb vagy később szólal meg, a megszokott ritmusban furcsa feszültség keletkezik. Például: szün KÉT szün szün/ EGY szün szün NÉGY/.

Kiválóan illusztrálja a szinkópát eredményező ütemvégi átkötést Joe Zawinul már korábban is idézett szerzeménye, a *Birdland* bevezető része.

33
Weather Report – *Birdland* **(1977)**

A szinkópa alkalmazásának rengeteg lehetősége közül érdemes kiválasztani a jazz egyik nagy újítója, Thelonious Monk egy darabját. Monk tudatosan és következetesen iktatott be kiszámíthatatlan frázisokat zongorajátékába. Az 1948-ban lemezre rögzített *Misterioso* című darabja egy egészen különleges példát jelent a jazzritmizálásban. Miközben a vibrafonos Milt Jackson újrafogalmazza a zenei témát, Monk meglepetésszerű helyeken üt be hangokat és akkordokat, néha olyan hatást keltve, mintha a nyolchangos ütembe egy kilencedik hang kerülne.

Monk ritmizálása, szinkópahasználata a jazz egyik ritmikai csúcspontját jelenti.

34
Thelonius Monk – *Misterioso* **(1962)**

Egyéb érdekes metrumok

A jazzdarabok döntő többsége a legismertebb metrumban, 4/4-ben született. A jazztörténészek szerint az első más metrumban írt szám, melyről felvétel is készült, a *Jitterbug Waltz* volt, melyet Fats Waller komponált és játszott lemezre 1942-ben. Ezzel elkezdődött egy folyamat, melynek eredményeképpen különféle új metrumok kerültek a jazzmuzsikába, kitágítva a műfaj zenei határait.

35
Fats Waller – *Jitterbug Waltz*

A keringő- vagy valcerritmus akkor kezdett igazán komoly szerepet kapni a jazzben, amikor a dobosok elszakadtak a szimpla és hagyományos háromnegyedes ütéstől, azaz a „bumm-csak-csak"-tól. Igaz, az eredeti valcermetrum szép és méltóságteljes, de nem az a jazzben, ahol inkább kellemetlen és kissé taszító, idegen a jazzmuzsika eredeti szellemétől. Helyette a jazzmuzsikusok kitalálták a szvingnek egy aszimmetrikus változatát, azaz a Lester Young-féle „tinketi bumm"-ból „bumm tinketi szviss" lett.

Az afroamerikai gospelritmizálás hatására a keringő átalakult 6/8-os metrummá, ami így közelebb áll a szvinges ritmushoz, mint az eredeti valcer. Ebben az esetben a negyedik ütem kevésbé hangsúlyos, mint az első, Young parafrázisát folytatva valahogy így szól: „bumm tinketi szviss, takk tinketi szviss".

Született a jazzben még sok nagyon érdekes új metrum is, a szimpla 5/4-től a különböző őrült kísérletekig, melyben benne van még a bolgár népzenéből származó ritmizálás is.

Mint említettük, a jazzdarabokra különösen a 4/4-es metrum a jellemző. Az ettől eltérőek eddig nem voltak kifejezetten jellemzők, bár, mint hallhattuk, vannak variációk. A hatvanas években elkezdődtek a kísérleti próbálkozások, melyek a polimetria felé vezettek. A polimetria gyökerei a tizenkilencedik és a huszadik század fordulóján létrejött ragtimemuzsikában vannak. Az első fellelhető példa 1905-ből való, amikor olyan melódiák születtek, melyben háromhangos egységek voltak a nyolc ütemben, és ez olyan hangzást keltett, mintha 3/8-os metrum volna. Ennek pregnáns megjelenését hallhatjuk az 1926-ban készült *Black Bottom Stomp* című Morton–darabban, St. Cyr bendzsószólójában. Ez a metrikus trükk később használatos lett nemcsak a ragtime-ban, hanem sok populáris dalban, népszerű zongoradarabban és a jazzben is. A szakirodalom ezt másodlagos ragritmusnak nevezi.

Miközben a másodlagos rag divattá vált, kifejlődött a jazzben egy nagyon érdekes metrum, a 3/4 a 4/4-ben. Erre a legkiválóbb példa Armstrong *Hotter than That* című darabjában hallható énekimprovizáció, azaz a scat. Ez a kísérlet Armstrong pályafutásának egyik legérdekesebb és még ma is újszerűnek ható próbálkozása volt. Egyébként erre a számra már korábban utaltunk a break fogalmának megvilágítása kapcsán.

36
Louis Armstrong – *Hotter Than That*

Technikai és koncepcionális szempontból kiváló példa a polimetria bemutatására Earl Hines *Sweet Sue* című felvétele. A darab egyik érdekessége a fantasztikus zongoraimprovizáció, mely olyan nehéz, hogy alig lehet kottából olvasva követni a szóló hallgatásakor. A *Sweet Sue* hét 32 ütemes kórusból áll (a kórus egy folyamatosan visszatérő komplett harmóniai és metrikus egység).

A kezdés után a negyedik kórus ötödik ütemében Hines egy tömör kétkezes kromatikus skálát játszik (a kromatikus skála az oktávon belül, a félhangokat is sorrendben tartalmazó tizenkét hang egymásutánisága).

37
kromatikus skála

A kilencedik ütemben vált. Kissé felgyorsítja a tempót, jobb kézzel fantasztikus futamokat játszik, bal kézzel szinte szétrobbantja a negyedes ritmust. Mindez emlékeztet Armstrong scatjének polimetriájára, ám Hines lassabb tempóban játszott pontozott negyedhangjai közben hat ütemet játszik, azaz létrehozza a hatot a négyben. Emlékezzünk Armstrong és Rollins kísérletére, a három a négyben egységre.

38
három a négyben

Ezt a zenei módszert metrikus modulációnak nevezik. A nehézség a 13. ütemben következik, amikor nagyjából az ütem felénél megbicsaklik a ritmus, Hines folytatja a futamokat, és a negyedes pontozást, ami teljesen függetlenné válik a többitől. A 18–19. ütemnél a folyamat befejeződik egy ereszkedő skálában, és szinte elnyeli a teljes ütemet. Ezt követően Hines néhány határozott akkorddal visszatér az eredeti szvingtempóhoz. Mindezt teszi összesen tizennégy másodperc alatt.

39
Earl Hines / Jimmi Noone – *Sweet Sue, Just You*

Ahogyan a szinkópával, úgy a különféle metrumok alkalmazásával sem szabad visszaélni, nehogy elcsépeltté váljanak.

Zenei formák a jazzben

A jazzirodalom több mint tízezer kompozíciót tart nyilván (ebben nincsenek benne a hivatalosan nem bejegyzett darabok, amelyekből legalább még egyszer ennyi lehet), és azoknak a jazzmuzsikusoknak, akik valamire tartják magukat, ezekből legalább százat játszani is tudniuk kell. A legnépszerűbb sztenderdek tudása elemi feltétele annak, hogy a világ jazz-zenészei azonos nyelvet beszéljenek. Mi, hallgatók olykor elképedünk azon, ha megjelenik a hangszerével egy muzsikus, akit a zenészek nem is ismernek, váltanak néhány szót, majd eljátszanak egy számot, és az úgy hangzik, mintha évek óta együtt muzsikálnának. Ezek a zenészek ismerik a sztenderdet, annak valamennyi formai jellegzetességét.

A tapasztalt és elismert zenészek ezekkel a darabokkal szokták tesztelni a fiatal muzsikusokat, akik egy-egy jam session alkalmával lehetőséget kérnek és kapnak arra, hogy megmutassák magukat. Sok érdekes anekdota maradt fenn ezekről a próbálkozásokról. Egyik legérdekesebb talán az, amelyik a később világsztárrá lett altszaxofonosról, Charlie Parkerről szól. Történt, hogy Parker még nagyon kezdő zenészként Kansas City egyik kocsmájában megkérte az éppen ott játszó zenészeket, hogy egy szám erejéig hadd szálljon be. A közösen megbeszélt (teszt) sztenderdet azonban olyan lehetetlenül (talán helyesebb szó: összevissza) játszotta, hogy a dobos elé dobta a cintányérját, ezzel szólította fel, hogy azonnal hagyja abba. Parker nem alkalmazkodott a megszokott formához, másként játszotta a darabot, mint ahogy a zenészek megszokták.

Egy másik, ezzel ellentétes értelmű legenda azt az esetet őrizte meg, amikor egy ismeretlen floridai szaxofonos, név szerint Cannonball Adderley beült a bebop egyik nagy alakja, a nagybőgős Oscar Pettiford zenekarába, és az *I'll Remember April* című sztenderdet úgy játszotta el, hogy a közönség megőrült érte.

Ezt az elképesztően nagy kollekciót úgy lehet rendszerezni, ha a darabokat formai kategóriákba soroljuk. Konkrét formák:

- a korai jazz multitematikus darabjai, mint a *Black Bottom Stomp* vagy a *Tiger Rag,*
- a 12 ütemes bluesok,
- a korábbi 32 ütemes, ABAC formájú darabok, mint az *I Can't Give You Anything But Love* vagy az *All of Me,*
- a 32 ütemes AABA darabok, az *I Got Rhythm* vagy a *Take the A Train,*
- és a sok extra forma.

Csak néhány további a formai kategóriák közül: ritmus- és harmóniai szempontból egy formai kategóriát alkotnak az afroamerikai bluesok és gospeldalok, a népszerű dalok formai kategóriájába tartoznak George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern és társaik kompozíciói, a tematikus formába a zongorára írt ragtimeszerzemények, a rezesbandák, fúvószenekarok, megint más formai kategóriába kerülnek a latin amerikai tánczenék, másba a rock- és a souldarabok.

Az egyes jazz-zenei formák igen összetett és különösen kifinomult építmények, melyek elemei: a harmónia, a dallam, a hangszín, a téma, a ritmus, a zenei motívumok milyensége, a változatok száma, a darab szerkezete és így tovább. Természetesen az elemek nem mindig tökéletesen tisztázhatók, vannak absztrakt részek, amelyek nehezen skatulyázhatók be egy-egy modellbe, de összességében a jazz-zenei formák jó lehetőséget biztosítanak arra, hogy az egymástól elkülöníthető kompozíciók logikusan meghatározott csoportokba legyenek sorolhatók.

Hogy ne éljünk vissza olvasóink türelmével, akiknek ideáig elérve elegük lett a definíciókból és az elméleti magyarázatokból, már csak egy fontos elemet említünk, amely a zene és azon belül a jazz egyik meghatározó eleme, ez pedig a harmónia.

A harmónia

A ritmika és az improvizáció mellett a jazz harmadik meghatározóan fontos alkotóeleme a harmónia. Ennek a három elemnek az együttese alkotja a jazzmuzsika alapját.

A pontos meghatározásért ismét a lexikonhoz folyamodunk, amely szerint: „a harmónia az egyidejűleg hangzó zenei hangok együttese". Amennyiben az olvasó már hallott jazz-zenét (és ennek ellenkezőjét feltételezni is sértés), megállapíthatja, hogy a vezető dallamot mindig egyszerre hangzó és több hangból álló harmóniák kísérik. Amennyiben ezek a harmóniák legalább három hangból állnak, akkor ezeket akkordnak nevezi a zenei szakirodalom.

A harmónia egyértelműen az európai zenéből került a jazzbe, hiszen az eredeti afrikai népzenében – talán a zulu népzenét kivéve – nem találhatók önállóan meghatározható harmóniák. Ugyanakkor a klasszikus európai zene bővelkedik olyan kiváló zeneszerzőkben, akik csodálatos harmóniavilágot teremtettek kompozícióikban (Richard Wagner, Liszt Ferenc, Richard Strauss, Verdi, Puccini és mások). Természetesen az európai zenében nem csak a fent említett szerzők művei domináltak, hiszen harmóniai szempontból fontos részei voltak az európai zenének a népdalok és az egyházi dalok is.

Az afrikai és az európai zene egyesüléséből kialakuló muzsika eredményeképpen az amerikai néger népzenében, még ha egyszerű formában is, már megjelentek a harmóniák.

A dallam alatt játszott harmóniák aláfestik a zenei témát, kiemelik annak hangzását, érzelmeket, hangulatokat fejeznek ki, ezért óriási szerepük van a zenében. Ez a kijelentés természetesen vonatkozik a jazzre is. Nem tekinthető véletlennek, hogy a jazz kezdeteitől megjelentek a harmóniák a különböző jazzdarabokban.

A legegyszerűbb harmóniákról beszélünk akkor, amikor három egymástól eltérő hang egyszerre szólal meg, ezt nevezzük hármashangzatnak. A skála minden hangjára lehet harmóniákat felépíteni, ezeknek a harmóniáknak a változtatása is hozzájárul a különböző melódiák sokszínű hangzásához.

40
dúr és moll akkord

Amint a példában is hallható, a különböző harmóniák különböző hangulatokat közvetítenek. Ha a bemutatott két akkordot hallgatjuk, megállapíthatjuk, hogy a dúr akkord nyílt, pozitív hangulatot, míg a moll akkord inkább szomorú, visszafogott hangulatot vált ki a hallgatóból. A jazz fejlődése során a finomabb, érzékletesebb, kifejezőbb hangzások elérése érdekében bővítették a harmóniákat a zenészek, újabb hangokkal gazdagítva

egy-egy akkordot. Így jöttek létre a négyes-, ötös- és további hangzatok. Ezeknek a harmóniáknak a használata rendkívül sokszínűvé teszi a melódiák kibontakozását, érzelmi hatását.

41 szeptim akkord
42 major akkord

Kialakultak a különböző jazzstílusok tipikus harmóniai fordulatai, sémái, amelyek karakteresen jellemezték és jellemzik ma is a korszak jazz-zenéjét. Érdekes összehasonlítást tehetünk, ha egymás után meghallgatunk például egy Art Tatum- és egy Bill Evans-felvételt.

43 New Orleans-i típusú bluesharmónia-rendszer
44 modern bluesharmónia-rendszer

A harmóniának mint a jazzmuzsika egyik alapvetően meghatározó elemének tárgyalásakor ismét némileg kivételként kell megemlíteni a free stílust. Ebben a jazzstílusban ugyanis nem fontos, mondhatni elhanyagolható a harmóniaváz, a zenei szabadság felülírja az ilyen jellegű kötöttségeket.

A jazzstíluson belül minden kompozíciónak van úgynevezett harmóniai alapváza, ami azt jelenti, hogy a dallam mellé rendelt, az egész kompozíciót meghatározó, újra és újra visszatérő harmóniák alkotják a harmóniai hátteret.

45 az *Autumn Leaves* harmóniái
46 az *Autumn Leaves* témával együtt

A jazz különleges érdekessége (szemben például a klasszikus zenével), hogy egy-egy kompozíció eredeti harmóniavázát az előadó zenészek úgy alakíthatják, gazdagíthatják, ahogyan az számukra a legjobb kifejezést biztosítja. Nemcsak a harmóniát képező hangok számát növelhetik, hanem magukat a harmóniákat is megváltoztathatják. Ennek a változtatási szándéknak, illetve a következményeinek lehetünk tanúi akkor, ha meghallgatjuk egy sztenderd darab szving stílusban rögzített változatát, vagy ugyanannak a kompozíciónak a modern jazz korszakában előadott változatát.

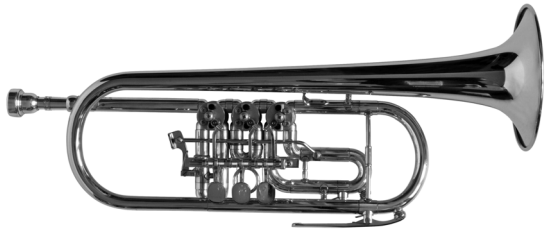
47 Count Basie – *Cherokee* (1939)
48 Charlie Parker – *Cherokee* (1953)

A jazz hangszerei

A jazz fejlődése során változtak a zenekarokban szereplő hangszerek. A kezdetekkor, amikor a jazz még csak kialakulóban volt, alapvetően olyan zenélésre alkalmas eszközök voltak használatosak, amelyeket saját maguk elkészíthettek a fekete rabszolgák, később a felszabadított négerek. Ezek a „hangszerek" a háztartásban vagy annak környezetében található anyagokból, tárgyakból készültek. Ilyenek voltak a bőrből készített dudák, a faládákból összeeszkábált dobok, a csövekből kialakított megszólaltatható tárgyak, csontból, fából faragott, hordóból, teknőből átalakított eszközök.

Az európai zene megjelenésével együtt a használt hangszerek köre is bővült. A blues terjedésével elsősorban azok a hangszerek lettek népszerűek, amelyeket könnyen lehetett vinni, szállítani, hiszen mind a városi, mind a vidéki bluesénekesek sokat változtatták a helyüket, járták a vidéket, mozogtak a városokban. A blueszene alakulásának ebben az időszakában már szerepe volt a harmóniának, ezért olyan hangszert választottak a zenészek, amellyel harmóniai kíséretet is lehetett produkálni. Ennek a zenélésnek legjobban a gitár és a bendzsó felelt meg.

Bendzsó



Trombita

Kornett

Tuba

Ahogy a későbbi fejezetekben látni fogjuk, a jazz fejlődésére a kezdetekben igen erős hatással voltak a New Orleans utcáin vonuló induló- és fúvószenekarok, melyek a francia katonazenekarok stílusát vették át. Ezekben az együttesekben sokféle fúvós hangszer volt, mint a kornett (a trombita elődje), a mély hangú tuba, a klarinét, a harsona és egyéb rézfúvós hangszerek, alt-, tenor- és baritonkürtök.

A ragtimekorszakból többnyire gépzongorára rögzített zongorafelvételek maradtak fenn, ezért egy ideig azt gondolták a zenetörténészek, hogy a ragtime valójában zongoramuzsika volt. Később azonban előkerültek olyan információk, leírások, visszaemlékezések, amelyek azt igazolták, hogy a ragtimekorszakban zenekarok is játszottak ebben a stílusban. A ragtimezenekarokban már használták az európai fúvós hangszereket, a kornettet, a klarinétot, a tubát, mellettük az olykor ritmushangszerként alkalmazott bendzsót és természetesen a dobot vagy dobokat, és fő melódiahangszerként a hegedűt.

Klarinét

A New Orleans-i korszakban a zenekarok összetétele szinte sztenderddé vált: egy vagy két kornett vagy trombita, egy mély hangszínű fúvós hangszer, tuba, harsona, klarinét, gitár vagy később bendzsó, eleinte ritkán, később gyakrabban a nehézkes tuba helyett a nagybőgő, dob és olykor hegedű. Ugyanebben az időszakban New Orleans szórakozóhelyein (elsősorban a bordélyházakban) szólózongora szolgáltatta a zenét.

Az első jazzlemezfelvételt készítő Original Dixieland Jazz Bandben trombita, klarinét, trombon, zongora és dob szerepelt.

Dobfelszerelés

A New Orleansból Chicagóba költözött zenekarok nagyjából hasonló összetételűek voltak, némi különbséget az jelentett, hogy a chicagói bandákban immár fix taggá vált a zongora, és egyre gyakrabban lett a zenekar része a nagybőgő is.

Nagybőgő

A szvingkorszak nagy változást hozott a zenekarok összetételében. Nem a hangszerek változtak, hanem a hangszerek száma. Az öt-hat tagú zenekarokból nyolc-kilenc, majd még több tagból álló együttesek alakultak. Az előbbiekben említett fúvós hangszerek (trombita, klarinét, harsona, tuba) mellé társultak a szaxofonok (alt-, tenor-, később baritonszaxofon). Ezek játszották általában a szólókat, míg a ritmusszekcióba tartozott a zongora, a gitár, a nagybőgő és a dob. Ebben a korszakban jelent meg a zenekarokban a vibrafon, amely különleges hangzásával hamar népszerű hangszer lett.

Vibrafon

A modern jazz kialakulásával együtt jelentősen csökkent a zenekarban játszó muzsikusok száma. Ismét a kis létszámú kombók lettek divatosak. Ezekben az együttesekben – különösen a bebop időszakában – meghatározó szerepe volt az alt- vagy tenorszaxofonnak, a trombitának, a nagybőgőnek, a zongorának és a dobnak. Kisebb szerepet kaptak a mély hangszínű fúvósok (közülük leginkább a harsona volt időként tagja egy-egy zenekarnak), szinte teljesen eltűntek a zenekarokból a gitárok, a vibrafon és a klarinét.

Altszaxofon

Tenorszaxofon

Szopránszaxofon

Baritonszaxofon

Harsona

A zenekarokban használt hangszerek tekintetében jelentős változást hozott a cool és a west coast stílus kialakulása. A hűvösebb hangzáshoz jól illett a szordínót alkalmazó trombita, a finom hangú fuvola, a különleges hangszínű vadászkürt, a fagott, visszatért a tuba és a trombon, az alt- és a tenorszaxofon mellett meghatározó szerephez jutott a baritonszaxofon, a zongora szerepe viszont csökkent.

Érdekes fordulat következett be az úgynevezett progresszív stílus megjelenésével. E stílus legerősebb képviselője, Stan Kenton zenekara összetételében és zenei felfogásában inkább hasonlított egy klasszikus zenét játszó hangversenyzenekarra, mint egy jazzbandára. A hasonlóságot nemcsak a kompozíciók és azok előadásmódja jelentette, hanem a zenekar összetétele is. Kenton kísérletei közben volt olyan periódus, amikor negyvennél több muzsikus játszott a zenekarban. Kenton legmerészebb kísérleti fázisában a megszokott jazzhangszerek mellett ugyanazok a hangszerek is szerepeltek, mint egy hangversenyzenekarban.

Vadászkürt

A klasszicista stílus kisegyüttesei főleg a már bevált összetételben játszottak: szaxofon, zongora, nagybőgő, dob, illetve a szaxofon helyett a klasszikus zenei hangzást kiválóan interpretáló vibrafon.

A hard bop stílust játszó együttesek összetétele nagyjából megegyezett a bebopzenekarokéval, azaz alt- és/vagy tenorszaxofon, trombita, harsona, nagybőgő, zongora, dob, megjelent az orgona, és ismét zenekarok része lett a gitár.

Elektromos gitár

A free korszakban e két utóbbi nélkül, az immár alaphangszerré vált szaxofonok (alt és tenor) mellett továbbra is szerepet kapott a trombita, a zongora, a nagybőgő és a dob, némileg új hangszerként megjelent a szopránszaxofon, némely zenekarban megszólalt egy-egy fuvola, pikoló, basszusklarinét, sőt még üstdob is.

Basszusklarinét

Nagy változást hozott a hangszerek használatában a fúziós stílus. Szinte valamennyi hangszer elektromos erősítést kapott, méghozzá úgy, hogy az elektromos kütyük alkalmazásával egészen különleges, a jazzben addig nem használt effektusok jelentek meg. A zenészek minden lehetőséget kihasználtak annak érdekében, hogy az újnál is újabb hangzást produkáló hangszereket építsenek be a zenekarokba. Erre pedig sokféle lehetőséget teremtettek az elektromos ketyerék, amelyek segítségével valóban különleges hangokat csalhattak ki a hangszerekből. A jazzben hagyományosan használt – bár erősítővel megtámogatott – hangszerek mellett újak készültek, mint például a Fender Rhodes, az elektromos zongora, a basszusgitár, a wah-wah pedál, de olyanok is, mint az okarina, a tambura, a steel drums, a fúziós stílus talán legfontosabb hangszere, a gitár és mások.

Fender zongora

Hammond orgona

Napjaink eklektikus zenéje többféle irányzatból tevődik össze. Talán a leghagyományosabb vonulat a mainstream (fő irányzat), amely többnyire a jazz tradicionális, az előbbiekben megismert hangszereit használja. A legtöbb újdonságot a world music vagy az etnostílus esetén hallhatjuk, láthatjuk. Mivel ez az irányzat a különböző kultúrák zenei gyökereihez nyúl vissza, az autentikus hangzás elérése érdekében az ilyen stílust játszó együttesek igyekeznek beépíteni zenéikbe az eredeti hangszereket. Ilyenek például az afrikai ütős hangszerek, az indiai húrosok, a dél- és közép-amerikai sípok, de ide tartoznak a magyar furulyák és hála a Dresch Quartetnek, a cimbalom is.

Mivel jelenleg nincs kikristályosodott, karakteresen meghatározott egyetlen jazzstílus, szélesre kell tárni a jelképes kapukat, és teret engedni azoknak a kísérleteknek, amelyek új hangzásokat, új hangszereket akarnak a jazzbe bevonni.

Hogyan hallgassuk a jazzt?

Amennyiben a tisztelt olvasó átrágta magát az előző oldalakon, és maradt türelme arra, hogy tanácsokat olvasson arra vonatkozóan, hogyan érdemes hallgatni a jazzmuzsikát, a hátralévő 10 pontot még bátran olvassa el. A pontokba szedett javaslatok olyan kérdéseket tartalmaznak, amelyek megválaszolása segítséget nyújthat ahhoz, hogy ne csak szeressük, hanem értsük is, hogy mi a jazz, és miért nyújt élvezetet annak, aki megismeri.

1. Milyen általános jellemzők állapíthatók meg a zenedarab hallgatása során? Például gyors vagy lassú a darab előadása, szvinges vagy rockos érzést érzést kelt-e?

2. Melyik korszak stílusába helyezhető a megszólaló kompozíció? Milyen improvizációs rendszere van, mely ismert (esetleg e könyvből megismert) jellemzőket produkálják a zenészek?

3. Milyen hangszerek szerepelnek a megszólaló számban, hogyan működnek együtt? Azt például tudjuk, hogy a New Orleans-i korszakban milyen hangszerek fordultak elő a zenekarokban, azt is tudjuk, hogy ezek együttműködésére a kollektív improvizáció volt a jellemző.

4. Mi a jellemző az előadó (hangszeres vagy énekes) előadásmódjára, van-e benne valami átlagostól eltérő, legyen az a dallamra, vagy a ritmusra vonatkozó érdekesség, esetleg technikai különlegesség, vannak-e egyéni kifejezőeszközei?

5. Hogyan működnek együtt a dob és a ritmusszekció hangszerei (nagybőgő vagy basszusgitár, gitár, a korai felvételeken a zongora)? A hangszerek közül melyiknek van vezető szerepe, melyik stílusba sorolható a játékuk, és miben térnek el a többi stílus hasonló hangszereinek játékától?

6. Milyen eredetre visszavezethető stílusjegyek fedezhetők fel az előadott darabban? Vannak-e azonosítható jegyek például a blueszal, a gospellel, a rhythm and blueszal, esetleg a világzenével? Másképpen fogalmazva: milyen stílusok hatottak a darabra legerősebben?

7. Melyik jazzformába helyezhető el az előadott szerzemény? Lehet például bluesos forma, szórakoztató zenei forma, rockos forma és a többi.

8. Énekelhető vagy bonyolult, nehezen vagy egyáltalán nem megjegyezhetőt dallamot hallunk? Jól emelik-e ki az alkalmazott harmóniák a dallamot, és azok kifejeznek, vagy okoznak-e érzelmeket?

9. Mire koncentrál az előadott darab? A kompozícióra, az előadókra vagy az előadásmódra?

10. Milyen társadalmi és gazdasági közegben született a kompozíció, azaz milyen külső hatások járultak hozzá, hogy az eredmény olyan lett, amilyen?

Amennyiben a fenti kérdésekre választ tudunk találni, akkor már nemcsak érzelemmel, hanem tudatosan is részesei lehetünk a jazz által nyújtott élménynek.

3. A jazz kialakulásának társadalmi és zenei előzményei

1993-ban az Atlantic Recording lemeztársaság konferenciáján az alábbi megállapítás hangzott el az afroamerikai és az európai zene közötti különbségről: „A dallamok és a dallamvariációk tekintetében az angloamerikai hagyomány a legfejlődőképesebb, de a rögtönzés mesterei az afroamerikaiak. A fehéreknek komoly hagyományaik vannak a harmóniák megalkotásában, de mind az énekelésben, mind a zenekari muzsikában erősen kötődnek az instrukciókhoz, a kottába írtakhoz. A feketék rendkívül tehetségesek a spontán éneklésben, de nagyon kezdetleges a tudásuk, és kevés a tapasztalatuk a harmóniák terén. A fehéreknek fejlett a költészetük, a balladáik; a feketék a vezető és a kórus közötti párbeszédet alkalmazzák énekeikben, ami az egyszerűbb megértést szolgálja."

Ez az eszmefuttatás azért lényeges a jazz kialakulásának tanulmányozása szempontjából, mert kétségtelenné teszi, hogy a jazz az afrikai és az európai zene összeolvadásából jött létre. A jazz gyökereinek alaposabb megismerése azért szükséges, mert a tradíciók valamennyi zenei ágazat közül a jazzben mutatkoznak meg a legerősebben. Több mint százéves történetének fordulópontjai, stílusváltásai során – hol kevésbé, hol erősebben – a jazz mindig visszanyúlt valamilyen módon az eredetéhez, az alapokra utalva.

Amint azt az előző fejezetben és néhány sorral fentebb már említettük, kétség nem fér ahhoz, hogy a jazz az afroamerikai és az európai zene elegyeként jött létre. Elengedhetetlennek tartjuk, hogy a jazz szeretete és megértése érdekében foglalkozzunk a zenei gyökerekkel.

Az afrikai gyökerek

Először boncolgassuk kissé az afrikai gyökereket, mindehhez azonban némileg vissza kell térni Amerika történelmének kezdeteihez. Hagyományosan azt tudjuk, hogy Kolumbusz 1492. október 12-én érkezett meg Amerika partjaihoz, tehát ettől a dátumtól számítjuk a földrész (ahogy később elnevezték: az Újvilág) történetét. A földrész felfedezése különösen a hajózó népek számára nyújtott kiváló lehetőséget a területi terjeszkedésre, az új vidékek meghódítására. Így a következő évszázadokban települtek oda spanyolok, portugálok, franciák, olaszok, angolok, írek, hollandok, akik, miután letelepedtek az észak-amerikai földrészen, elkezdtek gazdálkodni.

A nagy bevándorlás legfontosabb okai közé tartozott, hogy az európai óhazában erőteljes volt a népességnövekedés, meglódult az infláció, csökkent a munkahelyek száma, nem volt szükség annyi gazdálkodóra.

Az Újvilágban sem volt könnyű a helyzet, hiszen feltételekhez kötötték a letelepedést. A telepeseknek vállalniuk kellett, hogy megművelik a földet, és évente meghatározott járulékot fizetnek egy-egy beruházókat tömörítő táraságnak. A föld megműveléséhez munkások, dolgozók kellettek. A helyi indiánok nem voltak alkalmasak erre a munkára, nem is akarták feladni eredeti életüket (ennek következtében véres harcokat vívtak a betelepülőkkel). Munkaerőt az Atlanti-óceán másik partjáról, Afrikából volt a legegyszerűbb „beszerezni". Először egy virginiai holland dohánytermelő telepesnek jutott eszébe ez az ötlet, akinek afrikai fekete bőrű férfiakat, nőket és gyerekeket szállító hajója 1619-ben ért partot Jamestownban. Ezt követően beindult a rabszolga-kereskedelem.

A nyelvet, az európai szokásokat és kultúrát nem ismerő feketéket könnyű volt szolgaként olcsón dolgoztatni, hiszen nem tudtak ellenállni, elszökni a nehéz munka és a kizsákmányolás elől. A rabszolgákról szóló törvényeket 1705-ben fogadták el, eszerint a rabszolga a „gazdája" tulajdonává vált. Különösen a brit bevándorlók éltek a rabszolgák beszállításával. Szinte naponta érkeztek zsúfolásig megtelt, feketéket szállító hajók Nyugat-Afrika

területeiről Amerika sebtében létrehozott kikötőibe. Az egykor remekül működő nyugat-afrikai civilizációkból, mint Ghána, Mali, Szongai, Kongó, Angola, Dahomey és Togo, tízezrével szállították hajókon Amerikába az embereket, férfiakat, nőket, gyerekeket egyaránt. Különösen Amerika déli államai voltak nagy rabszolgafelvevő piacok, hiszen azokon a vidékeken óriási iramban fejlődött a mezőgazdaság, egyre nagyobb rizsföldek, gyapot- és dohányültetvények jöttek létre, amelyek szinte bármennyi rabszolgát képesek voltak foglalkoztatni. Az 1700-as évek vége felé volt olyan déli állam, amely lakosságának közel kétharmada fekete bőrű rabszolga volt. A munka, amit végezniük kellett, kegyetlenül nehéz és monoton volt.

A rabszolgák helyzete szinte évszázadon keresztül alig változott, annak ellenére, hogy Amerikában komoly társadalmi változások zajlottak. Hatottak ugyan az európai felvilágosodás eszméi, de annyira nem, hogy a társadalmi berendezkedés átalakuljon. Forradalmak, kisebb háborúk, válságok követték egymást, a rabszolgák szempontjából azonban minden ugyanúgy maradt egészen az 1861-ben kirobbant polgárháborúig. Ebben a háborúban az északi államokat tömörítő Unió küzdött a tizenegy déli államot magába foglaló Konföderáció ellen. Szinte minden déli állam és az északi államok egy része is rabszolgatartó volt. A rabszolgatartáshoz azonban csak a déli államok ragaszkodtak.

Abraham Lincoln vezetésével az Unió legyőzte a Konföderáció hadseregét, amely 1865. április 14-én letette a fegyvert. Lincoln a modernizáció híve volt, jelszava: „szabad föld, szabad munka, szabad emberek", és arra törekedett, hogy megakadályozza a rabszolgaság terjedését.

A polgárháború egyik legfontosabb következménye a Lincoln által kiadott *Előzetes emancipációs kiáltvány* megszületése volt. A szabadság kikiáltása (elvileg) azt jelentette, hogy Amerika 4 és fél millió fekete lakosa közül a továbbiakban senki nem lehet rabszolga. A felszabadítás a sok pozitívum mellett nehézségeket is hozott magával. Többen a háborúban elkobzott ültetvényeken maradtak, immár szabad emberként, mások a városokban kerestek munkahelyeket, kevés sikerrel, sokan csak járták a déli államokat munkát, letelepedési lehetőséget keresve. A feketék támogatására hozta létre a kongresszus a Felszabadítottak Hivatalát, és az alkotmányban rögzítette, hogy egyetlen állam sem tagadhatja meg polgáraitól a mindenkit megillető jogokat és mentességeket, törvényes eljárás nélkül senkit sem foszthat meg életétől, szabadságától és tulajdonától, senkitől nem tagadhatja meg a törvények adta egyenlő védelmet, továbbá biztosította a fekete férfiak választójogát. Mindezek ellenére a konszolidáció nagyon lassú folyamat volt. Újabb és újabb erőszakhullámok indultak a feketék ellen, sőt néhány déli államban kizárták a fekete férfiakat a politikából.

A délen maradt feketék többsége továbbra is a fehérek földjén dolgozott bérlőként, a fajgyűlölet légkörében, rengeteg adósságot görgetve maga előtt. A 19. század végén még mindig előfordult, hogy feketéket lincseltek és kínoztak meg úgy, hogy ezeknek a bűntetteknek nem lett semmiféle következményük. Az egykori rabszolgáknak még mindig nem volt helyük az amerikai társadalomban.

Az afrikai kultúra és zene

Boncolgassuk tovább, hogy fő témánk szempontjából milyen kultúrát vittek magukkal a fekete rabszolgák az Újvilágba.

Afrikában a zene a mindennapok része volt, nagyjából olyan fontos, mint az istenek tisztelete. A zene eszköze volt a szórakozásnak, a gyógyításnak, az ünneplésnek, a tanulásnak, a törzsek között folyó, ma politikának nevezett társadalmi mozgásnak. Zenével nyilvánították ki az érzelmeiket, a zene volt a vallásgyakorlás eszköze is. Zenével ünnepelték a születést éppúgy, mint a halált. A zenei nevelés már kisgyermekkorban elkezdődött. A gyerekek maguk által fabrikált „hangszereket" használtak, de később, felnőttkorban ezek az eszközök egymás informálására, vadászatra, állathangok utánzására

is alkalmasak voltak. A zenélésre szolgáló eszközök voltaképpen a közös nyelvet is biztosították azok számára, akik használták. Csak néhány az afrikai jellegzetes hangszerek közül: kora, balafon, különböző dobok, sanzi, mvet, egyfajta xilofon. Gabonban a kutatók nyolchúros hangszert is találtak, Elefántcsontparton például olyan zenei eszközöket is használtak, amelyek az európai fúvós hangszerekre emlékeztetnek. A hangszerek többnyire a természetben fellelhető anyagokból készültek.

Az afrikai zenében azonban nemcsak az instrumentumok kaptak szerepet, igen fontos volt az emberi éneklés, melyhez hozzátartozott a testrészek használata is, a tapsolás, a lábdobbantás. Az idők során a különböző közösségek dalai egyre absztraktabbá, szimbolikusabbá finomultak, tele metaforákkal, burkolt utalásokkal.

Az afroamerikai kultúra és zene

Az 1680-as évekből több olyan írás maradt fenn, melyek szerint az Amerikába hurcolt fekete rabszolgák vasárnaponként saját dalaikat énekelve, saját zenélésre szolgáló eszközeiket használva ünnepelték isteneiket, gyakorolták vallásukat, köszöntötték az újszülötteket, a halottaikat, de olykor még az esőt is, továbbá ezekkel kísérték hagyományos táncaikat. Egyértelmű tehát, hogy az Afrikából elhurcolt és Amerikában rabszolgasorba vetett emberek vitték magukkal eredeti kultúrájukat, népmeséiket, varázslataikat, mágikus hiedelmeiket, szokásaikat, eszközeiket, és ott gyakorolták, fejlesztették őket. Arról is maradtak feljegyzések, hogy a polgárháborúban a feketékből álló seregekben (250 000 fekete önkéntes katona harcolt az Unió oldalán) is megtartották hagyományaikat, használták hangszereiket.

Mind az afrikai óhazában, mind az Újvilágban kollektív részvételt jelentett a zenélés a feketék számára. A rabszolgák számára a zene, az éneklés és a tánc még erőteljesebb igénnyel jelentkezett Amerikában, mint az eredeti hazájukban. A napi tizenkét-tizenöt órai rettenetesen kemény munka, a ritka és rövid pihenés, a teljes jogfosztottság, a kiszolgáltatottság érzése, az elkeseredettség ellensúlyozására panaszok, dalok, fohászok születtek, melyeket közösen „komponáltak" és adtak elő az ültetvényeken munka közben, az ünnepeken vagy vasárnap a közös összejöveteleken, a templomokban. Ezek a dalok az idők során sokat változtak, újabb és újabb rögtönzésekkel gazdagították őket, változott a ritmusuk, megjelent a szinkópa, átalakultak a zenei formák. Egyre több európai hatás került ezekbe a dalokba, de eredeti, rituális szerepüket nagyon hosszú ideig megtartották, így tudták túlélni a rabszolgaság éveit.

A rituális éneklés, zenélés és tánc nagyon mélyen gyökerezett az afrikaiak életében, és Amerikában is az afroamerikaiak kultúrájának része maradt.

Az éneklés különös formái közül a legjellemzőbb a rekedtes kiabálás (szakszóval shout), amely fokozatosan kap egyre magasabb érzelmi hőfokot, szinte az eksztázisig fokozódik. A munkadalok már az amerikai ültetvényeken születtek, ahol a rabszolgák részben a kemény és monoton munkavégzés megkönnyítésére, részben szórakozásra találták ki. A munkadalokból alakult ki a felhívás–válasz típusú éneklés alkalmazása. A felhívás többnyire egy vezetőtől származik (lehet az a földeken dolgozó munkás vagy előénekes, dobos), míg a választ a többiek, esetleg énekes kórus adja meg. Ez a zenei jellegzetesség megtalálható az európai zenében is, gondoljunk csak a gregoriánokra, zsoltárokra, amelyeket még manapság is hallhatunk az istentiszteletek alkalmával.

A felhívás–válasz zenei forma a jazzben él tovább, és bizonyos stílusokban jelentős szerepet játszik.

Az afrikai zene talán legmeghatározóbb hangszere a dob. Mind az éneklés, mind a tánc során többfajta különböző hangzású ritmushangszert használnak, mindebből az következik, hogy az afrikai, majd a kezdeti afroamerikai zene legfontosabb eleme a ritmus. Hiába differenciáltabb az európai zenében a ritmusok használata,

hiába nagyobb a hangszerek választéka, az afrikai dobok által produkált ritmusokkal nem konkurálhatnak. Az afrikaiak és az afroamerikaiak az európai zenéhez szokott fül számára elképesztően sokrétű, bonyolult ritmusképletet használnak. A dobzenekarokban gyakran tíz vagy annál több dob játszik, s olyan ritmikai kombinációkat adnak elő, amelyeket rögtönzésekkel elképesztő bonyolult rendszerré kombinálnak.

1
African Congo Drum Music

Itt egy fontos alapfogalmat kell megmagyarázni rövid definícióval, ez a fogalom a ritmusok „családjához" tartozik, és a későbbiek során többször teszünk rá utalást. Ez a poliritmika. Poliritmikáról akkor beszélünk, amikor a többszólamú zene minden különböző szólamában más ritmus szól, azonos időben. Ez a meghatározás vonatkozik például arra az esetre is, amikor a különböző ritmushangszerek (dobok, csörgők, dobozok, ládák, de lehet taps, dobogás) a saját ritmusukon belül szinkópákkal, off-beattel különleges hangsúlyozást alkalmaznak, ezáltal érdekes lebegő hangzást hoznak létre. Az ismertetett ritmikai különlegességek zaklatottá teszik a zenét, ez a zaklatottság feszültséggé fokozódik, és eksztatikus érzelmi állapothoz vezet.

Idézzünk fel egy eseményt, amely egy afroamerikai ünnepségen történt: egy idős fekete férfi ült a földön, két lába közé egy henger alakú dobot fogott. Az ujjaival finoman ütögette a dob peremét, mindig ugyanazt az ritmust. A hengeren alaposan kicserzett állatbőr feszült, amely minden ütésnél kongva szólalt meg. Egy másik dobos a térdei között tartott egy kisebb dobot, amelyet szaggatottan ütögetett. Ennek a dobnak az előbbinél élesebb hangja volt. A harmadik fekete férfi ült a földön, kezében tartott egy lopótökből készített húros hangszert, melyet egy fadarabbal ütögetett. Egy fekete asszony egy kis darab bottal lopótököt ütögetett, amelyre bőrt feszítettek. Ennek az eszköznek nagyon érdekes, szokatlan hangja volt, és a folyamatos és egyenletes ütögetés által jó alaphangzást adott a többi dob számára. A dobosok körül fekete asszonyok álltak, akik finoman elkezdtek énekelni a dobok által produkált ütemre. A dallam spontán alakult, feltételezhetően valamiféle rituális célt szolgált. Az éneklés ereje egyre fokozódott, közben az éneklő asszonyok táncolni kezdtek. A táncolók lassan kört alakítottak, és meghatározott ütemenként keményen dobbantottak a lábukkal. Miközben az éneklés egyre inkább kántálássá vált, és az éneklők egyre önfeledtebben adták át magukat a ritmusnak, addig a tánc végig fegyelmezett maradt, a táncolók szigorúan tartották a kört, és ismételgették a lépéseket.

Az esemény a 19. század végén zajlott New Orleansban, a feketék összejövetelei számára kijelölt Congo téren (ma Louis Armstrong park a neve).

Szót kell ejteni az afroameriakiak táncáról is, hiszen az afrikai folklórban nagy szerepe van a táncnak. Az emberek a közös összejövetelek alkalmával csoportokba verődve táncoltak, a táncokat különböző zajokat, hangzásokat produkáló eszközök kísérték (többnyire ritmushangszerek, például dobok, ládák), a táncosok egyre felfokozottabb érzelmi állapotba kerültek, és ahogyan a shouteneklés esetén, a tánc során is bekövetkezett az eksztatikus állapot.

Benjamin Latrobe építész több remek rajzot készített egy 1817-ben tartott ünnepségről, ezek kitűnően tükrözik az összejövetelek hangulatát. Lerajzolt a feketék ünnepségein használt néhány zenei eszközt (nehezen lehetne hangszernek nevezni őket, bár zenéltek velük).

Az egyik rajz egy lopótökből készült húros eszközt, a másik henger alakú dobot ábrázol, de készített olyan képet is, amelyen a közösség kört formál, és középen egy félmeztelenre vetkőzött fekete férfi táncol.

A táncnak különösen nagy jelentősége volt a vallási és a rituális ünnepségeken. Alapvetően kétféle táncot táncoltak az afrikai népek, majd a tradíciót tartva az afroamerikaiak is. Az egyik az

egyéni, individuális tánc. E tánc során az emberek kört alkotnak, és a körön belül, annak közepén táncol a táncos, aki lehet férfi vagy nő. A körbe felváltva állnak be a táncosok.

A másik táncforma a közös tánc. Ilyenkor a táncosok kört alkotnak, és az óramutatóval ellenkező irányban mozogva meghatározott lépéseket tesznek, természetesen mindig a ritmusnak megfelelően. Az afroamerikai táncformák hosszú ideig éltek a lakosság körében. Ahogy az egyéb szokások, ritmusok, dalok, mondák, a tánc is apáról fiúra szállt, „szájhagyomány" útján terjedt és maradt fenn. A Benjamin Latrobe által lerajzolt és leírt táncokat a 20. század első harmadában is lehetett látni néhány fekete közösség rituális ünnepein.

A hagyományok gyakorlásával kapcsolatban a kiváló New Orleans-i klarinétos, Sidney Bechet a következőket írta *Treat It Gentle* című önéletrajzi könyvében:

„Láttam és hallottam nagyapámat dobolni a Congo Square-en. Vasárnaponként – merthogy ez volt a rabszolgák pihenőnapja –, amikor *összejöttek a téren, nagyapám fogta a dobot*, és fantasztikusan dobolt. Pedig soha senki nem tanította dobolni, elleste a ritmust, szinte a vérében volt. Zenész volt. Soha nem tévesztette el."

Az afroamerikaiak saját hagyományainak fenntartása szempontjából jelentős események voltak az évente megrendezett fesztiválok, ahol összejöttek a különböző ültetvényeken dolgozó, különböző településeken élő csoportok, és feleleventették elődeik szokásait, dalait, táncait, legendáit. A Pinkster Fesztivál is ilyen rendezvény volt, több napig, olykor akár egy hétig is eltartott. Ilyenkor a fekete közösségek kerestek egy nagyobb üres területet, ahol az ünnepségek megrendezésére elegendő hely mutatkozott. Természetesen az ilyen összejövetelekhez engedélyt kellett kérniük, amelyet nem minden esetben kaptak meg. A leggyakrabban – egészen 1855-ig – a New Orleans-i Congo Square volt a helyszín, bár ott sem mindig kaptak engedélyt a fesztivál megrendezésére.

Egy-egy ilyen fesztiválon százával „léptek fel" a fekete énekesek, zenészek, vagy táncosok, és mutatták be egymásnak (és maguknak is), hogy milyen mélyen él még bennük a tradíció. A fő hangszerek itt is a dobok voltak, amelyek elképesztő találékonysággal készültek különböző tárgyakból és anyagokból. Az idők során egyre több európai hangszer is megjelent a fesztiválokon, ezek többsége valamilyen fúvós vagy húros hangszer volt, mint például a furulya, a fuvola és a hegedű. Az európai hangszerek használatát részben úgy sajátították el, hogy megfigyelték a fehérek zenélését otthon, esetleg előadásokon vagy templomokban az istentiszteleteken.

A munkadalok – work songs

Ha már szóba került a munkadal, adunk róla kicsit részletesebb ismertetést is. A kezdeti időszakban a munkadalok voltak az afroamerikaiak legfontosabb muzsikái. Munkadalok különösen ott születnek, ahol csoportok végzik a munkát, és a munkavégzés bizonyos ritmust kíván. Ilyenek lehetnek például az ültetvényeken a mezőgazdasági munkák, az aratás, a kapálás, a vasúti sínek fektetése, a favágás és hasonlók. A munkadalok tehát olyan környezetben születtek, ahol az említett munkákat a feketék végezték. Ilyen terület volt a Mississippi deltájának környéke, Virginia gyapotföldjei, de ilyen dalok születtek Texasban és Georgiában, a feketék számára létrehozott börtönök földjein is. Egyes zenetörténészek szerint a munkadalok már Amerikában születtek, nem támaszkodtak afrikai hagyományokra, így azt lehet mondani, hogy területenként, csoportonként változó módon jöttek létre. Ezzel szemben Rex Harris amerikai zenetörténész szerint a munkadalok már a nyugat-afrikai kultúrában is megtalálhatók, sőt más európai kultúrában is fellelhetők. Voltaképpen a 17–18. században Amerikában kialakult munkadalok új tradíciót alapoztak meg, amely később, a továbbélés során a jazz kialakulásában és fejlődésében is szerepet kapott.

A fehér gazdák hagyták, hogy a feketék munkadalokat énekeljenek, mert azt tartották: „az éneklő fekete a boldog fekete”.

Tekintettel arra, hogy az afrikai népeknél – mint az előzőekben láttuk – a zene nem csak szórakozást jelent, természetes, hogy a különböző tevékenységek végzéséhez is a használnak zenét.

A munkadalok többnyire rövidek voltak, mindössze néhány ütemből álltak, instrumentális kíséret nélkül. A munkadalokban az a közös, hogy kíséret nélkül énekelték, monoton, gyakran ismétlődő refrénnel, és mindig a fizikai munkához kapcsolódtak.

2
Negro Work Songs & Calls – *Early In The Mornin*’

Egy munkadal akkor jó, ha pontosan meghatározza a munka ritmusát, és hozzásegíti a munkásokat ahhoz, hogy gyorsabbnak érezzék az idő múlását. Ugyanakkor érdekes, hogy a munkadalok szövegei nem szükségszerűen kapcsolódtak ahhoz a tevékenységhez, amelyet végeztek. Gyakran rövid történetek, esetleg értelem nélküli ritmusos hangkapcsolatok, olyan „dallamok”, amelyek megkönnyítik a nehéz, monoton munka elviselését.

Ezek a fajta dalok a feketék előadásában az afrikai és afroamerikai feketék éneklésének minden jellegzetességét magukon viselik. Ilyenek: a kiabálás, a szaggatott kiáltások, a csúszkáló és a magas fekvésben megszólaltatott hangok használata. Kijelenthető, hogy a munkadal egyértelműen a rabszolgák zenéje volt, még akkor is, ha a továbbélése során megváltozott a funkciója. Bár a munkadalok kifejezetten egyes vidékekhez kapcsolódnak, a jazz mint városi zene kialakulásához – különösen annak ritmizálásához – mégis hozzájárultak.

Amint már eddig is oly sokszor említettük, a jazz kialakulása az Amerikába telepített afrikaiak és az oda emigrált és ott letelepedett európaiak kultúrájából, azon belül zenéjének elegyéből alakult ki. Nézzük meg, mit vittek Amerikába az európaiak.

Az európai gyökerek

Az észak-afrikai és az európai kultúra keveredése voltaképpen már az afrikaiaknak (mórok) az Ibériai-félszigeten eltöltött hétszáz éve alatt elkezdődött. Az amerikai földrészen bekövetkezett új találkozásuk kapcsán, az 1700-as évek elején szinte már folytatásról beszélhetünk.

Az európaiak nagy kivándorlása során különösen azok kerestek megélhetési és meggazdagodási lehetőséget az Újvilágban, akikben volt vállalkozási hajlam. Az is érthető, hogy a különböző európai népek lehetőleg olyan környezetet igyekeztek találni maguknak, amely hasonlított az eredeti hazájuk környezetére. A dél-európaiak, a spanyolok, portugálok, olaszok és franciák, azaz a latin népek többnyire Közép- és Dél-Amerikában, az írek, németek, angolok inkább az északabbra és nyugatabbra fekvő területeken telepedtek le. A kivándorlókkal együtt az európai kultúra is „kivándorolt” az amerikai földrészre. Oda, ahová hamarosan megérkezett az afrikai kultúra, amely afroamerikai kultúrává alakulva egyesült az európaival.

Azt gondoljuk, bizonyára nem haszontalan nagyon röviden áttekinteni az európai zene több évszázados történetét, hogy könnyebben követhessük az európai zene szerepét a jazz kialakulásában és fejlődésében.

Az európai zene történetét – önhatalmúlag – a középkori egyházi zene rövid áttekintésével kezdjük, hiszen sokunk számára a középkor muzsikája az, amelyről legalább valami fogalmunk lehet, bár igaz, hogy akkoriban még nem jegyezték le a dallamokat, ezért viszonylag keveset tudhatunk róla. Mégis, mivel ez a muzsika a jazz szempontjából fontos „alapanyag” – hiszen a spirituálé kialakulásában is nagy szerepet játszott –, számunkra különösen nagy a jelentősége.

Az istentiszteletek alkalmával elhangzott különböző dallamokat manapság leginkább himnuszoknak nevezzük. A 6. és a 7. századtól beszélhetünk arról, hogy valamiféle dallamkincs kezdett összeállni. Mindez Gergely pápának volt

köszönhető, aki a római egyházon belül zeneiskolákat alapított. A kor jellegzetes zenéje a csupán éneklésre épülő, egyszólamú gregorián volt.

3
gregorián ének – *Dies irae*

A mai zene szempontjából jelentős eseménynek számít egy korabeli olasz szerzetes, Arezzói Guidó tevékenysége, aki a zenei skála különböző hangjait elnevezte, és kidolgozta a szolmizációs rendszer alapjait.

Újdonságként jelent meg a 13. században a gregorián mellett a többszólamú egyházi zenei műfaj, a motetta, amely mintegy előkészítője volt a reneszánsz korszak nagy zenei megújulásának. A reneszánsz humanizmusát a kor zenéje is kifejezte. Az egyházi zene mellett a világi zene is komoly változáson ment át, mind a francia, mind az angol és különösen az olasz muzsikában.

4
Vivaldi – *In furore motetta*

Az emberi természet egyik fontos összetevője, hogy igyekszik szórakoztatni magát és környezetét. Ennek egyik formája, hogy dallamokat fabrikál, melyeket elénekel, és táncol rájuk. Így születtek a különböző népzenék, melyeket a vándorzenészek előadásaiban lehetett hallani, a falvak, városok utcáin, piacterein, de ugyanúgy a főúri palotákban is. A vándormuzsikusoknak – az egyházi zene szerzői mellett – elévülhetetlen érdemeik vannak abban, hogy a zene Európa-szerte elterjedt, folytonosan csiszolódott, megújult, korszerűsödött. A vándorzenészek általában saját verseiket, balladáikat adták elő zenei kísérettel. Érdekes, hogy ebben az időben a francia vándorzenészek, a trubadúrok előadásaiban a franciául megírt versek megzenésítéseként születtek meg a chansonok, vagy ahogy ma mondjuk, a sanzonok. Megjegyezzük, hogy a francia sanzonok az amerikai földrészen szerepet kaptak a jazz kialakulásában is.

Nagy lendületet adott a zene fejlődésének az is, hogy a nagyobb főúri udvarokban önálló zenészeket alkalmaztak, akik zenekaraikkal rendszeres előadásokon szórakoztatták megrendelőiket. Divatosak lettek a madrigálok.

Hasonlóan hozzájárult a zene fejlődéséhez, hogy a korszak (Shakespeare Európája) költészete nagyon erősen hatott az emberekre. Csodálatos művek születtek a szerelemről, az élet örömeiről és bánatairól, a szép nőkről, a jó borról és sok más témáról. Ezek a versek ihlették meg a zeneszerzőket, akik gyönyörű madrigálokkal tették teljessé a kulturális élvezetet.

5
Orlando di Lasso – *Madrigálok*

A vallási reformáció és ellenreformáció ütközése a zene jelentős egyszerűsödését eredményezte, ami kifejezetten jót tett neki. Meg kell említeni az olasz Giovanni da Palestrina nevét, aki a korszak egyik legkiemelkedőbb zeneszerzője és újítója volt.

Az igazi fordulatot a két velencei muzsikus, Andrea Gabrieli és Giovanni Gabrieli kezdeményezte, akik hangszeres kíséretet teremtettek a vokális zene mellé. Ők alkalmazták először a kezdeti zenekarokban a kornettet (még nem teljesen az a hangszer, amelyet később a New Orleans-i zenészek használtak, de valójában a trombita őse, legalábbis hangja a trombitáéra emlékeztet leginkább), a hegedű elődjét, a violát, az oboa elődjét, a sípokat, dudákat, ritmushangszereket, furulyákat.

Olyan új zenei formák jöttek létre, mint a canzonák, a szonáták és a concertók. Ez utóbbiak később közvetlenül hatottak a jazzre, hiszen a concertók olyan hangszeres művek, amelyben a különböző hangszerek vagy hangszercsoportok felelgetnek egymásnak, szinte párbeszédet folytatnak egymással.

A harmónia jelentőségének előretörése új zenei stílust, a barokk zenét teremtette meg. A barokk kor muzsikájának legnagyobb vívmánya az opera létrejötte, melyben nagy szerepe volt az

olasz Jacopo Perinek és Claudio Monteverdinek. Az opera alkalmas arra, hogy egész történeteket lehessen zenei burokba ágyazva elmesélni úgy, hogy a cselekményt énekesek adják elő zenekari kísérettel. Az operaelőadások lehetőséget adtak az énekeseknek, hogy bemutassák tehetségüket, virtuozitásukat, a zenekaroknak pedig arra, hogy a hangzás tökéletesítése érdekében egyre nagyobb létszámúvá fejlődjenek.

Eközben az egyházi zene is változott. A gregoriánok már kimentek a divatból, helyükre léptek a korálok, a templomok hangszerei közül a legfontosabbak és legnépszerűbbek az orgonák lettek. Megváltozott a kompozíciók stílusa is, megszülettek a bravúros játékra lehetőséget teremtő, szabadon komponált toccaták, valamint a szigorúbb kötöttségű fúgák. Ez a zenei stílus olyan zenei óriások tehetségének kibontakozására adott lehetőséget, mint a német Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann és társaik. Igazságtalan, hogy csak Bach életművét emeljük ki (ezt is csak három mondatban), de tény, hogy ő volt a zenetörténet egyik legnagyobb géniusza, akinek munkássága máig hatással van a zenét szeretők millióira. Darabjai a barokk zene és az egyetemes zenetörténet csúcsteljesítményei. Talán nem tűnik a jazz melletti elfogultságnak, ha megemlítjük, hogy Bach nagy mestere volt a rögtönzésnek, és ebben a tekintetben a jazz egyik előfutárának is tekinthető.

A barokk zene kapcsán említést érdemel a francia Jean-Baptiste Lully, François Couperin, az angol Henry Purcell, az olasz Alessandro Scarlatti és nem utolsósorban Antonio Vivaldi.

6
Georg Philipp Telemann – *Tafelmusic*

Amint azt a művészet fejlődéstörténetéből tudjuk, a barokk művészeti korszakát a klasszicizmus követte Európában. A klasszicista muzsikusok célja az volt, hogy lehántsák a zenéről a barokkban ráaggatott, sokszor túlzott díszítéseket, hogy minél tisztább, elegánsabb zenei anyagot hozzanak létre, tükrözve a felvilágosodás gondolatvilágát. A klasszicizmus zenéje ezáltal hűvösebb, visszafogottabb, mint az előző korok muzsikája volt. Az előbbieken kívül a klasszicizmus legjellegzetesebb változását a zenekarok létszámának növekedése, új hangszerek használata jelentette. Ezek közül a jelentősebbek: a klarinét, több rézfúvós és ütős hangszer, a csembaló helyett a zongora.

A zenei klasszicizmus egyik központja Bécs volt, így a zenei világ legnagyobb tekintélyű muzsikusai az Osztrák–Magyar Monarchiából származtak. Mindenekelőtt említést érdemel Joseph Haydn, aki éveket töltött el az Esterházy család birtokán, és számos kiváló zeneművet (többek között szimfóniákat) komponált. Hozzá és J. S. Bachhoz fogható géniusz volt Wolfgang Amadeus Mozart, a csodagyerekből lett csodafelnőtt, aki rövid élete során számos gyönyörű operát, szimfóniát, zongoraversenyt, vonósnégyest, szonátát és versenyművet szerzett.

7
Wolfgang Amadeus Mozart – *Rondo alla Turca*

A korszak másik kiválósága, a német Ludwig van Beethoven csak rövid időt töltött Bécsben, mégis igen sok tapasztalatot gyűjtött. Beethoven munkássága többek mellett azért is kiemelkedő, mert műveiben fokozatosan megszabadult a klasszicista stílus formai jellemzőitől, és megnyitotta az utat a romantika felé. Művei a hősiességet, az emberi győzelmet, a szellem nagyságát dicsérték.

Bár Franz Schubert nem tartozott a nagy újítók közé, talán ő volt az, aki lezárta a klasszicista zeneszerzők sorát. Zeneszerzői tevékenységét csodálatos dallamok, operák, szimfóniák, dalciklusok, szonáták jellemezték.

Addig Isten dicsőítését, a felsőbb társadalmi rétegek szórakoztatását szolgálta a zene, az új törekvések viszont a zeneszerzők önkifejezésének minél szélesebb körű lehetőségeit keresték. Ez a romantika időszaka. A romantikában az

előzőekhez képest sokkal nagyobb – sőt döntő – szerepet kaptak az érzelmek, a lélek kitárulkozása, és a romantika ezzel voltaképpen a felvilágosodás észre, civilizációra és eleganciára épülő eszményeit ellensúlyozza. Nagyobb hangsúlyt kaptak a zenekarok, a hangszerelés, ezzel együtt tovább nőtt a zenekarok létszáma, szólóhangszerré vált a zongora. A zene dinamikusabbá, virtuózabbá vált, a zenészek célja a hallgatóság feltétlen csodálatának kivívása lett. A korszak kiváló zongoristák megjelenését segítette elő, közülük is a legismertebbek és legelismertebbek: a zongoristák közül a félig magyar Liszt Ferenc, a lengyel Fryderyk Franciszek Chopin, a hegedűsök közül az olasz Niccolò Paganini, a kevésbé jó zongorista, ám féktelen tehetségű komponista, a francia Hector Berlioz.

8
Fryderyk Chopin – *Esz-dúr noktürn*, Op. 9 No. 2

Az olasz zene fejlődésében a romantika nem volt olyan újdonság, mint az észak- és közép-európai kultúrában. Az olaszok zenéjéből soha nem hiányzott egyfajta romantikus érzület, hiszen nagy operaszerzőik előszeretettel alkalmaztak romantikus jegyeket műveikben. Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini alkotásai egyszerre voltak mélyen drámaiak, olykor vidámak és léhák.

Az opera műfajában talán az egyik legellentmondásosabb komponista a 19. század kiemelkedő személyisége, Richard Wagner. Tény, hogy munkásságát sokan sokféleképpen ítélik meg, de nem tagadható, hogy Wagner zenéje minden későbbi muzsikusra hatott. Wagner stílusa leginkább romantikusnak nevezhető, bár azzal, hogy sok újdonságot vezetett be a harmóniák használatának terén (szokatlan kromatikus, olykor disszonáns akkordok), túl is lépett a romantikán. Wagner romantikus hatása alatt nőtt föl, majd a hatás alól kikerülve vált önállóan is kiemelkedő zenésszé Gustav Mahler, Anton Bruckner és Richard Strauss.

Itt már közelítünk ahhoz az időszakhoz, amikor az amerikai földrészen elkezdett a jazz kibontakozni. Európában a romantika után újfajta művészeti irányzat kezdett kialakulni, amely a pillanat hatását igyekezett megragadni. Ez az út vezetett el a festészetben az impresszionizmushoz. Az újfajta gondolkodás a zenében két utat nyitott. A francia zene követte az impresszionista festők szándékét, azaz a harmóniákat „színezésre" használták, elvetették a disszonanciát. Ez a módszer egyfajta szabadságot adott a hangulatok, benyomások kifejezésére. A francia stílus egyik kiemelkedő képviselője, Erik Satie visszafogott muzsikája bizonyos egzotikus színekkel fogta egybe az általa kitalált szokatlan hangsorokat. A stílus másik, talán a jazzre legnagyobb hatást gyakorló muzsikusa Claude Debussy. Az ő lebegő muzsikája képes teljesen elvarázsolni a hallgatót. Zenéje mentes minden feszültségtől és drámától, ahogyan Marcus Weeks zenész írja: „nála a hangok csakis a maguk kedvéért, nem pedig valamiféle formai hatás szolgálatában szólalnak meg". Debussy a 20. század zenéjének meghatározó figurája lett. Szintén francia zeneszerző volt Maurice Ravel, a hangszerelés nagymestere, aki népzenei elemeket is felhasznált kompozícióiban.

9
Claude Debussy – *1. arabeszk*

A másik utat az úgynevezett második bécsi iskola nyitotta meg. Az iskola kiemelkedő személyisége Arnold Schönberg volt, aki a wagneri hagyományra épített, felismerte a kromatikus akkordokban, a disszonanciában és a tonalitás kizárásában rejlő lehetőségeket. (Rövid definíció: a kromatika a héthangos hangrendszer kibővítése oly módon, hogy ahol két egész hang követi egymást, közéjük egy félhangot iktat be, ezáltal tizenkét hang képezi az oktávon belüli hangsort. Például: c-cisz-d-disz-e-f-fisz-g-gisz-a-aisz-h. A tonalitás vagy hangnemrend: a zeneművek általában valamilyen hangnemben íródnak. Ha a hangrend megszűnik,

eltűnnek a harmóniák vonzási törvényszerűségei, ilyenkor atonalitásról beszélünk. Schönberg és tanítványai, Alban Berg és Anton Weber részben-egészben követve a tizenkét fokúság újonnan létesített szabályait, olyan utat nyitott meg, amely a jazzben a 20. század 60-as éveiben nyert teret.

A jazzmuzsikára nagy hatást gyakorolt az orosz származású Igor Sztravinszkij is. Lendületes ritmusaihoz, zenéjének furcsán száraz anyagaihoz a húszas-harmincas években a jazzből is merített, ugyanakkor a későbbi jazz fejlődésére is hatott. Kompozícióit az is érdekessé tette, hogy mindig alkalmazta alkotásaiban az orosz népzene elemeit.

Külön kell szólnunk a világ zenei fejlődéséhez komolyan hozzájáruló két nagy magyar komponistáról, Bartók Béláról és Kodály Zoltánról. Mindkettejük óriási érdeme, hogy felfedezték a magyar és a kelet-európai népek népzenéiben rejlő értékeket, és beépítették őket a legmodernebb komolyzenébe. Bartók módszere az volt, hogy a népzenéket részekre bontotta, elemezte, majd a saját intuíciói alapján az alkotóelemekből újraépítette.

10
Bartók Béla – *Concerto*

Fontos szerepet töltöttek be a 20. század európai zenei életében még Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey francia komponisták.

A vallási zene és a spirituálé

Az európaiak a fekete rabszolgákat nemcsak nehéz munkára, de a keresztény vallás felvételére is rákényszerítették. Az afroamerikaiak számára a kereszténység egyfajta menekülést is jelentett. Menekülést a hitbe, részben azért, mert a kereszténység a szegények vallása volt. A „megtérést" elősegítette a felvilágosodás eszménye, amely azt az ígértet nyújtotta az embereknek, hogy a vallás és az egyház kebelén belül eltűnnek a különbözőségek, és testvérre lelnek benne a különböző bőrszínű és fajú emberek. A feketék számára az is vonzó lehetett, hogy a keresztények istentiszteletei ugyanúgy kollektív események voltak, mint az ő eredeti vallási szertartásaik, és ugyanúgy a zene fonta körbe és határozta meg a vallási összejöveteleket, mint náluk. Feltételezhető, hogy a feketék az istentiszteleteken találkoztak először az európai zenével, ezek közül is kiemelkedően az egyházi zenével. Mivel alapvetően a 18–19. században ment végbe a kereszténységre való áttérés, és az akkori Európából a barokk zenét szállították át a letelepülők. Ez a zene komoly befolyást gyakorolt az afroamerikaiak zenei fejlődésére.

Már a kereszténységre való áttérés kezdeti időszakában feltűnt a fehérek számára, hogy a feketék milyen mély érzéssel, milyen tökéletes ritmizálással énekelnek, és milyen szép, szomorú dallamokat produkálnak. Dalaikban felfedezhetők voltak azok a melódiák, amelyeket az ír, angol, skót vagy más telepesektől, farmerektől hallottak, de ezeket saját eredeti zenei rendszerükbe, formájukba, ritmusvilágukba helyezték. Milyen érdekes paradoxon, hogy a fehérek a feketéktől hallották vissza a saját dalaikat. Bár az előbb azt írtuk, hogy a dalokat saját rendszerükbe helyezték, e kijelentés némi magyarázatot igényel. Az afrikaiak népzenéjének egyik jellegzetessége volt a „parttalanság", egy-egy darab ugyanis kiszámíthatatlan ideig eltarthatott, a dallam rendszertelenül jelent meg, majd tűnt el és tért vissza. A melódiákat nem zárta körül ritmikai rendszer, inkább a rendszertelenség volt jellemző rájuk.

Ez a rendszertelenség az afroamerikai zene kialakulásakor megszűnt, a feketék átvették az európai zenében megtalálható strofikus szerkezetet (Gonda János kifejezésével), hangrendszert és ritmusszerkezetet. Így alakultak ki, jöttek létre az egyházi dalok. A dallamok – ahogyan Pernye Andrásnál olvasható – „harciasak, acélosan kemény veretűek", ám a szövegeik szinte ezzel ellentétesen vallásos jellegűek. A vallásos dalokat – különösen a kezdeti időszakban – közös, nagy szabadtéri összejöveteleken énekelték, olyanokon, amelyek egyfajta módon tiltakozások voltak a rabszolgaság ellen. Ezeket az összejöveteleket camp meetingnek

nevezték. A dalokat mindig egy prédikátor kezdte énekelni, eleinte erősen ritmizálva, majd fokozva a szuggesztivitást, egyre magasabb fekvésbe emelte a dallamot, szinte transzba esve és kiabálásával transzba hozva a hallgatóságát, a kongregációt is. Ezek az egyházi éneklések – ahogy ma mondjuk – igazi interaktív éneklések voltak, a prédikátort követte a hallgatóság, és gyakran énekelve reagáltak a prédikátor mondandójára (spontán felhívás–válasz formula).

11 *Be Still, God Will Fight Your Battle*
(Old Time Camp Meeting Songs, Volume 4)

Mint az előbbiekből következtethető, az afroamerikaiakra az európai egyházi zene tette a legelső és legerősebb hatást, amely az ő saját zenéjükkel keveredve új zenei műfajt, a spirituálét is életre hívta.

A spirituálék jellemzői nagyon hasonlítanak az előbb ismertetett európai egyházi dalokéra, hiszen azok egy fejlettebb változatáról van szó. Igen leegyszerűsítve azt is mondhatjuk, hogy a spirituálé akkor született, amikor az európai keresztények vallási énekei és himnuszai egyesültek az afroameriakiak zenéjével. Azt is szokták mondani, hogy a spirituálé ritmizált himnusz. Kialakulásának folyamatát a kutatók 1790 és 1883 közé teszik. A feljegyzések szerint a feketék már a 18. században is énekeltek spirituálékat, de a fehérek csak a polgárháborút követő időszakban figyeltek fel széles körben erre a zenére, ezekre a dalokra. Az első lejegyzett spirituálé gyűjtemények 1876-ban készültek, *Slave Songs of the United States* címmel.

A spirituálé is kollektív „műfaj", ugyanúgy használja a felhívás–válasz formát, mint a munkadalok és az afroamerikai egyházi énekek, de a spirituálék éneklése többnyire valamiféle ünnepélyes eseményhez kötődött, lehetett az születés, házasság, halál vagy egyéb ceremónia. Fontos látni, hogy milyen társadalmi környezetben születtek meg a spirituálék. A feketék kiszolgáltatott helyzetben, jogfosztottan, kizsákmányoltan éltek, nyilván saját zenéjük is ezt a helyzetet tükrözte, ezt az életérzést fejezte ki. Zenéjükben ez a sérelem és elkeseredettség, fohászuk a jobb létért, a segítség reménye, de az ellenállásra buzdítás is megjelent.

Mint az afrikai népzenének, a spirituálénak is fontos eleme a rögtönzés. Az előénekes gyakran formálta át a dallamot, improvizálva egy-egy újabbat, amire a kongregáció hasonló módon reagált, a dal mégis egységes maradt.

12
Early African American spiritual gospel choir

A spirituálé azért különösen fontos zenei műfaj, mert az idők során folyamatosan fejlődött, folyamatosan olvasztotta magába az európai zene szigorú ütemeit, dallamvonalait, használta fel az európai harmóniákat, miközben megtartotta az afrikai népzenére jellemző gazdag ritmizálást, a dallamok díszítését, az improvizációt és a szuggesztív előadásmódot (shout).

13
Georgia Gullah Geeche Ring Shouters 2. rész

Bár a spirituálé jelentős szerepet játszott a jazz kialakulásában, nem olvadt teljesen bele, ma is készülnek spirituálék. Ahogyan a spirituálé hatott a jazzre, a jazz is hatott a spirituáléra, ezeket a dalokat inkább gospelnek nevezik, amely kedvelt zenei műfaj, nagyszerű kórusok adják elő a modern alapokra helyezett dalokat. A gospelénekesek és -együttesek gyakori szereplői a világ koncerttermeinek, a gospelmisék óriási népszerűségnek örvendenek szerte az Egyesült Államokban. A modern spirituálék kiemelkedő képviselője volt többek között Mahalia Jackson, valamint a Golden Gate énekegyüttes. Remek példái a gospeleknek a *Swing Low, Sweet Chariot*, és a *Nobody Knows the Trouble I've Seen* című számok.

14 Mahalia Jackson
– *Nobody Knows the Trouble I've Seen*

Tény, hogy az Amerikában kialakuló zene igen széles körből táplálkozott. Alkotóelemeit a katolikus himnuszok, a gregoriánok, a vallási korálok, de ugyanilyen jelentőséggel a különböző népek dalai, az olasz bel canto, a spanyol flamenco és fandango, a francia népdalok, az ír és angol balladák, de még a lengyel polkák is alkották.

Minstrel show

A minstreljátékok őse, európai elődje egyrészt a commedia dell'arte volt. A színjátszást mintegy két évszázadon keresztül meghatározó forma elsősorban Itáliában volt divatos. A commedia dell'arte voltaképpen egy rögtönzésre épülő színjáték.

A commedia dell'arte francia változata a hasonló tartalmú és előadásmódot mutató foire volt.

A commedia dell'arte és a foire amerikai változata volt a minstrel show. A minstrel szó valószínűleg a német nyelvből került az amerikai földrészre, ugyanis a középkori vándormuzsikusokat nevezték a németek minstreleknek.

Később az amerikai minstrel show-nak elnevezett előadásokban megjelenő, feketére festett arcú fehér szórakoztatók már az 1600-as évek közepén ismertek voltak. A minstrelelőadások látogatása azonban csak a 19. században és a 20. század első évtizedében lett Amerika lakosságának egyik kedvenc szórakozása. A minstrelelőadások némileg továbbfejlesztették európai elődjüket. A minstrelben keveredett a mai értelemben vett varieté, a tánc és a zene. Kétfajta minstrel show létezett, az egyikben fehér előadók feketére festett arccal játszották a néger szerepeket, a másikban a feketék játszották magukat – nekik már nem volt szükségük arra, hogy arcukat feketére fessék. Ez utóbbiak az amerikai polgárháború utáni időszakban, a rabszolga-felszabadítást követően lettek elfogadottak és divatosak.

Az úgynevezett „fehér minstrel" előadások célja az volt, hogy kigúnyolják a fehérek által lustának, babonásnak, bohócnak tartott feketéket. A minstrel történetének első időszakában az előadások általában rövid burleszkjelenetekből álltak, körülbelül az 1830-as években kezdett átalakulni és bővülni a repertoárjuk. A század közepétől a minstrel show-k jelentették a nemzeti művészetet, olyan jelentőségűek voltak, mint ugyanebben az időben Európában az operák lehettek. A század végén a vaudeville-előadások (rögtönzött, elsősorban párizsi utcai dalokat megszólaltató varietészerű előadások, amelyekről ebben a fejezetben még bővebben lesz szó) megjelenésével némileg csökkent a minstreljátékok népszerűsége, de amatőr társulatok egészen az 1960-as évekig őrizték a hagyományokat.

Egy minstrel show plakátja

A minstrelelőadások általában három részből álltak. Az első részben a szereplők megjelentek a színpadon, vicces megjegyzések kíséretében énekeltek, táncoltak. A második részben egyfajta varietéműsor folyt, amelyet szójátékokból összeállított kérdés-feleletek színesítettek, míg a harmadik részben a fekete rabszolgák szerencsétlen életét ábrázoló, durva humorral fűszerezett paródiákat adtak elő a fehér szereplők, melyek során különleges karaktereket bemutatva állították szembe a fekete rabszolgát a fehér ficsúrokkal. Kigúnyolták az alacsony munkabérért dolgozó rabszolgákat, gyerekes szokásaikat, a fehéreket utánzó öltözködésüket. Hasonlóan gúny tárgyát képezték a kövér fekete mamák (big fat mamma), szemben a fehér

úriasszonyokkal. Érdekes ugyanakkor, hogy az énekek többnyire eredeti fekete népdalok voltak. Később, úgy az 1870-es évek végén megjelentek a minstrelelőadásokban a spirituálék is, ekkor már a feketék előadásában.

A feketére mázolt arcú fehérek, majd a fekete „minstrelszínészek" játéka volt a 19. századi Amerika legnépszerűbb színházi formája. A minstrelelőadások zenetörténeti szempontból azért jelentősek, mert népszerűségük nagyban hozzájárult ahhoz, hogy elinduljon, majd fellendüljön a zeneipar. Azonkívül a fekete minstrelszereplők kipróbálhatták és megtanulhatták az európai hangszerek használatát, szélesítve ezzel zenei kifejezési lehetőségeiket. Mindazonáltal a feketére festett arcú fehérek előadásai nem voltak mentesek a feketék durva kigúnyolásától, leszólásától, a tiszteletlen hangnem használatától, a rasszista megnyilvánulásoktól. Ezek az előadások leginkább az alsóbb társadalmi rétegek körében voltak sikeresek. Ennek a feketéket sértően alakító fehér minstrelnek egyik késői és egyáltalán nem követendő példája Cotton és Chick Watts tévéműsora volt a korai ötvenes évekből.

15 Cotton and Chick Watts
Blackface Minstrel Show Comedy (1951)

Természetesen születtek nagyon népszerű dalok, felnőttek népszerű énekesek, alakultak és átalakultak az előadások, mindig a közönség kívánságának megfelelően. 1830-ban például a *Boston Post* című újság áradozott egy Thomas Darmouth nevű énekes *Jump Jim Crow* című daláról, amely egyfajta új divatot is teremtett a minstrelelőadásokban (állítólag erről a dalról nevezték el a feketék szegregációját szentesítő törvényeket Jim Crow-törvényeknek, amelyeket érvényesítettek az iskolákban, a tömegközlekedésben, éttermekben, hadseregben. 1965-ig voltak érvényben.)

A minstrelelőadások gyors népszerűségének egyik következménye az volt, hogy megjelentek a New York-i Broadway színpadjain. Az előadások odáig mentek a pimaszságban, hogy például Shakespeare darabjait dolgozták át burleszkké, többek között *Hamlet, a finnyás*, *A feketék lehelete és a halleves*, *Julius Sneezer* (sneezer = tüsszentő) címekkel.

A közönséget egyre jobban érdekelték az eredeti fekete előadók, énekesek, táncosok, az ő dalaik saját autentikus előadásukban, az általuk használt hangszerekkel kísérve. Ebben az időszakban a feketék között a legnépszerűbb zeneszerszám – természetesen a dobokon kívül – a bendzsó volt. A bendzsó könnyen hordozható hangszer, könnyebb játszani rajta, mint az európai hangszerek legtöbbjén. Ezeket a dalokat az amerikai fehér lakosság egyszerűen néger zenének nevezte.

Az egész estét betöltő minstrel-előadásforma New Yorkban született meg. Az idők során lassan átalakult a minstrelelőadások tartalma is, azáltal, hogy a feketék átvették a fekete arcúra festett fehérek szerepét a minstrel show-kban. Elmaradtak a gúnyolódó szövegek, a vulgáris beszéd, ugyanakkor az előadások „átköltöztek" az operaházak színpadára, a cirkuszok porondjára vagy a kocsmákba. Népszerűségük jele volt, hogy némelyik együttes Európában is fellépett. Az eladhatóság érdekében azokat a részleteket, amelyek a feketék rabszolgaként töltött éveit mutatta be, vidámmá kellett alakítani, némileg romantikussá kellett változtatni.

Az általános sikerek ellenére sok déli városból egyszerűen kitiltották a csak fekete tagokból álló minstrelegyütteseket.

A polgárháború időszakában csökkent a minstrel népszerűsége. Nem annyira azért, mintha az emberek nem vágytak volna a vidámságra, a szórakozásra, hanem inkább azért, mert új műfajok jelentek meg a „porondon", különösen az északi városokban. Ilyen volt például a zenés komédia, a varieté és a vaudeville. Ám a kevésbé sikeres időszak ellenére is alakultak újabb és újabb együttesek. Különlegesnek számított például a csupa nőkből álló Madam Rentz' Female Minstrels, amely 1870-ben jött létre. Őket hamarosan újabb női csoportok követték, és két év múlva már tizenegy ilyen együttes járta az ország településeit.

Amint azt az előzőekben említettük, a fekete minstrelek főleg a polgárháború után, a fekete rabszolgák felszabadítását követően lettek elfogadottak (addig a kevés fekete együttes többnyire illegálisan működött). Néhány fekete minstrel-együttes neve: „Hét szabad rabszolga Alabamából", „Feketék a kukoricaföldekről", „Sam Hague rabszolgacsoportja Georgiából". A korszak legnépszerűbb minstrelcsoportja volt „Brooker és Clayton Minstrel Georgiából", bejárták az egész északi országrészt, és jelentős sikereket arattak. A sikerek ellenére a velük szemben éreztetett rasszizmus – különösen a déli területen – nem csökkent. És éppen ezekben az államokban, még jóval a rabszolga-felszabadítást követően is rabszolgának nevezték a feketéket, és úgy is bántak velük. Többször előfordult, hogy hiába aratott sikert egy-egy minstrelcsoport, a városban nem maradhattak éjszakára, mert nem kaptak szállást. Igaz ugyanakkor, hogy a minstrelcsoportokban szereplők jóval nagyobb jövedelemre tudtak szert tenni, mint a más munkát vállalók.

Korábban volt már szó arról, hogy a minstrelelőadások alapvetően a zenéről és a táncról szóltak, többnyire a feketék, az afroamerikaiak zenéiről és táncairól. Ez még a feketére maszkírozott arcú fehérek esetében is így volt. Többnyire, de nem teljesen. Ugyanis a minstrelek előadásaiban is megjelentek az európai, így például az ír és a skót népzene hatásai, ugyanakkor a korabeli leírások szerint a minstrelelőadásokon elhangzott dalokat főleg feketék komponálták, így fellelhetők bennük az afroamerikai zene elemei. Ez azonban nem vívta ki minden hallgató és néző elismerését. Egy minstrelelőadásról szóló írásos beszámolóban olvasható, hogy „az ember idegei felborzolódtak, amikor a harmónia és melódia nélküli, nem a fülnek való csörömpölést hallotta. A tánc pedig nem szólt másról, mint a lábak földhöz csapkodásáról."

A jelenetek alapvetően arra épültek, hogy humorosak, szórakoztatók legyenek. Ehhez némi „segítséget" nyújtott, hogy a fekete szereplők elég hiányosan beszélték az angol nyelvet, továbbá a saját eredeti szavaikat keverték a szövegeikbe, és ez nagyon komikusnak hangzott a fehér nézők számára. Az előadott darabok témái között gyakran szerepeltek beszélgető állatok, szélhámos rabszolgák esetei, perlekedő emberek, félreértésekből adódó komikus helyzetek.

A fekete minstrelcsoportokban zenekar szolgáltatta a zenét és kísérte az énekeseket. A zenekarban leggyakrabban használt hangszerek a bendzsó, az európai hegedű és a tamburin, továbbá a különböző csontokból fabrikált ütőhangszerek voltak. A dalok – ellentétben az előbb ismertetett beszámolóval – általában fülbemászók, harmonikusak és melodikusak, könnyen énekelhetők voltak, amelyekre jól lehetett táncolni. A *Spirit of the Times* című újság például azt írta, hogy a minstrelelőadáson hallott dal elegáns és különleges volt, az énekesek remekül daloltak.

Bár a fekete minstrelelőadások igyekeztek változtatni a négerekről kialakított sztereotípiákon - noha ez nem mindig sikerült. Továbbra is mindig vidám, kissé bugyuta és lusta embereknek tartották a feketéket, és ezt közvetítették a black face, a fekete arcúak (a feketére mázolt fehérek) előadásai is. Ez utóbbiak közé tartozott a műfaj egyik legkiemelkedőbb figurája, Al Jolson is. Jolson először 1927-ben szerepelt filmen (a címe: *The Jazz Singer*), majd később a *Mammy* címűben. Mindkét darab az állandóan úton lévő minstrel show-król szólt. Érdekes elem, hogy a Walt Disney által kitalált Mickey Mouse rajzfigura is eredetileg egy minstrelszereplő volt (aki állandóan énekelt és táncolt).

Az idők során változtak a minstrelelőadások, az 1940-es évektől már inkább csak hagyományőrző amatőr előadások formájában jelentek meg a színpadokon, utcai előadásokon. Ilyenek még 2000-ben is felléptek. A minstrel visszaszorulásának egyébként részben az is oka volt, hogy a feketék politikai egyenjogúságért és a rasszizmus ellen folytatott küzdelméhez nem passzolt az – egyébként elismerésre méltó – önirónia vagy öngúny.

A fekete minstrel show-k lehetőséget adtak komponistáknak, énekeseknek, színészjelölteknek

arra, hogy – amennyiben tehetségesek voltak – feltűnjenek, népszerűek legyenek. Ilyenek voltak például a később ismertek közül a zeneszerző W. C. Handy vagy Ma Rainey, Ida Cox, Bessie Smith és Ethel Waters énekesek.

16
Ida Cox – *Sings the Blues*

A minstrelek jelentős szerepet játszottak abban, hogy a fekete muzsikusok és énekesek megismerjék az európai előadásmódot, elsajátítsák a hangszerek kezelését, gyakorolják a rögtönzést, megtanulják, hogy minden darabot keretbe kell foglalni, azaz minden darabnak intervalluma van, nem lehet parttalanul zenélni és énekelni. Társadalmi szempontból annak ellenére is fontos kitörési lehetőséget jelentett a feketék számára a hagyományos rabszolgaszerepből, hogy csak lassan haladt az elfogadásuk.

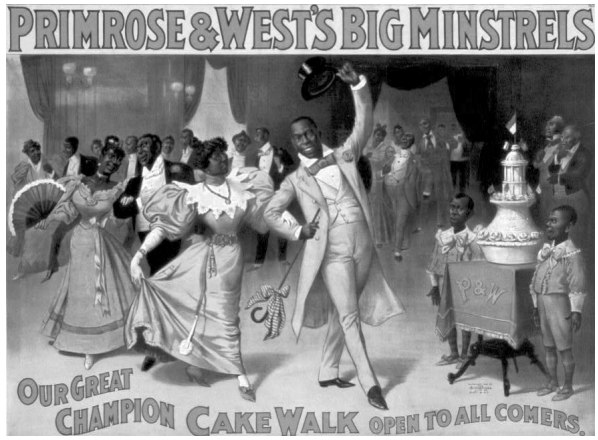
A minstrelek fontos állomást jelentettek a jazz kialakulása felé vezető úton, így szerepük elévülhetetlen.

A cake-walk

A cake-walk tánc egy prize-walk nevű táncból fejlődött ki, amely a rabszolgák körében volt divatos. A tánccal először az 1876-ban, Philadelphiában megrendezett centenáriumi kiállítás alkalmával lehetett találkozni, amikor is a nyertes pár díja egy óriási sütemény volt. Később a minstrelelőadásoknak is részük lett a tánc, de ott 1890-ig csak férfiak táncolták.

Amikor nők is kerültek a táncosok közé, a táncok furcsa groteszkké alakultak, és több zenetörténész szerint éppen emiatt lettek népszerűek. Vannak olyan magyarázatok, miszerint eredetileg a saját összejöveteleiken játszották a feketék azt a játékot, hogy zsákba kötve ettek le egy drótra függesztett süteményt úgy, hogy közben nem használhatták a kezüket.

Több vélemény szerint a cake-walkkal a feketék a fehérek által rendezett bálokon járt táncokat parodizálták. Leight Whipple, egy volt rabszolga mesélte: „nagy kíváncsisággal figyeltük a fehérek összejöveteleit, azokat az estéket, amikor vendégek jöttek. Szerettük nézni a bálokat és az olyan rendezvényeket, ahol táncoltak. Ilyenkor megfigyelhettük a polka, a menüett lépéseit, de érdekesek voltak azok az utcai felvonulások is, ahol szólt a zene, és táncoltak az emberek. Tetszett nekünk, ahogy a férfiak és a nők karöltve táncoltak vagy masíroztak az utcákon. Mi is megpróbáltuk ezeket a táncokat, persze a saját érzéseink, szokásaink szerint. Amikor a fehérek látták a táncainkat, mondhatom, hogy tetszett nekik, jól szórakoztak rajtunk. De nekünk a táncra csak vasárnaponként volt lehetőségünk."



Cake-walk mulatság plakátja 1896-ból

A cake-walk tánc eredetét az afrikai őshazában is keresték, ám igazi kapcsolatot nem találtak a kutatók.

Akár ez, akár az volt az eredeti, tény, hogy a tánc furcsa mozgássorozatból állt.

A cake-walknak természetesen zenéje is volt. A használt hangszerek a dobok mellett – amint a minstrel show-kban szokásos volt – a bendzsó, a hegedű és a hazánk zenetörténetében is előforduló, doromb nevű húros eszköz volt. A zene többnyire kétütemes, és mindkét ütem hangsúlyos. Ez a típusú muzsika egyrészt az európai klasszikus zenéből, másrészt a masírozó rezesbandák és katonazenekarok ritmusvilágából táplálkozik.

17
Cake-walk

A zenei világ (és talán az egész egyetemes művészet) jellemzője, hogy a különböző áramlatok, stílusok hatnak egymásra, olykor még az sem derül ki, hogy melyik hatott a másikra. Érdekes példa az említettekre a kiváló francia zeneszerző Claude Debussy *Golliwog's Cake-walk* című kompozíciójának befejező tétele, a *Children Corner*, amelyben a cake-walk zene szinte minden jellemzője megtalálható.

18 Claude Debussy
– *Golliwogg's Cake-walk, Children's Corner* **(1913)**

A cake-walk zene egyesíti magában a polirit-miát, a szinkópát, a habanerát és a katonazenekarok indulóit (a habanera kubai eredetű zene és tánc, a tangó elődje. A 19. század közepén fejlődött ki a contradanza elnevezésű táncból, amelyet az 1791-es haiti rabszolgafelkelés elől Kubába menekülő franciák vittek magukkal.)

A szinkópa használata alig érzékelhető a cake-walk zenében, mert szinte feloldódik benne, egyfajta szinkópamutáció alakul ki. Bár a kétütemes ritmusképlet európai eredetű, a cake-walk muzsika pulzáló ritmizálásában felfedezhetők afrikai elemek, különösen a Szahara környéki népek ritmusvilága. A habaneráról fentebb azt írtuk, hogy kubai eredetű muzsika, ősi gyökereit azonban Ghánában, Dahomeyben és Togóban is megtalálták a kutatók.

A cake-walk tánc még ma is létezik, olykor a modern táncegyüttesek is műsorukra tűzik, de akinek szerencséje van, láthatja a fülledt erotikájú brazil karneválokon is. Azt tartják, hogy a cake-walk táncot könnyű megtanulni, mert nem igényel különösebb fizikai munkát. Ez bizonyára igaz (még nem próbáltuk meg), de a férfiemberek gyakran ülő helyükben is leizzadnak egy-egy karneváli közvetítés láttán.

A vaudeville

A vaudeville-ek a 19. század 80-as és a 20. század 30-as évei között népszerű színházi előadások voltak az Egyesült Államokban. A vaudeville-előadások leginkább a mai varietékre hasonlítottak. Voltak benne klasszikus zenék, népszerű könnyű muzsikák, táncok, vidám jelenetek, állatutánzó mókák, akrobaták, volt bűvészkedés, versmondás, varázslás, felléptek férfi és női szereplők, énekesek, zenészek, neves személyiségek. Érdekes módon a vaudeville-szereplőket külön el is nevezték, ők voltak a vaudeville-isták. A vaudeville-előadások egy fejlődési folyamat eredményeképpen jöttek létre. Eleinte inkább komolyzenei bemutatók – kissé nagyképűen lehet úgy is fogalmazni, hogy koncertek – voltak, részei a minstrel show-nak vagy az irodalmi burleszkeknek. Kezdetben rendeztek előadásokat kocsmákban, sőt még múzeumokban is.

Kifejlett formájukban a vaudeville-előadások voltak Amerika legnépszerűbb szórakoztató műsorai, ezek jelentették a maguk idejében az igazi amerikai show-bizniszt.

A vaudeville elnevezés is egy folyamat eredménye. Egyes vélemények szerint a francia „voix de ville" szókapcsolatból jött létre, amelynek jelentése: a város hangja. Mások azt tartják, hogy a kifejezés egy Olivier Basselin nevű szerző szatirikus bordalaiból, a „Vaux-de-Vire" műfaj nevéből származik. Abban többnyire megegyeznek az ezzel foglalkozó etimológusok, hogy a vaudeville kifejezés eredete minden bizonnyal kapcsolatban volt a szatirikus, gúnyos dalokkal.

19 Historic Footage
– *Vaudeville Acts 1898 to 1910* (Part 1 of 2)

A vaudeville-előadások nézői eleinte a munkásosztályból, később nagyrészt a középosztályból kerültek ki. Ennek részben az volt az oka, hogy az előadások fegyelmet és figyelmet követeltek a nézőktől, hiszen voltak olyan részletek, amelyek bemutatása veszélyes volt (artisták, tűznyelők), mások bizonyos fajta műveltséget kívántak (mint a komolyzene, az irodalmi igényű versek).

A vaudeville utazó csoport volt, városról városra, faluról falura járt, és bárhol fellépett, ahol arra lehetőséget kapott. Rendeztek előadásokat szabadtéren, hajókon, parkokban, operaházakban,

báltermekben. A szereplők között igen sok volt a holland muzsikus, akik pengetős-húros hangszereken kísérték az előadásokat. Az előadások sokoldalú programot nyújtottak. Az előbbiekben említetteken kívül – különösen a 1900-as évek elejétől – zenés darabokat, drámákat is előadtak. Olykor csatlakoztak a vaudeville-társulatokhoz gyógyítók is, akik különböző kenőcsöket, elixíreket, csodaszereket mutattak be, és – természetesen – árulták is a közönségnek.

A társulatok számának szaporodása megkívánta, hogy intézményesen foglalkozzanak a fellépések szervezésével, ennek érdekében az 1900-as évek elején létrejöttek a közönségszervező irodák.

Az 1890-es évek végén épült meg az első igazi vaudeville-színház (Martin Beck's Orpheum Circuit), melyet hamarosan több is követett, és 1919-re már 35 településen 45 vaudeville-színház működött az Egyesült Államokban. Az úgynevezett „fehér színházakban" külön helyezték el a feketéket, általában a kakasülőn. Ugyanakkor voltak csak a feketék számára létrehozott vaudeville-előadóhelyek is (ezek nem hagyományos értelemben vett színházak voltak), ahol fekete vaudeville-társulatok léptek fel.

Valószínű, hogy a vaudeville-ek népszerűségének emelkedéséhez hozzájárult az is, hogy az előadásoknak egyre több és erőteljesebb szexuális tartalmuk volt. Andrew Erdman író a következőket írta *Blue Vaudeville* című könyvében: „Ezek a (vaudeville) előadások a szexualitás bemutatói voltak. A szereplők hiányos öltözékben jelentek meg a színpadon, provokatív táncokat és énekeket, obszcén szavakat tartalmazó verseket adtak elő. Különösen a nők öltözete volt hiányos."

Kérdés, hogy a vaudeville-előadásoknak vagy valami másnak lehet-e tulajdonítani, de tény, hogy a szexualitás Amerikában ettől az időtől vált egyre szabadosabbá, egyre nyíltabbá. A szexualitástól függetlenül a későbbi idők vaudeville-előadásain olyan fiatal előadók tűntek fel, mint Judy Garland, Sammy Davis Junior, Bob Hope, Red Skelton. Ahogyan a nevekből is látható, a vaudeville-színházak jellemzően zenés darabokat játszottak.

Ezeken az előadásokon sokfajta zene hangzott el, köztük szórakoztató könnyűzene, pikáns szövegű dalok, klasszikus zene, spirituálé, operarészlet és hasonlók. Játszottak fúvószenekarok, néhány tagból álló, énekeseket kísérő együttesek, olykor szólóelőadók, szóval sokféle zenei igényt igyekeztek kielégíteni a társulatok.

Ez a zenei „egyveleg" hasznos volt a jazz kialakulása szempontjából, hiszen a sokféleségben a különböző zenék hatottak egymásra, alakították egymást, a zenészek kipróbálhattak új hangzásokat, ritmusokat, melódiákat, lehetőség nyílt a rögtönzésre. Így a vaudeville-előadásokon népszerűvé vált zenék közvetlen előfutárai voltak a jazz-zenének.

Fúvószenekarok, masírozó rezesbandák

Le kell szögezni, hogy az afroamerikai zene kezdetben főleg énekes muzsika volt. Az énekeket tapssal, lábdobogással, különböző ritmusokkal kísérték a fekete rabszolgák, akik hangszerekhez csak a polgárháború befejezése után, felszabadításukat követően juthattak. Természetesen hosszú idő telt el, amíg a feketék megismerték és elsajátították az európai hangszerek használatát. Ebben a folyamatban nagy szerepük volt azoknak a zenekaroknak, amelyek az utcán masírozva szórakoztatták a városok lakosságát, és amelyek fehér tagjai közé folyamatosan kerültek be fekete zenészek. A masírozó zenekarok a francia katonazenekarok mintájára alakultak, ezt a stílust a Mississippi deltájában létrehozott városukban honosították meg a francia bevándorlók. Nem véletlen, hogy a város és a körülötte szervezett későbbi állam neve is a francia „őshazára" utal (New Orleans, Louisiana, de erről majd később).

New Orleans a 19. század végén és a 20. század elején Amerika legszórakoztatóbb városa volt. Nem csoda, hogy a városban szinte gomba módra szaporodtak a különböző fúvószenekarok. Kis túlzással kijelenthető, hogy minden klubnak, intézménynek, szervezetnek és társaságnak saját rezesbandája

volt, amelyek nemcsak az ünnepnapokon, hanem a hétvégéken, sőt olykor egyéb jeles napokon (esküvőkön, temetéseken) is vonultak az utcákon, és fújták, fújták a maguk zenéjét. A zenék eleinte a francia katonazenekarok által is játszott, európai zenei alapokra helyezett indulók voltak, később keveredtek a többi bevándorló nép muzsikájával, polkákkal, német indulókkal, ír és skót népdalok feldolgozásával, sőt bizonyos ismertté vált néger spirituálék dallamaival is. Ez a szórakoztató zene hamarosan túllépett New Orleans határain, és divatos lett az Egyesült Államok délkeleti, sőt nyugati városaiban is.

20
Corcoran Cadets March **(1946)**

A zenekar tagjai – közöttük egyre több fekete muzsikus – kiválóan megtanulták a fúvós hangszerek használatát, hiszen a gyakori játék, a sokszínű muzsika, a hallgatóságnak a zene iránti egyre magasabb igénye szinte kikényszerítette, hogy a zenészek magas színvonalon kezeljék a zenei instrumentumokat. A zenekarok létszáma változó volt, olykor öt-hat, máskor tíz-tizenkét főből is álltak. Manapság talán már kevésbé szokás, de a hatvanas évek végéig nálunk is működtek egyesületekhez, szakmához tartozó fúvószenekarok, mint például a bányászzenekarok, tűzoltózenekarok, katonazenekarok, és még az is szokásban volt, hogy egy-egy neves halott temetésén ezek a zenekarok játszottak.

Ugyanez a szokás New Orleansban és néhány más déli városban is divatban volt (és még van olykor ma is), azaz a masírozó rezesbandák elkísérték a halottas menetet a temetőbe, ahol lassú és szomorú hangvételű zenével búcsúztatták a halottat. Az ilyen alkalmakkor játszott darabok az idők során átalakultak, és közülük több pattogó ritmusú, vidámabb indulóvá vált, melyeket szívesen fogadott a hallgatóság, amely a városok járdáin állva – vagy táncolva – mulatott. A legismertebbek közül ilyen darab volt például a *Didn't He Ramble* vagy a *When the Saints Go Marching In*.

21 New Orleans Traditional Jazz Band
– *When the Saints Go Marching In*

Az említett zenei átalakulás következtében igen sok, eredetileg lassú és szomorú dallamból lett vidám hangulatú előadás, amelyet tapsolással, ritmikus lábdobbantással, dobolással lehetett még szórakoztatóbbá tenni. Az utcán masírozó rezesbandák fokozatosan „bevonultak" a tánctermekbe, nagyterű szórakozóhelyekre, ahol zenéjükre táncolni is lehetett. Íme, így alakultak ki a tánczenekarok elődei, és mivel ezek a zenék voltak a legdivatosabbak akkoriban, ezek lettek a korai jazz repertoárjának legfontosabb darabjai.

A fúvószenekarokban, a masírozó rezesbandákban – ahogyan az elnevezésük is mutatja – főleg fúvós hangszerek szerepeltek, úgymint a kornettek, harsonák, klarinétok, tubák, de fontos szerepet kaptak a ritmushangszerek is, mint például a dobok és a bendzsó.

Ezekben a zenekarokban kiváló muzsikusok nőttek fel, akik közben vagy később a jazzmuzsika legjobb képviselőivé váltak. A rezesbandákban felnőtt, legendás jazzmuzsikussá vált zenész típusára az egyik legjobb példa Buddy Bolden, aki remekül kombinálta a rezesbandák zenéjét a ragtime-mal, a francia négyessel és a blueszal, és lett az egyik első kiemelkedő jelentőségű jazz-zenész.

Különösen a kis létszámú zenekarok voltak azok, amelyek nemcsak temetésekre jártak, hanem – amint már előbb említettük – minden ünnepi összejövetelnek szereplői voltak. Így részt vettek különböző reklámkampányokban, játszottak esküvőkön, sőt szerenádokat is adtak szerelmes ifjú férfiak kísérőjeként – óh, milyen kár, hogy ez a fajta gesztus már kiment a divatból.

Az indulózenéből a jazzbe való átalakulás legalább olyan fontos fejlődési folyamat, mint amit a himnuszokból a spirituálékká alakulás során láthattunk. A jazzé válás szempontjából különösen figyelemre méltó esemény, hogy a rezesbandákban a szólókat játszó muzsikusok „díszítették" az általuk játszott dallamot (figyelem: improvizálás!),

olykor több egyszerre játszó hangszer muzsikusai is éltek a zenei dekorálás lehetőségével, azaz kollektíve improvizáltak.

Az előzőekben leírtak összefoglalásaként megállapíthatjuk, hogy a jazz alapvetően három elemből épült fel: az afrikai ritmusból, az európai harmóniákból és az afroamerikai improvizációból.

A ragtime

A ragtime pontos definíciója érdekében ismét a zenei lexikonhoz fordulunk, amely szerint „A ragtime népies zenei forma, amely 1870 körül hirtelen igen népszerű lett Amerikában. Kialakulásában fontos szerepet játszik az afroamerikai néger folklór és ritmika, (…) továbbá a szinkópás ritmus, a súlyos ütemrészekre eső rövid szünet. A ragtime-ban ugyanakkor igen jelentős szerephez jutnak európai zenei elemek is, így a megkomponáltság, a szakaszos formaépítkezés és a nyugatias harmonizáció."

Amennyiben a jazzmuzsika legjelentősebb tartalmi és formai elemei közé tartozik az improvizáció megléte és az ebből fakadó (csak) részbeni megkomponáltság, úgy a ragtime nem egyenlő a jazz-zenével, bár annak vitathatatlanul legfontosabb előzményének és legközelebbi rokonának tekinthető. Mint ilyen, megérdemli, hogy az egyszerű megnevezésen túl kialakulásának előzményeiről, a kor jellemző eseményeiről, szokásairól, történéseiről rögzítsünk néhány mondatot.

A 19. század végén és a 20. század első éveiben az amerikai társadalom nagy része szívesen nosztalgiázott. Kedvelt zenéi az európai klasszikusok, az európai operák, az európai komponisták művei voltak, a kezdetleges lemezeken Enrico Carusót hallgatták, a betelepülő különböző nemzetiségű emberek újra és újra felidézték a hazájukból vitt egyházi énekeiket, népzenéiket. Miközben a polgárháború előtti „régi, szép békeidőkre" emlékeztek, ugyanakkor – még ha rasszista véleményeket hangoztatva is – megnézték a minstrel- és vaudeville-társulatok előadásait, meghallgatták a feketék spirituáléit.

Az tény, hogy a polgárháborút követően az amerikai társadalomban jelentős szociális és gazdasági változás következett be. A rabszolgák felszabadításának következtében alapvetően megváltozott a mezőgazdaságban önállóan gazdálkodók száma és összetétele, továbbá jelentős mértékben csökkentek a nagy területű farmgazdaságok.

Eközben a század elején ipari boom kezdődött Amerika nagyobb városaiban, ahová milliós számban áramoltak az emigránsok (nemcsak Európából, hanem a Fülöp-szigetekről és Puerto Ricóból is). Ez volt az az időszak, amikor megjelent az emberek életében a telefon, az automobil, a repülőgép, bevezették az amerikai otthonokba az elektromosságot.

A nosztalgiát fokozatosan kezdte felváltani egy sokkal korszerűbb gondolkodás. Megkezdődött egy új korszak (nevezik a modernizáció korszakának is), amelyet a gépek gyors elterjedése fémjelzett, és új viselkedésformát, új hangzást, új ideákat teremtett, felgyorsult sebességgel változtatta meg az embereket. (A modernizációnak azonban nemcsak pozitív, hanem negatív hatásai is voltak, gondoljunk csak az első világháború eseményeire, amelyben többek között sok amerikai is áldozatul esett.)

A jazz is egyik meghatározó része lett az erőszakosabb, előre tekintő modern világ kultúrájának. Abban azonban, hogy a jazz a tízes évek nagy kulturális robbanását idézte elő, kiemelkedő szerepe volt a ragtime-nak.

A ragtime gyökerét a „rag" darabokban lelhetjük meg. A rag egy szinkópával telt tánczenei muzsika, amelyet eleinte zongorán adtak elő a zenészek. A ragdarabokban a zongorista bal kézzel folyamatos, állandó ritmust, jobb kézzel izgatott, változatos, szinkópával gazdagított melódiát játszott.

A rag megjelenésével kapcsolatban többfajta vélemény látott napvilágot. A legtöbben úgy gondolják, hogy a rag először a 1893-ban rendezett chicagói világkiállításon volt hallható. Ott és akkor millió látogató találkozhatott raget játszó afroamerikai zongoristákkal, akik a kocsmákban, étermekben szórakoztatták zenéjükkel a turistákat.

Talán részben ezért is terjedt el az a vélemény, hogy a ragtime kizárólag zongoramuzsika. Mondhatni, Chicago lett a ragtime szülőhelye.

Az első nagy népszerűséget Scott Joplin *Maple Leaf Rag* című kompozíciója aratta, amelyből milliónyi zongorahengert adtak el a forgalmazók. Az eseményt követően százával jelentkeztek a különböző komponisták, akik szerették volna szerzeményeiket hasonlóképpen zongorahengeren vagy más módon eladható áruvá tenni. A New Yorkban létrehozott Tin Pan Alley volt az első igazán nagy zenei kiadó, amely foglalkozott a ragtimedarabok rögzítésével és terjesztésével. Scott Joplin kompozíciója mellett Irving Berlin 1912-ben kiadott *Alexander's Ragtime Band* című száma érte el a legnagyobb sikert.

22
Scott Joplin – *Maple Leaf Rag*

A ragtime nagyjából 1920-ig maradt divatban. Fennmaradásának két oka volt: az egyik, hogy a ragtime szinte teljesen amerikai produktum volt, amely az amerikai nagyvárosban született, és ott terjedt el a leggyorsabban. A ragtime továbbfejlesztett folytatása volt a minstrelelőadásokban hallható (főleg feketék által komponált) zenéknek, szinte azokból nőtt ki, használva azt a különleges feszültséget, amelyet a szinkópa teremtett. Mivel a ragtimemuzsikához elégséges volt egy zongora, így a kocsmákban, szalonokban, bordélyokban és játéktermekben olcsón lehetett zenészt alkalmazni, aki részben az ismert dallamokat, részben saját szerzeményeit játszotta a nagyérdemű közönség szórakoztatására. Mondhatni, mindenhol ragtimezene szólt, ahol csak szórakozásra vágytak az emberek (akkor még nem volt tévé meg mozi!). A muzsikusok többnyire a kreolok és a feketék közül kerültek ki, akik kiválóan tudtak alkalmazkodni a közönség igényeihez.

A ragtime fennmaradásának másik oka az volt, hogy ez a zene minden tekintetben az afroamerikaiak (akkori szóhasználattal a négerek) produktuma volt, ugyanakkor voltaképpen egyfajta zenei reagálás az európai zenére. Ezt az állítást bizonyítja, hogy a ragtime legfontosabb hangszere az európai eredetű zongora. Egyrészt tehát megfelelt a feketék elvárásainak, hiszen eredetileg az ő zenéjük volt, másrészt kielégítette a fehérek zenével kapcsolatos igényeit is, hiszen benne voltak az európai zenei kultúra vívmányai is. Ráadásul az európai gyökerekkel rendelkező viktoriánus fehér középosztályi családokban a zongora a nosztalgia szimbóluma volt.

Bizonyára sokakban felmerül a kérdés, hogy hol és miként tanulták meg olyan magas fokon a zongorajátékot a fekete családok gyermekei. Ha volt is némi rasszizmusra való hajlam a fehérekben, a tanulási lehetőséget nem zárták el a fekete fiatalok elől. Így például tanulhattak a National Conservatory of Musicban, amelynek igazgatója az 1890-es évek elején a kiváló cseh zeneszerző, Antonín Dvořák volt.

A ragtimemuzsika kiemelkedő és stílusteremtő zenésze Scott Joplin volt. Őt tekinti az utókor a ragtime királyának. Joplin 1869-ben született a Texas államban lévő Texarkanában, zenész családban. Édesanyja bendzsón játszott, és a korabeli visszaemlékezések szerint gyönyörűen énekelt. Apja hegedűs volt, testvére gitározott. Természetes hát, hogy Scott életét a zene határozta meg.

Minden vágya az volt, hogy zongorázhasson, de a zongora sok pénzbe került. Csak hosszú ideig tartó spórolás után vehette meg a Joplin család azt a kopott, elhasznált hangszert, melyen a kis Scott tanulni kezdett. Az élet azt igazolja, hogy a tehetségből akkor válik igazi művész, ha a különleges adottsága szorgalommal is párosul. Scott Joplin határtalanul szorgalmas volt. Eleinte tanár nélkül, később egy német származású zongoratanár segítségével sajátította el a játék fortélyait. Klasszikus szerzők darabjain csiszolta technikáját, és ez az iskola nagyon komolyan befolyásolta későbbi zenei fejlődését.

Ahogy abban a korszakban elfogadott volt, a már érettnek számító muzsikusok vándorútra keltek. A vándorlás időszakában különböző szokásokkal, kultúrákkal, életstílussal találkoztak, és

ezek mind nyomot hagytak fejlődésükben. Scott Joplin is végigjárta az élet ilyen jellegű iskoláját. Sok kocsmában, bárban és mulatóhelyen játszott, sok zenét és táncot megismert. Stílusa és játéka olyan szintre emelkedett, hogy Saint Louis-i tartózkodása idején a helyi szórakozóhelyek egyik legnépszerűbb zongoristája lett. Dolgozott Chicagóban és más városokban, végül a Missouri állambeli Sedaliában telepedett le. Erre az időre alakult ki az a zenei stílusa, melyet ma ragtime-nak nevezünk. Talán ezért is mondják, hogy Sedalia volt a ragtime szülőhelye.

23
Scott Joplin – *Elite Sincopations* **(1902)**

Joplin Sedaliában a Meaple Leaf Clubban zongorázott, itt találkozott John Stilwell Starkkal, aki a klasszikus zene mellett az akkor még újdonságnak számító – később ragtime-nak nevezett – muzsikát is kedvelte. Ő biztatta Joplint arra, hogy írjon önálló dalokat. Így születtek a korai Scott Joplin-melódiák, melyeket később több száz követett. Stark erre a zenére kiadót alapított, és komoly kasszasikert könyvelhetett el a későbbi években Scott Joplin műveinek kiadásából. A ragtime Sedalián kívül is népszerű lett, milliónyian hallgatták New Orleansban, Texasban, Kansas Cityben, St. Louis-ban és másutt.

Joplin több mint hatvan szerzeménye közül rengeteg lett a későbbiekben úgynevezett jazzsláger, melyeket a későbbi idők zongoristái előszeretettel és játékos kedvvel dolgoztak fel. Különösen sokat játszották ezeket a dalokat a némafilmek kíséreteként. Gyermekkorunk egyik kedvenc időtöltése volt, ha régi Chaplin-, Stan és Pan- vagy Buster Keaton-némafilmeket nézhettünk. A feleleventett zongorakíséretek – hiszen ezek az 50-es, 60-as években történtek – többnyire Joplin-szerzemények voltak.

Érdekes jelenség, hogy számos zseniális művész elégedetlen alkotásaival, önmagával. Így volt ez Scott Joplinnal is. Mindig nagyobb feladatott tűzött ki maga elé, mint amilyenekre a sorsa alkalmat adott. 1903-ban például egy ragtimeoperát komponált *Guest Of Honnor* címmel. Soha nem mutatták be. 1909-ben újabb operát írt, melynek címe *Tremonisha* volt, és egy tanult néger lány babonák elleni harcáról szólt. Az operát Joplin 1915-ben díszletek és jelmezek nélkül előadta, de nem lett sikeres. (1972 után már több előadás született, ezekkel már ért el némi sikert a darab). A vélt sikertelenségek miatt Joplin szinte teljesen visszavonult, és haláláig, 1917-ig nagyon kevés zenét írt.

Scott Joplint méltán nevezik a ragtimezene atyjának, hiszen annak megszületésében és tökélyre fejlesztésében óriási szerepe volt. Neve immár egyet jelent a ragtime-mal. Néhány jelentős darabja a *The Entertainer*, az *Original Rags*, az *Elite Sincopations*. A ragtimemuzsika másik kiemelkedő személyisége Jim Reese Europe volt, aki zenei újításaival, nagyszerű szervezéseivel nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a ragtime hosszú ideig sikeres zenei műfaj maradt. Europe 1905-ben klasszikus iskolát végzett fekete zenészekből alakított egy több mint húsztagú zenekart, amely az énekes Ernest Hogant kísérte. A maga nemében ez a zenekar egyedinek és úttörőnek számított, és évekig a legnépszerűbb ragtimeegyüttes volt az Államokban. Felléptek New York jelentősebb éttermeiben, kávéházaiban, intézményekben és magánrendezvényeken, divatba hozták az éjszakai mulatságokat, és részesei voltak a New York-i éjszakai élet fellendítésének. Sikerei csúcsán Europe a feketék táncának népszerűsítése, továbbá a repertoár bővítése érdekében egy kiváló táncospárt is szerződtetett az akkor Clef Club Orchestra elnevezésű zenekarába.

24
James Reese Europe – *Castle House Rag* **(1915)**

1940-ben jelent Rudi Blesh és Harriet Janis *They All Played Ragtime* című könyve, amely ragtimezongoristák életét mutatja be. Megemlítenek a szerzők néhány fontos muzsikust, Jess Pickettet, Sam Gordont, Sammy Ewellt, Jack the Beart, One-Leg Willie Josephet, akik mindaddig népszerűek voltak, amíg meg nem jelentek az

első ragtimezenét tartalmazó fekete lemezek. Azt követően fokozatosan eltűntek, és később sem lehetett róluk hallani.

A könyv szerzői írnak arról is, hogy a ragtimezongoristák többsége nem volt professzionális zenész, ugyanakkor nagy utazók voltak. Közülük többen a zongorázás mellett mással is foglalatoskodtak… a megélhetés miatt. Volt, aki vasutasként, más dokkmunkásként vagy hajósinasként kereste a kenyerét, megint mások egyéb szórakoztatási ágakban tevékenykedtek. Bár a ragtimezongoristák szétszóródtak a világban, ahol tudták, segítették egymást. Találkozásukkor kicserélték zenei tapasztalataikat, átadták egymásnak speciális tudásukat, felfedezéseiket. Annyi bizonyos, hogy nem volt közöttük féltékenykedés.

Sokat számított a ragtime hosszú fennmaradásában az is, hogy a sedaliai Tom Turpin másik négy ragtimezenésszel, James Scott-tal, Artie Matthewszszal, Scott Haydennel és Eubie Blake-kel hivatalosan is deklarált együttműködésre lépett, egyfajta véd- és dacszövetséget alkottak, segítették egymást és másokat a munkaszerzésben, a szerződések kötésében.

Miközben New Yorkban Europe és zenekara aratott sikereket, és népszerűsége magasra szökött, közben több száz kilométerre onnan egy minden más amerikai várostól eltérő életet élő déli városban hasonló jelentőségű drámai változások következtek be. Ezt a várost New Orleansnak hívják. Könyvünkben később részletesebben bemutatjuk ennek a különleges városnak a történelmét, lakosságát, kultúráját, a jazz létrejöttében és fejlődésében játszott szerepét, most csak néhány mondat erejéig teszünk róla említést, azért, hogy megismerjük a New Orleans-i ragtime jellegzetességeit. Ugyanis a New Orleans-i ragtime sok vonásában más volt, mint a New York-i. New Orleans a francia és spanyol bevándorlók letelepedésének helyszíne volt, ebből következően e latin népek tradíciói határozták meg a város kultúráját. Azaz a New Orleans-i ragtime-ban megjelentek a francia és karibi zenei hatások, melyek mind a dallamok, mind a ritmus, mind a harmóniák, mind pedig a használt hangszerek szempontjából egyedivé, máshoz nem hasonlíthatóvá tették a muzsikát. New Orleansban rengeteg zenekar szerveződött. Együttest hoztak létre a gyerekek, zenekaruk volt a tehenészeknek, a különböző kluboknak, intézményeknek. Különösen magas volt a zenei mozgás a városban.

A ragtime divatjának idejében tűnt fel egy elképesztően tehetséges zongorista, akinek a neve szorosan kötődik New Orleanshoz, ő Jelly Roll Morton. Itt csak arra utalunk, hogy Morton a legkiválóbbak között is a legjobb volt, hiszen a következő fejezetekben többször is visszatérünk életére, munkásságára.

Amint arról a masírozó rezesbandákkal kapcsolatban említést tettünk, ezekben a zenekarokban a ritmushangszereken (dob és bendzsó) kívül kizárólag fúvós instrumentumok szerepeltek. Zongora természetesen nem – hiszen ki bírta volna végigcipelni a városon ezt a nehéz hangszert. Ez az oka annak, hogy a zongoristák máshol keresték a muzsikálás lehetőségét, és erre jó alkalmat nyújtott a ragtime és azok a helyiségek, ahol a ragtime-ot játszhatták (furcsa lett volna, ha például egy bordélyházban egy fúvós zenekar szolgáltatja a zenét.) A ragtime nagyban hozzájárult a zongora mint hangszer gyors fejlődéséhez, hiszen a ragtime megváltoztatta a zongora szerepét. Addig – ha volt egyáltalán zongora egy zenekarban – többnyire ritmushangszerként használták, a ragtimemuzsikában viszont szólóhangszer lett. A zongoristának meg kellett tanulnia bal kézzel a basszust (gyakran úgynevezett sétáló basszust) játszania, máskor akkordokat fogni, a jobb kézzel dallamokat, futamokat játszani. Tudni kellett alkalmazni a szinkópát, a négynegyedes ütemű kompozíciókban az első és a harmadik, vagy a második és a negyedik ütem hangsúlyozását, továbbá az off-beat alkalmazását. A ragtimezongoristának szinte egy egész zenekart kellett helyettesítenie.

25 *Maple Leaf Rag* – **bal kéz**
26 *Maple Leaf Rag* – **jobb kéz**
27 *Maple Leaf Rag* – **a teljes darab**

Más feladatot jelentett a zongoristák számára az énekesek kísérése. Ebben az esetben a jobb kézzel nem melódiát játszottak, hanem harmóniákat. Elképzelhető, hogy a klasszikus zongoraiskolát végzett zenészeknek nem volt könnyű megtanulniuk ezt a másfajta zenélést.

A ragtimezene jellegzetessége, hogy minden hangja megkomponált, legalább annyira kötött, mint egy Chopin-etűd. Ritmus tekintetében széles körű lehetőségeket alkalmaztak a ragtimezenészek, a 32 ütemes kompozíciók között voltak kétkettedes, kétnegyedes, háromnegyedes, négynegyedes és hatnyolcados üteműek.

Amint látható, a ragtime jelentős változást hozott a zene fejlődésében, és ez a változás nyomott hagyott a melódiákban és a ritmizálásban egyaránt. Az alapvetően szomorú hangvételű blueszal és a spirituálékkal szemben a ragtime vidám zenei műfaj, és ennek azért van jelentősége, mert éppen akkor jelent meg, amikor Amerika súlyos gazdasági és társadalmi válságot élt át.

A ragtime Chicagón, New Yorkon és New Orleanson kívül több jelentős amerikai városban is hamar népszerű lett. Többek között Omahában, Buffalóban, St. Louis-ban és más közép-nyugati városokban, no és természetesen Scott Joplin Sedaliájában, ahová úgy mentek a zongoristák, mintha kegyhelyre igyekeztek volna. Sedalia – és főleg egy zongorista, név szerint Tom „Million" Turpin – tényleg szélesre tárta kapuit a ragtimezongoristák előtt, így több kiváló muzsikusnak biztosított otthont és munkát, akik remek kompozíciókkal hálálták meg a szívélyes fogadtatást. Néhány ismert ragtimeszerzemény: *Harlem Rag, Mississippi Rag.*

Amikor Sedaliát is elérte a válság, a ragtimezongoristák „átköltöztek" Saint Louis-ba, és attól kezdve ez a város lett a ragtime központja.

28 Tom Turpin
– *St. Louis Rag* **(1919 – zongorahengerről)**

Mint látható, a jazz kialakulását hosszú történelmi és zenetörténeti folyamat előzte meg, melyben szerepet játszott az eredeti afrikai zene, a rabszolgák munkadalai, a felszabadított rabszolgák egyházi énekei, az európai klasszikus zene, a minstrel- és a vaudevilleelőadások zenéi, a cakewalk táncok és muzsikák, a masírozó fúvószenekarok, valamint a ragtime. Nem lehet véletlen, hogy ilyen sok hatás alapján olyan zenei stílus jöhetett létre, amely meghatározta a 20. század muzsikáját, és – reményeink szerint – hasonlóan meghatározó lesz a 21. században is. Ez a jazz.