

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA 19. jazz paradoxon

Most, hogy már javában a 21. századot tapossuk, lassan ideje elkezdni a múlt század nagyobb összefüggéseinek tárgyilagos áttekintését. A történelmi, társadalmi, politikai, gazdasági feldolgozás elkezdődött – persze egyelőre kissé beszűkülten, elfogultan – ám, hogy hogyan képződött le mindez a korszak művészetében, azon belül is a zenében, mintha nem különösebben számítana. Pedig most lehet az a röpke pillanat, amikor már lehet némi objektív rálátásunk a 20. századra, ugyanakkor még vannak élő tanúk is.

A legnyilvánvalóbb, hogy az elmúlt században – legalábbis annak közepétől – végérvényesen eltűntek a főcsoportok, a nagy komolyzenei stíluskorszakok, s elkezdődött a zene teljes szétforgácsolódása – lassú eróziója.

A század elején pezsgésnek induló bátor művészeti mozgalmakat derékba törte, és közönyre kárhóztatta a hektikusan terjedő gazdasági-szociális válság, majd az egymást gyorsan követő világháborúk. A harmincas években még egyfajta zárkózott, individualizmusba hajló, vagy a kissé szertelenül lázadó avantgarde művészet borzolta a kedélyeket. A lelkekre nehezedő egzisztenciális kilátástalanság, a létbizonytalanság azonban a zenében alig volt érzékelhető – néhány kimagasló szellem, mint Schönberg, Bartók, Sztravinszkij magányos tevékenységétől eltekintve. A művészetnek ugyanis több évtizeden keresztül nem volt méltó témája, mondandója, a zenészek hangja elakadt, vagyis nem volt miről szólnia; a zene funkciója széplelkű nosztalgizásra korlátozódott.

A korszak közepére keletkező szellemi vákuumot próbálta meg kihasználni két frissiben született szórakoztatózenei műfaj: a jazz, majd a rock and roll. Kezdetben, alig mérhető ideig mindkettőt valamiféle sajátos – fiatalos, exhibicionista és szabados – életérzés motiválta, majd kisvártatva a jó haszonnal kecsegtető business (angolszász eredetű műfajokról lévén szó). A szóban forgó könnyűzenék háttérben, találunk néhány hihető szociológiai, társadalom-lélektani, sőt, talán filozófiai szempontot is, melyek szimpatikus módon (is) igazolhatják az új műfajok létjogosultságát, kulturális jelentőségét. Az üzlet azonban oly hamar, és oly mértékben telepedett rá mindkettőre, főleg a kis késéssel keletkező, de már eleve tömegszórakoztatásra hivatott rock and rollra, hogy az említett szempontok valódiságát csupán néhány, azóta halhatatlanként jegyzett művész által fogadhatjuk el. A gyorsan tökéletesedő technika tömegek számára is elérhető hangfelvételekkel árasztotta el a nyugati világot, de az amúgy felejthető, szórakoztató-opusok áradatában fel-felcsillant néhány ígéretes talentum hangja is...

A jazzt pár évtizeddel korábban már a mai, töményen szexuális sugallatú nevének emlegették, s bár az évszázad elejétől datálják létezését, valójában a húszas években kezdett szárnyra kapni populáris értelemben is – biztonságos távolban a csatazajtól. Az új, afro-amerikai eredetű műfaj kicsit tovább, talán valamelyest állhatatosabban is tudta tartani az ártatlanság illúzióját, mivel még egy-két évtizedig a show-busineszt nagyban folytató szakemberek látókörén kívül maradt. Emiatt eleinte csupán az éjszakai élet színterein felfedezhető, még szokatlan és marginálisnak minősített jazz váltott ki némi fanyalgást a polgári értékrend szószólóiból, viszont később, a swing, a pompás big band-ek fénykorában már a zenei elit (és az elitpárti közönség sem) utasította el akkora vehemenciával, mint a gyakran botrányosnak titulált fiatalabb rock and rollt. Köszönhető ez talán annak is, hogy a jazz tartalma, jelentése, sugallata, ha úgy tetszik: társadalomkritikája csöppet sem tűnhetett nyugtalanítóan az akkor már csokornyakkendő, zsakettes (többségében fekete) muzsikások által. A jazz forradalminak számító megújulása, vagyis a bebop megjelenése pedig kevésbé volt világos az üzleti világ és a nagyközönség számára; vagyis a klasszikusokkal együtt külön kezelendő, rétegérdeklődés kielégítésére hivatott absztrakciónak minősült.

Ám a jazzt illetően még ekkor sem beszélhetünk a szórakoztató szándékon felül egyéb alkotói késztetésről. A korai jazz megjelenésétől gyakran emlegetett „spirituális” jelző is inkább csak divatos, kissé nagyképu PR-fogás volt, hisz a század közepéig szinte csak bárókban, klubokban, legfeljebb flitteres varietéműsorokban szólhatott a szóban forgó muzsika. A rangos, komolyzenei szentélyeknek számító koncerttermek az ötvenes évek közepétől nyíltak meg, módjával, és kizárólag a legkiemelkedőbb, vagyis a világhírnév küszöbén álló jazzmuzsikások számára.

Az egyesek szerint lila elhajlasként, mások szerint a zene igazi felszabadulásaként számon tartott free jazz triviális, ám sok esetben magas művészi szinten kifejezett reakció volt a világ egyre kaotikusabb értékviszonyaira; a kezelhetetlen kimenetelű gazdasági spekulációkra, az ideológiai torzulásokra, az abszurditásig gerjesztett fogyasztásra, a hatalmas tempóban gyarapodó tudás és az ezzel párhuzamosan tapasztalható barbárság együttélésére. Továbbá ez a kiemelkedően expresszív zenei irányzat, egyszerre naiv és merész módon emlékeztetett valami olyasmire is, ami mindig is megvolt (és van) az emberi lelkekben, de a beszűkülten és konvencionálisan értelmezett civilizáció által már csupán halvány nyomokban; vagyis inkább megtagadva, esetleg mélyen elnyomva.

Ami miatt a jazz jelentősége vitathatatlan, az nem más, mint a kettősség; nem kizárt, hogy skizofrénia, de egészen bizonyosan az ellentmondásosság – amilyen az a bizonyos száz év is volt, melyben megszületett. Kevés művészeti ágat említhetnénk, melyben egymásnak szinte homlokegyenest ellentmondó motívációkról is beszélhetünk, s melyre annyi szélsőséges jelzőt, minősítést, fogalmat használnánk, mint a jazzre. Szinte önmagát is cáfoló műfajról van szó, s ebben az értelemben (is) kétségtelenül egyedülálló.

Jobb ezt így, előre tisztázni, mert mindazon megfigyelések, melyek az alábbiakban a jazz körül megfogalmazódnak – s melyek egyébként rendre elkerülnek az elit és a nagyközönség figyelmét –, a kettősség, az ellentmondásosság tényét támasztják alá.

Tehát az alábbiakban majdnem mindennek, amit a jazzre vonatkozó megfigyeléseink alapján rögzítünk, az ellenkezője is igaz lehet. Még a jazztörténeti könyvekből ismert tényeket, illetve az ebből származó következtetéseket sem fogadhatjuk el minden tekintetben helytállóan; improvizatív alkotókról, alkotókról lévén szó, véletlenszerű situációk sorozatából összeálló anekdoták és lekottázott rögtönzések zeneelméleti elemzéseit teszik ki a jazztörténet túlnyomó részét (különösebb tanulságok és beszédes összefüggések nélkül). Talán ez utóbbiak miatt terjedt el az a gyakran citált általánosítás, mely szerint a jazz szertelen; főleg nagyvárosi, kozmopolita, szabadszellemeű, ám kissé dekadenciába hajló műfaj, és logikusan az imént soroltakkal jellemezhetnénk azokat az embereket, akik ehhez vonzódnak, akár zenészként, akár rajongóként. Számos tényszerű érvet sorolhatnánk, melyek ezt igazolhatnák; az éjszakai élettől a kábítószerig, a szabados, manák élő mentalitástól az individualista különködésig, de egyiket sem lenne nehéz – akár konkrét, személyes példákkal sem – cáfolni.

Mégis valószínűsíthető, hogy létezik egyfajta *életérzés*, mely közös jellemző lehet a jazz-közeleli lelkekre, azt viszont bizonyos, hogy nem a lelki alkotók, vagy városi életmódok hasonlósága jellegzetességei körül kell keresni, hanem egészen más szférában: a jazz által való – talán sajátosnak minősíthető – ösztönös érintettségben, a zenei érzékiség új minőségének felfedezésében, és nem utolsósorban a szellemi fogékonyságban.

A nagyon különböző személyiségű, vérmérsékletű, észjárású jazz-zenészek és jazzkedvelők többsége nagyjából megegyezik abban, hogy kik a műfaj meghatározó egyéniségei. (A zene egyéb, komoly- és könnyűzenei területein ez korántsem ilyen egyértelmű.) Viszont abban már egyáltalán nincs konszenzus, hogy személy szerint, valójában ki és mit szeret, élvez, keres a jazzben. A deklarált értékítélet és a személyes vonzalom többnyire eltérő. Mivel meglehetősen érzéki, improvizatív műfajról van szó, egy produkció megítélésében – pontosabban: megélésében – meghatározó jelentősége lehet a pillanatnyi situációnak, amit ki-ki a saját állapotának tükrében érez vonzónak vagy taszítónak. A jazzrajongó szemszögéből döntő jelentősége lehet például a műfajt jellemző ritmizáltságnak, a hangzás érzékiségének, a zeneelméleti vonatkozású intellektuális kihívásnak és a muzsikás (gyakran csak vélt) tudásának – ez utóbbi szempont némileg sznobizmusra utal. A zenész pedig vagy megörökli a műfaj iránti elkötelezettséget, vagy a kihívás viszi a jazz felé – vagyis gyakran csak valahogy odasodródik. Akik pedig már a műfaj sűrűjében érzik magukat, életre szóló irányultságról, lételemről beszélnek, és érthetetlen módon, sokan még a fentebb sorolt dekadenciába hajló sztereotípiáknak (modornak, életfelfogásnak) is próbálnak megfelelni. Innentől számítva már nem is jazzkedvelőkről, -rajongókról, -megszállottakról és -őrültekről beszélhetünk, hanem inkább jazzhívókról. Ha valami ilyen mélységesen megérint és magával ragad egyes lelkeket, azt illik nagyon komolyan venni.

Mivel a jazzt városi emberek életérzésével szokás összefüggésbe hozni (nem alaptalanul), adódik a következtetés, hogy itt bizony a természetből elrugaskodott, nem organikus dologról van szó – abban az értelemben, ahogy a népzene épp az iméntivel ellentétes jellemzői miatt tiszteljük. Vagy érvelhetnénk azzal, hogy a jazz, a városi létformát választó, vagy abba született emberek életének egyik jellemző kulturális, akár művészi kifejeződése; kvázi az urbanizáció kultúra általi hitelesítése, s mert valóságstisztelő, ergo organikus művészet – de így már tényleg simán skizofréniának minősíthetnénk az egész jazzjelenséget, holott csupán ártalmatlan zenélésről van szó.

A jazz sokat emlegetett spirituális jellege kissé közhelyszerű, többnyire szakmai berkekből származó általánosítás, ami (ugye már nem meglepő módon) ellentmondásosnak tűnik azzal, hogy csupán urbánus és dekadens szórakoztató kultúráról lenne szó. Ám elértünk ahhoz a ponthoz, hogy ezt a minősítést kicsit alaposabban megvizsgáljuk; tekintettel a jazz szellemi erejét feltételező meggyőződésekre, a sokféle értelmezés mentén tapasztalható fogékonyságra.

A műfaj történetével foglalkozó könyvek tényszerű tárgyilagossággal vázolják a kezdeteket, érintve a történelmi-társadalmi hátteret is. E dolgozatok által megismerhetünk néhány zeneelméleti elemzést is, azonban a szellemi, lélektani összefüggések homályban maradnak. A spirituális minősítés hátterének megértéséhez a 19. század utolsó évtizedéig, azaz a fekete amerikai rabszolgák munkadalaiig, a még tisztán folklorisztikus bluesig, és természetesen az első spirituálékig kell visszatekintnünk. Az iménti felsorolásból máris néhány fontos feltételezés dereng: a jazz eredetének organikus, funkcionális és vallási jellege.

Az organikus népzenenek tekinthető blues egy fiatal, dinamikusan épülő ország (államok) szegénységben élő rétegének első, már földhöz, kereszténységhez, életmódhoz kötődő identitásra utaló kulturális lenyomata – részben európai, részben pedig fekete afrikai hagyományokat folytatva.

Ez utóbbi felől nincs kétség, annak dacára, hogy az amerikai blues dallamvilágát – helyenként zenei szerkezetét tekintve is –, nem csekély mértékben hasonlít az afrikai-sivatagi népek zenéjéhez, vagyis a desert blueshoz. Bár ez a zene inkább észak-afrikai nomád törzsek, illetve arab, vagy berber őslakosok által szült, de gyakorlatilag azonos készletéből, mint az amerikai blues: funkcionális jelleggel, szakrális tartalommal, gyakran transz-zenébe torkolló fokozással. Nyugat-Afrika fekete népe aligha maradhatott ki ebből a szuggesztív kulturális hatásból, s mint az közismert, e nép leszármazottai képezték azt a szegény, sokáig rabszolgasorban sínylődő réteget az Újvilág déli államaiban, amelynek tagjai által először szólalt meg Amerika népzeneje, a blues.

A kétféle blues között a kulturális (zeneelméleti) kapcsolódás nem bizonyított, de a vallásoktól független, a létezés alapkérdéseire vetített szellemi összefüggés aligha kérdőjelezhető meg. Az amerikai folklorisztikus blues már részben a nyugati (keresztény) kultúra hatását is jelzi, de még bőven fellelhető benne az afro-eredetű transzcendens készlet; mondandójából, lekottázhatatlan (blue note) hangzásából is átsüt az amerikai feketék sorsának megtörtsége, a feldolgozhatatlan kettősség a homályba vesző múlt és a kilátástalan jövő között, s az egyetlen lehetséges mód mindezen tartalmak áthidalásaként, a spirituális töltés, a szellemi erő.

Az Újvilágban formát öltő blues organikus jellegét – az említetteken túl – nagymértékben befolyásolta a korai spirituális és a munkadal.

A spirituális kezdetben afrikai életérzést, később már a bibliai Újszövetség értékrendjét hirdető műfaj, melynek hamisítatlanul fekete eredete nemcsak sajátos ritmizáltsága, jellegzetes dallamfűzése miatt nyilvánvaló, hanem gyakran eksztatikus fokozásai miatt is. Ez a műfaj – ahogy későbbi utódja, a népszerű gospel is – mára templomi, vagy koncerttermi, azaz alkalmi zenei programmá szelídült, de korai szuggesztivitása egyértelműen nyomot hagyott; kisebb mértékben az evangéliumot hirdető zsolnárokban (melyek Európában is helyet kaptak a protestáns vallási énekek között), nagyjából azonban a bluesban.

Mintha kissé kilógna a sorból a harmadik fontos pre-jazz műfaj, az afro-amerikai munkadal – legalábbis a jazz eredetének spirituális összetevőit illetően. A műfaj, talán az egyik legrégebbi dalforma, melyet ugyanúgy alkalmaztak Afrikában, ahogy az ókori és középkori Európában is. Funkcionális szerepét talán nem is fontos itt részleteznünk; a lényeg, hogy a ritmusba, a metrumba csomagolt lendület, de a pár hangból álló dallam is könnyítette, elviselhetővé tette a monoton fizikai munkát. Az a tény, hogy a küzdelemben folytatott lét könnyebbé válhat egy megfoghatatlan absztrakció által, önmagában is egy láthatatlan, a szellemi szférában létező erőt bizonyít. Az amerikai feketék pedig szinte szertartásos szintre emelték ezt a gyakorlatot, melynek tanulságai – főleg lélekemelő és közösségformáló hatása, s persze az együtt tapasztalt, megélt plusz erő – más zenei kezdeményezéseikbe is egyre inkább beépültek.

A kisvártatva megszülető, nagy gyűjtő műfaj előkészítő régi, amerikai zenei irányzatok egyik fontos és közös jellemzője a karakteres ritmus. Feltételezhető, hogy a jazz népszórakoztatásra is alkalmas attitűdje innen ered. Fekete emberek zenéjéről lévén szó, ez szinte természetes, de azt is be kell látnunk, hogy a feszesen ritmizált zene nem föltétlenül kommersz is egyben (ahogy azt a klasszikus zenéhez konzervatív módon viszonyulók hajlamosak vélni). A jazzt előkészítő irányzatoktól ugyanis távol állt mindennemű szórakoztatás. Mint az fentebb tisztázódott, valamennyi korai afro-amerikai zenének nagyon komoly motivációi voltak: a funkcionális, sőt, praktikusnak is minősíthető munkadaltól, a vallási szertartások részeként működő spirituálisig – a természetes készletéből született, tehát organikus bluesról nem is beszélve. Igazi kulturális jelentőségük azonban a spirituális erőből fakad: a tradíciók folytatásának tényéből; továbbá személyes, racionális és érzelmi okok miatt, a folyamatos megújulás képességétől, a megnyilatkozástól, az alázattól, a szellemi tartalomtól, melyben egyszerre vált érzékelhetővé az individuum és az emberi dimenziókon kívül létező erők tisztelete.

Mindezek szerencsére megjelentek a későbbi jazzben is, de szinte csak a kevésbé népszerű, szabadabb zenei irányzatok által, ám annál nagyobb hatással. Azok a muzikusok voltak képesek erre, akik nemcsak külsőségeikben őrizték a korai afro-amerikai irányzatok jegyeit, hanem belső, lényegi tartalmi szinten is erősen kötődtek zenéjükkel az említett tradíciókhoz. A valóban spirituális jazz elsősorban a swing-korszakot követő forradalom, azaz a bebop megjelenésével kezdett kiteljesedni, a legöntörvényűbb, legradikálisabb és legmélyebbről feltárulkozó művészek rögtönzései nyomán.

A jazzirányzatok döntően nagyobb hányada megmaradt a szórakoztató iparnál. A New Orleans által kijelölt út, a klasszikus swing-korszak végéig ma is tartó könnyed, bár sok esetben zeneileg igényesnek is mondható főcsapást, sőt, iskolát teremtett. A mainstream jazz (legalább alapszintű szakmai ismerete, összhangzattana) ma már megkerülhetetlen annak a fiatalnak, aki a könnyűzene bármely szegmensében is biztos tudásra alapozná kreatív készletét. A köztudatban létező jazz a legjobb iskola mindazon fiatal muzikusok számára, akik nem csupán klasszikusokban gondolkodnak; s valljuk be, ma már ők vannak többségben.

Azonban, ha a jazzt iskolának tekintjük, az egyben azt is jelenti, hogy egy szűkebben értelmezett amerikai műfaj, annak divatjamúlt stílusát, zenei dialektusát tartjuk követendőnek, ajánlott kiinduló pontnak.

Amúgy a mainstream jazzre épülő improvizatív zenét legfeljebb hahniként tartja számon minden önérzetes jazzkedvelő. Ezen a vonalon szinte csak a legkiemelkedőbb muzikusok képesek maradandót alkotni, miután kivívták maguknak a megkülönböztetett figyelmet. Ám ők is valamiféle sajátos

értelmezés, újragondolás, és főleg egyedi stílusjegyekkel tarkított, improvizatív szárnyalásaik által tudnak a mainstreamben is minőséget teremteni, alig meghaladva az igényes szórakoztatás kategóriáját. (De ahogy fentebb céloztam rá, furcsa ellentmondásokkal sűrűn találkozhatunk még a jazzt illetően.)

Az egyik leggyakoribb kifogás a jazzel szemben az öncélúság. Egyes vélekedések szerint ezt a műfajt a zenész élvezi leginkább, és persze akkor, amikor éppen játsza. Ezzel szemben a jazznek is megvan a fanatikus hívőrétege – ha nem is mondhatjuk népesnek. Ám abban már egyáltalán nem lehetünk biztosak, hogy ők zeneértő/kedvelő közönséget is jelentenek egyben. Ugyanis az igazi jazzrajongó elsősorban a muzikus tudását, az attrakciót, a tudásból fakadó érzékiséget, a nagyvárosi, kozmopolita feelinget, legfeljebb a zene szabad (oldott) szellemiségét szereti, és nem azt, ami lényegi, a művészet asszociálható tartalma nyomán létrejött gondolat, szellemiség által mélyre hatol az agyban és a lélekben; ahogy ez például egy Beethoven-szonáta esetében nyilvánvaló. Ugyanakkor a jazz tagadhatatlanul mélyen érintheti a hallgatóságot: jó értelemben is felkavaró, vitalizáló, figyelmet parancsoló, vagy éppen kikapcsoló, ellazító, felszabadító hatása által képes emlékezetes élményt is adni, még szórakoztató zenei keretek között is. Vagyis emiatt sem árt a jazzmuzikusok által szívesen játszott könnyű melódiákat (standardeket) is gazdagon és érdekesen harmonizálni, vagy koncerteken extrémításig fokozott szólókkal fűszerezni.

Az improvizatív jazz – bármilyen irányzatról is legyen szó –, természetesen élő közegben érvényesül igazán, úgy hiteles; az esetlegességekkel, a közönségreakciókkal együtt. Ezzel szemben feltehetően több stúdióban rögzített jazzlemez létezik, mint élő. Persze a hangstúdiókban is improvizatív szólók tarkítják a jazzkompozíciót, de ezeket gyakran többször felvett próbálkozásokat követően választják ki. A megjelenő hangfelvételen már a legjobbnak vélt, technikailag „kitisztogatott”, steril szóló hallható, ami a műfaj természetét és lényegét tekintve talán nem a legkorrektebb dolog. Egy-egy korszakos zseni stúdiófelvételétől eltérően az ilyen hangfelvételek messze elmaradnak a koncertek nyújtotta komplex élménytől.

Folytathatnánk a sort, ha célunk lenne, hogy elbizonytalanítsuk a jazz iránt épp kinyíló érdeklődőket, ám ezt a legkevésbé sem szeretnénk. Végül is a 20. század egyik legjelentősebb művészeti felfedezéséről van szó, mely elsősorban amiatt fontos, hogy szinte tökéletesen leképez egy százéves korszakot, annak minden furcsaságával, szélsőségségével, ellentmondásaival, ambivalens viszonyaival együtt.