

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

20. jazztartalom

Miféle esztétikai szempontjai lehetnek egy olyan zenei gyűjtőműfajnak, mely hemzseg az ellentmondásoktól? Lehet-e közös nevezője olyan zenének, mely az igényes szórakoztatás, a magas művészet, a dekadenciába hajló trendek, vagy éppen a spiritualitás iránti elvárásoknak is meg akar felelni? A kérdések zavarba ejtőnek tűnhetnek; pláne azzal a köztudomású ténnyel terhelve, hogy a 20. század végére követhetetlen mennyiségű, újszerűnek látszó próbálkozás, kísérlet, jóindulattal „irányzatnak” is nevezhető hullám fodrozza a szóban forgó műfajt. Mert nem mindegy, hogy a mai jazzről is elmondható-e, hogy előremutató perspektívát mutat, vagy kibogozhatatlan káoszt, hogy vannak-e valóban új és időtálló művészi eszközei, mélyreható erői, hogy képes-e továbbra is visszatükrözni, vagy előre vetíteni a társadalom, az individuuum mentalitását, szellemi állapotát.

Bár pillanatnyilag az sem egyértelmű, hogy egyáltalán számít-e még valamit a művészet; vannak-e most is örökérvényű verssorok (melyeknek igazságához a tudomány sem tud vastag könyveivel hozzátenni többet), vannak-e még megrendítő hangok, rezonanciák, melyekben felismerjük megfoghatatlannak vélt érzelmeinket, lelki állapotunkat, vannak-e rabul ejtő látványok, melyek nem csupán a hatáskeltés által gyönyörködtetnek vagy borzongtatnak? Vagy csupán közhelyek, attrakciók, pózok maradtak, valamiféle „műveltség” kellékei, a belső gazdagságot, emelkedettséget, revelációszerű felismeréseket, intuitív tudást adó művészet helyett?

Bizonyos, hogy a jazz egyike azon művészeti jelenségeknek, melyek még nem veszítették el az esélyt: mindenekelőtt az improvizációnak köszönhetően. Talán túlságosan egyszerűnek tűnhet az indoklás, de ha kicsit alaposabban belegondolunk, könnyen belátható, hogy ez sokkal többet jelent, mint exhibicionista készletéből fakadó önmegvalósítást, naiv vagy öncélú „szólózást”. Ugyanis az improvizációban rejlik az a lehetőség, mely kinyithatja a korlátozott emberi dimenziókat. A zene így olyan esztétikai és szellemi irányt is vehet, melyet ember nem számíthat ki, nem találhat ki előre, miáltal a művészet megszabadulhat a hiú, sikerorientált, önző készletésektől... Elviekben.

A gyakorlat persze nem ennyire magától értetődő, de amíg a jazz nem vágja el a nemes értelemben vett (nem beidegződött frázisokból álló) rögtönzés esélyét, mindenképp perspektíva marad a zene jövőjét illetően – saját, már alig látható műfaji határain túl is.

Sokaknak ismerős lehet: „a költő azt akarta mondani, hogy...” kezdetű iskolai felelés. Csakhogy a költő nem azt mondta (s talán nem véletlenül), hanem pontosan azt, ami a szövegben olvasható. A didaktikus „műelemzési” módszerek sajnos a zenét sem kímélték. A konzervatív értelemben vett zeneesztétika történet-feltáró, keletkezési körülményeket vizsgáló, formatani és műelemző módszerei teljességgel alkalmatlanok a jazz esztétikai szempontjainak felismeréséhez. Persze a jazzt is lehetne hasonló módon elemezgetni, de féltő, hogy értelmezhetetlen eredményre jutnánk; előfordulhatna például, hogy a primitívség egyszerű formával, ugyanakkor gazdag harmonizálással találánk szembe magunkat, ha pedig a szólók, rögtönzések zeneelméleti titkait is megpróbálnánk kiismerni (ahogy sokan tettek is erre kísérletet, a hagyományos, vagy inkább konzervatív műelemzési gyakorlat szerint), végképp nem lenne világos, hogy mi is ez voltaképpen. Legfeljebb a sokat emlegetett ellentmondások tényét szaporítanánk – ahogy egy furcsa gyanúnk is, mely szerint a jazz zeneesztétikai feldolgozásához használhatóbb módszert kínál akár a filmesztétika is, mint a hagyományos értelemben vett zeneesztétika.

Tudniillik a jazz majdnem olyan közvetlen kapcsolatban van (vagy inkább volt) a valósággal, mint a népzene, miáltal egyszerű megfejtésekben – könnyen azonosítható lelki-, érzelmi állapotok, akár egyszerű történetek felismerésében is – joggal reménykedhetnénk. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy ez a műfaj képes spirituális magasságokba is emelkedni; néha alkotójuktól teljesen függetlenül is. E kettősség miatt is lehet olyan nehéz hagyományos (zene)esztétikai közelítések mentén megragadni a jazzt, és befiflázásra is alkalmas konklúziókat gyártani róla.

Nyilvánvalóan vannak esztétikai szempontjai a szóban forgó műfajnak, még ha első látásra (hallásra) nem is véljük könnyen megragadhatónak azokat. Ilyen lehet például a jazz tartalma, vagyis, hogy miről is szól ez a bizonyos zene. Bár sokan úgy gondolják, hogy a jazz tartalma teljesen lényegtelen, mert zenei témája, esetleg szövege a legtöbb esetben csupán ürügy arra, hogy jó kezű és stílusérzékű, rögtönözni is képes muzsikusok saját örömeik kedvéért zenéljenek egy jót (többnyire szűk körben). Viszont tagadhatatlan tény, hogy egy konkrét zeneszám esztétikai megítélését nagymértékben befolyásolja (legalábbis kívánatos lenne) a megfoghatatlannak vélt tartalom; ami ugye olyankor is létezhet, ha a zenész azt nem is tervezi.

A jazzben, a kezdetektől napjainkig tapasztalható metamorfózis természetesen nem csak formai, hanem tartalmi változást is takar. A zene értelmét illetően eleinte elég volt a szabadság, vagy inkább felszabadultság érzetét keltő zenei-zenélési kifejezőmód; egy szűkebb közösség dacos vitalitása, a prózai valósággal, a „racionális” látszatvilággal szemben. A zene ekkor még csak az örömről, esetleg egyfajta szabadosabb életfelfogásról szólt (melyhez azért jó, ha kéznél volt egy kis „anyag”, vagyis alkohol és drog). Később, a színvonalas szórakoztatás, és persze a siker kedvéért szakettes, médiakonform hangnemre váltott a műfaj, mely így – néhány komponista, zenekarvezető vagy szólista remeklésétől eltekintve – alig volt jelentősebb, mint bármely más korabeli könnyűzenei irányzat. (Ezeknek kultúrtörténeti értékét ma már persze nem vitatjuk.)

Előforduló dilemma, hogy vajon a jazzt hová, melyik oldalra tegyük. Egyes vélemények szerint, a komoly- és a könnyűzene közötti különbség legkézenfekvőbb ismerve, hogy az utóbbi erősen, gyakran túlhangsúlyozottan ritmizált; ebből adódóan önkéntelen mozgásra, hovatovább (jobb esetben) táncra készíti a hallgatóságát. (Amúgy a zene értelmezésére kevésbé fogékonyak is egészen közel kerülhetnek a megfejtéshez, ha az önkéntelen mozdulatokat, akár táncot is, mint kifejező mozgást értelmezik. A spontán mozdulatok sokat elárulnak egy zene komolyságáról, vagy komolytalanságáról is.) A jazz legtöbb irányzatában ott van a hangsúlyos, néha szinte gépies ritmizálás, vagyis elég egy pillantást vetni a hallgatóságra, és már nem is igazán fontos a zene tartalmi részét boncolgatni (gondolnánk) – ha egyszer remekül szórakozunk... .

Az énekelt jazztól, annak szövegéből adódóan remélhetnénk támpontot az értelmezéshez, de minden bizonnyal zsákcúba jutnánk. Tudniillik az eleve éneklésre szánt jazzdal olyan, mint a fehér holló. A jazzénekes leginkább slágereket, sanzonokat, kuplékat énekel, jellemzően giccses, szentimentális, néha nevetséges dalszövegekkel. A dalok, melyekhez jazzmuzsikusok mégis szívesen nyúlnak (ily módon gyakran örökzölddé érlelve az eredetileg gyorsfogyasztásra szánt dalocskákat is), a hangszerelés, az előadásmód, a zenei dialektus által nemesednek jazz-zenévé. Vagyis a standardnak számító, immáron jazzdal szövege funkcionálisan szinte megszűnik, zenei kifejezőeszközzé lényegül át – ahogy azt a jazzénekes improvizatív szólójában, vagyis scattelésében hallhatjuk.

Nos, nem minősíthető teljesen elvetemültnek az a fentebb idézett vélekedés, mely szerint a jazz témája csak ürügy lenne a zenéléshez. Ugyanis az új műfaj alapanyaga nem csekély mértékben „hozott anyag”. A műfaj egészét tekintve, vagyis mind a mai napig legalább felerészben adaptációkról beszélhetünk a jazzt illetően. Ebből az is következne, hogy az eredetileg más, jellemzően könnyű műfajok, vagy népzének keretein belül keletkezett dalok, zeneszámok tartalma felerészt azonos lenne a jazz tartalmával. Ez így, természetesen nem igaz.

Mégis önkéntelenül merül fel a kérdés: akkor miről szól a jazz? Tény, hogy a tradicionális jazz túlnyomó része korabeli tánczenék, kuplák, musical betétdalok feldolgozásai; helyenként egy-egy ragtime, blues vagy spirituális átíratával kibővíve. Legfeljebb ez utóbb említett irányzatok mentén beszélhetünk eredetileg is jazznek szánt kompozíciókról. Az átírt kommersz dalok jazzes jellegét kezdetben csupán az oldottabb előadásmód jelentette, később a fokozatosan gazdagodó hangszerelés, majd az egyre markánsabb ritmikai és hangsúlyozási gyakorlat, egyszóval: stílusjegyek. A lassan szokásossá váló rögtönzések ekkor még csupán egyszerű, attrakció-jelleggel „kirázott”, rövid hangszerszólók voltak, melyekről senki nem feltételezte akkoriban, hogy később ezek lesznek az új műfaj meghatározó összetevői. Ám az eredetileg rövidtávra és tömegszórakoztatásra szánt dalocskákból hamarosan mégis valami más lett... .

Egyre gyakrabban ébredt fel a közönség soraiban az a gyanú, hogy egy-egy konkrét, korábban már hallott zeneszámot, másképp játszik a zenekar, mint mondjuk az előző hétvégén. Az egyre oldottabb, lazább mentalitású muzsikusok gondolták: miért ne változhatna a tempó, a dinamika, akár a téma is egy kissé, a szólókról nem is beszélve, hisz szórakozunk, szórakoztatunk, végül is a tánczenék nem érinthetetlen szentségek, a játékba bármi belefér, ami érdekes, izgalmas, meglepő. Így a zeneszámoknak nemcsak a hangulata, de a tartalma is új, néha a zenészek számára is kiismerhetetlenül titokzatos aspektust kapott.

Tehát improvizatív jelleg kezdte uralni a teljes band hangzását; vagyis a háttérben lévő kísérő hangszeresek és a ritmusszekció játékát is. A szólistákból kiszáratva „párbajhősök” lettek, akiknek elsőszámú készletesükké vált, hogy látványosan bizonyítsák – társaiknak és a közönségnek is –, hogy hangszeres kvalitásaik pótolhatatlanok, vagy legalábbis hatásosabbak, mint kollégáiké. És ettől kezdve már tényleg mindegy volt, hogy miről is szólt az eredeti dal, mert az előadás, a stílus, az absztrakt jazzjáték spontán és szertelen varázsa kezdett uralkodni, magával ragadva a közönség szabadabb lelkű, vagy oldottabb hányadát.

A zene tartalmi része ugyan már nem emlékeztetett sem a kupléra, sem a bluesra, vagy más egyéb „alapanyagra” (főleg nem azok eredeti, vagy szöveg szerinti mondandóját tekintve), de a jellemzően dixielandként ismert jazz által a szórakoztatás hófoka addig soha nem tapasztalt vitalitást árasztó szintre emelkedett. A jazz „könnyűségét” egyre inkább a sajátos (talán léha) életérzésre utaló benyomás, hangulat hatása, azaz a zene metakommunikációja határozza meg.

Szakmai szempontból azonban a szárnyait bontogató műfaj, vagy – a sok feldolgozásból adódóan – egyelőre „új stílusnak” minősíthető zene viszont épp az ellenkező tendenciát sejteti: kihívást jelentő hangszerelések, izgalmas harmonizálások, a végletekig fokozott, rögtönzött szólók kezdik jellemezni a jazzt. A muzsikuskor körében olyan versenyhelyzet áll elő, melyben csak a legfelkészültebb, többségében fekete bár- és tánczenészek maradhatnak meg az új műfaj körein belül.

A harmincas években még szerveződő, terjedő, a negyvenes évektől pedig már meghatározó jelentőségű big bandek új minőséget teremtettek a jazzben: a swing-korszakot. A kialakuló stílusirányzat eredetileg egy korabeli táncdivatot volt hivatott kiszolgálni; a zenének ebből is adódóan populárisnak kellett maradnia. Az új divat egyrészt konzerválta a könnyed tánczenés koncepciót, valamelyest vissza is lépett a spiritualitást is célzó tradicionális, nagyrészt blues-alapú jazzhez képest, másrészt viszont elképesztően cizellált szintre fejlesztette a jazz hangszerelést. A műfaj első igazi világsztárjai – olyanok, mint Benny Goodman, Count Basie, vagy Duke Ellington – elsősorban nagyzenekari hangszereléseik, kifinomult formai megoldásaik révén emelkedtek ki; bár épp a példaként említettek komponistaként is maradandót alkottak. Népszerű standardek és a mai napig szívesen megidézett örökzöld melódiák emlékeztetnek az egyébként csöppet sem felhőtlen korszak zenében megfogalmazott ideáira. Az érzelmes, vagy temperamentumos, néha egzotikus swingelő tánczenének mégsem emiatt lett komoly jelentősége a jazz jövőjét tekintve, hanem – paradox módon – a ritmus unhatatlannak tűnő varázsa miatt.

A jellegzetesen hintázó ritmikai alap az elsők egyike, mely a végtelent idézi, és egy soha el nem múló, pozitív töltésű létérzésre enged asszociálni. A látszólag egyenletesen, monoton swingelő zene a témától, dallamkaraktertől függően hol ellazítja, hol pedig izgalmas, múlni nem akaró feszültségben tartja hallgatóságát – a zene „time-jától”, valamelyest tempójától függően. Belülről, azaz muzsikus szempontból is a valóságból kiemelő érzet a swing-játék legáltalánosabb tapasztalata, és ehhez jön még a szólistát erősen inspiráló, improvizációra késztető erő.

A swing a korábbi, tradicionálisnak nevezett jazztól sem volt teljesen idegen, a későbbi, bop irányzatok megjelenésétől viszont az amerikai jazz legjellemzőbb karakterévé vált – egyre szélsőséesebb tempókban is bizonyítva varázsát –, melyről a mai, már inkább mainstreamnek nevezett irányzatokat képviselő muzsikuskor sem tudnak végleg lemondani.

A 20. század derekához közeledve továbbra is szól a New Orleansi zene, javában hódítanak a big bandek, a swing, újra felfedezik a bluest – kiderül, hogy bármelyik stílusirányzatban „működik” –, és megjelenik egy addig soha nem tapasztalt hangzó energia: a bebop.

Innen szokás datálni a gyűjtőműfaj forradalmi fordulópontját. A beboppal nem csupán egy új stílus született, sokkal inkább szemlélet, sőt, szellemi megvilágosodás. Azon túl, hogy az új irányzattal kezdett igazán elterjedni a combo, vagyis egy olyan kis létszámú zenekari szerkezet, mely számos későbbi könnyűzenei hullám követendő mintájává vált, kibontakozó félben volt valami olyasmi is, ami képes volt a torzuló valóságon felülemelkedni: a spirituális és az individuális áthidalása, illetve művészi kifejeződése.

A Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk vagy Bud Powell által megkezdett úton már nemcsak szakmailag kifogástalan hangszeres kvalitások: a kifinomult muzikalitás, vagy invenciógazdagság számított, hanem a szellemi háttér, valamint a személyes és egyéni hang kifejeződése is. Továbbá bizonyítást nyert az a tény, hogy az improvizáció nemcsak öncélú, funkció nélküli – legfeljebb szórakoztató – töltelék egy zeneszámban (ahogy például a swingelő tánczenében tapasztalhattuk), hanem a zene metakommunikációjának, lényegi tartalmának egyik fontos közege. A jazz eddigi félévszázados története során – ha a korai afro-amerikai bluest nem soroljuk a műfajhoz – először ebben az irányzatban rögtönöztek úgy, hogy a zene plusz tartalmat, jelentést kapott az improvizáció által. Természetesen a bebop sem volt mentes a jelentésnélküli absztrakt rögtönzésektől, főleg a „hozott anyagból” kreált kompozíciókat tekintve, sőt, az öncélú virtuozitás alig titkolt célja is lehetett az új irányzatnak (bizonyítandó a könnyű műfajokban addig soha nem tapasztalt szakmai minőséget), de valószínűleg a bebop-muzsikuskorban merülhetett fel először az a késztetés is, hogy az új műfaj, új és eredeti szerzemények által váljon végre felnőtté. A fentebb sorolt zenészek nemcsak előadóként, de a szó legnemesebb értelmében véve alkotóként is ikonikus jelentőségű művészek; külön említésre méltó közülük Thelonious Monk, aki szerény képességű zongoristaként vált a jazz legkiemelkedőbb szerzőjévé. Nem túlzás azt állítani, hogy nem jazzmuzsikus az, aki soha nem játszott Monk-szerzeményt – s persze ki-ki a maga személyes értelmezése szerint (tudniillik ezek a karakteres darabok szinte mindent kibírnak).

Általában a jazz jelentése, tartalma – néhány zseniális szerző halhatatlan kompozíciójától eltekintve – leginkább az improvizációban teljesedik ki. Meglehet a 20. század közepén hódító beboptól számítva még évtizedeken keresztül azt tapasztaltuk a legnagyobb jazzmágusoktól is, hogy nem kell ehhez semmiféle előre kifundált, nagy alkotószellem. Hisz a spirituális, sőt, transzcendens hatások, akár katarzis élmények is a korabeli tánczenék, slágerek, musical betétdalok ürügyén (feldolgozásai nyomán) is létrejönnek. A koncentrált rögtönzés, a soha addig nem tapasztalt energia, a spontaneitás közvetlen élménye valóban olyan lélektani és szellemi rétegeket tárt fel a legegyszerűbbnek vélt dalocskákban is (ilyen volt például a Rogers-Hammerstein Broadway-musical szerzőpárostól származó, de Coltrane-féle *My Favorite Things*), melyek a valóságtól elemelkedett értelmet adtak a jazznek. Ekkor már a zene öszintesége, a rögtönző muzsikus mélyről fakadó művészi kitárulkozása, vagyis az individuum tisztelete jelentette a jazz reflexióját az egyre barátságatlanabb (fogyasztói) társadalmi közegre.

A 20. század közepétől újabbnál újabb irányzatok nyíltak a jazzben (cool, különböző bop változatok, modális és szabadzenei irányzatok, jazz-fúziók, latin stílusok stb.) végtelennek tűnő perspektívákkal; gyakorlatilag követhetetlené, definiálhatatlanná téve így a műfajt. Talán valahol itt, azaz a hatvanas évektől kezdtek bizonytalanná, öncélúvá válni a válaszok, melyeket a jazznek kellett volna adnia a korszak felgyorsuló változásaira,

értékviszonyaira, mentalitására. Ekkorra viszont már oly mértékben eluralkodott a globális versenyszellem, hogy a zene, a hang értelme beleveszett a nagyvárosok zajába (Bartók jazzt is idéző hangképe is illusztrálhatja a kortünetet, *A csodálatos mandarin* bevezető hangjaival). A muzsikuskor többsége „megnemértett”, olykor sértett, magányos hősként próbálta utánozni a nagy elődöket, ahelyett, hogy inkább a tradíciók szabályai mentén követte volna őket, vagy inkább folytatta volna a megkezdett utat. A jazz eufórikus indítékai magánüggyé, jobb esetben szociális kategóriává váltak; mára pedig „belső használatra” ítélt, marginális szórakozássá.

Amióta a műfaj kinőtte Amerikát (s a gyakran félremagyarázott kozmopolita skatulyát is), létezik egy markáns definíció, mely szerint a jazz nem más, mint az alkotó zenei identitását meghatározó népzene és a blues ötvözete. Ha ezt nem is tekintjük kétkedés nélkül faktumnak, egyfajta – az értelmezést segítő – viszonyítási pontnak talán alkalmas.

Ötven év sem kellett ahhoz, hogy a jazz már szülőhazájában kitörjön a felejthető divatok mentén születő, majd gyorsan elmúló szórakoztató zenei vonulatok világából. A műfajjal összefüggésben gyakran emlegetett spiritualitás szóba sem jöhetne e nélkül. Hogy a műfaj hívői mégis sokszor utaltak effélére – már a kezdeti, tánczenés korszakokban is –, egyértelműen jelzi, hogy igény és törekvés volt valamiféle szellemi tartalom jazzverziójára. Csakhogy a megélhetően, vagy a szakadatlan bulizáson túl látó, azaz a népmulattatásból elvágyódó muzsikuskora sem volt általában jellemző, hogy klasszikus műveltség, vagy cizellált intellektus mentén próbálnák megtölteni zenéjüket valódi szellemi tartalommal. Annál inkább ösztönnel, vérrel, hittel. A műfaj nagy megújulásait ez utóbb soroltakból származó energiáknak, konkrétan: a felszabadult improvizatív kifejező eszközöknek köszönhetjük.

A melankóliára, szkepticizmusra (kicsit talán realitásérzekre is) épülő blues mindig is magában hordta ezt a lehetőséget, de legalább a szellemi kitörést lefojtó titokzatos feszültséget. A blues, vagyis a jazz egyik alapösszetevőjét jelentő folk-irányzat ráadásul individuális nézőpontot képvisel, miáltal személyesebb, átélhetőbb, azaz hiteles érzéseket, gondolatokat közvetít, keresetlen „szavakkal” (zenei metakommunikációval), spontán eszközökkel. A blues tehát tagadhatatlanul lényegi eleme a valóban spirituális jazznek. Amerikán kívül viszont más is kell ahhoz, hogy a jazz hihető, hiteles tartalmat közvetítő zene lehessen, de azt a bizonyos másik összetevőt már minden muzsikuskor született, személyes, belső hang kell, hogy táplálja – amit csak ő maga tud.

A jazztéma, amit szerzője eredetileg is annak szánt, nem idealista, nem romantikus, nem szentimentális, nem magasztos és nem teátrális – vagyis szemben áll az adaptációkkal operáló, vagy direkt hatásvadász előadókkal. Tehát nem eredeti jazz az, melyben a sugallt gondolatok, vagy értelmezések a felsorolt érzetek mentén próbálnak hatni. Olyan tartalom viszont, mely a vitalitáshoz, a lázadáshoz, a szenvedéshez, az elesettséghöz, az emberi méltósághoz, vagy nagyon gyakran egyfajta flegma kívülálláshoz kapcsolódik, annál inkább jellemző a jazzre. (Az amúgy kevés jelentősnek számító jazzkomponista – mint például Scott Joplin, Thelonious Monk, Charlie Parker, Bud Powell, Charlie Mingus, Herbie Hancock vagy Wayne Shorter múlhatatlan szerzeményei bizonyíthatják ezt.) A zenei téma, mely nemcsak ürügy a frázisokkal teli rögtönzéshez (rázáshoz), mely arra készteteti a muzsikust, hogy a maga személyes eszközeivel bontsa ki a témában bujkáló gondolatot, vagy tovább szője, spontán folytassa, improvizatív komponálja a megkezdett dallamsort, olyan jazzt eredményezhet, mely a valósághoz is kötődő asszociációk sorát indítja el a hallgatóságban. Különösen a spirituális tartalom pedig szinte kizárólag az improvizáció által jelenik meg. De az effajta zenélésre csak olyan muzsikuskor képesek, akiknek nem kérdés, hogy ezt érdemes-e, pláne megéri-e csinálni, akiket nemcsak az motivál, hogy jól játszanak, hogy szeresse őket a közönség, akik úgy érzik, nem csinálhatnak mást, mert e szenvedélyes késztetésük adja létezésük értelmét.