

TURI GÁBOR

amerikai
jazz
napló

2019

Turi Gábor

Amerikai jazznapló



A Gramofon Könyvek sorozat 2002 óta megjelent kiadványait megismerheti és megrendelheti a **www.gramofon.hu** oldalon

TURI GÁBOR

amerikai
jazz
napló

Gramofon Könyvek

2019

© Turi Gábor, 2019
Minden jog fenntartva / All rights reserved

Gramofon Könyvek

Retkes Attila Kulturális Értéktéremtő Kft.
Felelős kiadó:
Retkes Attila
Szerkesztőségi munkatárs:
Józsa Botond

E-mail, elektronikus megrendelés: zene@gramofon.hu
Honlap: www.gramofon.hu

Könyvterv, tipográfia:
Görömbölyi László
Kiadványszerkesztés, nyomdai előkészítés:
Inform-Line Stúdió Bt. (www.inform-line.eu)

Nyomdai kivitelezés: Rózsadomb Contact Kft.
Felelős vezető: Messinger Miklós

ISBN 978-615-81264-2-7

A kötet megjelenését támogatták:
Magyar-Amerikai Fulbright Bizottság
Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
Dr. Varga Attila (Debrecen / St. Louis)

A kötet képeit a szerző készítette, kivéve a külön jelölteket.

Előhang

Aligha akadt muzsikus a 19-20. század fordulóján New Orleans amerikai kikötőváros Storyville-nek nevezett vigalmi negyedében, aki előre látta volna azt a hatalmas ívet, amit a bárokban, bordélyházakban, báltermekben, utcai mulatságokon született, pezsdítő ritmusú zene száz év alatt bejárt. A kultúrák ütközéséből jórészt tanulatlan zenészek ösztönös játéka révén kialakult előadási gyakorlat évtizedenként új irányokat véve előbb Amerika tánczenéjévé vált, majd egyre komolyabb, emelkedettebb művészi célokat érlelve minden kontinensen termékeny talajra talált.

Mi ennek a szédületes pályafutásnak a titka? Több is van: ilyen a jazz ország-határokat átlépő, kultúrákat egyesítő nyitottsága, megújuló képessége és a személyiség meghatározó szerepe. Az afrikai-amerikai eredetű jazz egy évszázad alatt olyan nemzetközi nyelv lett, amelyet – különféle dialektusban – az egész világon beszélnek, és mindenütt értenek. Az elnevezés ma már gyűjtőfogalom: a rögtönzést középpontba állító játékmód rengeteg hatást magába olvasztott, kultúránként eltérő arculatokat öltött, és ma már a tradicionális formától a szabad zenélésig számtalan alakzatban és minőségben létezik. Kifulladását, halálát már sokan, sokszor megjósolták, de – ahogy a hazánkban is nagyra becsült norvég szaxofonos, Jan Garbarek fogalmazta – nevezzék bárhogyan, amíg ember él a Földön, mindig lesz igény a spontán, improvizatív zenélésre.

A jazz az előadók zenéje; nincs még egy kifejezési forma, amelyikben a muzsikus egyénisége ilyen kitüntetett szerepet játszana. Louis Armstrong trombitája egy hang alapján felismerhető, Duke Ellington szerzeményei néhány akkord után megnevezhetők, és hamar beazonosíthatók Dresch Mihály zenéjének jellegzetességei is. A jazzmuzsikus azonos hangszerével; személyisége tónusa, játékmódja révén, a kifejezés szabadságában bontakozik ki igazán.

Voltak korok, amikor a szabadságot korlátozó hatalmi rendszerek karanténba zárták a jazzt. Ma már nem veszik körül hangelnyelő falak, csak növekvő légüres tér: a tömegkultúra terjeszkedése, a fogyasztás kényszere, a kikapcsolódás kultusza, ami elszívja a levegőt a művészi igénnyel fellépő megnyilatkozások előtt.

Legyen célja a könnyed szórakoztatás vagy a zenei határokat feszegető kreatív önkifejezés, ez a hang embertől származik, és emberhez kíván szólni. Nem szabad félni tőle.

(A jazz világnapjára, 2011)

Tartalom

Előhang	5	Bevezető	9

I. A GYÚJTÓHELY

Newark: színek és formák.	11	A szabadság hangja.	19
A jazz archívuma.	12	„Két életem van”	20
„A jazz a véremben van”	15	Utazó nagykövetek.	21

II. A JAZZ VÁROSAI

New York	25	A vokál mesterei	71
Jazzkikötő	25	Jazz és telefon	73
Professzor a zongoránál	28	A szóvivő	74
Kávéház és Szövőgyár	29	B. T. tiszteletére	76
Egy este Manhattanben	30	Hölgyek és hölgyek	77
A jazz harlemi múzeuma	32	Az évszázad zenészei	78
Intézményes jazz (at Lincoln Center)	32	Kansas City	80
Az ősz zajai	34	Az éj leple alatt	80
Étel, ital, költészet és egyebek.	35	Biztonságpolitika és jazz	81
„Őszinte és lélekteli zenéket keresek”	46	A jazz amerikai múzeuma	82
Vacsora hálaadás napján	49	Saint Louis	84
„A gyerekek a legfontosabbak”	52	A vidék hangja.	84
Chicago	54	„A legtöbb ember élvezni akarja a zenét” ..	87
Nagy fekete zene	55	New Orleans	91
Vállalt közösség	56	A város dalai	91
Delmark Records: a mindenés	58	Füstölő zene.	94
Amiért a harang szól	61	Mardi Gras, az ünnep ideje	95
Washington	62	Minden sarkon.	97
Amerika hangja.	62	Gumbo, kreol és fűvósok	99
„Egészséges konzervatívizmus”	64	R. G. úr N. O.-ban.	106
Jazz a Potomac partján.	67	„Hagyományörzés és kreativitás”	106
Három ajándék	69	Katrina után	115
Black Caucus.	70	Higher Ground.	116

III. AZ ISKOLAPADTÓL A PÓDIUMIG

Elmélet és gyakorlat.	117	„A sokféleség előnyei”	125
„A jazz fejlődési folyamat”	119	„Átfogó tudással kell rendelkezünk”	127
Képzés és karrier	125		

IV. A JAZZ MÉDIUMAI

A. Hullámverés	133	B. Hangok, hordozók	140
Helyi és országos.	133	Mi az új a jazzben?	140
„Nem a bennfenteseknek”	134	A teljesség felé.	141
„Történeteket mesélek”	138	Időgép	143

A kor parancsa.....	144
Impulzusok.....	145
Egy lemezkiadó évtizedei.....	146
„Szerelem és makacsság függvénye”.....	150
„Eltűnt a felfedezés lehetősége”.....	154
„Nem matematika: zene”.....	157

C. Sorvezetők	162
Kalauz a hangzó jazzhez.....	162
Jazz, blues és környéke.....	168
Uralkodók és trónkövetelők.....	172
A Down Beat listái 2000-2015	175

V. JAZZ ÉS MÁS

Polgárháború, baseball, jazz	176	Jazz és irodalom	182
Muzsikusok a vásznon.....	180		

VI. ARCÉLEK

Louis Armstrong, Billy Taylor, Oscar Peterson, Ray Brown, Chet Baker, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Charlie Haden, Charles Lloyd, Chick Corea, Keith Jarrett, George Duke, Bobby McFerrin, Joe Lovano, Pat Metheny,	Cassandra Wilson, Matthew Shipp, Branford Marsalis, Greg Osby, David Binney, Dave Douglas, Diana Krall, Mark Turner, Brad Mehldau, Vijay Iyer, Snarky Puppy, Hudson	193

VII. TALÁLKOZÁSOK

Miles Davis, Gitártrió, Herbie Hancock, Chris Botti, Return to Forever, Mike Stern, David Sanborn, Jazz at Lincoln Center Orchestra, Richard Bona, Rhoda Scott, Joshue Redman-Brad Mehldau, Dianne Reeves, New York State Mass Choir,	Patricia Barber, Mehliana, Kurt Rosenwinkel, Duke Ellington, Gerald Clayton, Robert Glasper, José James, New Light Quartet, Cécile McLorin Salvant, Corey Henry, John McLaughlin, Kandace Springs	265

VIII. KONZERVÁLT HŐSÉG

Afrika üzen	291	Billentyűk kora.....	330
A latin hatás	293	Rezes vágott.....	337
Folyamatos múlt.....	299	A zászlóshajó	343
Tisztelt múlt	310	Húrok, pendülés	350
Fúzióin innen és túl.....	317	Nemek és igenek	360
Avantgárd a kredencben (?)	325		

IX. MAGYAR JAZZ AMERIKÁBAN

Zene géppisztolyra és fegyverropogásra .	371	„Sok időbe telt, amíg átformálódtam”	381
Vonzások és választások.....	374		

X. ZÁRLAT

Hallótávolság	386	Utóhang	387



Jazz

Bevezető

A jazz nevű szenvedélybetegség 1973 táján fertőzött meg. Gyermekkoromban, az 1960-es években a kis szabolcsi falu, Paszab tanácssházának hangszórójából naphosszat a Pancsoló kisleány és a Csevegő szaxofon szólt, amit aztán a sárosspataki gimnáziumban a forgószélként benyomuló beatzene söpört ki a tudatomból. A jazz a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen jelent meg látókörömben; vele Amerika, a szabadság szimbóluma, álmok elérhetetlennek vélt úticélja.

Pályámat újságíróként kezdtem, a kulturális témák között idővel egyre többet publikáltam a jazzről, mígnem 1991-ben arra eszméltem, hogy az óceán fölöött száll velem a Boeing az Újvilág felé. Az amerikai National Forum Foundation újságírói ösztöndíjával három és fél hónapot töltöttem Washingtonban és a virginiai Norfolkban. Az úthoz meghatározó élmények, tapasztalatok, kapcsolatok fűződnek, amelyeknek szerepük lett abban, hogy 1998-ban, immár a magyar nagykövetség sajtóattaséjaként, visszakerültem az amerikai fővárosba. A Washingtonban eltöltött négy év alatt alkalmam nyílt feltérképezni az Egyesült Államokat. New Orleansból Denverig, Chicagótól Los Angelesig sokfelé jártam, gyakran megfordultam New Yorkban, és ahol csak tehettem, kerestem a kapcsolatot a jazz-zenével.

Újabb alapos mintavételre 2013-ban nyílt lehetőségem, amikor a Magyar-Amerikai Fulbright Bizottság ösztöndíjával három hónapot Newarkban, az Institute of Jazz Studies archívumban tölthettem. Kutatásom célja a kortárs amerikai jazz vizsgálata volt három szempontból: a keletkezés (muzsikusok, stílusok, irányzatok), a közvetítés (klubok, fesztiválok, lemezkiadók, média) és a befogadás (hely, szerep, megítélés) felől. Száz nap elteltével nagy mennyiségű szöveges és hangzó anyaggal, a jazzélet fontos szereplőivel készített interjúkkal tértem haza.

Az élményekből, tapasztalatokból megszületett könyv több mint két évtizedet fog át: az amerikai jazzel különböző helyeken és módokon történt találkozásaim lenyomata. A dátumozott, többnyire tematikusan csoportosított szövegek nem kötődnek földrajzilag az Egyesült Államokhoz. Helyet kaptak a kötetben amerikai művészek magyarországi koncertjeiről, nálunk is forgalmazott lemezeiről az évek során különböző orgánumban publikált cikkeim, kritikáim szerkesztett változatai is. Meg kell jegyeznem, hogy a korlátozott jazzlehetőségek országában a választás nem mindig önálló elhatározás kérdése: az előadók

és a zenék gyakran a hozzáférhetőség, azaz a közvetítők – lemezcégek, koncertszervezők – kínálata alapján kerülnek az érdeklődők látókörébe.

A téma már *A jazz ideje* című könyvemben (Osiris, 1999) hangsúlyos helyet kapott. Ez a mostani kötet kifejezetten a kortárs észak-amerikai jazzt állítja a középpontba. Nem átfogó monográfia vagy zeneszociológiai elemzés formájában; műfaja napló, mert az írások jelentős része személyes élményekből táplálkozik, s mert a jazz folyamat, amely történetiségében értelmezhető. Szeretném, ha a könyv a szakmán és a jazz elkötelezett hívein kívül az Amerika iránt érdeklődő szélesebb közönséghez is eljutna. Első felének feljegyzései, helyzetrajzai, beszélgetései általánosabb tapasztalatokat rögzítenek, míg a második rész koncertszemléi és CD-kritikái a muzikusok és a zene világába vezetik el az olvasót.

A jazz Észak-Amerika legeredetibb kulturális megnyilvánulásai közé tartozik, amelynek története egybeforrott az Egyesült Államok utóbbi száz évével. Hallgatása kulcsot adhat az ország megismeréséhez, és viszont: az amerikai élet tanulmányozása közelebb vihet a jazz megértéséhez, befogadásához. Ezért született meg ez a könyv.



Louis Armstrong trombitája a jazz New Orleans-i múzeumában

I. A GYŰJTŐHELY

Newark: színek és formák

A New Yorktól délnyugatra fekvő városban első, drámai hatásként a színek érik az embert. Mintha festő palettájának kontúrjai vetülnének a tájra. Nézek magamra, én vagyok a színesek között az egyetlen fehér. Soha, sehol nem éreztem magam ennyire kisebbségben; időnként készítenem támad arra, hogy bocsánatot kérjek a létezésemért.

A várost északkelet-délnyugati irányban kettészelő vasúttól nyugatra fekvő terület feketék lakta övezet. Némelyik része ijesztően lepusztult. Érkezésem másnapján 30 fokos, szivacsos hőségben a belvárosban vándorok ismerkedés gyanánt. Előveszem fényképezőgépet, de a járókelők és a buszokra várakozók tengerében egy rendőrnő megállít: itt nem szabad fotózni. Kérdelem, miért. Hát, mert a terrorizmus tekintetében ez kiemelten veszélyövezet a high-tech és a nagy számítógép-központok miatt. Ezzel odébb áll, én pedig kisvártatva folytatom a kattintgatást.

Interneten lefoglalt szobám a vasút keleti oldalán fekvő, zömök, fekete szemű portugálok, brazilok lakta, két-háromszintes házakból álló, viszonylag rendezett és tiszta, történelminek nevezett Ironbound kerület délnyugati határán van. Errefelé sokan egy szót sem tudnak angolul, viszont hatalmas kocsikkal közlekednek. Kis léptékű, mégis emberi világ ez, közelebb az európai kultúrához. Egzotikus árukkal ellátott boltok, különleges étkeket kínáló vendéglők sorjázna a környéken. Rábukkanok egy élelmiszeráruházra, friss zöldekkel, sok dél-amerikai áruval. Benézek egy liquor shopba is, mert az alkoholt külön üzletekben árulják. Portugál, spanyol, dél-amerikai borok minden mennyiségben és árban.

A ház elhagyott, üres telek mögött fekszik, de belül kellemes. Omar, a brazil tulajdonos a földszinten, a raktárnak használt garázs mögött lakik, a második emeleten a társtulajdonos él családjával. Befektetésnek vették az ingatlant, de aztán 2008-ban jött a gazdasági válság, most kétszázezer dollárral kevesebbet ér. Az első emeleten három szoba van; az étkezőn, a mindennel felszerelt konyhán és a tágas nappalin két másik bérlővel osztozom. Szobám a folyosó végén

nyílik saját fürdőszobával, havi nyolcszáz dollárért. A sarkon túl magas, régi típusú épület: általános iskola, ahol a modern jazz nagy egyénisége, Wayne Shorter szaxofonos kezdte koptatni a padokat. A város róla és Sarah Vaughan énekesnőről híres, de itt született a neves manhattani Village Vanguard klub tulajdonosa, Lorraine Gordon is. Plakát hirdeti, hogy a 90 éves hölgyet születésnapja alkalmából külön esten köszöntik a James Moody szaxofonosról elnevezett newarki jazzfesztivál keretében.

A készséges Omar az első nap felajánlja, hogy kocsijával elvisz bevásárolni, mint mondja, ide a közelbe. Félórás autót a Walmartig. A hatalmas áruházban az élelmiszerek nagy, félkilós kiszerelésben kaphatók. Gyulai kolbász persze nincs, a pultokon spanyol szalámik sorakoznak. Sietve dobálom be az árukat a bevásárlókocsiba, aztán napokig eszem a pulykamell sonkát, a cheddar sajtot és a füstölt virslit, reggelire a kalóriaszegény kukoricapelyhet mandulatejjel. Tizenegy órakor már szédelve az éhségtől.

A lakás jó messze esik az egyetemtől. Kiválasztásakor kevésbé figyeltem a távolságra: két és fél kilométer, az első nap a lábam is befájdul. Tervezem, hogy kerékpárt veszek, de egykettőre leteszek róla, mert senkit nem látok kerekezni az autók sűrűjében. Pedig – mint utóbb felfedezem – van kijelölt kerékpárút. Összvonalas bérletet váltok, a buszmegállóhoz így is majdnem egy kilométert kell gyalogolnom. Mindennapi szorongató élmény: feketék közt fehérként a járatokon. Az előítélet próbája a tapasztalás, a három hónap alatt semmi rendkívüli esemény nem történik.

A jazz archívuma

Az Institute of Jazz Studies Amerika és a világ legnagyobb jazzarchívuma, amelyet 1952-ben Marshall Stearns középkori angol irodalommal foglalkozó egyetemi tanár, jazztörténész alapított saját gyűjteményéből. A Rutgers, New Jersey állami egyeteme 1967 óta ad otthont az intézménynek. A sűrűn megrakott polcokon százezer hanghordozó, harmincezer fotó, ötezer könyv, kétszáz bekötött jazzfolyóirat és a neves muzsikuskok életét dokumentáló százhusz hangfelvétel sorakozik. Az adatbázis a jazz minden területére kiterjedő információkat tartalmaz a kapcsolódási lehetőségek és elérhetőségek feltüntetésével. Érkezésemkor egy Seattle-ből, az ország túlsó partjáról idezarándokolt zenetudós hölgy a Sarah Vaughanról tervezett könyvéhez gyűjt anyagot.

Az intézet nemcsak archívum, hanem szakmai műhely is: előadásokkal, konferenciákkal, kiállításokkal járul hozzá a jazz

értelmezéséhez. Folyóiratuk, amely a nálunk még gyerekcipőben járó zenetudományi megközelítésben foglalkozik a jazz-zenével, *Studies in Jazz* címmel (anyagi okok miatt egy ideje már csak online változatban) jelenik meg.

Az etnikailag vegyes, hírhedten rosszul menedzselte Newarkban a Rutgers az új Amerikát testesíti meg: modern épületek, rendezett parkok, biztonsági autók. Az akadémia szublimált világa. A szemeszter most kezdődik, az épületek között hallgatók bóklásznak, hasonlóan színes összetételben; a parkban zene szól, kirakodóvásár csábítja a hallgatókat. Az intézet a Dana könyvtár negyedik emeletén van, tágas fa-üveg-padlószőnyeg környezetben. A vitrinekben hangszerek, relikviák, a falakon jazz-fotók, a szabadpolcokon folyóiratok, könyvek, adathordozók. Az irodai rész folyosóján asztalok számítógéppel – az egyiket én kapom meg. Mindent használhatok, csak a kincsestárba, a hagyatékok és a lemezgyűjtemény birodalmába nem léphetek be egyedül. A kért dokumentumokat a recepciósök hozzák ki az igénylőknek. Eredményesen kovácsolom a bizalmi tőkét: egy hónap elteltével már egyedül böngészhetek a hűvös archívum polcain.

Az intézet megbízott vezetője, Vincent Pelote széles derekú, vidám, korpulens fekete férfi, nevetésével tele van a folyosó. Virágmintás, kívülről kötött, rövid ujjú ingben és kék farmerben jár dolgozni. Az első nap meghív ebédelni a tanári étterembe (fehér abrosz, damasztsszalvéta talpas pohárban, svédasztalos kínálat levessel, meleg fogásokkal, süteményekkel, gyümölcsökkel; mindez tíz dollárért). Másnap már heten megyünk. Úgy tűnik, jól fogadtak. Természetesen én is mondom a magamét, az angolon kívül a jazz nyelve is közös, negyven év felhalmozott ismeretei, tapasztalatai megteszik a magukét. És a humor mindenütt jó belépő.



Az archívumnak helyet adó Dana könyvtár



Az IJS színes csapatának tagjai. Balról Dan Morgenstern nyugalmazott igazgató

A Texasból származó, erősen déli akcentusú, ironikus hajlamú Tad Hershorn, aki az intézet történetét bemutató kiállítás előkészítésén dolgozik, a neves Norman Granz impresszárióról-lemezkiadóról publikált 500 oldalas monográfiát. Rögtön pártfogásába vesz, meghív a szemközti sarkon található gyorskávézóba, amit nem kis mértékben az is motivál, hogy közben odakint rágyújthat.

Ed Berger nyugdíjas igazgatóhelyettes Princetonból jár be (feltűnő, hogy senki nem Newarkban lakik), itteni munkája mellett – neves jazzkedvelő szociológiai professzor édesapjával együtt – a nagy Benny Carter szaxofonosnak volt életrajzírója, utolsó éveiben kiadója, jobbkeze; mellesleg kitűnő jazzfotós. Három napon át ugyanabban a galléros, csíkos pólóban, sokzsebes vászonnadrágban és edzőcipőben jelenik meg. Utóbb mentegetőzik a póló miatt: nem, nem ugyanazt veszi fel minden nap, de annyira megtetszett neki, hogy mindjárt hármat vett belőle.

Bemutatja az olvasótermet, megállunk a bekötött folyóiratok előtt. Leveszem a polcról a Varsóban kiadott Jazz Fórum 1984-es évfolyamát. Véletlenül a Debreceni Jazznapokról írt beszámolómnál nyílik ki. Akkoriban a Nemzetközi Jazzszövetség angol nyelven megjelenő magazinjának magyarországi tudósítója voltam. A kelet-európai jazz kapcsán szóba kerül Willis Conover, az Amerikai Hangja néhai műsorvezetője, akit Debrecenben és a varsói jazz jamboree-n közlelebbről is megismertem. Nem meglepő, hogy a magyar jazzról errefelé vajmi keveset tudnak, a gyűjteményben egyedül Simon Géza Gábor *Hungarian Jazz Discography* című, 1985-ben kiadott könyve található meg. Ajándékként

mellé teszem *Azt mondom: jazz* című, 1983-ban megjelent, magyar muzsikusokkal készített interjúkötetemet. Hátha egyszer betér ide valaki, aki beszél a nyelvünket.

A recepcióban részmunkaidősként három fiatal jazzmuzsikus, Joe Peterson bőgős, Christopher McFarland gitáros és Dan Faulk szaxofonos váltja egymást. Ők és az említettek „jazzemberek”, a többiek levéltárosok. Mint a naponta Brooklynból oda-vissza három órát utazó fekete Angela Lawrence vagy a kolumbiai Adriana P. Cuervo igazgató-helyettes, aki 14 éve él Amerikában zene-történész férjével, és érkezésem előtt egy hónappal foglalta el pályázat útján elnyert székét. A régi felvételek digitalizálásával foglalkozó Robert Nahory korábbi fizikaprofesszor rögtön elárulja, hogy nagyszülei és apja magyarok voltak. Az egyik nap megjelenik az intézet nagy tekintélyű, nyugalmazott igazgatója, a 84 éves Dan Morgenstern jazztörténész, szerkesztő, nyolc Grammy-díj tulajdonosa, akinek még fenntartják lemezeiktől, könyveiktől, fényképektől zsúfolt szobáját. Bemutatnak neki, s amikor mondom, hogy Magyarországról érkeztem, egykori kedves barátja, Zoller Attila 1948-ban emigrált gitáros nevét említi, aki pár éve távozott a földi világból.

Az első hetet a honlap és diszkográfiák tanulmányozásával töltöm. Elképesztő mennyiségű információ és kapcsolat, tematikus rendbe szedve. Élek a digitális kor előnyeivel, vásárolok egy külső merevlemezt, és mindent azon tárolok. CD-k beszerzéséről leteszek, tele bőrrönddel érkeztem, különben is, van elég az intézetben. Jól számoltam: a harmadik hónap végére hétszáz lemezt sikerül átmásolnom; többnyire fiatal előadók Magyarországon nem forgalmazott felvételeit, ismerkedés gyanánt. Hasonló a helyzet a szakirodalommal. Ha igényem támad valamire, digitális változatban rendelem meg. Már látszik, hogy annyi információhoz és kapcsolathoz jutok itt, amihez soha, senki Magyarországról. Segítőkész kollégák között vagyok, azzal foglalkozom, amit szeretek, és közel van Manhattan. Szép az élet.

„A jazz a véremben van”

Első beszélgetés: Vincent Pelote

Az irodai folyosó végén kis tárgyaló, kerek asztallal, hideg-meleg vizet engedő tartállyal, jazzplakátokkal, ahol délben, ha nem megyünk ebédelni, elfogyaszthatjuk otthonról hozott szendvicsünket. Mivel dobozokkal, iratokkal, könyvekkel, lemezekkel zsúfolt szobájába ő maga is alig fér be, itt ülünk le beszélgetni az intézet megbízott vezetőjével.

– Mesterszakos jazzgitárhallgatóként kezdtek foglalkoztatni 1972-ben, Christopher Wright igazgatónak segítettem az anyagok rendezésében – idézi fel a kezdeteket. – Akkortájt az épület alagsorában, javarészt dobozokban volt a gyűjtemény. Sok 78-as bakelit, LP, újság, könyv hevert a földön. 1976-ban végeztem, átmenetileg megszűnt a kapcsolat az intézettel, de 1979-ben visszahívtak, mert szükségük volt valakire, aki katalogizálná az anyagokat, és ért a jazzhez. Megszereztem a könyvtárosi képesítést, nemsokára véglegesítettek. Elsősorban diszkográfiával foglalkozom; írtam Billie Holidayról, Lionel Hamptonról. Rádióműsorom is volt a WBGO-n. A jazz a véremben van, de több is, mint zene. Életforma.

» *Több évtizede részese az archívum életének. Milyen lényegi változásokat tapasztalt a kezdetekhez képest? Hogyan alakult ki az intézet mai formája?*



Vincent Pelote az olvasóteremben

– A legfontosabb lépés az volt, hogy az egyetem könyvtárhálózatának része lett. Ezt magam nem pártoltam, de be kell látni, hogy sok előnye van. Korábban ide-oda soroltak és helyeztek bennünket, ami költségvetési hátrányokkal is járt. A lemezkiadókkal mindig jó kapcsolatokat ápolunk, rendszeresen küldték újdonságaikat. Könyvek is érkeztek, nem kis mértékben azért, mert Dan Morgenstern kiterjedt kiadói kapcsolatokkal rendelkezett. Amikor a *Journal of Jazz*

Studies elindult, a kiadók recenziós példányokat kezdtek küldözgetni. Ajándékokat is kapunk magánszemélyektől, muzsikusoktól, szakértőktől. Emellett sokfelé pályázunk, adományokban is részesülünk. A személyi állományt azonban nem tudtuk kellőképpen bővíteni, mert az elsősorban költségvetés függvénye.

» *Az igazgatói posztot a leghosszabb ideig, 1976-2012 között a nagy tekintélyű Dan Morgenstern töltötte be. Mit hozott a kinevezése?*

– Chris Wright elsősorban zenész, pedagógus volt, imádták az óráit. Ő a közönségkapcsolatok erősítését helyezte előtérbe; koncerteket, foglalkozásokat, szemináriumokat szervezett. Volt egy programja, amit úgy hívott: az improvizáció akadémiaja. Zenélni tanította a fiatalokat. Olyan muzsikusokat tudott ebbe bevonni, mint Jimmy Owens, Budd Johnson, Benny Carter. A gyűjteménnyel senki nem foglalkozott, nem folyt katalogizálás. Morgenstern széleskörű kapcsolatai révén pénzt, támogatásokat szerzett, de hát ezért szerződtették.

» *Viszonylag kevés érdeklődőt látok az olvasóteremben. Kikre számítanak?*

– Elsődleges feladatunk a Rutgers Egyetem hallgatói igényeinek kielégítése. Két közeli egyetemről is jönnek látogatók, és akkor itt örültek háza van. Nyitott intézmény vagyunk, bárki igénybe veheti szolgáltatásainkat, hiszen kormányzati támogatást is kapunk. Ez volt Marshall Stearns szándéka.

» *Miért érdemes idejönni? Mit kínálnak a kutatóknak, amit másutt nem találnak meg?*

– Az elmúlt húsz év szinte minden jazzkönyve a polcokon sorakozik. A neves szakértő, Harold Flakser 1986-ban megvásárolt gyűjteményével együtt a világ legnagyobb kínálatát nyújtjuk jazzmagazinokból, folyóiratokból. Nemcsak Amerikából, hanem a világ minden részéből, Norvégiától Japánig. Ezekre előfizetünk. Büszkék vagyunk az adattárunkra is. A jazz dokumentálása nagyon elmaradott, de a mi gyűjteményünk nagy számban tartalmaz jazztörténeti anyagokat. Beleértve a muzsikások hagyatékát, amelyeket vagy ajándékba kapunk, vagy megvásárolunk.

» *Hogyan gyűjtenek információkat a zenészekről?*

– Nincs figyelőszolgálatunk, de mindannyian olvasunk újságokat, s ha látunk valamit, kivágjuk.

» *Itt túlnyomórészt nyomtatott anyagok tanulmányozhatók, a világhálón ugyanakkor témérdek információ elérhető. Nem tartanak a konkurenciától?*

– Komoly kutatómunkát itt lehet végezni. Az internet jó találmány, és valószínű, hogy idővel több anyagunkat hozzáférhetővé tesszük digitális formában. Hangzó gyűjteményünk katalógusa eddig csak a mi rendszerünkben volt elérhető, most már a könyvtár honlapján is. Kölcsönzés nincs, a zenét csak itt lehet hallgatni.

» *Hogyan viszonyulnak a gyakorló muzsikusok az archívum létezéséhez? Érdeklődnek a dokumentálás, az adatgyűjtés iránt?*

– Örölnénk, ha jönnének, de nagyon elfoglaltak. Gyakran megfordul nálunk Kenny Washington, aki zenész, tanár és rádiós műsorvezető is. James Carter ér-



Christopher McFarland a klimatizált lemeztárban

deklódással vette kézbe Don Byas egyik szaxofonját; a másik az ő tulajdonában van. John Stubblefield mindenekelőtt Ben Webster szaxofonjára volt kíváncsi. Sokan nem tudnak a létezésünkről, de amikor értesülnek róla, kíváncsiak lesznek ránk. Főleg a régi dolgok iránt érdeklődnek.

» *Kiadványuk, a Journal of Jazz Studies zenetudományi megközelítésben foglalkozik ezzel a zenével.*

– A Scarecrow Press közreműködésével adjuk ki, egy ideje online változatban, ingyenesen olvasható. Szükség van arra, hogy a jazzről elméleti felkészültséggel, tudományos alapossággal essék szó.

» *Ha már a tudomány: amióta megszületett, vita tárgya, hogy a jazz a feketék vagy a fehérek zenéje-e. Ilyen hatalmas gyűjtemény, adatbázis kezelőjeként ön hogyan látja ezt a kérdést?*

– Elsődlegesen afrikai-amerikai zenének tartom, és ennek mindkét alkotóeleme egyaránt fontos. Becsülöm a fehér muzsikuskok szerepét, de majdnem minden jelentős újító fekete volt. A kivételek közé tartozott Bix Beiderbecke az 1920-as években; bár lehet, hogy azért volt nagy hatással a fehér muzsikuskokra, mert zenéjét könnyebben emészthetőnek találták, mint Armstrongét. Létezik a jazznek egyfajta Afrika-központú értelmezése, amivel nem értek egyet, mert jelentősnek tartom az európai hozzájárulást. Ezt az országot nagymértékben európaiak alakították. A feketék az ő kultúrájukkal találkoztak, ahhoz viszonyultak, abba oltották bele azt, amit magukkal hoztak, ami őseiktől rájuk hagyományozódott. Saját kultúrájukat nem gyakorolhatták, így a maguk képére formálták a fehér emberét. Hogy az elemek milyen arányban keveredtek, azt lehetetlen megmondani.

» *A jazz sajátos jegyei, a kiejtés módja, az időkezelés, a ritmus nehezen jegyezhető le, ezért a dokumentálás legfonosabb eszköze a hangrögzítés. Itt jön a diszkográfia szerepe. Vajon mi a meghatározó: a felvétel, vagy a lemez, amelyen megjelent? Duke Ellington például ezernél több tétellel szerepel a katalógusukban.*

– A kulcs a felvétel. Mindegyiknek volt egy mátrixszáma. Mindegy, hogy mikor, milyen hordozóra került rá, ez alapján beazonosítható. Az LP-korszak beköszönté óta azonban már nem beszélhetünk erről. A lemez egésze számít, és ez alapján lehet nyomon követni az újabb kiadásokat. A CD újabb változást hozott, a 80 perces korongra bármi rákerülhet.

» *Mi lesz a következő lépés? Virtuálissá válik a zene rögzítése és tárolása, a szerverek korlátlan mennyiségű adatot képesek megőrizni.*

– Erre én is kíváncsi vagyok. A könyvtárak feladata a dokumentálás, a katalógizálás. A zenei könyvtárosok idei konferenciáján azonban szó sem esett erről. Pedig kellene, mert a nyakunkon van az új világ. Mihez kezdünk az MP3

formátummal, a fel- és letöltésekkel? Mi történik, ha a számítógép vagy a zenét forgalmazó cég tönkre megy? Ha ez korábban előfordult, az LP még mindig ott volt. És most? A magam részéről a fizikai hanghordozók pártján állok, szeretem őket kézbe fogni, és nem a felhőben bogarászni.

» *Mit gyűjt és hogyan dokumentál majd az intézet, ha már nem lesz materiális hanghordozó? Mit küldenek majd a kiadók? Talán jelszót a hozzáféréshez, amivel valahonnan hallgatható, letölthető a zene?*

– Nem tudom, lehet, hogy így lesz. Az biztos, kellenek számítógépek, hogy a hallgatók hozzáférjenek a zenéhez. De félok, hogy jön egy technikai hiba, és eltűnik az egész. (2013)

A szabadság hangja

Kedves gesztussal engem kérnek fel az intézet őszi sorozatának nyitó előadására. Közös fejtöréssel „A jazz Kelet-Európában a kommunizmus alatt és után” címet választjuk. Van otthonról hozott anyagom, de így is napokig tart a felkészülés. Történelmi és kulturális összefüggésekbe ágyazott, fényképekkel illusztrált összefoglalóval igyekszem áttekinteni a II. világháború óta eltelt időszak jazz-történetét, természetesen a mi szemszögükből, a hangsúlyt a Szabados György nevével fémjelzett sajátosan magyar vonulatra helyezve.

Az este e-mailben kiküldött értesítés hívja az érdeklődőket: „Segítette-e a jazz a gondolkodás szabadságát ébren tartani a kommunista uralom alatt Kelet-Európában? A kommunista elnyomás ellenére a jazz, a szabadság hangja jazzkedvelők ezreinek szívéhez és füléhez talált utat, különböző földalatti tevékenységekben öltve testet. A jazz szabad szelleme intellektuális értelemben erősítette a rendszerrel szembeni ellenállást, ami a hírhedt vasfüggöny lebontásához vezetett. Az 1990-ben bekövetkezett politikai változás és szabadság új lehetőségeket nyitott meg a jazzközösség számára, ami az oktatás fejlődésében, a klub- és koncertélet fellendülésében nyilvánult meg. A kelet-európai jazz fejlődése szemléletesen megmutatkozik a tehetséges és magasan képzett muzikusok növekvő számában, akik a politikai kontroll évtizedei után immár piaci körülmények között igyekeznek elismerést szerezni maguknak és a jazznek mint egyedülálló művészi formának.”

Amerikában keveset tudnak rólunk, előadásom új területre nyit ablakot. Az itteni jazztudatnak nem része Kelet-Európa, e tekintetben újdonságként hatnak a látottak-hallottak. Főként, hogy a zenét illetően általában van mire büszkének lennünk. Legalább itt ezentúl más szemmel néznek Magyarországra. Ed Berger,

a folyóirat egyik szerkesztője fel is kér, hogy a szöveget tanulmány formájában írjam meg számukra.

Az előadás után baseballsapkás hölgy lép hozzám. Nem ismerem fel, pedig az 1970-es években rendkívüli népszerűségnek örvendett Magyarországon jellegzetes afro-frizurájával, mezitlábás fellépéseivel. Néhány éve nagy sikerű hangversenyen tapsoltunk neki Debrecenben is.

– Örölnék, ha elküldené az előadás anyagát, amit nagyon élveztem, és rendkívül érdekesnek tartottam. A szóban forgó időszakban sokszor megfordultam Magyarországon, de szinte semmit nem tudtam a politikai és történelmi háttérrel – mondja, és megadja e-mail címét. Utólag derül ki, hogy Rhoda Scott organista az, aki mesterszakos hallgató a Rutgers egyetem jazztörténet és -elmélet tanszékén.

Kíváncsivá tesz, hogy érett, nemzetközileg ismert, idős művészként miért ült be az iskolapadba. Kinyomozom, hol vannak az órái, és két szemináriuma között megkeresem. A folyosón ülünk le beszélgetni.

„Két életem van”

Második beszélgetés: Rhoda Scott

» *Két lakhelye van: Amerika és Európa. Milyen érzésekkel indul útnak – onnan ide, innen oda?*

– Nehéz erről beszélni, annyira különböző világokról van szó. Gyakran úgy érzem, hogy két életem van, hogy két személy lakozik bennem.

» *Miért költözött Európába?*

– A húszas éveim elején New Yorkban tanultam, közben tanítottam, már volt valami nevem is, de semmi érdekeset nem csináltam, nem írtam könyveket, amivel a tanárok elő szoktak állni. Úgy döntöttem, Nadja Boulanger-nél folytatom tanulmányaimat. 1967-ben költöztem Párizsba, ahol teljesen más világba csöppentem, ami rabul ejtett. A kultúrának ott sokkal nagyobb a jelentősége.

» *Ide tanulni jön, ott művészként tisztelik.*

– Itt más a jazzélet. Európában előadóművésznek tartanak, a sajtó, a televízió rendszeresen foglalkozik velem. Itt senki nem ismer. Legfeljebb ezen a környéken tudnak rólam, ahonnan származom.

» *Az évtizedek során sok amerikai jazzmuzsikus települt át Európába rövidebb-hosszabb időre a nagyobb megbecsülés és a kedvezőbb életfeltételek miatt. Valóban annyi-
val jobbak ott a lehetőségek?*

– Attól függ. Sokan keveset keresnek. A szakdolgozatomat Lou Bennett orgonistáról írom, aki 1960-ban települt át. Olyan nagy sztár lett Európában, mint Jimmy Smith Amerikában, de valahogy nem sikerült ezt kihasználnia. Fillérekért lépett fel.

» *Ha itthon van, jár-e jazzkoncertekre, például New Yorkba?*

– Most elsősorban a tanulmányaimra összpontosítok. A gyermekeim és az unokáim Franciaországban élnek, a velük töltött idő és a fellépések miatt ott kevesebb lehetőségem van erre. Nem mintha nagyon szorgalmas diák volnék, de nincs is sok alkalmam New Yorkba utazni.

» *Nem fájlalja, hogy Amerikában kevésbé tartják számon?*

– Egyáltalán nem. Szívesen tanulok itt, de nem vonz az itteni jazzközeg, nem vágyom arra, hogy turnézni kezdjek.

» *Az órán ön mögött ültem. Az osztályterembenben szótlan megfigyelő, a színpadon viszont energikus, életteli előadó.*

– A húszas éveimben a Manhattan School of Music-ban tanultam, és az egyik tanárunk rengeteget beszélt, mindenről eszébe jutott valami. Elhatároztam, hogy nem leszek olyan. Valóban, a színpadon más vagyok, nem ez a csendes, visszahúzódó alkat. A zene megváltoztat. (2013)



Rhoda Scott az iskolapadban

Utazó nagykövetek

Manhattan és Newark között 20 hús kilométer a távolság, kéregvasúttal a 33. utca háromnegyed, a Világkereskedelmi Központ (helye) félóra. Így már érthető, miért kiemelt jelentőségű New Jersey állam jazzélete: sok New York-i muzsikussal a környező településeken lakik, Rudy Van Gelder (Blue Note) híres stúdiója sem a metropolisban, hanem Hackensackben volt. A Hudson folyón innen olcsóbb az élet, és nem mindenki híve a zsúfoltságnak, a lüktető életnek, a turisták hadának. A kapcsolat intenzív, sűrű a forgalom a „Nagy Alma” és a környező települések között.

Túl vagyok az első hónapon, és még mindig nem tudok betelni az archívum hatalmas lemezgyűjteményével, az elképesztő mennyiségű könyvvvel, folyóirattal, zenei hagyatékkal. A napokban egy helyi tv-állomás rövid bemutatófilmet készített az intézetről, s ebből az alkalomból előhozták Lester Young egykori szaxofonját, amit kesztyűt húzva én is kézbe vehettem. Ez itt maga a tömény jazztörténet.



A szerző Lester Young szaxofonjával

Az őszi előadás-sorozat újabb vendége a jelenleg Mexikóban élő Marcello Piras olasz zenetörténész, aki kutatásai alapján arra a következtetésre jutott, hogy az afrikai hatás nem közvetlenül, hanem európai áttétellel érte az amerikai kontinenst. A portugál és a spanyol hódítók először Európába hurcolták magukkal a fekete rabszolgákat, akik előbb ennek a két országnak a zenéjére, majd a hódítókkal együtt az óceánon átkelve az Újvilágra gyakoroltak hatást. Piras vitatja a jazz keletkezésének New Orleanshoz fűződő mítoszt, szerinte az archaikus jazz jellegzetes hangszerparkja és előadásmódja a karibi szigetekről és Kubából került át Észak-Amerika déli vidékére. Buddy Bolden, az első jazzmuzsikus nem tett mást, mint hogy a már ismert és művelt előadási gyakorlatot a blueszal társítva teremtette meg azt a ze-

nét, ami aztán jazz néven hódította meg a világot. Ám kereszthatások ide vagy oda, a tény az – amit Piras sem cáfol –, hogy a jazz nem a karibi szigeteken, nem is Dél-Amerikában, hanem Észak-Amerika déli államaiban, különböző kultúrák metszéspontjában jött létre.

Az archívum dossziéit tanulmányozva kinyitom a Hungary elnevezésű vékony mappát. Néhány amerikai újságcikk az ötvenes évekből, a jazz akkori helyzetéről, a kultúrpolitika oldódásáról, aztán semmi. Illetve, két dokumentum, mindkettő az 1956-ban emigrált Szabó Gábor gitároshoz fűződik. Az egyik a Newport Ifjúsági Bigband számára rögzíti a vele kapcsolatos tudnivalókat, a

másik a Down Beat fejléces papírára írt életrajzát tartalmazza, dátum és aláírás nélkül, vélhetően az '50-es évek végéről.

Előadásomra készülve bogarászni kezdtem az interneten. Hiába: a magyar jazzről alig található angol nyelvű anyag. Érthetetlen: sokkal színesebb, gazdagabb a magyarországi jazzélet annál, mint ami a külföldi érdeklődő számára információként elérhető. Amerikában aztán ismerik a szabályt: nem elég jónak lenni, annak is kell látszani. A newarki kollégák megértően hallgatják észrevételeimet, de semmit nem tudnak a magyarországi viszonyokról. Szóba hozzák a Külügyminisztériumot abból kiindulva, hogy az amerikai Department of State évtizedeken keresztül támogatta vezető muzikusok külföldi koncertútjait az amerikai kultúra exportja és az ún. fellazítási politika jegyében. No, persze, ez az ő zenéjük. Illetve, dehogy: már a miénk is.

(2013)



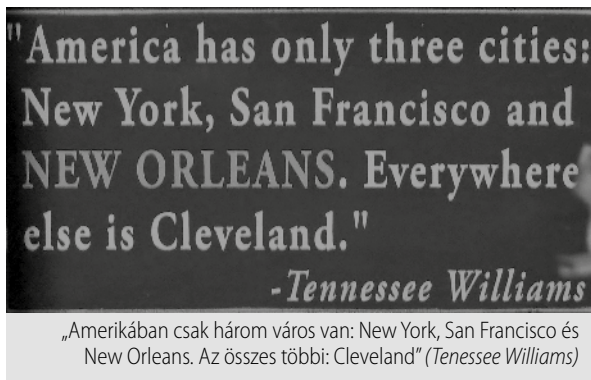
Az archívum humora: balra Louis Armstrong, jobbra Charlie Parker, középen Bill Clinton

II.

A JAZZ VÁROSAI

A csaknem ötszáz oldal terjedelmű *The Da Capo Jazz and Blues Lover's Guide to the U.S.* 2001-es kiadása öt régióban huszonhat várost sorol fel, ahol jelentős jazz- és bluesélet bontakozott ki az évtizedek során. Délen New Orleans, Memphis, a Mississippi delta, Atlanta és Miami/Fort Lauderdale; északkeleten New York, Boston, Philadelphia, Pittsburgh, Baltimore és Washington, D.C.; középnyugaton Chicago, Kansas City (Missouri), St. Louis, Detroit, Indianapolis, Cincinnati és Minneapolis/St. Paul; Texasban Houston, Dallas, San Antonio és Austin; a nyugati parton pedig Los Angeles, San Francisco, Portland és Seattle játszott és és tölt be ma is fontos szerepet e két zene történetében.

A huszonhat település közül hatról esik szó a következőkben. Rövidebb-hosszabb ismerkedésre New Yorkban, Chicagóban, Washingtonban, Kansas Cityben, St. Louisban és New Orleansban nyílt lehetőségem. New York a maga sokszínűségével, kozmopolita jellegével, szellemi és gazdasági potenciáljával külön kategória; nem is tekintik „igazi” amerikai városnak. Amerika egyébként sem írható le egyetlen jelzővel; annyira eltérő adottságú és kultúrájú régiók alkotják, hogy legfeljebb ezek összességéről, és nem homogén országról beszélhetünk. Ma is vannak a jazztől érintetlen területei, míg keleti felének nagyvárosaiban lüktető zenei élettel találkozhat a látogató.



NEW YORK

Nincs még egy hely a világon, ahol jazzmuzikusok, klubok, koncerttermek, kiadók, szerkesztőségek, lemezboltok ilyen sűrűségben fordulnának elő. Aki ebben a zenében valamire jutni akar, nem kerülheti ki a „Nagy Almat”. New York az ígéret földje, televény és humusz, bölcső és koporsó. Mindig vannak klubok, ahol világsztárok játszanak, és nevenincs helyeken is olyan zenészekre bukkan a látogató, hogy képtelen ellenállni a marasztaló hangoknak. New Yorkban a mítosz valóság, a jazz a sokszínű kulturális kínálat hangsúlyos alkotóeleme.

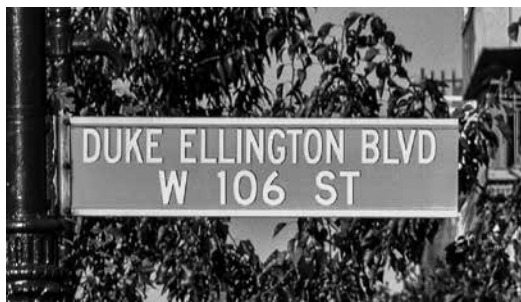
Jazzkikötő

A filmrendezőként és színészként ikonikus New York-ivá vált Woody Allen hétfő esténként a Carlyle Hotel kávézójában fújja klarinétját Eddy Davis New Orleans Jazz Bandjének vendégeként. A belépő száz dollár, minden jegy hónapokkal előre elkel. Nem a zene vonzza a sok európai turistával tarkított közönséget: a mozi sztárját akarják látni, a hírességet, akivel az élet kegyes ajándékaként két órán át közös levegőt szívhatnak. És

ő rászorgál a figyelemre, elmélyülten, teljes odaadással vesz részt a közös zenélésben, a szünetben pedig eleget tesz celebtátságából következő kötelezettségének, autogramokat osztogat, türelmesen válaszol az érdeklődő kérdésekre.

A Village Voice hetilap riportja már-már idilli képet fest a helyzetről – ami azonban, mint a szerző is megjegyzi, nem a valóságot tükrözi. Allen esete kivétel: az egyszerűsége és közvetlensége miatt általa annyira kedvelt tradicionális stílus az utóbbi években szinte eltűnt, a nyolcmillió metropoliszban három-négy helyen, alkalmoszerűen játsszák. Utánpótlása nincs, a jazztársadalom muzeális ereklyeként tekint rá, a fiatal közönség más zenékhez vonzódik.

Vannak adatok, amelyek alátámasztják a jazz jövőjét borúlátóan szemlélők jóslatait. A közönség öregszik, az eladott hanghordozók aránya a 2001-es 3,4 százalékról 2008-ra 1,1 százalékra csökkent. A jelek arra mutatnak, hogy a jazz elvesztette a kapcsolatát az újabb nemzedékekkel. A korábbinál jóval kevesebb



Ahol utcát neveznek el jazzmuzikusokról

klubban nyílik lehetőség élő zene hallgatására, a rádiók és a televíziók elvétve sugározzák ezt a zenét, s ami nem hallható, azt nem lehet megismerni, megszeretni. A jazz elvontságával vagy harsány expresszivitásával falat húz önmaga és a könnyebben emészthető zenékre vágyó hallgatóság közé. Ráadásul a muzsikustársadalmat stílári viták osztják meg: a kísérletező, improvizatív vonulat képviselői szóra sem méltatják a hagyományos irányzatok követőit, a tradicionális jazz művelői pedig elzárkóznak minden újítástól.

Közeledne a végítélet napja?

Egy évtizede Ben Ratliff, a New York Times szakírója még a hip hop ritmusokat a jazz harmóniaival ötvöző, a korszerű stúdiótechnika megannyi eszközével élő norvég muzsikusoktól várta a megújulást. Tény, hogy az évtizedeken át viszonyítási pontként tételezett amerikai jazz kifáradni látszott: a 60-as évek polgárjogi mozgalmaihoz kötődő fekete avantgárd tüze lelohadt, a 70-es évek jazz-rock irányzata fölött eljárt az idő, a 80-as években a '40/'50-es évek bebop/hard bop stílusához visszanyúló modern main stream vonulat nem tudott megszabadulni a retro minősítéstől, a 90-es évek dél-manhattani zenéje pedig túlságosan intellektuálisnak bizonyult ahhoz, hogy szélesebb közönséghez jusson el.

A látogató mindennek ellenére viruló jazzérettel találkozik New Yorkban 2010 nyarán – azzal együtt, hogy az utóbbi évtizedben átrendeződés ment végbe az élő zene elsődleges helyszínéül szolgáló klubok világában. A leghíresebbek – a történelmi levegőjű Village Vanguard, a jól menő Blue Note, a Times Square közelében fekvő Birdland, a high-tech berendezésű Iridium, a feltörekvő Jazz Standard és a Lincoln Centerben található elegáns Dizzy's Club – a város idegenforgalmi nevezetességei között számon tartott helyek. Üzemszerűen szervezett programjaik kétórás váltással zajlanak, a zenekarok egy este kétszer-háromszor is színpadra lépnek. A belépő 20-70 dollár, néhol kötelező italfogyasztás van, és vacsorázni is illik. Több klub az utóbbi tevékenységből tartja fenn magát.

Vannak persze a klubéletnek más szintjei is: meghittebb helyek, ahová olcsóbb a bejutás, ahol közvetlenebb a kapcsolat az előadók és a hallgatók között, és a kiporciózott játékon túl kötetlen örömmzenélésekre is adódik lehetőség. Ezek általában kisebb vállalkozások – ne feledjük, a legtöbb jazzklub üzleti alapon működik –, mint a Smalls, a Smoke vagy a Stone. Az avantgárd bölcsőjének számító, kultikus helynek tartott Knitting Factory a drága helyiségbérletek miatt néhány éve Brooklyn városrész bohémtanyává átalakult Williamsburg negyedébe tette át székhelyét, miközben a jazzről az alternatív rockzenére váltott.

És vannak klubok, mint a Jazz Gallery, ahol nincs fogyasztás, csak a zene. Délnyugat Manhattan, Hudson utca, üres telek mellett álló, alacsony háztömb,

az első emeletre szűk lépcső vezet, a fehérre meszelt téglafalú, keskeny helységbe ötvenen férnek be. Szombat este van, a hőség elviselhetetlen, mert kikapcsolták a zajos hűtőberendezést: lemezfelvétel készül Tony Malaby szaxofonos koncertjéről. A kvartettben trombitán az 1960-as években feltűnt, legendás chicagói Leo Wadada Smith játszik, a belvárosi jazzélet meghatározó személyisége, William Parker bögőzik, a doboknál Nasheet Waits ül – négy markáns egyéniség. Kéttucatnyian vagyunk részesei az intellektuálisan pallérozott, a szabad kifejezésnek is teret adó, hullámozó energiájú, a hőmérséklethez képest kissé hűvös zenének.

Másnap telt ház hallgatja az Európában alig ismert Walter Smith III szaxofonos feketékből álló együttesét. A zongoránál a mai jazz nagy formátumú egyénisége, Jason Moran, a doboknál Eric Harland ül, a trombitát a Thelonious Monk-verseny győztese, a fiatal Ambrose Akinmusire fújja. A világosan tagolt kompozíciók, az összehangolt együttes játék, a harmóniakat feszegető, erőteljes szólók rendre tapsra ragadtatják a közönséget. A levegő vibrál, és nem az újra működő légkondicionáló miatt.

Ezt a modern hangvételű, a hallgatókkal kapcsolatot találó zenét mérföldek választják el Woody Allen tradicionális New Orleans-i játékatól.

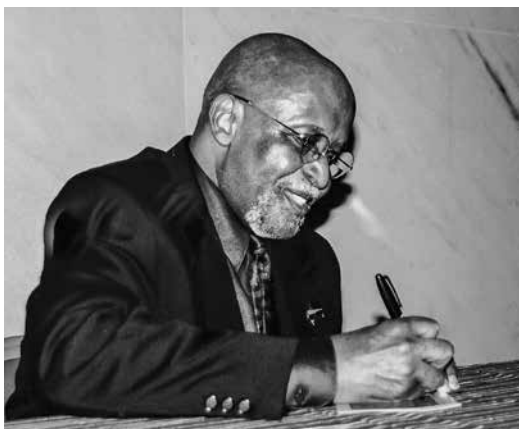
Pedig mindkettő ugyanannak a fának a hajtása. Allen segít életben tartani egy kihalóban lévő játékmódot, jókedvű muzsikálása örömet varázsol a hallgatók arcára. New Orleans kollektív improvizációs technikája Walter Smith III zenéjének is meghatározó rendezőelve, de nem a vissza-, hanem az előretekintés jegyében. Száz évnyi jazztudás birtokában ő a saját hangján akar megszólalni. (2010)



Jazz Gallery: Walter Smith III a koncert után

Professzor a zongoránál

Lehet nagyobb ajándék a jazzkedvelőnek, mint egy hétvégét a fővárosban tölteni? Mármost a jazz fővárosában. Ha már ott vagyunk, könnyű az eligazodás: a New York Times pénteki kiadásában külön összeállítás ajánlja a pop- és jazz-programokat. Az átlagos hétvégén nincsenek fesztiválok, különleges koncertek; hallgatnivalót a klubok kínálnak, a közép-európai számára zavarba ejtő mennyiségben. A Village Vanguard a trombitás Tom Harell szextettjét hirdeti, a Sweet Basilban a zongorista Barry Harris és a baritonszaxofonos Charles Davis kivintettje játszik, a Fat Catben a Chick Corea együtteséből ismert Avishai Cohen bőgős kvintettje várja az érdeklődőket, a Smoke-ban a chicagói Von Freeman szaxofonos kvartettje, az Up Over Jazz Caféban Donald Edwards dobos együttese lép fel.



Junior Mance dedikál

A Lincoln Center Manhattan kulturális központja, itt van a Metropolitan Opera House, a Juilliard Music School, néhány színház, mozi, és természetesen a jazz sem marad ki a kínálatból.

Szombat este a központ magas épületének tizedik emeleti, Penthouse-nak nevezett, pazar kilátást nyújtó saroktermében Junior Mance zongorázik. A mester Gene Ammonstól Dizzy Gillespie-n át Cannonball Adderlyig a jazz sok nagy személyiségével játszott, de szólóban ritkán szerepel, inkább a trió az igazi

közege. Az asztalok mellett ülő, bort vagy üdítőitalt kortyolgató mintegy 150 fős közönség a különleges élménynek kijáró izgalommal fogadja a művészt, akit hetvenkettedik születésnapja alkalmából a szünetben gyertyákkal feldíszített tortával köszöntenek. A rövid fehér szakállas Mance olyan, amilyennek a képeskönyvek a nyugalmazott afro-amerikai professzorokat ábrázolják: nyugodt, méltóságteljes, barátságos. Műsorválasztása átfogja a jazz egész történetét, formakultúrája kivételes, billentése elegáns, játékát áthatja a blues. Anyanyelvén beszél, s noha minden szófordulatát ismeri, mondandóját élvezettel hallgatja a kilencven százalékból fehér, jól öltözött közönség. A siker garantálva van, 45 dollárért nem érezheti magát rosszul az ember. (2000)

Kávéház és Szövégyár

Szeptember eleje, hosszú hétvége, a hétfő is szünnap. A városlakók többsége már pénteken kirajzott, átadva helyét a külföldieknek. A klubokat amúgy is ők éltetik: japánok, európaiak, diákok, értelmiségiek, régi- és újjgazdagok, zeneszeretők, kíváncsi sznobok. A piacot szigorú törvények uralják, az mulat, aki fizet. Az eligazodásban több ingyenes jazzújság – Hot House, The New York City Jazz Record, Jazz Inside – is segít.

Szombat este a „négy nagy”, mint mindig, csalogató programot kínál. A Village Vanguard ezen a héten az utolsó autentikus bebop-szaxofonosként hirdeti Charles McPhersont és együttesét. Néhány estére vendégként csatlakozik hozzájuk a szupersztár Wynton Marsalis trombitás. Nevére hosszú sor alakul ki az ajtó előtt. A Blue Note-ban az 50 éves James Williams zongorista ünnepli pályafutásának negyedszázados évfordulóját. Vendégei különböző nemzedékeket képviselnek: Bobby Watson (altszaxofon), Clark Terry (trombita), Christian McBride (bőgő), Steve Nelson (vibrafon), Eric Alexander (szaxofon), Jeff ’Tain’ Watts (dob), Tom Harrell, Jon Faddis (trombita) és mások. A Birdlandben Buster Williams bőgős együttese lép fel, az Iridiumban T. S. Monk dobos együttese játszik.

Vannak másféle, turisták által kevésbé látogatott helyek is, ahol izgalmasabb, kiszámíthatatlanabb zene szól. Ilyen pl. a Kavehaz, a Soho negyed csak nevében magyar vonatkozású, kényelmes heverőkkel, karosszékekkel és asztalokkal berendezett, galériaként is működő presszója, ahol különleges kávékat, falatkákat, süteményeket és alkoholokat mérnek. Minden este más zenekar játszik, ezen a szombaton a jazz legendás újtőjének, Charles Mingus egykori zenekarának tagja, Jack Walrath trombitás és kvartettje próbálja magára vonni a nem kifejezetten a zene miatt betérő vendégek figyelmét. Műsoruk a neo-boptól a funky/soul irányzatig sok mindent átölel, Walrath ma is kitűnően kezeli hangszerét, ám a pohárcsörömpölés közben nehezen érvényesül a kísérletező szellemű muzsika.

Az 1987-ben megnyílt Knitting Factory (Szövégyár) híres alternatív zenei központ és lemezkiadó. Az évek során olyan nevek kötődtek a kísérleti zenéknek teret adó intézményhez, mint John Zorn, Don Byron, The Lounge Lizards, Elliott Sharp, Vernon Reid, a Sonic Youth. Az egykor iparáról ismert Tribeca negyed keskeny épülete három szinten fogadja a látogatókat. A földszinti nagyterem tágasabb lakószobának felel meg, a két alsóbb szinten kisebb termekben egyidejűleg többféle zene szól. Mindenütt bárók gondoskodnak a jó hangulatról, az emberek fel-alá cirkálnak a lépcsőkön.



Henry Threadgill (jobbról) a Knitting Factoryban

A nagyteremben négy egymást követő estén a komponista-szaxofonos Henry Threadgill együttese játszik. A máskor zsúfolásig telt épületben vasárnap már érződik a hétvége elszívó hatása: alig félszázan hallgatjuk a nem könnyen befogadható, meglepően rövid, lemezbemutatóként tétélezhető műsort. Szaxofon-gitár-oud-cselló-dob: hangszerválasztásban Threadgill messze távolodott a jazz törzsvonalától. Kompozíciós technikájában is: közel-keleti és európai hatásokat is magába foglaló, sza-

bálytalan szerkezetű, bonyolult szerzeményeit nehéz volna kategóriákba sorolni. Kötődése a jazzhez elsősorban a hangsúlyos, többnyire páratlan ritmusok és a szaxofon improvizációi révén nyilvánul meg. Atmoszférikus, drámai hatású zene, amely, mint a Knitting Factory, nem csak földrajzilag esik távol az idegenforgalmi kalauzokban ajánlott klubok csillogó világától. (2001)

Egy este Manhattanben

Hétvégén a Lincoln Center környékén megpezsödül az élet. A közeli földalatti megállók ontják az utasokat, a taxik egymást váltva préselik ki magukból az opera-, balett-, színházi előadásokra, hangversenyekre igyekvő, jó ruházatú közönséget. A város legjelentősebb kulturális központja sok más művészeti ág mellett a jazznek is helyet ad. Wynton Marsalis trombitás irányításával itt működik a Jazz at Lincoln Center, a világ legnagyobb jazzpártoló intézménye, amely saját nagyzenekar fenntartásával, koncertek, előadások, szakmai fórumok, zenei versenyek szervezésével mérvadó szerepet tölt be az amerikai jazz-életben.

Az Énekesek Manhattan fölött sorozatban ezen az estén Barbara Carroll és Andy Bey énekes-zongoristák koncertjét kínálja a műsorfűzet. A lift felröpit a magas épület tizedik emeletére, annak is üvegfalakkal keretezett saroktermébe, ahonnan lélegzetállító kilátás nyílik a város csillogó fényeire. A panoráma, a

presszószerű berendezés, az asztalokon pislákoló gyertyák bensőséges hangulatot varázsolnak a másfél száz néző befogadására alkalmas terembe. Mit sem von le belőle, hogy a dekoráció valójában díszlet; büfé és fogyasztás nincs, az asztalokon egy-egy nagy üveg ásványvíz árválgodik, egy pohár bor csak külön megrendelésre jár a jegyhez.

Félbemaradt növésű, fekete bőrű műsorközlőnő jelenti be az est előadóit, akik között a műsorlap többrendbeli párhuzamot von. Mindketten énekelnek és zongoráznak, mindketten egyaránt otthonosan mozognak a jazz és a szórákkoztató zene világában, és mindkettőjüknek hátrányos megítélésben volt részük nemük vagy szexuális orientációjuk miatt. Barbara Carroll pályája kezdetén, a negyvenes években nehezen tudta magát elfogadtatni a férfiak uralta jazzközösséggel, ma Andy Bey visel bélyeget homoszexualitása miatt.

A műsort Barbara Carroll kezdi Jay Leonhardt bőgőssel. Szikár, lárvaarcú hölgy, aki a bebop stílustól a kabaréig sokféle zenét kipróbált és játszott hosszú élete során. A bebop már messze van, Carroll mindennapi betevője a „nagy amerikai daloskönyv”, műsora egy Monk-szerzemény kivételével az örökzöldek tárházából merít. Egyéni interpretációk, ízléses tálalás, ám a jazz lényegének tartott rögtönzések helyett többnyire a témák és a dallamok variációit kapja a közönség. A taps így sem marad el, a hetvenhét év és a legendás múlt tiszteletet parancsol.

Andy Bey alig üt le egy hangot a zongorán, máris nyer: bőgő és dob kíséri, a zene az első perctől kezdve remekül szvingel. A hatvankét éves, színes bőrű férfiúról a jazz szűkebb körein kívül kevesen tudnak. Karrierje 1996-ban kiadott második önálló lemeze után kezdett felívelni, legújabb CD-je *Tuesdays in Chinatown* címmel egy új New York-i kiadónál jelent meg. Zenei világában jól megfér egymás mellett a jazz, a soul, a színházi zene, a bossa nova és a ballada. Hangja három oktávban mozog, a basszbaritonból gyakran vált falzettbe, mindez visszafogottan érzelemdús, szinte suttogó előadásmódban. A közönség a végén lelkes tapsal köszöni meg a produkciót.

Későre jár, de a város fényei változatlan intenzitással ragyognak. A Világkereskedelmi központnak már a helye sem látszik. Eltelt egy újabb este New Yorkban. (2002)

A jazz harlemi múzeuma

National Jazz Museum in Harlem. A Smithsonian múzeumi hálózat társult tagja. Az 1997-ben magánkezdeménnyezésre létrehozott intézmény a keleti 126. utca egyik bérházában lelt otthonra.

Ami azt illeti, Európában más képzeteink vannak a múzeumokról. Keskeny lépcső vezet fel az első emeletre, a három irodából és egy nagyobb teremből álló lakrészbe, ami rendszeres kamarakoncertek, de inkább (interneten is közvetített) beszélgetések, előadások, kiállítások helyszíne, a jazz egyik intellektuális központja. Évi 80 ingyenes rendezvényét húszezren látogatják. Büszkeségük Ralph Ellison neves író lemezkollekciója és az ún. Savory-gyűjtemény, amely a jazz legendás személyiségeinek New York-i rádiófelvételeit tartalmazza az 1935-1941 közötti évekből. Tevékenységének középpontjában újabban az oktatást áll, éves programokat szerveznek a fiatal korosztályoknak. A múzeum művészeti vezetője Loren Schoenberg szaxofonos, jazztörténész.

Egy hűvös novemberi estén a Katrina hurrikán pusztítása után New Orleans-ban játszó Treme c. tévésorozat egyik alkotójával, Eric Overmeyerrel folytatott beszélgetésre tizenöt érdeklődő kíváncsi. A házigazda Larry Blumenfeld újságíró, a természeti csapást elszenvedett város felkészült ismerője. Az élénk, jó hangulatú beszélgetésben szó esik a HBO-sorozat készítésének körülményeiről, a helyi muzsikuskok szerepvállalásáról és természetesen a város túlélésének esélyeiről. Az est két szereplője bizakodó, tapasztalatuk szerint New Orleans túltette magát a traumán. (2013)

Intézményes jazz (at Lincoln Center)

A Wynton Marsalis művészeti irányításával az afro-amerikai jazzhagyományok őrzésére és bemutatására alakult Jazz at Lincoln Center a New York-i jazz-szcéna legjelentősebb, évente 43 millió dollár állami támogatást élvező, konzervatív irányultsága miatt viták kereszttüzében álló műhelye. A korábban a Lincoln Center kulturális központban működő, de attól független nonprofit szervezet koncertek, előadások, kiadványok és oktatóprogramok révén teljesíti küldetését. Big bandje tematikus esteken állít emléket a jazz úttörő komponistáinak, nagy egyéniségeinek, mint Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington vagy a modern jazzben Charles Mingus és John Coltrane, de kreatív zenei műhelyként új kompozíciók, hangszerelések és előadóművészek bemutatását is elősegíti. A zenekar az amerikai jazz követeként évente egyszer külföldre indul.

Az új évezredben új helyszínre költözött az intézmény: 131 millió dollárt eredményező kampány eredményeként 2004-ben a Columbus körtér bevásárlóközpontnak is helyet adó épületegyüttesében nyílt meg a Frederick P. Rose Hall, a világ első, kifejezetten jazznek szentelt létesítménye. Három előadóterme van: az 1233 személyes Rose Theater, a 427 nézőt befogadó Appel Room és a 140 székes Dizzy's Club Coca Cola. A fölszintről JAZZ elnevezésű lift visz fel a negyedik-ötödik emeletre, a tágas, hatalmas faliképekkel díszített, elegáns előtérbe, ahonnan a termek nyílnak.



Az üvegfal előtt Chris Potter és együttese, mögöttük a város fényei

Az Appel Room arénaszerű, lépcsőzetes terem, a színpad mögötti végighúzó üvegfala tágas kilátást enged a Central Parkra és az 59. utca fényektől villódzó forgalmára. A plakátok ezen az estén Chris Potter szaxofonos koncertjét hirdetik. Személyében a kortárs jazz kiemelkedő, az afro-amerikai hagyományokhoz nem bórszínével kötődő muzsikusa nyert bebocsátást a szentélybe. Az érdeklődők megtöltik a termet, tapintható a várakozás feszültsége. Potter nemrég szerződött a műfaj vezető kiadói között számon tartott ECM-hez, készülő második lemezének anyagát mutatja be. Nagy lélegzetű kompozíciók, műfajokon átívelő zene, remek szólók bevált partnerei és egy vonósnégyes közreműködésével. Egyértelmű siker, utána a gratulációkat fogadó, boldog szaxofonos készségesen osztogatja aláírását az előtérben. A családiasság érzését személyes kapcsolatok is erősítik: eljöttek szülei, és itt van magyar felesége, Nagy Ildikó is. (2013)

Az ősz zajai

New Yorkba a naptár szerint beköszöntött az ősz, de a kellemes, napsütéses idő a nyarat marasztalja. A felhőkarcolók között, a klubokban és koncerttermekben nagyszabású rendezvények, évfordulós megemlékezések zajlanak. „A zseni 60 éves”. A jól hangzó szöveget a Down Beat magazin is átvette a sok műfajban alkotó John Zorn életművének méltatására. A manhattani fehér muzsikuskok közül kiemelkedő, a „radikális zsidó kultúra” képviselőjében vezető szerepet játszó szaxofonos születésnapját rendezvénysorozattal ünnepli a város. A különböző műfajokban, más és más formációk számára írt kompozíciói heteken keresztül több helyszínen hangzanak fel, így a Metropolitan Museum of Art termeiben egy álló napon keresztül.



John Zorn a Met-ben

A többnyire kamaraprodukciónak kínáló sorozat helyszíneiben az alkalomra készített műsorlap és fekete alapon arany betűkkel nyomtatott „Zorn at the Met” feliratú pólót viselő teremőrök igazítanak el. Hiába: a kezdés előtt negyedórával már nem lehet bejutni az ünnepelt egyik jelenésére, az Andrew Cyrill dobossal az absztrakt expresszionistákat bemutató teremben vállalt félórás rögtönzésre. Némi kárpótlást kínál az ugyan-csak zsúfolásig telt Afrika teremben a szerző jelenlétében a feketébe öl-

tözött William Winant és Alex Lipowski közreműködésével megszólaló, Zorn sokoldalúságát bizonyító Dark River című húszperces ütőhangszeres darab, amely azonban a gyereksírás és egyéb zajok közepette korlátozott élménnyel ajándékozza meg a közönséget. A produkció végén felpattan az előadást másokhoz hasonlóan a földön törökülésben figyelő, keki színű zsebes nadrágot, sárga pólót viselő szerző, és két kezét magasba emelve köszöni meg a lelkes tapsot. A tizennégy koncertet kínáló napot a hetedik évtizedébe lépett mester a *The Hermetic Organ: Office No. 10* című, orgonára írt darab előadásával zárja a múzeum Emma és Georgina Bloombergről elnevezett fegyvertárában.

A város más jazzmuzsikusokra is emlékezik ezekben a hetekben. Bud Powell, a bebop legendás zongoristája 89 évvel ezelőtt született, ami elég ok arra, hogy a Birdland klubban a Tim Hagans (trombita), Greg Osby (szaxofon), Dan Tepfer

(zongora), Lonnie Plaxico (bőgő), Matt Wilson (dob) összetételű alkalmi formáció tisztelegjen előtte. A Birdlandben öt napon keresztül idézi John Coltrane szaxofonos emlékét Steve Kuhn (zongora), Andrew Cyrille (dob), Mark Turner, Eric Alexander (szaxofon) és Lonnie Plaxico (bőgő). Heteken át zajlik egy másik jelentős sorozat, a Dave Douglas trombitás kezdeményezésére szeptember 10. és október 2. között immár tizenegyedik alkalommal, különböző helyszíneken megrendezett, ezúttal Marcus Belgrave-nek ajánlott trombitás sorozat, a Festival of New Trumpet Music (FONT).

A hónap egyébként is bővelkedik kiemelkedő eseményekben. Ilyen Chick Corea Vigil elnevezésű új együttesének fellépése a Blue Note klubban (45-65 dollár), illetve Gary Burton vibrafonos, majd Matthew Shipp zongorista lemezbemutató koncertje. A jazzújságok kiemelt hírként számolnak be az avantgárd körökben mozgó Ralph Alessi trombitás első ECM-lemezének bemutatójáról is.

New Yorkban persze különleges programok nélkül is bőven akad jazzélmény. A Jazz Standardban vastaps fogadja a vibrafon új tehetségét, Warren Wolfot és klasszikus zenei hatásokat is mutató zenéjét. A Jazz Galleryben a barcelonai születésű Alexis Cuadrado bőgős mutatja be a Garcia Lorca verseire komponált új CD-jének figyelemre méltó anyagát. S hogy a magyarok se maradjanak ki: Gárdonyi László, a bostoni Berklee College of Music zongora professzora egy Greenwich Village-i zeneiskolában lép fel triójával, Németh Ferenc dobos pedig Jonathan Kreisberg gitáros triójával játszik a Bar Next Door klubban. (2013)

Étel, ital, költészet és egyebek

(Klubkörkép)

A klubok a jazz természetes közegei. Két fajtájuk ismeretes: az egyikben országosan ismert nevek lépnek fel, a másikon – és ezek vannak többségben – helyi muzsikusok játszanak. Zenei és akusztikai szempontból az előbbiek nyújtanak többet, de a zenét alkalmyszerűen vagy hetente szolgáltató kis klubok hangulata oldottabb, családiasabb. Az emberek ide betérnek beszélgetni, kártyázni, iszogatni (nem tudományos megállapítás szerint a bues közönsége a sört kedveli, de nagyon, míg a jazz hallgatósága töménytet kortyolgat), egyszerűen, hogy jól érezzék magukat. Ilyen helyek a legszegényebb városrészekben is akadnak; igaz, a környékelieken kívül kevesen tudnak róluk. A tulajdonosok egy része szeretetből vagy elhivatottságból, a többség üzleti vállalkozásként működteti az egységeket, ami meghatározza a zene jellegét.

A jazzklubok közönsége vegyes, a divatosabbakat inkább fehérek látogatják, míg az egyszerűbbek többnyire fekete negyedekben működnek. Minden városban akad egy muzsikusból, lemezlovasokból, kritikusokból, zenebarátokból álló kemény mag, amelyik jelen van, ahol a dolgok történnek, legyen az nagyszabású koncert vagy külvárosi örömmenélés. Egyes vélekedések szerint a blues- és jazzklubok többet tettek a faji integrációért, mint a többi művészeti ág vagy szórakoztatóipari vállalkozás együttvéve.

A Down Beat magazin minden évben közzé teszi az ország legjobb helyeinek listáját. Több államból egyetlen név sem kerül be az összeállításba, míg Washingtonban négy, Bostonban hat, Chicagóban kilenc, New Orleansban tíz, New Yorkban pedig tizenöt klubot tart említésre méltónak a lap. A metropolisban ingyenesen terjesztett New York City Jazz Record havi magazin 180 helyet (klubot, előadó- és koncerttermet, kulturális központot) sorol fel, ahol rendszeresen vagy időnként jazz hallható. A legtöbb jazzklub, mondani sem kell, a bohém Greenwich Village-ben működik. A magasba szökött bérleti díjak miatt az alternatív zenei élet súlypontja az utóbbi években Brooklynba helyeződött át.



Bejutásra várva a Blue Note előtt

BLUE NOTE. A leghíresebbek egyike. Hosszan elnyúló tér, a színpad baloldalt, ennél több asztal és szék bajosan zsúfolható be egy helyre. A belépő ezen az estén 25 dollár (máskor akár 65 is), a bárban csak 15, a kötelező fogyasztás 10 dollár (egy kis üveg sör ára), az ételek 20-30 dollárba kerülnek. Novemberben mások mellett Arturo Sandoval, Michel Camilo, a Manhattan Transfer, Jane

Monheit, Fred Hersch, Gato Barbieri és Nicole Henry lép fel. Ezen az estén Eric Harland, a kiváló dobos ünnepli harminchatodik születésnapját a barátaival. Mire bepréselem magam a színpad bal szélén kijelölt helyemre, a zenekar már játszik. Az előzetes alapján azt várnám, hogy oldott örömenélés részese leszek, ehelyett kottákra mereszti szemüket az alkalmi kvintett tagjai: Chris Potter (tenorszaxofon), Nir Felber (elektromos gitár), Taylor Eigsti (zongora), Francois Mouton (bőgő) és az ünnepekt, Eric Harland (dob). Hosszasan épülő, időnként romantikus hangzású kompozíciók terjedelmes improvizációkkal. A közönség figyelme érzékelhetően Potterre összpontosul, aki energikus szólókkal kápráztatja el a jelenlévőket. A kifinomult ütőhangszeres játékaról ismert Harland keményen, kiszámíthatatlanul üti a dobokat, mintha düh és nem öröm mozgatná végtagjait. Nincs igazán felszabadult hangulat, a végén a japán turisták tapsolnak a leghangosabban.

55 BAR. Házak között három keskeny lépcsőfok vezet le az egykor írók által látogatott alagsori bárba. Greenwich Village, Christopher utca 55, innen a név. Alacsony mennyezet, kis asztalok, húsz-huszonöt szék, jobbra hosszan elnyúló bárpult. A terem végében balra a zenekari állás. Kétszer két méter fotókkal, plakátokkal. Mellette keskeny benyíló a mellékhelyiségekbe és az öltözőbe. Ez tehát a jeles New York-i jazzklubok egyike, Mike Stern és Adam Rogers gitárosok, David Binney szaxofonos törzshelye. Az első koncert hatkor kezdődik. Korábban érkezem. A bárpultnál hosszú barna hajú, fiatal hölgy ül: az énekes, Thana Alexa. Felvett név, viselője Horvátországból származik, de már jó ideje itt él, a férje Antonio Sanchez jazzdobos. Szomszédokként barátságosan üdvözljük egymást. Helyét keresi az amerikai énekesnők népes mezőnyében. Felkészült muzsikustársak, saját szerzemények, olykor a horvát népdalok énektechnikáját idéző előadásmód, egyéni megszólalás. A számokat kitűnő angolsággal vezeti fel. Fesztelen a hangulat, a közönség figyelmes, a siker nem marad el.

CORNELIA STREET CAFÉ. A New York-i (fehér) értelmiség felkapott, konyhájáról is híres helye. Tíz dollár a belépő, ugyanannyi a kötelező fogyasztás. Fent zajlik az élet, kávézás, vacsorázás ültetési asztalfoglalással, a bejutáshoz utcai sorban állással. Lent a keskeny, hosszú pincében este 6-tól költészeti felolvasások, előadástek, majd a pici színpad 9-től az improvizatív zenéé. Mondhatnánk, hogy a jazzé, jóllehet a fellépő Reverse Blue együttes, amely alkalmi társulásból (Mary Halvorson – gitár, Chris Speed – tenorszaxofon, klarinét, Eivind Opsvik – bőgő, Tomas Fujiwara – dob) alakult formális csapattá, sok tekintetben a meghatározás ellenében működik. Kottában rögzített, kollektíven megszólaltatott zene

nagy összpontosítással és intenzitással előadva. Az avantgárd kontextusokban sokat foglalkoztatott, kislányos alkatú Mary Halvorson disszonáns akkordjai, atonalitásba forduló szólói stimuláló hangkörnyezetet teremtenek társai, első-sorban Chris Speed időnként (f)elszabaduló rögtönzései számára. Az asztalom-nál ülő, sült húst és forgatott burgonyát falatozó fiatal francia kínosan ügyel arra, hogy a tányércsörgés ne vonja el a figyelmet a zenéről.



Mary Halvorson, Thomas Fujiwara, Eivind Opsvik és Chris Speed a Cornelia Street Caféban

VILLAGE VANGUARD. A legrégebb és leghíresebb jazzklub, megannyi történelmi lemezfelvétel alagsori, meglepően kisméretű, ékalakú helyszíne. Nem véletlenül, az 1935 óta ugyanazon a helyen működő jazzbarlangnak kiváló az akusztikája. A tulajdonos, Max Gordon 1989-ben bekövetkezett halála óta felelőse, a kilencedik évtizedében járó Lorraine viszi tovább a zászlót. 2006-ban megjelent *Alive at the Village Vanguard: My Life In and Out of Jazz Time* című önéletrírásában férjének, a klubnak és természetesen saját magának is emléket állít. Kísérletező zenéknek itt nincs helyük, nagy neveknek annál inkább. A klub a régi időkre emlékeztető műsorpolitikát folytat: hat napon át ugyanaz a zenekar játszik, ami lehetővé teszi a tagok összezsírozódását, a zene érlelődését. Naponta két koncertet tartanak 8:30 és 10:30 órától, ajtónyitás fél órával korábban, tehát a játékidő maximum 75 perc. A belépő 35 dollár, erre jön a kötelező italfogyasztás (főtt étel nincs, csak szendvicsek) és 15-20 százalék

borravaló. Hétfő esténként a klub saját big bandje, a Vanguard Orchestra veszi birtokába a színpadot, igazolva a tételt, hogy sok jó muzsikussal is elfér.

SHAPESHIFTER LAB. New Yorkban se szeri, se száma az ismeretlen muzsikusoknak, akik helyet követelnek maguknak a nap alatt. Nem könnyű az életük, mert a közönség elsősorban a bevett nevekre vált jegyet, de akadnak klubok, amelyek vállalják a kockázatot, és fiatal (vagy kevésbé jegyzett) tehetségek bemutatásával igyekeznek helyet találni a város jazzéletében. A brooklyni Shapeshifter Lab 2011-ben Matthew Garrison basszusgitáros és menedzsertársa, a koreai Fortuna Sung kezdeményezésére jött létre egy irodahelyiségből. A környék a jobb hírű Park Slope és a már felkapott Williamsburg negyed között vár fellendülésre. Az eldugott utcában található klub fehérre meszelt téglafalait nagyméretű absztrakt festmények díszítik. Ez az egyetlen hely Brooklynban, ahol minden este modern zene szól. Ma Joel Harrison big bandje játszik alig több néző előtt, mint ahányan a színpadon ülnek. Izgalmas, hangzásban újszerű kompozíciók, jórészt nevenincs, de kitűnő erőkből álló társulat, amely a bevételt kapja tiszteletdíjként. Ha nem volnának pályázatok, amelyek, mint Harrison esetében, lehetővé teszik a különféle projektek megvalósulását, CD-k felvételét és bemutatását, aligha gazdagítanák ilyen estek az amerikai jazz színpétét.

Az idősebb jazzkedvelők az édes-apa, Jimmy nevét ismerik jobban, aki John Coltrane híres kvartettjének bőgőseként írta be nevét a jazz történetébe. A Shapeshifter Labet működtető fia, Matthew Garrison nem

esett messze a fájától, igaz, nem a bőgő, hanem az elektromos basszusgitár és az elektronika mellett kötelezte el magát. Öthúros hangszerén olyan neves muzsikusokkal játszott, mint Joe Zawinul és John McLaughlin.

„Csendes este volt. Nem értem, miért jöttek el ilyen kevesen. Vannak koncertek neves vagy akár kevésbé ismert zenészekkel, amelyek telt házat vonzanak. Ha csak a zenére és a jegyeladásra építenénk, nem élnénk meg. A bevétel túlnyomó része bérleti díjakból származik: a helyiséget kiadjuk vállalati tanács-



Matthew Garrison a Shapeshifter Lab előtt

kozásokra, konferenciákra, videózásra, partikra, még esküvőkre is. Rendszeresen szervezünk kiállításokat, a képek a helyszínen megvásárolhatók. Kiváló stúdióberendezésünk van, élő felvételeket is tudunk készíteni. A környéken sok az üres telek, ahová újabban videóstúdiók, filmesek költöztek. Ez lehet a következő Williamsburg. Még mindig olcsó itt az élet. Muzsikusként én állítom össze a programot elsősorban jazz- vagy azzal kapcsolatos zenékből. Jó a terem, szervesen alakulnak a dolgok. Fellépnek a barátaim és muzsikustársaim, ők további ismerősöket hívnak, akiknek szintén vannak ismerőseik, így exponenciálisan tágul a kör. A fellépők egyelőre csak a bevételből részesednek. A klubhoz kapcsolódva nonprofit vállalkozást is tervezünk indítani. New Yorkban sok hasonló szervezet működik, mert könnyebben jutnak adományokhoz, szövetségi vagy állami támogatásokhoz. Ezek révén tudnánk fizetni a muzsikuskat, és több jutna marketingre is, ami nagyon fontos volna. Benne vagyunk ugyan a klubhálózatban, de hírverésnek ez kevés. Sok minden áttelepült ide, de azért Manhattan még mindig Manhattan.”

Az 1957-ben New Yorkban született Joel Harrison gitáros-zeneszerző éveket töltött San Francisco környékén stúdiózenészként, különböző formációk vezetőjeként. A nyugati partról 1999-ben költözött vissza New Yorkba. Életműve tucatnyi lemezt számlál, köztük olyan, kritikai elismerést kiváltó albumokat, mint a *Free Country*, a *So Long 2nd Street*, az *Urban Myths*. Tántoríthatatlan kísérletező; jazzalapú, eklektikus zenei világa a hazafias dalok, a gospel, a blues, a country, a rock elemeiből egyaránt merít.

„Elsősorban muzsikusként tartom magam, csak azután gitárosnak. A zeneszerzés nagyon fontos számomra, így sokkal inkább ki tudom fejteni zenei elképzeléseimet, mintha csak gitároznék. Felfogásom szerint a jazzben ugyanolyan fontos szerepe van a kompozíciónak, mint az improvizációnak. *Infinite Possibility* című új lemezem elkészítéséhez pályázat útján szereztem támogatást, aminek feltétele az elkészült anyag koncertszerű bemutatása. New Yorkban rengeteg kitűnő muzsikos él, akik hajlandók kis pénzért fellépni, mert tudják, hogy milyen nehéz egy 18 fős zenekart összehozni. A ma esti közreműködők közül néhányan a barátaim, másokat ajánlás alapján hívtam meg. A legtöbben Brooklynban élnek, mint én is. Ez a városrész kreatív inkubátorrá vált az utóbbi években. De ez csak a lakhatás szempontjából érdekes, amúgy sokfelé játszom Amerikában, és Európába is többször hívtak.”

LE POISSON ROUGE. A manhattani pince ritkán ad helyet jazzkoncertnek. Gregory Porter énekes fellépése előtt százméteres sor kígyózik a bejáratnál. Hiába mutatom sajtóbelépőmet, itt demokrácia uralkodik, a szigorú jegykezelők

a sor végére utalnak. Odalenn szinte teljes a sötétség, a halványan megvilágított színpad környékén rengetegen tömörülnek. Székek nincsenek, a Blue Note kiadó új sztárjának műsorát a tömeg állva hallgatja. Nyomakodnék a ruhatárhoz, de a sűrűben feladom, és egy korlátnak támaszkodva, kabátomat a kezemben szorongatva hallgatom a zenét. A védjegyként simléderes sapkát viselő énekes igazolja hírnevét: a blues, a rhythm and blues és a jazz határmezsgyéjén mozgó repertoárja, erős baritonhangja, közvetlen előadói magatartása és humora magasba röpíti az amúgy is lázban égő közönség hangulatát. Trombita, szaxofon, harsona: energikus szólístákból álló együttese szintén kiveszi részét a sikerből. Előadó és közönség önfeledt ünneplésbe torkolló, eksztatikus fekete templomi szertartásokat idéző együttléte ez, ami szabályozottabb körülmények között aligha jönne létre.



Gregory Porter rajongókkal

JAZZ STANDARD. A zenét étel- és italbevételből finanszírozó nagy klubok közül a Jazz Standard sokrétű szolgáltatásaival és koncepciózus műsorválasztásával tűnik ki. A földszinti étteremben kevésbé ismert együttesek játszanak, míg az alagsori klubban a „nehézfiúk” léphetnek pódiumra. Van, akinek öt, másnak egy este jut. A bejárat mellett bár húzódik, a parányi dobogó a terem túlsó végében kapott helyet. A világítás visszafogott, az étel és az akusztika kitűnő. Három hónap alatt többször megfordulok a lépcsőzetesen tagolt, hangulatos pincehelyiségben. Warren Wolf vibrafonos, a Maria Schneider Orchestra, a Dave Douglas Quintet után a legjobbak közé emelkedett Rudresh Mahanthappa altszaxofonos Gamak nevű kvartettje két egymást követő estén lép fel. Az érdeklődők számából ítélve az idegen hangzású nevek kevésbé vonzzák a kapcsolódni vágyó közönséget. Kétségtelen, az indiai és távol-keleti zenék skáláit is felhasználó, az improvizációkat előtérbe állító szerzemények nem illeszkednek a jazzről kialakult hagyományos képzetekbe. Megváltozott a koncert alapjául szolgáló CD eladói apparátusa is: a tablát dobfelszerelés, az akusztikus gitárt

elektromos váltotta fel, ami keményebbé, disszonánsabbá teszi a hangzást. A nemes arcélú, elegáns megjelenésű zenekarvezető tekintélyt parancsoló komolysággal és a legjobb altszaxofonoshoz illő eltökéltséggel fújja hangszerét. Magas hőfokú zene, amely a közönség falatozó-poharázó részét sem hagyja hidegen. Vajon véletlen, hogy a mai amerikai jazz két kiemelkedő személyisége indiai eredetű?

SMALLS. Falméretű tükrök vizuális hatásával tágitott pincebár, a bejárat felől lazán elrendezett székekkel, padokkal. Első látásra nem gondolná az ember, hogy a hatvan férőhelyes klub a koncertet követő jam sessionök révén különleges vonzerővel bír a manhattani éjszakában. Ide még lejárnak a muzsikuskok ismerkedni, kötetlenül zenélni. Kihalófélben lévő szokás ez a komoly alkotói szándékok, bonyolult kompozíciók korában. A fő programot megelőzően amatőr steptáncosok bemutatóját hirdeti a bejárat ajtó elé kitett megállítótábla. Lám, városi hagyományként ma is létezik a '20-as, '30-as években divatos, a harlemi éjszakai lokálokban különösen otthonos akrobatikus táncforma. Egymást váltják a jelentkezők, a végén sísapkás fiatalember pattan fel székéről, jazztrio kíséretével előadott lendületes mutatványát tapssal honorálja a húsz-harmincfős közönség. Szünet következik, többen veszik a kabátjukat, közben érkeznek az esti koncert szereplői. A néhány évig New Yorkban élt, Izraelbe visszatelepült, vendégként idelátogató Eli Degibri szaxofonos, az ugyancsak izraeli születésű Omer Avital bőgős, Bostonból Aaron Goldberg zongorista, Brooklynból a fekete Obed Calvaire dobos régi barátként, nagy örömmel üdvözlik egymást. Jön a jegyszedő, ez már fizetős program. A szaxofon lehengerlő vehemenciával indítja az első számot. Technikailag magas színvonalú, a lendület csillapodásával békésebb mederbe terelődő modern mainstream zene a New York-Tel Aviv tengely mentén. A jam sessiont nem várom meg; nem veszélyes, mégsem biza-lomgerjesztő az éjszakai utazás a New York-Newark vonalon.

FAT CAT. Bizarr párosítás Greenwich Village alagsori helyiségében: billiárd- és pingpongasztalok, sakktáblák és egyéb játékok, bárpult, sok fiatal, állandó és meglehetősen alapzaj, miközben a terem egyik sarkában jazz-zenekar ügyködik. Játék, szórakozás, művészet: a Kövér Macska kulturális intézményként hirdeti magát, napközben zenei, képzőművészeti és sportoktatóprogramokat szerveznek, míg esténként a játéka és a zenéje a terep. Jazz, latin, salsa és más, este hattól vagy héttől hajnalig, három vagy négy fellépővel. Éjfél után, a Smallshoz hasonlóan, jam session. Színpad nincs, a zenekarral szemben elhelyezett kényelmes kanapékon és fotelekben 20-25 nézőnek jut hely. Csak találgatni lehet,

mi történt itt, amikor Chick Corea neve szerepelt a plakáton. A klub többnyire fiatal vagy kevéssé ismert muzsikuskoknak nyújt fellépési lehetőséget, de időnként nagy nevek is feltűnnek. Ha tetszik a zene, fémvödörbe dobott dollárokkal egészíthetjük ki a zenekar gázsiját. A belépő mindössze három dollár, ezért a Fat Cat változatos hallgatnivalót kínál esténként. A hely logójával ellátott pólók ennek tízszereséért kaphatók.

SAINT PETER'S CHURCH. Az 54. utca és a Lexington Avenue sarkán álló, üvegfalú modern épületben található, részben földbe süllyesztett templom a manhattani kulturális és jazzélet fontos helyszíne, ahol zenés miséket, koncerteket, megemlékezéseket tartanak, és kiállításokat rendeznek. Ezen az estén két veterán előadó, Barry Harris zongorista és Sheila Jordan énekes köszöntésére önkéntes alapon mintegy 70 muzsikusz vonul fel, köztük olyan nevek, mint Bob Stewart (tuba), Don Byron (basszusklarinét), Cameron Brown (bőgő), Ray Drummond (dob), Jay Clayton (ének). Az ünnepelésre Ed Berger kolléga hívott meg, aki maga is részese az eseménynek, az alkalomra kiállítás nyílt fotóiból a zenésztársalgóban. Az egyszerű asztalokkal és székekkel berendezett helyiségben fellépésre várva szeretetvendégség keretében gyülekeznek, készülődnek és falatoznak művészek, barátok, szervezők, fényképészek. A hajnali háromig tartó programban nem a produkciók minősége a lényeg, hanem a gesztus, amellyel a templom és a zenészek közössége kifejezi tiszteletét az ünnepeltek iránt. Ők maguk is fellépnek: a bebop stílus reprezentánsa, a nagy tekintélyű, 80 éves Harris a zongora mögé ül, majd a köszöntésére felsorakozott amatőr kórust vezényli; a 85 éves Jordan pedig Cameron Brown kíséretével korát meghazudtoló, temperamentumos énekével és a rá jellemző humoros, ironikus kiszólásaival szerez emlékezetes perceket a kitartó közönségnek.



Az ünnepeltek: Barry Harris és Sheila Jordan

THE STONE. Saroképület kívülről jelöletlen, szürke ajtóval, lehúzott redőnyökkel az East Village-ben. Aki nem tudja, milyen épületet keres, jó ideig keringhet a környéken. A John Zorn és lemezkiadója, a radikális zsidó zenének szentelt Tzadik által támogatott non-profit klub a kísérleti és avantgárd törekvések otthona. Puritán, fehérre meszelt terem negyven-ötven összecusukható széssel, a mellékhelyiségben művészek fotóival. A koncertek fél kilenckor kezdőd-



Nem raktárhelyiség: a Stone

nek, a belépő egységesen húsz dollár, elővétel nincs, jegyek a helyszínen válthatók, büfé sincs, fotózni tilos. A fellépők a bevételt kapják tiszteletdíjként. A heti műsort és a közreműködőket rezidens kurátorként egy Zorn által kiválasztott muzsikusi állítja össze, ami többnyire egy adott muzsikusi kör és zenei irányzat bemutatására irányul. Ebben a hónapban heti váltással David Scanlon gitáros, Marty Ehrlich szaxofonos, Adam Rudolph ütőhangszeres és Shanir Ezra Blumenkranz basszusgitáros kapta meg a lehetőséget. Ezen az estén John Zorn *Metapsychomagia* című mű-

vének világpremierje zajlik Aram Bajakian (gitár), Eyal Maoz (gitár), Shanir Blumenkranz (basszusgitár) és Kenny Grohowski (dob) elővezetésében. Avant-rock szerzemények elektromos hangszerekre, hallójáratokat megviselő hangereővel. Ez is a Stone.

DOWNTOWN MUSIC GALLERY. Kultikus hely a Lower East Side-on. Több-ször elmegyek előtte, mire felfedezem a bejáratát. Meredek lépcső vezet le a barkácsolt polcokkal telezsúfolt kis pincehelyiségbe, ami valójában lemezbolt, az improvizatív, kortárs, világ-, alternatív rock-, elektronikus és mindenféle kísérleti zene New York-i Mekkája. 1991-ben másutt nyílt meg, a kínai városrész szívébe 2009-ben költözött át. A polcokon új és használt bakelitek, CD-k, DVD-k, folyóiratok és könyvek. Több száz korong ismerős vagy soha nem hallott nevekkal. Az árak változóak, a ritkaságok több száz dollárra rúghatnak. A jelenlegi tulajdonos Bruce Lee Gallanter zenetörténész emeritus, munkatársa Dave Miller dobos. Minden nap nyitva vannak 12 és 18 óra között. Vasárnap esténként ingyenes koncerteket tartanak, amelyek zárás után, hat órakor kezdőd-

nek. Ezúttal Nicolas Letman-Bur-
tinovic francia bőgős és Kyoko
Kitamura japán vokalista készülődik a
polcok között. A háromfős közönség
türelmesen várja a kezdést. A bőgős
pálcikát helyez földre fektetett hang-
szere húrjai közé, a hölgy mikrofont
vesz a kezébe, és kezdődik a három-
negyedórás szabad improvizáció. A
végén a művészek és az eladó elége-
detten nyugtázzák a sikert.



Downtown Music Gallery: koncert vasárnap este

JAZZ GALLERY. A Broadway és a 27. utca sarkán található klub az igényes jazz
pártolásával komoly tekintélyt vívott ki magának. Tágas, ajtó nélküli lift visz fel
az ötödik emeletre, ahol egyből a hosszúkás, fehérre festett terembe lépünk.
A falakon fotók, festmények, grafikák, kissé magasított színpad. Büfé, ruha-
tár nincs, a kabátokat a bejáratnál állványra helyezett vállfákra akaszthatjuk.
A belépő húsz dollár. Ezen az estén a tíz éve Amerikában élő Németh Ferenc
kvartettje játszik. Nem telik meg a 60-70 nézőt befogadó hely, ez azonban –
mint általában – nem zavarja az előadókat, akik teljes erőbedobással adják elő
műsorukat. Egykori bostoni iskolatársak – a spanyol Javier Vercher szaxofonos
és a benini Lionel Loueke gitáros – alkotják a csapatot, zongorán a már befutott
Kevin Haynes társul hozzájuk. Loueke más kategória, sztárrá vált Herbie Han-
cock oldalán, mégis készségesen csatlakozik barátaihoz. Hatásos szerzemények,
szenvédélyes, modern felfogású előadásmód, erőteljes szólók, siker. A szünet-
ben felállunk, a muzsikuskok szusszannak egyet, a dobogóról lelépve oldottan
társalognak a jelenlévőkkel, a barátokkal, ismerősökkel.

A Jazz Gallery izgalmas műsorpolitikájáért elnyerte a CMA/ASCAP-díjat, a
New York Times a legfantáziadúsabb kínálatú klubnak nevezte. 1995-ben Dale
Fitzgerald antropológus, Lezlie Harrison énekes és Roy Hargrove trombitás ala-
pította azzal a céllal, hogy a világ különböző részeiből érkező muzsikuskok és
szerzők találkozáshelyeként gazdagítsa a város kulturális életét. Feladatát négy
pontban határozták meg: 1. koncertek szervezése, 2. új művek támogatása, 3.
fiatal és befutott muzsikuskok együttműködésének elősegítése, 4. ingyenes pró-
balehetőség biztosítása. A nevéhez hűen képzőművészeti kiállításoknak is helyet
adó intézmény évente mintegy tizenötezer látogatót fogad. Működését a SOHO
városrész nyugati részén, a Hudson utcán kezdte, de 2012-ben áttette székhelyét
Manhattan szívébe. Művészeti vezetője tizenharmadik éve egy japán hölgy.

„Őszinte és lélekteli zenéket keresek”

Harmadik beszélgetés: Rio Sakairi

Több estét töltöttem a Jazz Galleryben, többek között az itt élő spanyol Alexis Quadrado bőgős lemezbemutató koncertjét és Alan Farber harsonás big bandjének koncertjét hallgattam meg. Egyik alkalommal Rio volt a házigazda, mégis, amikor megtudta, hogy Newarkban, az Institute of Jazz Studies-ban tartózkodom, ott javasolt találkozót. Még nem ismeri, kíváncsi az intézményre. Ideiglenesen itt állomásozó külföldiként én vezethetem körbe. A japánoknak nem mindig fekszik az angol, de ő gördülékenyen beszél New York nyelvét. Nem csoda: 18 éves kora óta itt él, férje Jonathan Blake színes bőrű jazzdobos.



Jazz Gallery: Lionel Loueke és Németh Ferenc

– A Jazz Gallery nem üzleti alapon működő, ún. nonprofit szervezet, aminek vannak előnyei és hátrányai – kezdi. – Legfőbb feladatunk koncertek szervezése. A jazz élő művészet, a végtelenségig lehet otthon gyakorolni, de ha a muzikusok nem lépnek színpadra, és nem kerülnek kapcsolatba a közönséggel, nem sokra jutnak. De nemcsak jól kell játszani, hanem meg kell tanulni a menedzselést is: hogyan kell egy zenekart működtetni, a próbákat megszervezni, a

helyszínekkel tárgyalni, a bevétellel gazdálkodni. Sokféle gyakorlati tapasztalatot kell szerezniük ahhoz, hogy eredményesen tudjanak létezni. A kudarcokból pedig építkezni lehet. Amikor 13 évvel ezelőtt idekerültem, tisztában voltam a profillal és a szűkös költségvetéssel. Az volt a kérdés, hogyan lehet ilyen keretek közt jó zenét szolgáltatni. Azokkal kellett dolgoznunk, akik hajlandók voltak a feltételeket vállalni. A Jazz Galleryt ma már olyan helyként tartják számon, ahol a fiatal tehetségek bontogatják a szárnyaikat.

» *Ha jól értem, nevelő célzatú tevékenységet is folytatnak.*

– Pontosan. Két pillérünk van: a közönség és a zenészek. Utóbbiak alkotják a Jazz Gallery közösséget. Mi biztosítjuk számukra a tapasztalatszerzést például ingyenes próbalehetőséggel. Amikor Ambrose Akinmusire 2000-ben először játszott nálunk, húszan voltak rá kíváncsiak. Már akkor is jó zenész volt, de nem tudta, hogyan építse fel a műsort, miként szólítsa meg a közönséget. Ez az

előnye annak, hogy nem üzleti alapon működünk: igazolható az anyagi veszteség. Lionel Loueke 2003-ban jött New Yorkba, és mi már akkor felléptettük őt, amikor még senki nem ismerte. Kezdetben buktunk rajta, de most, hogy neve lett, nyereségesek a koncertjei. Így épülnek a kapcsolataink. Azzal tudunk érvelni a támogatók előtt, hogy hosszú távon fektetünk be egy muzsikusbba, ami kifizetődik. Büszkék vagyunk arra, hogy négy McArthur-díjas művész is nálunk kezdte a pályáját: Vijay Iyer, Jason Moran, Miguel Zenon és Daphnis Prieto. Jó zenéknek adunk teret, és segítjük a muzikusokat a továbblépésben. Egy idő után nagyobb kapuk is megnyílnak előttük, ami természetes. Néha visszajönnek, hogy új anyagukat bemutassák, mielőtt nagyobb közönség elé viszik. Olyan szabály van New Yorkban, hogy ha valaki egy hétig játszik a Village Vanguardban vagy a Jazz Standardban, előtte és utána három hónapig nem léphet fel másutt, hogy a közönség kiéhezzen rá. Ez hátrányosan érint bennünket.

» *Anyagilag ki a felelős a klub működéséért?*

– Technikai értelemben az igazgatótanács, gyakorlatilag az ügyvezető. Kis cég vagyunk, szorosan együtt dolgozunk. Megpróbálunk nullára kijönni. A hasonló alapon működő szervezetek gyakran egyetemekhez vagy nagyobb alapítványokhoz kötődnek.

» *Milyen forrásokból gazdálkodnak?*

– A központi költségvetésből, az államtól, a várostól és olyan alapítványoktól kapott támogatásokból, mint a Rockefeller Brothers vagy a Copeland. Van klubtagságunk, és egyéb támogatásokat is kapunk. Bevételeink negyede jegyeladásból származik, ami magasnak számít az ilyen szervezetek esetében. Nem nagy összeg ez, de azt jelzi, hogy van igény arra, amit csinálunk. Évi 150-180 estén szól a zene, gyakran küszködünk anyagi nehézségekkel. A vezetőség szeretné csökkenteni a koncertek számát, de akkor nem teljesülnének céljaink. Korábban a Village nyugati részén, a Hudson utcában voltunk, de a tulajdonosok bérházzá akarták átalakítani, és lakóépületekben nem működhet ilyen klub. Kicsit aggódtam a válás miatt, de elég jó a közlekedés, és közel van a Jazz Standard. Némelyek mindkét klubot felkeresik egy este. A jazz a szórakoztatóipar része, és meglehetősen zavaró, hogy sohasem tudjuk, mire számíthatunk. Néha egy zenekar különösebb hírverés nélkül telt házat vonz, máskor nagy beharangozók ellenére csak feleannyian jönnek el. Nincs recept.

» *Művészeti vezetőként milyen szempontok alapján választja ki a fellépő muzikusokat?*

– Őszinte és lélekteli zenéket keresek. Nincsenek stiláris megkötéseim, azt várom, hogy a muzikusok kreatív módon fejezzék ki magukat. Sokan megkeresnek olyan ajánlással, hogy újító és határokat feszegető zene stb. Ezzel nem

foglalkozom, mert a zene célja nem az újítás és a határok feszegetése. Ez mítosz, nincs új a nap alatt, az ember csak felfedezi és a neki tetsző módon csoportosítja a létező elemeket. A kreativitással nincs bajom, de a többi pusztá szómágia. A mai iskolás gyerekeknek rengeteg mindennek kell megfelelni, a zenetanulás célja az előadás lett. Holott a zene nem cél, hanem eszköz. Sok elméletileg képzett muzsikussal találkozom, akik magas szinten beszélnek a zene nyelvét, csak éppen nem mondanak semmit. Hiába a végzettség, ha nem tudsz valamit adni a közönségnek, fabatkát sem ér. Olyan zenéket szeretek hallgatni, amelyek érzésekkel töltenek el, gondolkodásra készítetnek, amelyeknek mélyebb tartalmuk van. Lehet az nagyon avantgárd, de lehet hagyományos is. Henry Theardgill zenéje például felkavar.

» *Lát-e különbséget a zenészek között származás, eredet, háttér alapján?*

– Amikor faji kérdésekről beszélünk, nem feledkezhetünk el a kulturális, szociális és gazdasági vonatkozásokról. A klasszikus zene kottában van rögzítve, mindenki tudja, mit kell játszania. A jazzmuzsikuskok kapcsolatban állnak egymással a színpadon, és a kulturális háttértől függően eltérő lehet az érzékenységük, időkezelésük, ritmusfelfogásuk. Természetes, hogy a fehér, a fekete, a latin vagy a japán muzsikuskoknak nehézségeik támadhatnak az együttműködésben. De nem annyira a bőr színe, mint inkább a kulturális meghatározottság számít. Mark Turner félvér szaxofonos például Californiában nőtt fel fehér édesanyjával; azzal a kulturális közeggel azonosul, nem véletlen, hogy gyakran játszik fehér muzsikussal.

» *A kulturális meghatározottságokat figyelembe véve van-e valamilyen személyes preferenciája?*

– Nem tudok mit kezdeni az európai jazzel. Nem kapcsolódik az ittenihez. Nem mondanám, hogy nem értem, csak nem élvezem, mert sokszor túlságosan intellektuális. Igazán New York-ban értheti meg az ember, hogy mi is a jazz. Itt érzékelhetjük a színvonalat. Kezdetben azon törtem a fejem, hogyan lehetne ezt a zenét népszerűbbé tenni. Aztán rájöttem, hogy ezt nem lehet erőltetni, mert a zenei ízlések különbözőek. Mint a fagyalt: ki a csokoládét, ki a málnát szereti. Ez a vita időtlen idők óta folyik muzsikuskok, szervezők és kritikusok között, mert nagyon kicsi a jazz közönsége Amerikában. Ami az alsófokú művészetoktatás hiányára vezethető vissza. Japánban vagy Európában van zenetanítás, a gyerekek magasabb szinten viszonyulnak a jazzhez is. Ez a hallgatóság növelésének egyik eszköze. De mondok mást: nyári akciót indítottunk Summerfest néven. Bérletet bocsátunk ki 35 dolláros áron, amely minden estünkre érvényes júliusban és augusztusban, amikor kiürül a város. Ezzel a legkülönbébb kon-

certek látogathatók, és sokan meg is lepődnek, hogy milyen izgalmas felfedezésekre nyílik lehetőségük. Ez jó módszernek bizonyul az érdeklődés felkeltésére.

» *A muzikusoknak mennyit fizetnek a fellépésért?*

– Fejenként ötven-hetvenöt dollárt, és bizonyos összeg fölött a bevétel egy részét. Ha telt ház van, felmehet 1300 dollárra zenekaronként. A Jazz Standard előlegként ad ennyit. Nálunk nincs étel- és italszolgáltatás, emiatt gyakran vesztésegések az esték. Én a vendéglátás híve volnék; jó, ha a zene az élet természetes része, és az alkalmi látogató számára otthonosabb az olyan környezet. Az élő zene nagyon költséges. Bármennyire híres a Blue Note klub, nem hoz hasznót; jó, ha nem vesztéseg. Korábban a Bradley volt az a meghitt, kényelmes kis zongorabár, ahol minden zongorista fellépett. Este tízkor, éjfélkor és hajnali kettőkor kezdődtek a műsorok egy héten át, az utolsót már többnyire csak zenészek látogatták, hogy egymással játsszanak. Ilyesmiről álmodozom én is.

» *Többek szerint elmúlt az idő, amikor a muzikusok összejöttek, ismerkedtek, kipróbálták egymást. Ha ennek leáldozott, ha mindenki a saját zenéjével van elfoglalva, hogyan fejlődik a jazz?*

– Akad néhány hely, a Smalls, a Zink Bar, ahol még vannak jam sessionok, de kétségtelen, hogy nem annyi, mint régen. Ez is az oktatásra, illetve annak hiányára vezethető vissza. Sokan szereznek képzettséget, majd minden különösebb gyakorlat nélkül tanítani kezdik ezt a zenét. Ha a jazz körein kívüli emberekkel találkozom, első reakciójuk az, hogy nem értik. Erre az a válaszom, hogy ez zene, nem kell érteni. De kétségtelen, olykor elbátortalanítja a laikus hallgatót az, ahogyan a jazz megjeleníti önmagát. (2010-2013)

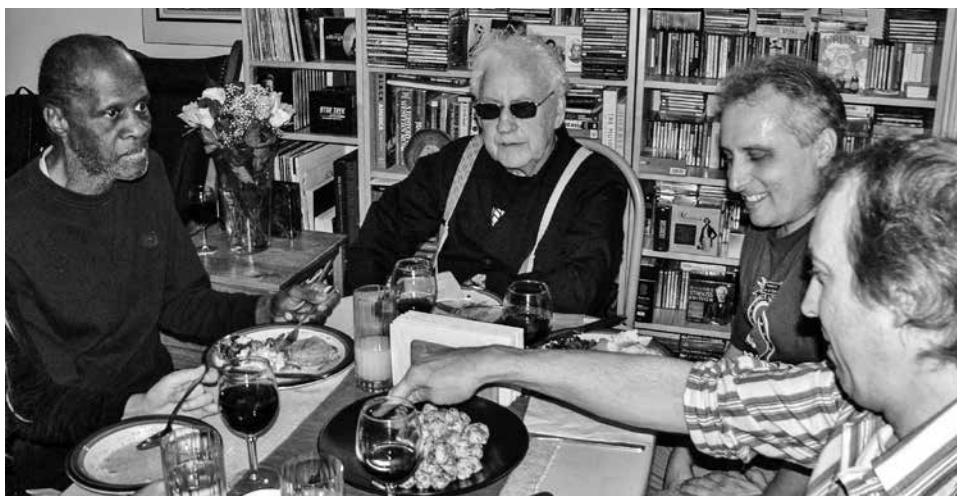
Vacsora hálaadás napján

Amerika hagyományos, nagy ünnepe, kötelező pulykasülttel. A meghívás az ausztriai Linzből tíz éve New Yorkba költözött Andreas Scherrer impresszáriótól (Company of Heaven) és afro-amerikai feleségétől, Judith Insell brácsaművésztől érkezett november 28-án 15 órára.

A 152. utca, a St. Nicholas és az Amsterdam Avenue között. A Harlem Dance Theater utcája. Az igazi Harlem. A keleti 145. utcán szállok ki a földalattiból, az expressz a World Trade Centertől félóra alatt teszi meg a 15 kilométeres távolságot. Kívülről impozáns téглаépület, negyedik emelet, szűk lépcsőház, szintenként négy ajtó, lift nincs. Bent a lakásban hosszú, keskeny folyosó, amiből balra szobák és terek nyílnak. Velem szinte egy időben idős, sovány, ismerősnek tűnő fekete úr érkezik. Andreas megsúgja: ő Charles Gayle avantgárd szaxofo-

nos. Bemegyünk a nappaliba, ahol Lee Konitz szaxofonos és George Schuller dobos üldögél. Jazztörténet élőben.

Ez aztán a meglepetés. Vendéglátóm nem jelezte, hogy kik vesznek még részt az összejövetelen; nem sejtettem, hogy ilyen nevezetes társaságba kerülök. Lee és George a tévét nézik; a délelőtti híres Macy's parádét adják ismétlésben, sok popsztárral, akik bőszen tátognak a zenére. Lee, aki a 86. utcában lakik, elmeséli, hogy délelőtt kiment a felvonulást nézni, de a hatalmas tömeg miatt nem tudott közel férkőzni. Most pótolja. Felhozom, hogy amikor jó tíz éve New Orleansban a Mardi Gras karneválon részt vettem, sokan kétágú létrák tetején



Charles Gayle, Lee Konitz, Andreas Scherer és George Schuller az ünnepi asztalnál

ülve bámulták a parádét. Nem vevő az ötletre, mindenesetre a sűrűn következő reklámoknál mindig lekapcsoltatja a hangot.

Megjegyzem, hogy húsz éve egyszer már találkoztunk: 1994 táján Londonban Zoller Attila gitárossal és Don Friedman zongoristával lépett fel egy klubban. A magyar nagykövetség kulturális attaséjaként indítatva éreztem magam, hogy a koncert után köszöntsem egykori honfitársunkat. Zoller meglepetéssel, de örömmel fogadott. Igen, emlékszik az estre, réved el a múltban Lee.

Két napja tért vissza újabb körútjáról, amelynek utolsó állomása Budapest volt. Kérdezem, hogy tetszett neki most a város, a koncert helyszíne. Tömören annyit válaszol: minden rendben volt. Arról is érdeklődöm, hogy mennyit játszik mostanában. Nem sokat, mondja. Andreas közvetítésével kilencnapos turnét teljesített, két spanyol város, London, Bécs és Budapest, a fellépések között

pihenőkkel. Látszik, hogy még nem tette magát túl az utazás és az időeltolódás okozta fáradtságon.

George-nak, aki Gunther Schuller neves jazztörténész és muzsikos fia, többek között Joe Lovano korábbi lemezeinek a dobosa, elmondom, hogy bőgős testvérét, Edet a 80-as években Budapesten Paul Motian kvintettjében hallottam Joe Lovano, Jim Pepper és Bill Frisell társaságában. „Az nagyszerű együttes volt” – nyugtázza örömmel.

Egyébként ún. small talk folyik, néhányszor engem is faggatnak, hogy honnan jöttem, mivel foglalkozom stb. Az elkerülhetetlen baseball témánál valaki kérdezi, hogy Magyarország melyik sportágban kiemelkedő. Sorolom az olimpiai érmekeket. Jó érzés, hogy ebben lekörözzük Ausztriát.

Hamar kiderül, hogy a két szaxofonos nem ismeri egymást. Időnként folyik némi puhatolózó szóváltás köztük, de különösebb eredmény nélkül. Lee egy általa régen ismert zongorista feleségről érdeklődik, akinek szaxofonos volt a férje, de Gayle a fejét rázza, hogy nem róluk van szó, jöllehet annak idején az ő felesége is zongorázott. A vacsoránál Lee szóba hozza az alkoholt, mármint, hogy Gayle, mint oly sok jazzmuzsikos, rabja volt-e valamikor, mivel most narancslevet kortyolgat, de ő azt feleli, hogy soha. Nem érzett rá a bor ízére, inkább sört ivott néha, mert az könnyebb ital. Lee megjegyzi, hogy ő sem tartozik a nagy ivók közé. A sültekhöz persze kér egy pohár vörös bort, amit a házigazda szívesen teljesít ausztriai készletéből.

Valahogy szóba kerül Woody Allen is, aki heti rendszerességgel játszik dixieland jazzt egy hotelban, és mint hírlík, naponta két órát gyakorol a klarinéton. Lee megjegyzi, hogy nem emlékszik, mikor foglalkozott ennyit a hangszerével.

Közben a vendéglátók sütnék-főznek, az estebéd 5 órára készül el. Tányérjával mindenki a konyhába vándorol, hogy a bőséges kínálatból válasszon. Pulyka, sonka, sült hús, sajtos makaróni, krumplipüré (mennyire emelkedettebben hangzik így: smashed potato!), szósok. Leülünk vacsorázni. Mindenki túl sokat szedett, mire Andreas közli, hálaadáskor ez már csak így van, nem kötelező mindent elfogyasztani. Egy idő után Lee feláll, tüzel a belseje, a nappaliban lepihen a fotelben. Pár percre elszunyókál.

Máskor is volt már olyan benyomásom, hogy a muzsikosok nem feltétlenül igyekeznek napra készen követni a világ eseményeit. Élik a maguk életét, el vannak foglalva a dolgaikkal, miközben bombák potyognak körülöttük. Így van ez már, ha másra figyelnének, nem születne annyi remek zene a földön.

Vacsora közben újabb vendég érkezik, egy kubai muzsikusokat is menedzselő fiatal hölgy, aki életet visz a lassan csordogáló társalgásba. Elsősorban klasszikus

zenével foglalkozik, többször járt Magyarországon is. Lee a bemutatkozáskor a Leo nevet mondja; mint tréfásan közli, egyesek olykor így szólítják.

Következik a falatozás záró eseménye, a desszert. A többiek még maradnak, de én hét órára újabb találkozó beszéltem meg Manhattan déli részén. Kellemetlen helyzet, nem sejtettem, hogy ilyen sokáig tart az összejövetel. Búcsúzás előtt a fényképezőgép elé állunk Lee-vel, aki kijelenti, hogy nem szereti a vakuzást. Javaslom, tegye fel a napszemüvegét, amit addig azért viselt, mert a rendezet otthon felejtette. Úgy tesz, én pedig kisimítom megtekeredett nadrágtartóját.

„A gyerekek a legfontosabbak”

Negyedik beszélgetés: Andreas Scherer

„Közvetítő vagyok a zenészek és a szervezők között. Mindent magam csinállok. Megkeresnek, kérnek valamilyen zenét, én pedig javaslatot teszek. Van listám, ezeket elküldöm a fesztiváloknak. Zenészeim a világ különböző pontjain lépnek fel, Lee Konitz például mindenütt szívesen látott vendég. Először Brooklynban laktam, a feleségem miatt költöztem ide, aki itt nőtt fel.”

„A jazznek nagyjából két szintje van Amerikában. Az egyik az egyetemek és a nyilvános koncertek, mint a nyári szabadtéri fesztiválok New Yorkban, vagy a közösségi házak, nekik van pénzük. A másik szint a klubok, amelyek a bevételből élnek: jegyeladás, vendéglátás, ajándéktárgyak. Általában keveset fizetnek, de a zenészek belemennek, mert legalább van módjuk játszani. Egyes szervezők erre szakosodtak: koncerteket szerveznek, támogatásokat gyűjtenek, gondoskodnak a médiamegjelenésről stb. Az utolsó hely, ami Manhattanben összehozta az embereket, a Knitting Factory volt. Ebből rengeteg együttműködés született. Azóta a Downtown Brooklynba költözött a muzsikussal együtt. Maradt a Stone, amelyet John Zorn finanszíroz, ő fizeti a bérleti díjat. A zenészeké a bevétel, de pici a terem, kb. 50 néző. Zorn az utolsók egyike, aki megél a zenéből. Brooklynban több kisebb klub van, olyanok is, amelyeket alapítványok támogatnak. E-mailen vagy a facebookon jönnek nekem meghívók olyan helyekre, amelyekről az ember nem is hallott. Ohad Talmor szaxofonos működtet egy ilyet Seeds néven, ahol a földszinten minden szerdán van zene; ő az emeleten lakik. Rendeznek házi koncerteket is nagyobb méretű nappalikban. Brooklynban kialakult egy muzsikusi kör, amelynek tagjai egymással játszanak: Mary Halvorson gitáros, Chris Davis zongorista, Ingrid Laubrock szaxofonos, Ches Smith szaxofonos, Tom Rainey dobos. Mindig más a felállás, különböző zenék keletkeznek, majdnem, mint régen. Érdekes, mindannyian fehérek.”

„Ha fekete muzsikusokat közvetítetek, általában az idősebb nemzedékből kerülnek ki. Olvastam egy cikket a New York Timesban, hogy az afro-amerikaiak miért nem játszanak baseballt. Mert abban a közegben már nem érzik jól magukat, ezért átnyergeltek a kosárlabdára és az amerikai focira. A jazzben még megtalálhatók, de nem annyian, mint korábban. És többnyire mainstream zenét játszanak, nem kötődnek a brooklyni közeghez. A fekete kultúra a hip hop irányába mozdult el, a jazzéletet pedig Wynton Marsalis uralja. A középiskola és az egyetem eltéríti a feketéket a jazztől. A II. világháború után az amerikai kormány világszerte népszerűsíteni kezdte a jazzt, a zene nagyköveteiként utaztatta a vezető előadókat. Mindenünnen jönni kezdtek ide a muzsikusok, miközben a feketék másra tettek. Pénz inkább csak a koncertekben, turnéban van. Ismerek idősebbeket, akik emiatt ma is aktívan járják az országot. Egyesek tanítanak. A lemezcégek alig fizetnek valamit. A fiatal muzsikusok reménykednek abban, hogy a kiadók majd támogatják őket, és viszik valamire. El is jutnak fesztiválokra, de amikor annak vége, minden el van felejtve. Nehéz ismeretlenül betörni.”

„Most olvastam Duke Ellington *A zene mindenem* című könyvét. Amikor a '20-as években Washingtonból New Yorkba települt át, Harlem tele volt éjszakai klubokkal, az élő zene hódított, a közönség nem az újságokból tájékozódott, hanem hallgatta a zenét, ismerte az együtteseket, nem lehetett őket megvezetni, mint manapság. A zenészek úgyszintén. Nagy verseny zajlott, ha nem voltál jó a hangszereden, vehetted a kalapodat. Lee Konitz ugyanígy emlékezik a '40-es évekre, az 52. utcára, ott is mindenki ismert mindenkit, meghallgatták egymást, együtt játszottak. Ma középszerű muzsikusok kellő médiatámogatással nevet szerezhetnek maguknak, mindenütt jelen vannak, koncerteznek, lemezeket adnak ki stb. Ez a popzenére különösen jellemző, de a jazzben is előfordul. Csupa vonzó külsejű énekesnőt vagy szaxofonost látunk, de mi van a többiekkel? Ők nem zenélnek?”

„Ma a gyerekek az iskolában megtanulják a kötelezőt a nagy elődökről, jó zenészekké is válnak, de hiányzik élményeikből az éjszakai életben szerezhető tapasztalat. Előállnak mindenféle radikális programmal, csiszolgatják, aztán egyszer-kétszer előadják. Megírják az anyagot a lemezfelvételre, tartanak néhány próbát, majd stúdióba vonulnak – ennyi. Nem mintha nem kívánnának többet játszani, de beszükültek a lehetőségek. Az emberek meghallgatják a CD-t, jó, jó, mondják, de valami hiányzik. Régen öt hétig is lehetett játszani a klubokban, ma ez elképzelhetetlen. Legfeljebb öt napig, egy évben egyszer, és már az is nagy szó. Ha sokat játszana egy zenekar, az emelné a zene színvonalát, és látnák, hogy mire fogékony a közönség. Ahogy John Hollenbeck mondja, a ze-

nekarnak játszania, neki pedig hallania kell a zenét. Ő majdnem úgy dolgozik, mint a régiek. Big bandje is van, ami rémálom a finanszírozás tekintetében. A feleségem is játszott egy ilyen zenekarban a Shapeshifter Lab klubban. Húsz dollárt kapott, ezért oda-vissza utazott az éjszaka közepén. Miért csinálta? Mert játszani akart.”

„Egyre rosszabb a helyzet, de mindig várunk valami változásra. A pénz mindent meghatároz. Kérdés, ha volna egy klubom kis költségvetéssel, kockáztatnék-e. A szervezőknek tudniuk kell, hogy a közönség mire vevő. Van úgy persze, hogy az érdeklődő csak betér, nem sejt, hogy mit kap, de tetszik neki a zene. Mint a gyerekek. Ők a legfontosabbak. Én ingyen engedném be őket. Szükség van új közönségre, ők a jövő emberei. Az egyszerű dolgokra fogékonyak. Mondjak valamit? Volt idő, amikor a bonyolult volt a menő, ami visszajöhet. A cool stílus megfogta az embereket. A legfontosabb, hogy az emberek hallgassák a zenét, különösen, amikor fiatalok.” (2013)

CHICAGO

A hadikikötőnek nyilvánított New Orleans szórakozónegyedét, Storyville-t 1917-ben bezárták, az állás nélkül maradt zenészek a virágzó Észak felé vették az irányt. Az elsők között érkezett Joe King Oliver, Freddie Keppard, Jelly

Roll Morton, Johnny Dodds, Baby Dodds, majd 1922-ben Louis Armstrong. A bevándorlók sodró lendületű, újfajta ritmikai és zenei effektusokat felvonultató játéka elbűvölte Chicago közönségét. Beköszöntött a jazz aranykora, 1917 és 1928 között a szeles város lett az új zene központja. A feketék játékanak hatására kikristályosodott a fehérek – Jimmy McPartland, Bud Freeman, Eddie Condon, Benny Goodman, Bix Beiderbecke – szabályosabb, pallérozottab játékmódja, ami a szvingkorszakot készítette elő. A chicagói jazz fénykorának az 1929-ben kezdődő gazdasági válság véget vetett, de a város azóta is jelentős szerepet tölt be az amerikai jazz fejlődésében. Az 1960/70-es években kibontakozott kísérletező, avantgárd törekvések a kifejezés új formái előtt nyitottak utat.



Jazzhely: a Hot House

Nagy fekete zene

Association for the Advancement of Creative Music (AACM) – a Kreatív Zene Fejlődését Támogató Egyesülés. A modern jazz legfontosabb, Chicago határain túlnyúló csoportosulás 1965-ben olyan nyitott gondolkodású muzsikuskok kezdeményezésére jött létre, mint Muhal Richard Abrams zongorista-zeneszerző, Jodie Christian zongorista, Steve McCall dobos és Phil Cohran zeneszerző. A „Nagy Fekete Zene” fogalmának megalkotásával a fekete kifejezési formák ápolását és megújítását célul tűző nonprofit egyesület alapkonceptiója „komoly, eredeti zenei anyagok létrehozása, előadása és rögzítése” volt. Az AACM megalakulása óta a jazzközösségen belüli megújulás mozgatórugója, a kísérletező jazz támogatójaként különösen az 1960-as, 1970-es években gyakorolt nagy hatást a jazz fejlődésére. Az újítás mellett elkötelezett tagjai túlléptek a zene létrehozásának hagyományos gyakorlatán, és a jazz idiómáján kívül eső hatásokat (az afrikai népzénet, az európai kompozíciós zene elemeit) is beépítettek zenéjükbe. Az AACM neves muzsikusai, köztük Anthony Braxton, Fred Anderson és Henry Threadgill szaxofonosok, Wadada Leo Smith trombitás, Leroy Jenkins hegedűs, George Lewis harsonás és az Art Ensemble of Chicago együttes, gyakran éltek a kortárs zenében alkalmazott technikákkal, mint a szerializmus, a politonalitás, a kromatika.

A szervezet a Muhal Richard Abrams által 1962-ben létrehozott és vezetett próbazenekarból nőtt ki. Az Experimental Band (Kísérleti Zenekar) elnevezésű laza társulás nem lépett színpadra, kizárólag Abrams, Cohran, DeJohnette, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Troy Robinson, Maurice McIntyre és mások szerzeményeinek megszólaltatására állt össze. Az AACM-hez eredendően hat zenekar tartozott: Christian's Hard Bop Quintet; Cohran's Artistic Heritage Ensemble, az Experimental Band, valamint Robinson, Jarman és Mitchell



Fred Anderson

együttese. A létrejött zenékből rögzített formában elsőként Roscoe Mitchell *Sound* című albuma jelent meg a helyi Delmark kiadó gondozásában.

Az egyesület nemcsak új zenék létrejötté fölött bábáskodik, hanem produceri feladatokat is ellát, ezenkívül ingyenes foglalkozásokat szervez fiatal muzsikuskoknak. Zeneiskolájukban hangszeres és énekkurzusokat, zeneelméleti órákat tartanak. Az oktatók az AACM tagjai, legtöbbjük az intézetben végezte tanulmányait. Bár az egyesületnek a jazz-zenére gyakorolt befolyása a '80-'90-es években csökkent, tagjai továbbra is az alapeszme jegyében tevékenykednek. Az AACM-hagyományt olyan másod- és harmadgenerációs muzsikuskok viszik tovább, mint Ed Wilkerson, Ari Brown, Ernest Dawkins szakszofonosok, Kahil El-Zabar ütőhangszeres, Corey Wilkes trombitás, Tomeka Reid bőgős, Reggie Nicholson dobos és Nicole Mitchell fuvolista. (2004)

Vállalt közösség

Chicago mérete, lüktetése, modern építésze mindig lenyűgöz. Felidéződnem bennem korábbi látogatások emlékei a Hot House klubból, ahol Roscoe Mitchell majd Fred Anderson együttese játszott tucatnyi érdeklődő előtt. Pedig a chicagói jazz olyan ismert szereplői álltak a színpadon, mint Hugh Ragin, Ari Brown, Tani Tabbal, Jaribu Shahid. Jártam a veterán Joe Segal által működtetett, az országos vérkeringésbe leginkább bekapcsolódó, neves művészeknek teret adó Jazz Showcase-ben is, ahol Pat Martino gitáros, Joey DeFrancesco orgonista és Billy Hart dobos triója játszott.

Ezúttal a Debreceni Jazznapok előkészítésére érkezem, helyi illetékesekkel keresem a kapcsolatot. A polgármesteri hivatalban Barry Dolins zenei referenssel, a kulturális központban Michael Orlove előadóval találkozom. A két város között nagyságrendi különbség van, mégis örömmel veszik, hogy egy európai fesztivál a chicagói jazzt kívánja programjának középpontjába állítani. Helyi hatáskörű és nemzetközileg is számon tartott muzsikuskokban egyaránt bővelkedik a város. Törjük a fejünket, osztunk, szorzunk, végül – a költségvetést is szem előtt tartva – egy szólista és négy együttes, azaz Erwin Helfer boogie-woogie zongorista, továbbá a zenekarvezető John Primer bluesgitáros, Patricia Barber énekes-zongorista, Edwin Dawkins szaxofonos (az AACM elnöke) és Ken Vandermark mellett maradunk.

A jazzvilág 1999-ben meglepődve fogadta a hírt, hogy Ken Vandermark kapta meg a MacArthur „Genius” ösztöndíjat, amelyben előtte olyan legendás muzsikuskok részesültek, mint Cecil Taylor vagy Anthony Braxton. Az akkor még

csak 35 éves szaxofonosról keveset lehetett hallani Chicagón kívül, munkássága korántsem örvendett olyan elismertségnek, mint neves elődeié.

A Rhode Island államban született muzsikus trombitásként kezdte, majd a tenorszaxofonra váltott. 1982-86 között a montreali McGill Egyetem hallgatója volt, később Bostonban folytatta, ahol Lombard Street nevű triójával szerepelt, és basszusklarinétozni tanult. 1989-ben költözött Chicagóba, ahol először Hal Russell NRG Ensemble-jében vonta magára a figyelmet. Tevékenysége a zenélésen és a komponáláson kívül hamarosan rendezvények szervezésére és támogatására is kiterjedt. Ma a chicagói zenei élet aktív személyisége, rendszeresen turnézik hazájában és Európában. Sokoldalú muzsikusként több formációban játszik, mint a DKV Trio, a Witches & Devils, a Vandermark 5, a Joe Harriot Project és a Steam, illetve gyakran működik együtt a kortárs improvizatív zene meghatározó német és a skandináv egyéniségeivel.

Mindjárt fel is vehetem vele a kapcsolatot, este ugyanis az Empty Bottle nevű klubban játszik. A hely nem kifejezetten a jazz otthona, minden este másfajta zene szól, de az alternatív rock, a noise, a honky tonk mellett az improvizatív jazz is szóhoz jut a programban. Olyannyira, hogy kedden és szerdán avantgárd jazzsorozat fut Vandermark gondozásában. A belvárostól nyugatra, az ukrán városrészben található kétszintes téglá- (vagy inkább utánzatú) épület berendezése fesztelen légkörre utal, a széles italválasztékot kínáló hosszú bárpulttól jobbra-balra kisebb-nagyobb benyíló, helyiségek. A kvintett fellépésére jó harmincan várunk. Érődik, nem találomra jött a közönség. Három fúvós, bőgő, dob, temperált hangszer nincs. Rendhagyó szerkezetű szerzemények,



Joe Segal tulajdonos és jegyszedő
a Jazz Showcase-ben



Ken Vandermark (balról) és együttese az Empty Bottle klubban

szabadon bontakozó, intenzív hangszerszólók, a szvingtől a rockon át a free jazzig ívelő, posztmodern eklektika. Értő fogadtatás.

A koncert végén odalépek a hangszereit pakoló Vandermarkhoz. Meglepődik: még nem hallott a debreceni Nagyerdőről, de mindig szívesen utazik Európába, és az időpont is megfelelő neki. Ha a többi muzsikussal is ilyen szerencsével járok, a chicagói jazz reprezentatív, színvonalas fesztiválon mutatkozhat be Debrecenben. (2003)

Delmark Records: a mindenes

Kereskedő és lemezkiadó, a Jazz Record Mart és a Delmark Records tulajdonosa, a jazz és a blues patrónusa. Bob Koester egész életét ennek a zenének szentelte, s hogy ehhez fejlett üzleti érzék is társult, az sokat könnyített a dolgán.

A gyűjtők mekkájává vált lemezboltja központi helyen, a Grand Avenue elején található. Több mint üzlet: információs központ, zenészek, jazzbarátok találkozóhelye, dedikálások helyszíne. CD-k is kaphatók, de igazán az LP-állomány hozza lázba a betérőt. Az általános kínálaton túl nehezen hozzáférhető albumok és chicagói érdekességek sorakoznak a fakkokban nagy számban. Az ember napokra bevehetné magát a polcok közé, mindig találna valami cseme-

gét. Nem olcsó hely, de a minőségnek ára van. Bob Koester egy másik, LP-kre szakosodott boltot is üzemeltet Collector's Record Mart néven, amely egy ideig a cég székhelye is volt.

A „legrégibb független amerikai jazz- és blueskiadó” mai központja a belvárostól északra, a Horner Park mellett, sárga vagy vörös téglával burkolt, földszintes épületekből álló kis utcában székel. Delmark House – olvasható a bejárat fölött, de némi képzelőerő szükségeltetik ahhoz, hogy háznak lássuk a raktárra emlékeztető objektumot. Az egyszerűség nemcsak a külsőt jellemzi: bent is minden puritán, célirányos, funkcionális. A tulajdonos kissé mogorván fogad, mert a munkaidejéből veszek el értékes perceket, de aztán fokoatosan megnyílik, ahogy az életéről kezd beszélni.

Van mire visszaemlékeznie. 1932-ben Wichita városban, Kansas államban született, a jazz és a blues már tizenéves korában rabul ejtette. Szorgalmasan látogatta a lemezboltokat, és amikor tehetett, koncertekre is eljárt. Operatőrnek készült, arról álmodozott, hogy Hollywoodba megy, jazzfilmeket készít, boltot nyit és lemezcéget alapít, mert a nagy társaságok elhanyagolták a jazzt. Úgy gondolta, ehhez némi üzleti alapvetés szükségeltetik, ezért beiratkozott a St. Louis-i főiskolára. Kollégiumi szobájában hamarosan lemezekkel kezdett foglalkozni, jó haszonra tett szert a korongok csereberéjével, és egy társával hamarosan boltot nyitott. Első

lemezfelvételét egy tradicionális együttesel 1953-ban készítette, innen számítja a Delmark Records születését. 1958-ban a nagyobb lehetőségeket ígérő Chicagóba költözött, a Roosevelti Egyetemen megvásárolt és Jazz Record Mart névre átkeresztelt egy lemezboltot, amelynek alagsorában a Delmark Records megkezdte működését. A város bővelkedett blueselőadókban, többüket szerződtette, és sikerült mesterszalagokra és értékesítési jogokra is szert tennie. A blues



Bob Koester fiával a Delmark Records irodájában

mellé hamarosan a jazz is felsorakozott, kezdetben a szívéhez közel álló tradicionális zenére összpontosított. Akkoriban még a bebop sem jött számításba.

Koester fokozatosan betagozódott Chicagó zenei életébe, sikeresen építette kapcsolatait a muzsikussal és az iparággal. Nem a nyereség, hanem az érdeklődés motiválta, képes volt a zenészekből a legjobbat kihozni, mert barátként viszonyult hozzájuk, és érezhették, hogy a javukat akarja. Boltjaiban elkötelezett munkatársak – muzsikuskok, a jazz fanatikusai – dolgoztak, akik főnökük pátyolgatásával idővel saját kiadókat hoztak létre, mint a Nessa, az Alligator, a Rooster, a Flying Fish, az Earwig. Nemcsak dokumentálták, hanem lemezekkel alakították is a város zenei életét. Koester egyik lábával a blues, a másikkal a jazz nyomvonalán haladt előre. Újabban évente 24 CD-t ad ki, jazz- és blueskatalógusa egyenként kétszáznál is több tételt számlál; nagyrészt, de nem feltétlenül, Chicagóhoz kötődő muzsikuskok felvételeit. A példányszám a jazz esetében egy-kétezer, míg a blueslemezekből két-háromezret nyomtatnak. Az avantgárdról sokáig hallani sem akart, mégis, a Delmark Records jazztörténetileg legfontosabb kiadványai az AACM-hez fűződnek: ő jelentette meg Roscoe Mitchell és Joseph Jarman első lemezét (700, illetve 300 példányban), amit Muhl Richard Abrams, Kalaparusha Maurice McIntyre, Anthony Braxton és Sun Ra korai felvételei követték.

Hosszú, eseménydús életútját a jazzvilág mélyrétegeibe hatoló kedves anekdotákkal fűszerezi. Nem sorolja közékük, hogy az 1980-as években a lemezkiadás egy időre háttérbe szorult, a válságot újrakiadásokkal vészelték át. Keserűen említi azt is, hogy egyszer az egyik alkalmazottja meglopta. De minden kudarcot kihevert, szívóssága és elhivatottsága révén mindig sikerült talpra állnia. Búcsúzóul megajándékoz néhány CD-vel, köztük a cég fennállásának 45. évfordulójára kiadott válogatással, amely a kiadó kettős profilját jelképezi: az egyik lemezen jazz, a másikon blues szól a reprezentativitás jegyében. Illetve, nem járunk messze az igazságtól, ha személyes kötődéseket gyanítunk mögötte. A kísérszöveget, amelyben felidézi pályájának fontosabb epizódjait, így kezdi: „Én 65 éves vagyok, a Delmark 45, de egyikünk sem érzi a korát.”

Íme a Delmark évfordulós lemezén kortalanán tett jazzelőadók névsora: Norrie Cox and His New Orleans Stompers, George Lewis' New Orleans Jazz Band, Arnett Cobb, Tab Smith, Barrett Deems Big Band, Sun Ra, Cecil Payne, Jodie Christian, Frank Catalano, Eric Alexander, Ari Brown, Malachi Thompson, NRG Ensemble.

New Orleans és Chicagó: eredet és folytatás, hagyomány és modernitás, a Delmark Records városokat, muzsikuskokat és stílusokat egybefogó tanúsítványa. (2001)

Amiért a harang szól

Mi az érték a mai világban? A pénz? Az érvényesülés? A becsület? Roscoe Mitchell, a chicagói avantgárd (jazz) kiemelkedő képviselője vélhetően az utóbbit mondhatja magáénak, jóllehet aligha van kísérletező muzsikos, akinek életművét ilyen mértékben dokumentálnák lemezekben. *Bells for the South Side* című opusa két CD-n, az ECM kiadó gondozásában jelent meg. Koncertfelvétel, az AACM, azaz az Association for the Advancement of Creative Musicians alapításának ötvenedik évfordulója alkalmából a Chicagói Modern Múzeumban 2015-ben rendezett sorozat anyaga. A South Side a széles város feketék lakta, híres-hírhedt negyede: érte szólnak a harangok.

Mitchell (szaxofonok, fuvola), az AACM társalapítója, ma is az akkor lefektetett esztétikai (szabad zenei) alapelvek szerint muzsikál. A felvételek négy triójának játékát őrzik különböző összetételekben, régi és új játszóterssakkal – Hugh Ragin (trombita), Jaribu Shahid (bőgő), Tani Tabbal (dob), Craig Taborn (billentyűsők), Kikanju Baku és Tyshawn Sorey (ütő- és egyéb hangszerek). A záró darabban mind a kilencen színpadra álltak.

Mitchellt mindig a hangok egymáshoz és a csendhez fűződő viszonya foglalkoztatta, amibe a fúvós és ütős hangszereken kívül immár az elektronikus hanggerjesztések is beletartoznak. Tizenegy rövidebb-hosszabb, adott alapról induló, máskor teljesen szabad improvizációkból építkező, inkább a kortárs improvizatív zenéhez sorolható „darab” követi egymást, amelyekben a csendnek majdnem akkora szerepe van, mint a hangoknak. Formális szabályokat elvető, gyakran atonális nyelvezet ez – ismerős, mondhatnánk, ha a szabad játékmód fő jellemzője nem a rögtönzés volna. A 75 éves mester drámai hatású zenéje a lét szorongató mélységeit tárja fel a hallgató előtt. (2017)



Roscoe Mitchell

WASHINGTON

Hétszázszáz lélekszámaival a háromnegyed részben feketék lakta amerikai főváros csak a huszadik az amerikai metropoliszok sorában, ennek ellenére komoly jazzhagyományokra tekinthet vissza. Itt született Duke Ellington, Buck Hill, Jimmy Cobb, Charlie Rouse, Shirley Horn, Billy Taylor, Andrew White, Ira Sullivan, és több-kevesebb ideig lakója volt Jelly Roll Morton, Ben Webster, Benny Carter, Stanley Turrentine és Sonny Stitt. Sokan bázisként használták a szórakoztatás Philadelphia, New York, Baltimore, Atlanta alkotta ún. fekete négyszögének bejárásához. Az 1950-es évekig az U utca volt a művészeti és jazzélet központja, ahol olyan előadótermek és klubok működtek, mint a Howard Theater, a Lincoln Theater, a Crystal Caverns, a Jungle Club és a Club Ball. Az 1960-as években a faji zavargásokat követően a városrész lehanyaglott, a jazz Georgetownba és más városrészekbe költözött át. Az ezredforduló táján a földalatti vonal kiterjesztésével könnyen megközelíthetővé vált U utca ismét éledezni kezdett, megújult a Lincoln Theater, a Bohemian Caverns, és több zenés klub nyílt.

Washington méreteiben és tekintélyében is legnagyobb művészeti központja a Kennedy Center, amely sorozatokon kívül kiemelt, reprezentatív jazzkoncerteknek is helyet ad. A jazzprogramokat évekig Billy Taylor szervezte, helyét utóbb Jason Moran vette át. A város egyéb látnivalókkal is büszkélkedik: felkereshetjük Duke Ellington vagy James Reese Europe egykori lakhelyét, napokat tölthetünk a Library of Congress gazdag dokumentumtárában, és nem feledkezhetünk el a Smithsonian múzeumi hálózatról, amely komoly és színvonalas dokumentációs, hagyományörző és nevelő munkával járul hozzá a jazz örökségének ápolásához.

Amerika hangja

Vannak idők, amikor a média személyiségei történelmi szereplőkké válnak. A II. világháborút követő hidegháborús években, az egymással szemben álló kommunista és kapitalista világrend legfagyosabb időszakában, 1954 januárjában különleges orgánus szólalt meg az Amerika Hangja jazzműsorában. „Time for jazz” – köszönt be a vasfüggönyön túli és fejlődő országokba rövidhullámon sugárzott adás műsorvezetője, az addig washingtoni rádióknál jazzdj-ként dolgozó, 34 éves Willis Conover. Szállóigévé vált felvezetője és szignálja,

Duke Ellington népszerű *Take the A Train* című szerzeménye több, mint negyven éven át vonzotta a rádiókészülékekhez a jazz világáról tájékozódni kívánó muzsikusokat, zenebarátokat.

Egyoldalú volna a szabadság szellemét közvetítő jazzmuzsikát csupán a „fel lazító” amerikai külpolitika eszközének tekinteni. Ez a zene az Újvilág önálló művészeti megnyilatkozása, exportjával az Egyesült Államok saját kultúrájával ismertette meg a világot, ami egyúttal a Szovjetunió által befektetett Amerika-képet is segített árnyalni. A Külügyminisztérium kezdeményezésére és támogatásával 1956-ban „A jazz nagykövetei” elnevezéssel indított körutak a legnevesebb jazzművészeket vitték el a világ számos városába, köztük Moszkvába. Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck neve ezreket, tízezreket vonzott a koncerttermekbe; sikerüket egy új zenei nyelv világhódító útjának mérföldköveiként jegyzi fel a kultúra és diplomáciatörténet.

Amikor Willis Conover először az Amerika Hangja mikrofonja elé ült, senki nem sejthette, hogy a vastagkeretes szemüvegű, magas, elegáns, jellegzetesen amerikai úriember a hidegháború kulturális eszközökkel folytatott harcának meghatározó

médiumává válik. Ebben szerepet játszott bársonyos baritonhangja, nyelvlecének is felfogható lassú, tagolt, mindenki számára érthető angol (amerikai) beszédmódja, a friss zenei jelenségeket, fontos előadókat napi rendszerességgel bemutató műsora, a kedvenc zenészeivel készített, közvetlen hangvétellű interjúinak sora. Becslések szerint világszerte több, mint harminc millió jazzkedvelő hallgatta adásait; muzsikusok az általa leforgatott számok magnófelvételeiről jegyezték le az új felvételek akkordmeneteit, ritmusképleteit, hogy aztán a maguk módján próbálják megszólaltatni azokat.



Willis Conover (forrás: internet)

Érdekes, hogy a jazz iránti elkötelezettsége ellenére Conover soha nem szegődött az Amerika Hangja állományába. Önállóságát, függetlenségét mindvégig megőrizte úgy, hogy éves szerződéseket kötött a rádióval. Működésének pikantériája, hogy – mivel belföldön nem voltak foghatók adásai – hazájában kevesen tudtak szerepéről; neve a Fehér Háznak szervezett estek, filmes és televíziós közreműködések révén, valamint a Newport Jazzfestival műsorvezetőjeként vált ismertté.

A keleti blokkban jószerivel egyetlen hírforrásnak számító *Jazz Hour* adásai nem szorítkoztak az amerikai jazzre, folyamatosan beszámoltak a nemzetközi jazzélet eseményeiről is. Conover rendszeresen játszott külföldi előadók – köztük magyarok – felvételeit, és gyakran látogatta meg Közép-Kelet-Európa országait.

Első lengyelországi útján tömegek és államfőknek kijáró vörös szőnyeg fogadta a repülőtéren. Az amerikai hatóságokhoz amúgy tartózkodóan viszonyuló Magyar Rádió meghívására szívesen kereste fel a magyarországi fesztiválokat is, és jó barátságot ápolt néhány hazai jazzmuzsikussal, kritikussal. Többször részt vett a Debreceni Jazznapokon; a koncerteket ugyan nem hallgatta, mert utóbb megkapta a felvételeket, de szívesen töltötte az időt a színpalak mögött ismerkedve, vagy az Aranybika szálló éttermében, sok amerikai zenészhez hasonlóan a cigányzenekarok játékát élvezve. Kevesen tudják, hogy kedvelte a tudományos fantasztikus irodalmat, „civilben” egy sci-fi folyóirat főszerkesztője volt. Egyszer megajándékozott egy példánnyal mutatóba.

A nagy hatású műsorvezető 1996-ban távozott az élők sorából. Hatalmas lemez- és dokumentum-gyűjteményét az örökségét gondozó alapítvány a North Texas University könyvtárának adományozta, ahol feldolgozzák és digitális formában hozzáférhetővé teszik hagyatékát. (2017)

„Egészséges konzervativizmus”

Ötödik beszélgetés: Martin Williams

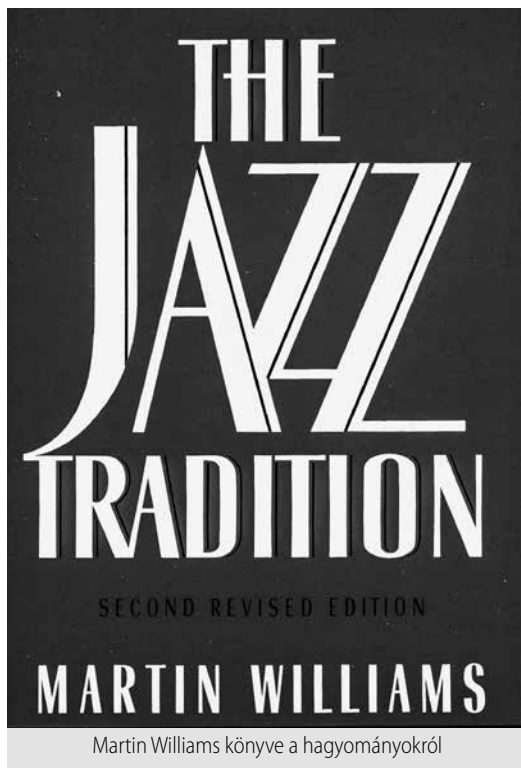
Az amerikai kulturális örökség őrzésének és ápolásának kiemelt intézménye a Washingtonban székelő Smithsonian Institute, amely több múzeumot és gyűjteményt foglal magába. Itt találkoztam a jazz- és a kulturális programok nyugalmazott vezetőjével, Martin Williams zenetörténésszel, akinek nevéhez számtalan tanulmány és könyv fűződik. Ő írta az ismertető szövegeket a free jazz úttörője, Ornette Coleman '50-es évekbeli lemezeihez. Ma is rendkívül tevékeny, egyebek mellett olyan repertoár-zenekart irányít, amely a jazz klasz-

szikus kompozícióinak megszólaltatására jött létre. Először arról kérdezem, hogyan látja az amerikai jazz jelenét.

– Manapság nagyon egészséges konzervativizmusnak lehetünk tanúi. A legfontosabb fiatal muzsikuskok, Wynton Marsalis trombitással az élen, a múltba fordulnak tanulnivalóért, és ezt zenei értelemben nagyon alaposan, elmélyülten teszik. Ilyesmi sohasem fordult elő korábban. Ez a zene minden generáció számára a lázadás eszköze volt, amelyek tízévenként megtagadták a múltat, hogy újat teremthessenek. Az utóbb két évtizedben azonban ez elmaradt. És most itt van ő, mármint Marsalis, aki azokhoz is közel tudja vinni ezt a zenét, akik soha nem foglalkoztak vele. Felkeresi a még élő trombitásokat, leül például Harry "Sweets" Edison mellé, és megkérdezi, hogyan csinálja ezt, hogyan éri el azt a hatást vagy hangzást. Mert tudni akarja. A jazz-rock, a fúzió halott, senki nem játssza, kivéve Miles Davist, aki elkezdte. Úgy vélem, egészében véve ez hiba volt, de már elmúlt. A legfontosabb és a legegészségesebb fejlemények közé tartozik a repertoár-mozgalom. Ez aszerint zajlik, amit Marsalistról mondtam: meg akarjuk menteni és őrizni a múlt értékeit. Abban egyetértünk, hogy ez sok-sok problémát a felszínre hoz, de ez nem jelenti azt, hogy ne találánánk meg a megoldást.

» *Nem azért fordulnak a múltba, mert elvesztették az irányt, és nem találnak új kifejezőmódokat?*

– Nem hiszem, hogy ez volna az oka. Minden egy töről fakad. Semmi újat nem hallok Wynton Marsalis játékában, kivéve néhány nagyon érdekes ritmikai különbséget; azt, hogy a zenéje ritmikailag mindig fejlődik. De nem mondhatjuk, hogy azért fordulunk a múltba, mert nem tudjuk, mihez kezdjünk a



jelennel. Most azt tesszük a jelenben, hogy a múltra figyelünk; ezt kell tennünk. Ez nagyon egészséges, az érettség jele. Ha azt akarjuk, hogy ez a zene felnőtté váljon, nem hagyhatjuk meg abban az ifjonti lázadó állapotában, amit a muzsikuskok nemzedékei számára jelentett. Ennek ideje véget vetni. De ez nem feltételezi azt, hogy nincs fejlődés. A klasszikus zene ezzel már régen leszámolt a 18. század végén, a 19. század elején, amikor Mendelssohn azt mondta: „Igen, tanulhatunk Bachtól, de játszhatjuk is a műveit!” Ez fontos.

» *Talán a jazz elérkezett egy olyan ponthoz, mint amikor egy fa virágba borul.*

– Mindig azt kérdezik tőlem, hogy merre halad a jazz. A válaszom az, hogy nem tudom. Illetve, hogy arra, amerre a legjobb muzsikuskok viszik. És most ez az irány az, amely felé a legjobb muzsikuskok viszik.

» *Milyen útjelzőket keresnek ezek a fiatalok a múltban? Vannak meghatározott korszakok vagy jellegzetességek, amiket meg akarnak ismerni?*

– Mindent tudni akarnak, hogy választhassanak, mit akarnak felhasználni. A kreatív alkotók mindenütt ugyanezt csinálják. Ahogy egy korai trombitás mondta: „A zenészek nem azért mennek el a többi muzsikust meghallgatni, hogy jól érezzék magukat; hanem, hogy lopjanak tőlük!”

» *A hagyományok felé fordulás tudatosságot feltételez. A túlzott tudatosság és az intellektus előtérbe kerülése ugyanakkor elnyomhatja a zenei ösztönösséget, kimódoltta teheti a játékot.*

– Mindenfajta fejlődés magában hordozza ezt a kockázatot, legyen szó akár a személyiségről, az intellektusról vagy a politikáról. Ezt vállalni kell. Amikor a repertoár-zenekarral Duke Ellington darabjait játsszuk, gyakran hallom az ellenvetést, hogy szerzeményei a zenekari tagokra szabottan születtek. Duke pontosan tudta, hogy a zenészei hogyan szólalnak meg, miképpen hangzanak együtt. Nos, Szophoklész is így írta a drámáit, de Shakespeare is. Ő sem elvonatkoztatva, hanem a színészei tehetségéhez igazodva alkotott. És mégis, a Hamletet azóta is minden nyelven játsszák.

» *Wynton Marsalis rendkívül komoly muzsikusk, aki intellektuális szinten is képviseli ezt az irányzatot.*

– Ilyen tekintetben soha nem élt hozzá fogható zenész. Egy egész nemzedék követi őt. Már jelentkezése előtt felfigyeltem erre, amikor Stanley Cowell zongoristát hallgattam. Benne minden megvolt, amit a zongorán addig ismertünk. Wyntont gyakran vádolják azzal, hogy túl sok benne a tudatosság, és kevés a szív. Ő tudatában van ennek. Ez kétségtelenül probléma.

» *Ez a megközelítés mennyire válhat általánossá a zenészek körében?*

– El tudta volna képzelni a zene korábbi korszakaiban, hogy egy fiatal zongorista kizárólag három zeneszerző-zongoristának szenteljen egy teljes lemezt?

Hogy Jelly Roll Morton, Duke Ellington és Thelonious Monk darabjait játsza? Ilyen nem fordulhatott volna elő. Marcus Robertsról beszélek. Kiadott egy CD-t „Egyedül három órással” címmel. Elképesztő ötlet, különösen egy fekete muzsikustól. Bárki csinálhatott volna ilyet korábban, kivéve a feketéket. Ezt csak a fehérrektől várhattuk.

» *Miért? A feketék nem törődnek a hagyománnyal?*

– Nem így. De még a legmerészebb fehér zenészek sem tették volna. A hagyományörzők, például Dick Wellstood, igen. De Lennie Tristano sohasem. Ha már a fehérekről van szó. (1991)

Jazz a Potomac partján



A leghíresebb washingtoni klub, a Blues Alley bejárata

Helyi és környékbeli muzsikuskon kívül gyakran megfordulnak Washingtonban országos híré előadók. Elég csak arra a hétvégére utalni, amelyen Roy Hargrove trombitás szextettje, Steve Turré harsonás együttese és az újonnan feltűnt énekes sztár, Kevin Mahogany vendégeskedett itt.

A Potomac parti város legismertebb klubja a Blues Alley, amely a londoni bohém Chelsea-hez hasonló ember léptékű, rendezett Georgetown negyed egyik sikátorában található. Az 1965-ben megnyílt klub nevével ellentétben a jazz otthona, ahol heti rendszerességgel hírességek is fellépnek. Játzott már itt Dizzy Gillespie, Ahmad Jamal, Wynton Marsalis és természetesen Charlie Byrd, akiknek a játékát lemezfelvételek is megörökítették. A klub számára nem közömbös a helyi közösség, programjaik között ifjúsági zenekar támogatása is szerepel Blues Alley Youth Orchestra néven.

Ha sorunkat kivárva bejutunk az egykor dohánylerakónak használt, kívülről meglehetősen szerény, belül rusztikusan kialakított, otthonos helyiségbe, a félhomályban kedves pincérnők kísérik a zsúfolt kuszaságban sorakozó apró, kerek asztalokhoz, amelyek mellett 120 vendég foglalhat helyet. A zenekarok hét közben kettő, hét végén három menetet játszanak. Ez nem a régi szép idők hajnalig tartó örömezés klubhangulata, hanem professzionális, üzleties ügymenet. Belépéskor tábla figyelmeztet: a jegy ára 20 dollár, a kötelező fogyasztás 7,50, s ha egy centtel sem költünk többet, a végén a járulékokkal együtt 32 dollárral lesz könnyebb a pénztárcánk.

Roy Hargrove ma igazi sztár, a hard bop nyomvonalán haladó újabb trombitás nemzedék képviselője. Ez meg is látszik öltözködésén, magatartásán: vajszínű karcsú öltönyt visel (a legvilágosabb szín az együttesben), rövidre vágott, zselézett haja az égnek mered. Már az első taktusok után nyilvánvaló: összeszokott csapattal van dolgunk, a belépéseket, ritmusváltásokat magabiztosan, egy emberként abszolválják a muzsikuskok, semmi nincs a véletlenre bízva. A többnyire fehér fiatalokból álló közönség közben vacsorázik, sörét vagy koktéltát kortyolgatja. A hangulat lassan forrósodik fel. A zenészek a következő menetre is gondolva mindent beleadnak. Végig Hargrove áll a középpontban, de az improvizációkból mindenki kiveszi a részét. Különösen a csupa ideg Frank „Cumba” Lacy harsonás van elemében, aki rasztás hajával, elementáris szólóival igazi egyéniségnek mutatkozik; nem véletlenül került a Down Beat címlapjára.

Nyolcvan percnyi zenélés után felhangzanak az utolsó akkordok; ráadás nincs, ezzel a közönség is tisztában van. Érkeznek a számlák, pénz nem csörög, mindenki hitelkártyával fizet. Tíz perc alatt kiürül a terem. Mindjárt éjfél, odakinn sorakozik az újabb vendégsereg. A georgetowni éjszakában lüktet a hétvégi élet. (1998)

Három ajándék

A főváros kulturális kínálatában véletlenül került ugyanarra a hétre George Russell zeneszerző, a finn UMO Big Band és Joe Lovano szaxofonos fellépése. Korántsem állítható, hogy a választék mindennapos errefelé. Ha van valami közös a három koncertben, akkor az, hogy a művészetpártolás jegyében mind-egyiket díjtalanul hallgathatta meg a közönség.

A hetvenhatodik évében járó George Russell sokáig nem lépett fel saját hazájában, hosszú éveken át Európában élt. A dobosként indult, majd zongoristából zeneszerzővé vált Russell a jazz egyik kiemelkedő teoretikusa, a modális zene előfutára volt az ötvenes években. A funkcionális harmóniak helyett a líd hangsor (kromatikus) változataira épülő zenéje a hatvanas években az afrikai zene és a rock ritmusaiban, illetve az elektromos hangzásokban talált újabb ihlető forrásokra. A Library of Congress előadótermében rendezett, ritkaságszámba menő estje életművének keresztmetszetét adta. A tizennégy éve létező, most éppen tizenöt kitűnő amerikai és angol muzsikusként alkotta Living Time Orchestra repertoárja negyvennégy évet fog át az 1957-ben szerzett *All About Rosie* című darabtól az 1990-es *An American*



George Russell

Trilogy nagy ívű retrospektívjén át az 1999-es keletkezésű, ritmikus kortárszenei kompozíciónak tekinthető, hegedűn, zongorán, szintetizátoron és ütőhangszereken megszólaló *Dialogue* világbemutatójáig. Russel eklektikus szerzeményei sötét tónusúak, drámai hangütésűek, polifonikus szerkesztésűek. A rockritmusok olyan alapot adnak a zenének, hogy a koncertet vezénylő idős mester sem tud ellenállni az elementáris vonzásnak: kimért, szabályos karmozdulatok helyett önfeledt, egész testét igénybe vevő táncos mozgással irányítja a közreműködést megtiszteltetésnek tartó, fegyelmezett zenekart.

Az UMO zenekar három várost érintő észak-amerikai turnén vesz részt, a washingtoni koncertnek a finn nagykövetség természetbe simuló, modern épülete ad helyet. Nem mindennapos, de nem is rendkívüli, hogy a külképviseletek kulturális programjukba a jazzt is beillesztik, jeléül annak, hogy az amerikai eredetű zene a világ sok részében önálló és büszkén vállalt művészi megnyilatkozás lett. Az Amerikában tanító *Heikki Sarmanto* zongorista-zeneszerző *Kalevala-fantázia* című szvitje a finn hősi eposz feldolgozása. A korábbi, romantikus megközelítésekkel szemben a szerző a jazz, a finn folklór és az afroamerikai zenei elemek felhasználásával kortárs vonatkozást és időtlen dimenziót kívánt adni a mitikus történetnek. A témákban, zenei és hangszerelési ötletekben gazdag, sodró lendületű kompozíciót szólisztikus teljesítményekben is bővelkedő, fegyelmezett előadásban szólaltja meg a tizenhat tagú zenekar.

Amikor Joe Lovano 1984-ben Paul Motian kvintettjének, később triójának tagjaként Magyarországon járt, kevesen gondolták, hogy az olasz származású, de Amerikában született muzsikust a Down Beat kritikusi majdan a legjobb tenorszaxofonosnak választják meg. Lovano ma már több, mint kiemelkedő hangszeres: önálló projektekkel teszi le névjegyét az asztalra. A Kennedy központ aulájában a Frank Sinatra emlékének adózó, a Blue Note kiadó gondozásában CD-n is megjelent anyagot mutatja be. Lovano úgy marad hű a sztárként sírba szállt Sinatra világához, hogy idézőjelbe teszi, és meg is haladja azt. A feszes szvingritmus, a fúvóskórus disszonáns hangzása és felesége, Judi Silva énekének távolságtartó ironiája arra utal, hogy nem tolmácsolásról, hanem újraértelmezésről van szó. Lovano intellektuális beállítottságú, mégis erőteljes érzelmi töltésű szaxofonozása tovább erősíti a nem könnyen befogadható, ám élvezetes program modern érzetét. A hallgató a végén okkal feltételezi: ha Sinatra nem érti is, tán nem forgolódik a sírjában. (1999)

Black Caucus

A fogalom nálunk ismeretlen, bizonyára azért, mert a magyar országgyűlésben (még) nincsenek színes bőrű képviselők. Amerikában vannak, és pártállástól függetlenül külön politikai szervezetet alkotnak, amelynek célja a társadalmi egyenlőség erősítése és az afrikai-amerikai közösséget és a hasonló helyzetű állampolgárokat érintő ügyek kedvező irányba terelése. Az 1971-ben tizenhárom taggal létrejött, a fekete képviselők számának növekedésével egyenes arányban bővülő csoportosulás szerteágazó tevékenységet folytat, hallatja szavát társadalmi kérdésekben, évente több akciót és rendezvényt szervez, köztük jazzkoncerteket is.

Munka után hazafelé tartok a nagykövetségről, szokás szerint bekapcsolom a jazzrádiót az autóban, és hallok, hogy este a Black Caucus éves találkozásán nyilvános jazzkoncertre várják az érdeklődőket, amelyen Jon Hendricks énekes lép fel együttesével. Néhány napig ösztöndíjjal Washingtonban tartózkodik Szabó Katalin korábbi debreceni újságíró kollégám, ennél megfelelőbb programot keresve sem kínálhatnék neki. Örömmel fogadja a lehetőséget, szállodájából a hatalmas Kongresszusi Központba megyünk, amelynek egyik részét fekete függönyökkel koncertteremmé választottak le. A kezdés előtt érkezünk, leülünk az első sorokba. Körbe nézünk, és látjuk, hogy mi ketten vagyunk fehérek a feketék népes gyülekezetében. Az arány akkor javul némiképp, amikor hófehér kabátban, hajóskapitányi sapkában színpadra lép az ünnepezt művész, akit fehér muzsikások kísérik triójában.

Olyasminék leszünk részesei, amit ritkán élhet meg európai. Hendricks, közel a nyolcvanhoz, még mindig remekül énekel, személyiségének varázsával, muzikalitásával, tartásával elbűvüli a közönséget – de nem ez teszi különlegessé az estét. Hanem a kapocs, ami hallgatóságával létrejön.

Szövegei, oldott kiszólásai, kacsintásai, utalásai, az élethelyzetek hasonlósága, a „tudjuk, miről van szó” élménye, az együvé tartozás kohéziós tudata. Ahogy múlik az idő, úgy hangolódik mind jobban egymásra énekes és közönsége, összeérnek, egyre magasabbra emelkednek a lelkek, velük a miénk, messziről jött idegeneké is, hogy a végén valami nagy, közös élményben oldódjunk fel, ami a jazz révén nyílt meg előttünk ezen az estén. (2000)



Jon Hendricks és a szerző

A vokál mesterei

A jazz nem muzeális tárgy Amerikában, amit hajdanvolt jeles előadók újjáéledése bizonyít a legjobban. Ezúttal a Kennedy kulturális központ a helyszíne egy ilyen alkalomnak, a jazzéneklésnek az '50-60-as évek fordulóján új irányt adó,

rövid életű Lambert, Hendricks and Ross trió néhány fellépésre összeállt két tagja, Jon Hendricks és Annie Ross koncertjének.

A vocalese, azaz a hangszeres improvizációkra írt éneklés nem az LHR talál-mánya volt, de ők fejlesztették tökélyre a bebop stílusban gyökerező, bravúros énektechnikai adottságokat igénylő előadói formát. Az 1957-ben alakult trió 1962-es felbomlása, majd David Lambert tragikus halála a jazz lezárt fejezetei közé iktatta az énekegyüttes működésének fél évtizedét; ám a hasonló irányult-ság és a közös zenei nyelv néhányszor összehozta a trió két életben maradt, önálló karriert befutott tagját. A washingtoni – majd New York-i – fellépést nagy várakozás előzte meg, hiszen az előadók túl vannak hetvenedik életévükön. A közönség a talán soha vissza nem térő alkalomnak kijáró tisztelettel és szeretettel fogadja az énekeseket, akik korukat meghazudtoló energiával veszik birtokukba a színpadot.

Az már az első taktusok után nyilvánvalóvá válik, hogy az időn semmi-lyen vitalitás és művészi elhivatottság nem képes kifogni. A fényes, hajlékony, mesterien kezelt hang, különösen az élet bugyrait megjáró Annie Ross eseté-ben, megkopott az évtizedek alatt. A magas szólamokban olykor elcsuklik az intonáció, hiányzik a trió harmadik hangja, a teljesítményt pusztán technikai szempontból mérlegelő hallgató jó néhány mínuszt véshet a jegyzetfüzetébe. A művészet azonban nem csupán technika, s nem is hangminőség kérdése. Amit ez a két énekes tud – és ma is mutatni képes –, az sok-sok év múltával is lenyű-göző. Hangbéli fogyatékoságaikat feledteti a káprázatos frazírozás, időkezelés és ritmikai érzék, az előadás művészi érettsége és bölcsessége. Bár mindketten előadnak szólószámokat is, a műsor a kettősökben jut el csúcspontjára. A híres sikerdarabok, a *Cloudburst*, a *Cottontail*, az *Avenue C*, a *Jumpin' at the Wood-side* a régi időkre emlékeztető lendülettel szólalnak meg. A két hang egymásba fonódva, a másikat kiegészítve, virtuóz módon hozza a hangszerek szólamait. Az est második felében hangminőségben, kifejezőképességben és az előadásmód változatosságában Jon Hendricksé a palma. A 78 éves énekes az ördögös be-bop-számokban épp úgy remekel, mint a hangszerimitáló füttyszólókkal ked-velessé tett, melankolikus bossa nova-darabokban.

Az amerikai közönség nem osztogatja érdemtelenül kegyeit, ezen az estén azonban nem fukarkodik a tapssal. Amiben a nosztalgiának legalább olyan sze-repe lehet, mint az előadók nyújtotta élménynek. (2000)

Jazz és telefon

Laza fekete zakóban, mappával a hóna alatt színpadra lép a fesztivál igazgatója, és hangot ad örömeinek, hogy a világ legátfogóbb és legdinamikusabb zenei eseményén az érdeklődő közönséget köszönheti. Mintegy kétszázan lehetünk, fehér, fekete, sárga és más színű – vajon mi a politikailag korrekt sorrend? – jazzkedvelők a főváros egyik kulturális központjának számító, 1200 férőhelyes Lincoln Színházban. A hangulat hőfokát a hirtelen beköszöntött melegben csúcsra járatott légkondicionáló szabályozza, a tapasztaltabbak máris magukra húzzák a biztonsági okból elhozott pulóverüket. Jön az újabb köszöntés, ezúttal a fő támogató telefontársaság ügyvezető igazgatójától, aki mintegy mellékesen bejelenti, hogy az est főszereplőjét, az újabban romantikus örökzöldeket kultiváló Charlie Haden kvartettjét nem kíséri a beharangozott 22 tagú vonósszenekar, kellemes szórakozást mindenkinek.

Kezdetét veszi a Bell Atlantic Jazz Festival, az Egyesült Államok legnagyobb jazzseregszemléje. A programot szervező, a Knitting Factory nevű alternatív zenei klubot is működtető New York-i Knitmedia vállalkozás Manhattanen (június 1–11.) kívül Washingtonba (május 4–7., kilenc helyszín), Philadelphiába (május 11–14.) és Bostonba (május 17–21.)

is elviszi a több mint egy hónapra át tartó sorozatot. A kínálat igazolni látszik a hangzatos beharangozást, a huszonhárom koncertnapon előadói stílusok és egyéniségek széles skálájával találkozhat a közönség. A program néhány állandó közreműködőt leszámítva mindenütt más, a sztárok mellett szóhoz jutnak helyi előadók is. A rendezők nemcsak a koncertek szervezésével, hanem új művek megrendelésével is igyekeznek elősegíteni a jazz fejlődését és népszerűsítését. A legnagyobb eseménynek Ornette Coleman *A szabadság jelképe* című,



A Bell Aatlantic Jazz Festival műsorfüzete

húsztagú zenekarra írott művének bemutatója ígérkezik a New York-i fesztivál nyitányaként, de mindenütt sor kerül rendkívüli produkciókra.

Ilyennek jelezte a műsorfüzet Washingtonban Roz Nixon szerző-rendező Louis Armstrong tiszteletére készített összeállításának világpremierjét. A légkondicionáló a fesztivál második napján is az ismert lendülettel keveri a levegőt, ám a létszámban változatlan közönséget nem a hideg légáramlatok, hanem a hevenyészett, rossz hagnira emlékeztető előadás és a közhelyes keretjáték kinos percei készítetik idő előtti távozásra. Még szerencse, hogy Ravi Coltrane szaxofonos erőteljes, modern zenét játszó együttese az est első felében lépett színpadra, így nem maradtak zene nélkül azok, akik a maradás mellett döntöttek.

A rendezők nagyra törő terveit mintha a balsors kísérné: a feltörekvő gitáros, Russell Malone kvartettjét ötvenen hallgatjuk a Blues Alley klubban, a legendás zongorista, Paul Bley triójának éjfélkor tizenöten tapsolunk a One Step Down klubban. Hogy az avantgárd Sun Ra Big Band és David S. Ware szaxofonos kvartettje iránt hányan érdeklődnek, azt csak sejtethetjük. Jóval többen kíváncsiak a különböző zenei stílusokat elegyítő David Grisman mandolinos és a Kennedy központban ingyenesen fellépő, dübörgő latin rockot játszó Los Lobos együttes koncertjére, akik jazzkötődés nélkül, a sokféleség jegyében kerültek a programba.

Az utolsó este a Legends of the Bandstand veteránokból álló csapata akár a fesztivál áruvédejgye is lehetne: David Newman (szaxofon), Curtis Fuller (harsona), Cedar Walton (zongora), Percy Heath (bőgő) és Louis Hayes (dob) autentikus mainstream zenéje telt házat vonz a Blues Alley-be. A legendás muzikusok stílusos, de kissé öreguras játékát hálás tapssal köszöni meg a kivételes alkalomtól fellelkesült közönség. A múlt összeért a jelenrel, a jazz jövője ezen a fesztiválon nem körvonalazódott Washingtonban. (2000)

A szóvivő

Vannak, aki művelik, vannak, akik magyarázzák a jazzt, és akadnak olyanok is, akik mindkettőben örömet lelik. Ilyen személyiség Billy Taylor zongorista, akit előadóművészként, oktatóként, szakíróként, a jazz népszerűsítőjeként rendkívüli tisztelet övez az Egyesült Államokban.

Muzsikusként a negyvenes években, a bebop megjelenésekor tűnt fel, olyan művészek együttesében zongorázott, mint Ben Webster, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Billie Holiday, Coleman Hawkins, Charlie Parker, illetve Roy Eldridge. Ahogy mondani szokták: jó iskolája volt. De nemcsak zongorakísérő-

ként, hanem önálló előadóművészként is nevet szerzett magának, pályájának állomásait számtalan lemez, hangfelvétel dokumentálja.

Taylor a hatvanas években a jazz szószólójává lépett elő Amerikában. Előbb *Jazzmobile* címmel ingyenes koncertsorozatot szervezett New Yorkban, majd David Frost híres televíziós műsorának zenei vezetője lett. A nyolcvanas években a CBS televízió vasárnap reggeli műsorában vezetett beszélgetéseket jazzmuzikusokkal, és több ismeretterjesztő rádiósorozatot készített. 1994 óta a főváros John F. Kennedy elnökről elnevezett kulturális központjának tanácsadója, ebben a minőségében a közszolgálati rádió országos hálózata által közvetített jazzkoncertek szervezője és házigazdája is.

Az élénk szellemű, fiatalos mozgású mindenes hamar népszerűvé vált sorozata a művészet és az ismeretterjesztés vonzó keverékének példája. A beszélgetésekkel színesített este-ken triójának vendége mindig más muzikus, a program a zenélésen túl bepillantást enged életükbe, műhelytitkaikba. Taylor remek házigazda: szakmai háttere révén nemcsak érti, hanem éli is a jazzt, jó humora pedig a közönség és a vendéglőadó által is élvezett, oldott hangulatot varázsol a terembe. Nemzedékeket átfogó triójában kitűnő partnere Chip Jackson bőgős és Winand Harper dobos.

Több alkalommal volt szerencsém részt venni koncertjein, leginkább a kortárs Lou Donaldson szaxofonossal folytatott verbális és zenei dialógusa maradt meg az emlékezetemben.

Összeszokott együttesével gyakran tesz eleget koncertmeghívásoknak, és lemezfelvételeket is készít. Legutóbbi, *Urban Griot* című CD-je tiszteletes szvitet tartalmaz. Az afrikai hagyományban a griot a kultúra éltetője, átörökítője: mesemondó, muzikus, komédiás egy személyben. Billy Taylor afféle városi griot-nak tartja magát, aki a jazz ígését hirdeti, annak törzsvonalát viszi tovább. A mainstream stílus jegyében fogant zene témaválasztásában, hangulatában, improvizációs technikájában a nagy elődök szellemét kívánja megidézni. Teszi mindezt a jártassággal, választékos ízléssel és könnyed eleganciával, ami miatt Billy Taylort a jazzkedvelők világszerte ismerik és becsülik. (2001)



Billy Taylor triója (CD)

B. T. tiszteletére

Billy Taylornak és nyolcvanévesnek kell lenni ahhoz, hogy köszöntésére egyetlen este annyi sztár lépjen színpadra, mint az a jazz nagykövetként tisztelt muzsikus esetében történt. A fellépő művészekből a világ számos országában többnapos fesztiválra futná: Frank Wess Big Band, Dee Dee Bridgewater, Cleo Laine, Nancy Wilson, Kevin Mahogany énekesek, Marian McPartland, Cyrus Chestnut zongoristák, Phil Woods, John Dankworth szaxofonosok, Regina Carter hegedűs, Arturo Sandoval trombitás, Steve Turre harsonás, Jimmy Owens szárnykürtös, Stefon Harris vibrafonos, a Washington Performing Arts Society gospelkórusa és az ünnepelt állandó kísérői, Chip Jackson bőgős és Winand Harper dobos neve szerepel a plakátokon.

A Kennedy központban rendezett gálaműsor, ahogyan az ilyenkor szokásos, ünnepi szónoklatokkal és méltató beszédekkel kezdődik, de aztán a zene kerül a középpontba. A műsor Billy Taylor zenei világának és egyéniségének sokoldalúságát van hivatva bemutatni, hiszen a szólóprodukciótól a kis formációkon át a nagyzenekarokig sokféle összeállítás, még több hangszer kap teret. A vezető szerepet az énekesek viszik.

A jazz nagyasszonyaként bemutatott, Angliából érkezett Celo Laine magabiztos fellépéséhez képest kissé halványnak tűnik Kevin Mahogany rutinszerű produkciója. De jön Dee Dee Bridgewater, aki dinamizmusával egy csapásra élettel tölti meg a színpadot, mégha előadasmódjában az érzelmi töltést olykor a technika helyettesíti is. Nagy meglepetés a jazzénekesként indult, majd a populárisabb zenék előadójaként népszerűvé vált Nancy Wilson, aki az *All of Me* és az *All My Tomorrows* mélyen átélt tolmácsolásával a Billie Holiday által megjárt magaslatokra lép fel.

A hangszeres szólisták sorában egymást váltják a virtuózok. Elképzelhető, micsoda tűzijáték folyik ott, ahol a világ legjobb altszaxofonosai között számon tartott Phil Woodsnak mellékszerep jut. Az, hogy Arturo Sandoval úgy játszik a magas hangokkal, mint más a strandlabdával, természetes. Regina Carter hegedűs a *Lady Be Good* tempós előadásával nemcsak bámulatos hangszeres felkészültségéről, hanem kiváló ritmusérzékéről is bizonyóságot tesz. És a látottak alapján nagy jövő jósolható a Milt Jackson nyomdokaiban járó, még mindig csak huszonéves, ördögös kezű Stefon Harris vibrafonosnak.

Az estről egy valaki hiányzik: maga az ünnepelt, aki orvosi kezelés miatt nem tud jelen lenni a köszöntésen. Amerika azonban nem volna az, ami, ha nem találna megoldást erre is. Billy Taylor – aki a minap a washingtoni Kongresszusi Könyvtárnak adományozta tizenkétezer írásos dokumentumból és

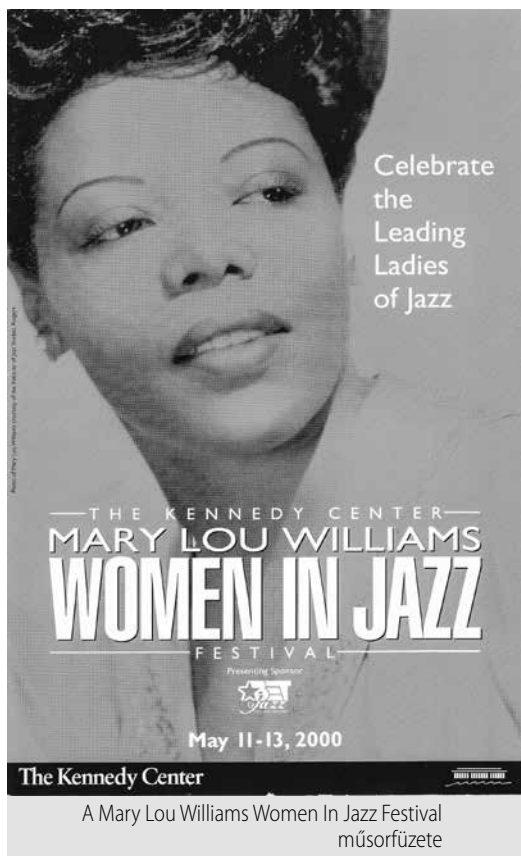
háromezer lemezből álló gyűjteményét – New York-i kórházi ágyán személyre szabott rádióközvetítés révén részese az eseménynek. Gyógyító hatással lehet rá az, amit hall. (2001)

Hölgyek és hölgyek

Fehérek, feketék, szőkék, barnák, soványak, csinosak, pufik. Főszereplők, az V. Mary Lou Williams Women Jazz Festival fellépői a Kennedy Központban. Három este, háromszor öt együttes. Nevek, amelyeket Európában is ismernek a beavatottak; és nevek, amelyekről Amerikában is kevesen hallottak.

Mindenekelőtt a névadóé, a 90 éve született zongoristáé, hangszerelőé, zeneszerzőé, akit szülőhazájában a jazz méltatlanul mellőzött személyiségei között emlegetnek. A fesztivál felvezető koncertjén a Smithsonian Museum Jazz Masterworks Orchestra elnevezésű big bandje Geri Allen vendégzólistával az ő szerzeményeit kelti életre a Kennedy Központ 2400 személyes hangversenytermében. Az oldott hangulatú, meglepetésekkel teli est a pályáját a szvingkorszakban kezdő, majd beboppal folytató, végül misékkal és kantátákkal kiteljesítő Williams sokszínű életművének hatásos, a kivételes tehetséget igazoló keresztmetszetét adja.

Csak Amerikában juthat eszébe valakinek nőket egy jazzfesztivál főszereplőivé tenni, s a műfajban járatos férfinép késztetést is érezhet arra, hogy kézlegyintéssel elintézzék a kezdeményezést. Ám az ötletadó Billy Taylor, a Kennedy Központ jazzműsorainak igazgatója tudta, mire vállalkozik. A jazz élvonalába tartozó előadók (Marian McPartland, Joanne



Brackeen, Jane Ira Bloom, Sheila Jordan, Flora Purim) meghívása minden es-tére ígér neves közreműködőt, s a művésznők – különösen Bloom, az erőteljes formabontó zenével előrukkoló szopránszaxofonos, Jordan, a finom iróniájú, elbűvölő egyéniségű énekesnő és Brackeen, a fantáziadús zongorista – a vára-kozásnak megfelelően, sőt azon felül hozzák formájukat. Izgalmas, szellemes, nagy intenzitással előadott jazzt játszanak, mintegy illusztrációjaként annak, hogy a zene nem ismeri a nemek közötti határokat.

A sok jazzkoncertet megélt férfinéző nem hallgathatja el, hogy táva marad a szája három olyan, soha nem hallott nevű együttes játéka alatt, amelyek kizáró-lag nőkből állnak. Ilyen a sokoldalúan képzett dobos, Sherrie Maricle kvintettje, a fergeteges hard bop zenével előrukkoló Five Play. A remek hangszereseket felvonultató zenekar két szaxofonszólistája, az osztrák Karolina Strassmayer és az izraeli Anat Cohen egymást kiegészítve, óriási tempóban fújja hangszerét – szárnyaló zenéjük tűzbe hozza a gyúlékony hallgatóságot. Nem kevésbé ki-dolgozott, de bonyolultabb hangszerelésű szerzeményekkel jelentkezik a Sharp Five Quintet, amelynek két fúvósa, Jamie Baum és Virginia Mayhew ugyancsak kitűnő hangszeres erőnyeket mutat. A két együttest összekapcsolta a bőgős, a rendkívül muzikális és magával ragadóan szvingelő ausztrál Nicki Parrott sze-mélye. Utolsóként lép a színpadra Anne Patterson szaxofonos 16 tagú nagyze-nekara, a Maiden Voyage, amely egységes hangzásával, színes hangszerelései-vel és nem utolsósorban kitűnő hangszereszőiával a koncertsorozat méltó záróak-kordja.

A gondos tervezésnek, a nem mindennapi műsorválasztásnak és a színvona-las zenének köszönhetően a jazz ünnepe ez a női fesztivál. A fellépők műsorát kamerák rögzítik, az erősebb nemhez tartozóknak az internet révén világszer-te módjuk nyílik arra, hogy politikailag nem kifejezetten korrekt képzeteiktől megszabaduljanak. (2000)

Az évszázad zenészei

A Washington Silver Spring városrészében székelő Jazz Times magazin szer-kesztősége az ezredforduló alkalmából muzikusokat kérdezett meg arról, hogy kit tartanak a jazz legkiemelkedőbb művészeinek. Háromszáz kérdőívet küld-tek ki, ebből száz érkezett vissza. Az előzetes telefonos felmérés alapján öt vá-lasztható nevet jelöltek meg a listán: Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane. Az eredményt 1999 végén tették közzé.

Meglepő vagy sem, a legtöbb szavazatot Duke Ellington kapta (24), őt Louis Armstrong és Miles Davis követte (21-21), a sort Charlie Parker és John Coltrane (6-6) zárta. Szavazatot kapott még abc sorrendben: Don Byas, Charlie Christian, Ornette Coleman, Bill Evans, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Billie Holiday, Charles Mingus, Thelonious Monk, Art Tatum, Mary Lou Williams és Lester Young. Érdemes szemelgetni az indoklások között.

„Duke Ellingtonra szavazok több okból. Senki nem írt ennyi kiemelkedő, maradandó művet, amelyeket zenekarával világszerte egyedülálló módon népszerűsített. És hát zongorista is volt, aki a zsenijével a zene teljes spektrumát átfogta.” *Marian McPartland*

„Duke a legjobb! Óriási zene, rendkívül szórakoztató.” *Joe Zawinul*

„Ellington minden tekintetben a modern jazz atyja.” *Matthew Shipp*

„Nehéz a választás Louis és Duke között; én Louisra szavazok. Nélküle sehol nem volnánk. Köszönjük, Satch, hogy mutattad az utat. Imádunk, ma is hatással vagy ránk. A legtöbb inspirációt Duke-tól és Satch-tól kaptam. Ők az én mestereim.” *Horace Silver*

„Armstrong élete és zenéje a jazz legfontosabb alapelveinek, a kifejezés szabadságának megtestesülése. Együttese a demokrácia mintapéldái, amelyek mindenkitől ugyanolyan teljesítményt igényeltek.” *Malachi Thompson*

„A jazzról mindaddig senki nem vett tudomást, míg Louis Armstrong ki nem fújta a magas C-t, mint előtte senki más. Dallamformálása a trombitastílus meghatározója. Előadásmódja és személyisége a század legnépszerűbb művészévé tette, mindenki az ő stílusát másolja.” *Al Grey*

„Egyértelmű, hogy Charlie Parkerre szavazok. A szóban forgó nagyok mindegyikével játszottam, de Parker a század eredője és újtója.” *Buddy DeFranco*

„Az öt név a jazz minden lényeges vonatkozásában megjelenik, de Miles az útkereszteződésekhez kapcsolódik. Személyiségének elemi kisugárzása, kultikus státusza és zenei újításai miatt övé a szavazatom.” *Peter Erskine*

„John Coltrane saját ablakán át nézett a jövőbe. Senki nem ment vele, csak követte... ha tudta; vagy figyelték a lépéseit.” *Benny Golson*

„Nincs olyan, hogy a század legnagyobb muzsikusa. A jazz, mint minden érvényes művészeti forma, az emberi lélek kifejezésében találhatja meg nagyságát, ami nem szűkíthető versengésre.” *Bennie Wallace (2000)*

KANSAS CITY

Különleges hely volt Amerika jazztérképén Kansas City. Az 1930-as években, amikor az országot a gazdasági válság és az alkoholtilalom sújtotta, egy Tom Pendergast nevű korrupt demokrata városvezér a marha- és gabonakereskedelemre alapozva fittyet hányt a szigorításokra, a várost a szórakozás és a zene központjává tette. Virágzott az éjszakai élet, egymást érték a zugkimérések, bárók és mulatók, legalább százhatvanat tartottak számon a helybeliek. A környék földrajzi elszigeteltsége miatt kevésbé érvényesült a faji megkülönböztetés, ami jó táptalajt kínált a jazznek. Közép- és Délnyugatról özönlöttek ide a muzsikusok. A mámoros éjszakai élet a feszes New Orleans-i és chicagói zenével szemben oldottabb, kötetlenebb játékmód kialakulását tette lehetővé, amelyben nagy szerepet kaptak a hajnalig tartó hangszeres párbajok, a végkimerülésig folyó rögtönzések.

Az éj leple alatt



Ezt a hangulatot remekül adta vissza Robert Altman *Kansas City* című filmje, amelynek zenéjét eredeti környezetben, a Hey Hey Clubban rögzítették. Altman idősebb és fiatalabb muzsikusokból nagyszerű gárdát toborzott össze, s végül két CD-re való anyag is kikerekedett az összejövetelel (Kansas City, KC After Dark). David „Fathead” Newman, Geri Allen, Ron Carter, Victor Lewis, a fiatalok közül Nicholas Payton, Joshua Redman, James Carter, Mark Whitfield neve eleve biztosíték a sikerre, itt azonban többről van szó, mint rekonstruálásról. Miközben lent és fent a manipuláció és a brutalitás az úr, a

füstös, zajos lebujban a fekete muzsikusok teljes odaadással, rezzenéstelenül fújják a zenét. A közönség buzdításai, bekiabálásai közepette a zenekar és a szó-

listák szinte megtáltosodnak, s olyan hangulatot teremtenek, amelyen egykor azokat a helyeket jellemezhetette, ahol tüzes jazzt játszottak.

Életkedv, vidámság, lendület és a békebeli örömenélések felszabadultsága árad ebből a zenéből, amelyben Newman szenzációs bluesjátéka ugyanúgy helyet kapott, mint Redmannak és Carternek a két nagy előd, Coleman Hawkins és Lester Young vetélkedését idéző, „vérre menő” tenorpárba. A zene egyszerre gyökerezik a harmincas években és a mában: hallgatása nemcsak élvezet, hanem üdítő élmény is. (1998)

Biztonságpolitika és jazz

Sosem gondoltam volna, hogy nem a jazz, hanem a NATO miatt jutok el Kansas Citybe. A katonai szervezethez a néhai Truman elnök húsz kilométerre fekvő szülővárosában, Independence-ben ünnepélyes ceremónia kíséretében csatlakozott Csehország, Lengyelország és Magyarország 1999. március 12-én. Az aláíró külügyminisztereken kívül magas rangú külügyi és honvédelmi vezetők közül álló küldöttség és jó néhány újságíró akkreditáltatta magát a szigorú biztonsági intézkedések közepette lezajlott aktusra.

A magyar tudósítók jelenléte szükségessé tette, hogy a nagykövetség munkatársaival én is a poros közép-amerikai kisvárosba utazzam. A közhelyes jelző ezúttal pontosan fedi a valóságot, mivel a Kansas Cityvel összenőtt településnél szürkébbet, fantáziátlanabbat európai nem igen tud elképzelni. Szétszórtan elterülő, igénytelen faházak, raktárépületek, reklámhordozók, egymást alul s felül keresztező autópályák; nem véletlen, hogy Albright külügyminiszter asszony ki sem ejtette Independence nevét, hanem végig Missouriról (az államról, amely nem ő) beszélt a ceremónián.

A menetrend szerinti repülőgéppel érkeztünk, felvettük a bérelt kisbuszt, és a helyszínre, a puritán külsejű Truman-könyvtárhoz siettünk. Az elnöki könyvtárak – amelyeket vagy már létező, vagy, mint itt, erre a célra kialakított épületben helyeznek el – kutató- és zárandokhelyek, amelyekben az ország vezetőinek hagyatékát, a velük kapcsolatos dokumentumokat helyezik el, és még a Fehér Ház nevezetes ovális szobájának mását is kialakítják és berendezik bennük az elnök által használt bútorokkal.

Három csatlakozó állam és a házigazdák; biztonság, protokoll, sajtó, nyüzsgés, lázas készülődés – végtére is, nem mindennapi esemény a világ legnagyobb katonai szervezetének bővítése egykori kommunista országokkal. Az ünnepség előtt bejártuk az épületet, de az aláírási procedúrára csak érvényes belépővel

lehetett bejutni. Határidő után regisztrált kísérőként nem voltam erre jogosult; többszöri kérésemet az amerikai protokollások – a forma az forma – rendre elutasították. De nem azért érkeztem a feledhető adottságú Independence-be, hogy zártláncú televíziós közvetítésben szemléljem az eseményeket. Az épülettel szemközti tornateremben rendezték be a sajtóközpontot, ahol a tudósítókkal magam is tartózkodtam. Mint kiderült, maradt egy gazdátlan sajtóbelépő, amely az újságírókkal foglalkozó hölgy – protokollós kollégái merev elzárkózásáról mit sem tudva – készséggel a rendelkezésemre bocsátott.

Nyakamban a bilétával már jogosult voltam a belépésre, sőt, magammal vittem Megyesy Jenő denveri tiszteletbeli konzulunkat is, aki, késői meghívottként, hasonlóan kirekesztődött volna a történetből. A beléptetés rendje fölött örködő helyi önkéntesek – nyugdíjas pedagógus hölgyek; ne feledjük, még 2001. szeptember 11-e előtt voltunk – sorfala közt, szorosan mögöttem a vendéggel, bevonultunk a tagországok zászlóival fellobogózott előadóterembe, és leültünk a sajtónak fenntartott utolsó sorokban. Az 1956 óta Amerikában élő, tisztas állampolgárként rendhez, fegyelemhez és korrekt eljárásokhoz szokott konzulunkat láthatóan zavarta a behatolás nem éppen szabályszerű jellege, és attól is tartott, hogy elfoglalja valaki helyét. A magyar közmondással igyekeztem nyugtatni, miszerint nincs olyan szénásszekér, amire egy tű ne férne fel. A számítás bevált, a százharminc székből végül mintegy száz talált gazdára; a meghívottak egy része nem élt a lehetőséggel.

Az amerikai biztonság kemény falán huszáros rést ütve így lettünk részesei az ünnepi eseménynek, amely a tervezettek szerint, rendben lezajlott. Az aláírássokra pecsét került, a külügyminiszterek emelkedett beszédekben méltatták a nap jelentőségét. A termen átsuhant a történelem anygala, majd néhány tiszteletkör után letelepedett az előcsarnok ünnepi ebédhez megterített asztalaihoz. (1999)

A jazz amerikai múzeuma

A két állam határán fekvő Kansas Cityben a Vine és a 18. utcák találkozásánál fekvő, hat háztömböt és egykor ötven jazzklubot magába foglaló jazznegyed aranykora 1938-ban Pendergast bebörtönzésével és a szórakozóhelyek bezárával véget ért, de a kereskedelmi útvonalak metszéspontjában fekvő félmilliósi település ma is büszke jazzhagyományaira, és igyekszik ápolni azokat.

A városban született, vagy itt bontakoztatta ki tehetségét Mary Lou Williams, Lester Young, Joe Turner, Jimmy Rushing és nem utolsó sorban Charlie Par-

ker; híressé vált együtteseket vezetett Bennie Moten, Andy Kirk, Jay McShann és Count Basie. Utóbbi kilenctagú együttesével 1935-ben a neves Reno klubban játszott, amit a rádió is közvetített. A feljegyzések szerint egy chicagói parkolóban autórádiója gombját tekergetve akadt rájuk John Hammond kritikus, megannyi tehetség felfedezője, aki megállás nélkül Kansas Citybe hajtott, hogy élőben is tanúja legyen a csodának. Az addig ismeretlen együttes így jutott első lemezfelvételéhez.

Kansas City mai jazzélete nem vethető össze az 1920-40-es évek pezsgésével, de az utóbbi félévszázadban is kerültek ki innen jelentős muzsikuskok, mint Bob Brookmeyer, Carmell Jones, Pat Metheny, Bobby Watson, Kevin Mahogany, Karrin Allyson. A hajdan zeneszótól hangos negyed az 1997-ben indult felújítási projekt révén újra éledezni kezdett. Itt kapott helyet az eredetileg a város nevét viselő American Jazz Museum, benne a Blue Room jazzklubbal; az épület másik részét a Negro Leagues Baseball Museum foglalja el.

A hipermodern, neonfényes jazz-múzeum enyhén szólva elüt attól a képtől, ami a látogató fejében Kansas City múltja miatt kialakult. Négy nagy kiállítás zenehallgató állványok, korabeli fotók és személyes tárgyak révén Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald és Charlie Parker életét mutatja be, végül interaktív módon egy stúdió működésébe is bepillanthatunk. A jazzklubban többnyire helyi művészek lépnek fel, a múzeum emellett különböző oktató programokkal igyekszik felkelteni a gyerekek és a fiatalok érdeklődését a jazz iránt. Vélhetően ezt célozza Charlie Parkernek a múzeum mellett felállított, ötméteres szobra is. (1999)



Az American Jazz Museum bejárata

SAINT LOUIS

A zsúfolt, zajos, lüktető New York után éles kontraszt Saint Louis tágas, kihalt utcáinak, parkjainak és elegáns kertvárosi villáinak a látványa. A milliós várost leginkább a ragtime szülőhelyeként tartják számon, a 19-20. század fordulóján három jeles zongorista-komponista, Scott Joplin, Tom Turpin és Louis Chauvin is itt élt. A Missouri folyó által kettészelt, W. C. Handy örökbecsű St. Louis Blues című szerzeménye által megénekelte kikötővárosban az 1910-30-as években sok délről érkező muzsikos telepedett le, magukkal hozva az új zenék hangjait. Itt született Miles Davis és Clark Terry, de olyan, más műfajokban kitűnt hírességek is kötődnek ide, mint Josephine Baker, Tina Turner, Chuck Berry, David Sanborn, Bobby McFerrin.

Az 1960-70-es években különösen pezsgő zenei élet zajlott St. Louisban, amikor Oliver Lake, Julius Hemphill, Hamiett Bluiett (a későbbi World Saxophone Quartet tagjai), valamint Charles 'Bobo' Shaw és mások a chicagói AACM minitájára megalakították a társművészetek irányában is nyitott Black Artists Groupot (BAG). Az utóbbi időkben is olyan tehetséges muzsikusok kerültek ki innen, mint Greg Osby, Marty Ehrlich, Russell Gunn, Jeremy Davenport.

A vidék hangja



Jazzmenü a bisztróban

A szép idők ellenére St. Louis ma nem tartozik a jazzszempontból meghatározó amerikai települések közé. Megszállott európai gyűjtők elsősorban a Euclide nevű lemezbolt révén tartják számon, amely hatalmas készletével és csomagküldő szolgáltatásával az LP-k számára kedvezőtlen időkben is talpon tudott maradni, és aukcióin, igaz, borsos árakon, ritkaságokat is kínál eladásra. Magyarországról is többen rendszeresen rendelnek tőlük lemezeket, így Joe Schwab tulajdonos

nem lepődik meg látogatásomon. Mint mondja, a betérő forgalom észrevehetően csökkent az utóbbi időben, de ezt ellensúlyozzák a világ minden részéből érkező postai megrendelések. Érdekes fejlemény az immár 180 grammos vál-

tozatban nyomott nagylemezek iránt megújuló, a fiatalok körében is tapasztalható érdeklődés. Ők szülei példája nyomán, retróélményként fordulnak az LP-hez, és vásárolnak lemezjátszókat. Miközben az internetes letöltések és streamelések miatt lecsengőben van a CD-korszak, egy korábbi, jó minőségű és tartós hanghordozó a reneszánszát kezdi élni. Legalábbis Amerikában.

Jó pár éve jazzkedvelők kezdeményezésére jött létre a Jazz Saint Louis nevű nonprofit egyesület, amely őrzi a lángot, működteti a Jazz at the Bistro nevű országos rangú klubot, és többek között oktatási programokat szervez. A galériás, igényes kialakítású, szemmel láthatóan elsősorban (fehér) középosztálybeliek által kedvelt klubban ezen a héten Pat Martino gitáros orgonatriója játszik esténként kétszer, fél nyolckor és fél tízkor.



Pat Martino fellépés előtt

Az egyesület vezetőségének tagja Richard McDonnell nyugalmazott üzletember, egyben a MaxJazz független lemezkiadó tulajdonosa. Asztalához hív, együtt hallgatjuk az összeszokott trió lendületes játékát, a szünetben pedig a város jazzéletéről és a lemezkiadás helyzetéről beszélgetünk. Van étel- és ital-szolgáltatás, McDonnell úr azonban magával hozta kedvenc – mint elárulja, háromdolláros – vörösborát, amit jóízűen el is fogyaszt az este során. Közben elmeséli, hogy a lemezkiadást hobbiból űzi, az ország különböző városaiban élő művészeket maga választja ki, a felvételeket többnyire New Yorkban rögzítik, az ízléses borítók tervezője Chicagóban él – ilyen szempontból tehát mellékes, hogy a kiadó székhelye éppen St. Louis. Hozott is három friss CD-t mutatóba vonós-, zongora- és fúvós-sorozataikat illusztrálendő. A három muzsikos: Ben Wolfe (nagybőgő), Ben Paterson (zongora) és Emanuele Cisi (szaxofon). Amikor az utóbbi név láttán kérdően ránézek, a választást azzal indokolja, hogy Branford Marsalis nagy tisztelője olaszországi kollégájának.

A koncert végén kísérom, a Debrecenből elszármazott Varga Attila orvos felveti, hogy adománnyal kívánja támogatni a Jazz St. Louis Alapítvány működését. Hosszú évek óta itt élő magyarként magáévá tette a tehetősebb amerikaiak körében érvényes erkölcsi kötelezettséget, hogy jövedelme bizonyos hányadát játékonysági célokra fordítsa. McDonnell úr asztalunkhoz inti a klub vezetőjét, aki köszönettel nyugtázza a gesztust. Nem mutat különösebb meglepetést; az ilyen felajánlások teszik lehetővé az alapítvány működését.

A jazzklubtól jó nagy ugrás a Saint Louis-i Broadway, de megéri a fáradságot, ugyanis két bluesklub is várja a vendégeket. A BB's Jazz, Blues and Soup 120 éves, hosszú téglalapúlet, a vele szemben található, hasonló korú Beale on Broadwayt mintha a vadnyugati filmekből telepítették volna ide. Nem koncerttermekről van szó, a helyi idegenforgalmi kiadványokban kiemelten ajánlott létesítmények igazában véve bárók (ez jobban is hangzik, mint a blueskocsmá), ahol minden este élő zene szól. Ingázunk a két épület között, a hangulat mindkét helyen fergetegesen alakul, amiben persze a helyi főzésű söröknek (egykor St. Louis volt az amerikai sörfőzés központja) nem elhanyagolható szerepük van.



Roland Johnson és csapata a Beale-ben (Fotó: Varga Attila)

A Beale-ben a 65 éves Roland Johnson énekes és együttese, a BB's-ben egy fiatal blues-funky csapat, majd a 74 éves David Dee énekes-gitáros szórakoztatja a közönséget. Egyik sem tisztán blues-programmal: Johnson műsora elsősorban '60-as évekbeli soulszámokból áll, és Dee is különböző irányokba kalandozik. Néhány számban fiatal énekesnők csatlakoznak hozzá, akik olyan vehemenciával és átéléssel adják elő Aretha Franklin dalait, mintha magát a soul királynőjét hallanánk. Itt ez az élő zenei hagyomány.

A Beale szűkös színpadán Roland Johnstont hattagú együttes kíséri, hajnali háromig kotta nélkül játsszák a precíz hangszereléseket. Csak az énekes és a dobos hivatásos zenész közülük. A két idősebb fúvós, a sötét szemüveget viselő,

rezzenéstelen arcú trombitás civilben ügyész, a szaxofonos ügyvéd. A BB's-ben a nagykarimájú bőrkalapban és hosszú bőrkabátban pengető David Dee áll a reflektorfényben: kevés hangot játszik, de azt úgy, hogy mindegyik súlyt, jelentőséget kap. Ilyen a blues és a soul, amikor tiszta forrásból, saját közegében szólal meg.

Ez a közeg helyi emberekből áll; feketék és fehérek söröznek egymás mellett békésen. A klubokat a zene és a társaság miatt látogatják; élvezik az életet, együtt énekelnek a fellépőkkel, olykor táncra perdülnek – a „tisza források” pedig üdvözlík őket, két szám között tréfálkozva kiszólhatnak hozzájuk, a szünetekben a bárpultnál megtárgyalják velük közös dolgaikat. A ritmikus zene, az oldott légkör és a finom sörök miatt a messziről jött utazó is feloldódik, a második este már jó ismerősként veregeti hátba az énekest, s amikor hajnaltájt kilép az utcára és felnéz a csillagos égre, felsóhajt: bárcsak otthon is ilyen érzések jegyében telnének a hétvégék; de legalább minden harmadik.

„A legtöbb ember élvezni akarja a zenét”

Hatodik beszélgetés: Richard McDonnell

A MaxJazz lemezkiadó tulajdonosa közvetlen, szívélyes ember. Vélhetően nem sok interjút adott korábban. Mindenről oldottan beszél.

» Furcsának találhatja, hogy olyan távoli országból keresik meg, mint Magyarország, ahol nem forgalmazzák a lemezeit. New Yorkban került kezembe Mary Stallings énekes kiváló koncertfelvétele, amelyik felkeltette az érdeklődésemet a MaxJazz mint vidéki, független kiadó iránt. Korábban az üzleti életben tevékenykedett. Mi indította arra, hogy lemezkiadásba fogjon?

– Befektetési bankárként dolgoztam 29 évig, sokfelé utaztam, és mindenütt felkerestem a jazzklubokat. Sok ismeretségre tettem szert pusztán a zene szeretetétől vezetve. A kiadót 1999-ben hoztam létre, az első négy CD-t helyi muzsikussal készítettem. Úgy gondoltam, megérdemlik, hogy lemezük legyen. Tudtam, hogy nem lesz jövedelmező üzlet, de akartam valami érdemlegeset tenni a zenei közösség javára, mielőtt elhagyom a Földnek nevezett helyet. Egy lemezkiadó alapítása sok tőkét igényel. Új szereplőként először vokális lemezekkel jelentkeztünk, amelyek nagyobb érdeklődésre tarthattak számot. Nem volt könnyű, mert a hölgyek gyakran dívaként viselkednek, de ezt tanulópénznek könyveltem el. Azóta 22 vokális lemezünk jelent meg. Sorozataink vannak, a felvételeket különböző címkék alatt adjuk ki.

» *Hogyan sikerült helyi érdekeltségből országosan, sőt nemzetközileg is jegyzett műhellyé válniuk?*

– Sok előadót megismertem útjaim során, de többségük nagyobb kiadókhöz kötődött. A Verve még aktív volt, és amikor felszámolták, szerződtettük Russell Malone-t és Claudia Acunát. Megkerestünk másokat is, hogy csatlakozzanak hozzánk. Idővel sok megkeresést kaptunk, senkit nem akartunk elkedvetleníteni; ez a műfaj iránti felelősségérzetből fakad. Még a rosszaknak is próbálunk segíteni. Jelen vagyunk tizenkét vagy tizenöt nemzetközi piacon, nem beszélve Amerikáról és Kanadáról. Korábban a Time Warner, újabban a Naxos cég terjeszti lemezeinket, amivel meg vagyunk elégedve.

» *A cég székhelye St. Louis, de hatása jóval messzebb ér.*



Mary Stallings a MaxJazz CD-jén

– Ó, igen, független, országos kiadónak számítunk. Nem is él művészi St. Louisban. Ismerek sok helyi muzsikust, támogatom őket fellépéseiken. Szeretem az itteni zenei életet, különösen a bluest, de nincsenek versenyképes előadók. A MaxJazz legtöbb művésze New Yorkban és Kaliforniában lakik. A dolgok New Yorkban történnek, az a jazz olimpiája. Néhány előadó meglepődik, amikor megtudja, hogy a székhelyünk St. Louis, de ebben az iparágban nem igazán számít a hely. Vannak bizonyos receptjeink, és ha egy művész számára vonzóak, akkor itt a helyük.

» *Miért nem New York-i kiadókhöz szerződnek? Ott nagyobbak a cégek, nagyobb a hírnév is.*

– Két óra alatt odarepülök. A művészeknek az a fontos, hogy megfelelően képviseljük őket, hogy tisztességesen bánjanak velük. Őszintén szeretem a zenét, a művészeinket partnernek és barátoknak tekintem. Ritkán fodult elő valamilyen vita velük. Ha gondjuk van, igyekszünk orvosolni. Megpróbálunk versenyképesek lenni a többi független kiadóval, gondját viseljük népszerű művészeinknek, a legjobb helyszínekkel és fesztiválokkal működünk együtt, évente száz este is fellépnek. Ahogy Russel Malone mondja: „Ha nem lépsz fel, lelépsz”.

» *Érte csalódás az évek során? Mármint, hogy megbízott bennük, de ők faképnél hagyták egy jobb ajánlatért?*

– Inkább az okoz csalódást, ha a művész tehetséges, de nem sikerül áttörnie, vagy nincs menedzsere, aki jó irányba mozdítja. Mi lemezkiadó vagyunk, nem tehetünk sokat, nem mi vállaljuk a kockázatot például a fellépésekért. Ha kiadjuk a CD-jüket, segítünk klubokat és helyszíneket találni a bemutatónak, de nem vagyunk impresszáriók.

» *Hány lemezt adnak ki évente?*

– Ötöt vagy hatot. A katalógusunk már nyolcvan tételt számlál. Korábban több CD kiadására szerződünk, de felhagytunk vele, mert nem érte meg az erőfeszítés. A művész akkor választja a MaxJazzt, ha jók a tapasztalatai. De ha a Blue Note jelentkezik értük, legyenek boldogok. Nem mondom azt, hogy állj, te hozzánk tartozol! Közvetítők vagyunk, segítjük őket a továbblépésben.

» *Ami befolyásolja az előadót és talán a zene minőségét is.*

– Számunkra a legfontosabb szempont a választás. Ha jó művész, szabad kezdet kap a felvételkor. Megkérdezhetik a véleményemet, de csak azt mondom, hogy elég vonzó-e nyitószámnak, mert sok rádiószereplésünk van. Arra is buzdítjuk őket, hogy komponáljanak, legtöbb lemezünkön örökzöldek és saját szerzemények egyaránt vannak.

» *Hányan dolgoznak a cégnél?*

– Ketten vagyunk. Amióta nyugdíjba mentem a befektetési banktól, csak ezzel foglalkozom. Könnyen megy, mert sok alvállalkozóval dolgozunk. Úgy kell működtetni a céget, mint egy vállalatot, hatékonyak, gondoskodónak és kezdeményezőnek kell lenni. A haszon inkább érzelmi természetű: segítjük a művészeket, hogy ötről a hatra jussanak.

» *Azóta, hogy tizennégy évvel ezelőtt belevágott, milyen változásokat tapasztal a zenében?*

– Leginkább azt szeretem a jazzben, hogy mindig fejlődik. Amikor Miles Davistől azt kérték, hogy többet játsszon a '60-as évek zenéjéből, azt felelte, hogy már mást csinál. Ma a művészek bátrabban kísérleteznek. Én mindenre nyitott vagyok, de legjobban a straight ahead zenét kedvelem, a kezem és a lábam a szvingre mozdul meg. Értem a páratlan ütemeket is, de ha nincs meg az alaplüktetés, akkor nem hat rám, és nem élvezem a zenét. A legtöbb ember kétségtelenül élvezni akarja, nem pedig intellektuálisan fogyasztani. Szeretjük mondani, hogy ez nagy művészet, ami igaz is, de a jazznek végső soron a szórakoztatás többi válfajával kell versenyeznie. Ha a muzsikások nem tudnak megélni, olyat kell játszaniuk, amivel bevételre tehetnek szert. A koncerteken mutathatják meg kompromisszumok nélkül, hogy mire képesek. Fiatalon ked-

veltem Ornette Coleman free jazzét, más alternatív zenéket is hallgatok, de nem mint a MaxJazz vezetője. Ez üzlet.

» *Miképpen vélekedik a lemezkészítés és a terjesztés új fejleményeiről?*

– A mi tulajdonunkban van a CD-k mesterszalagja és a hangfelvétel joga. Így gazdaságosabb a működés, jobban tudjuk követni a technológiai fejlődést, de kevésbé élvezetes, mert sok múlik a megjelenésen. Fotózok is, a borítókön az én fekete-fehér képeim vannak. Az amerikai piac kétharmada áttért a digitális terjesztésre, de mi még gyártunk CD-ket, mert külföldön van kereslet iránta. Az LP is visszatérőben van. Léteznek jazzkedvelők, akik gyűjteményt építenek. A legfontosabb mégis a megfelelő művészek kiválasztása.

» *Egy olyan klubban beszélgetünk, amelyet a Jazz St. Louis, a jazz képviselőjét és támogatását felvállaló szervezet működtet. Hogyan szervezik itt az életet?*

– A klub augusztus végétől június elejéig tart nyitva. Itteni és országos híró művészek lépnek fel. A helyiekre akkor kerül sor, amikor Pat Martinóhoz hasonló ismert nevek nem szerepelnek a programban. Nem üzleti vállalkozás, de nem tudna talpon maradni cégek, alapítványok és magánszemélyek támogatása nélkül.

» *Van más, hasonló hely is a városban?*

– St. Louis nem idegenforgalmi célpont. A New York-i klubokat a turisták tartják el. A Village Vanguard és a Blue Note üzleti vállalkozás, és jól megy nekik; a Jazz at Lincoln Center vagy a Jazz Gallery nem üzleti alapon áll, és nekik is jól megy. St. Louisban nehezebb a helyzet, különösen, ha vezető zenészeket akarunk hívni. Kiemelt oktatási programot indítottunk, célunk, hogy a fiatalok megismerjék, becsüljék a jazzt, és jó muzsikuskok váljanak belőlük. (2013)

(Utóirat: Richard MacDonnel két hónappal az interjú készítése után elhunyt. Szívinfarktus érte törzshelyén, a Jazz at the Bistróban, Houston Person és a Bill Charlap Trio koncertjének hallgatása közben. A MaxJazz kiadót a Mac Avenue Records csoport vásárolta fel.)

NEW ORLEANS

Amerikában nincs még egy város, ahol a jazzen kívül ennyi zenei műfaj (blues, rhythm&blues, soul, funky, cajun, zydeco) él és virul. A csaknem négyszázezer lakosú, vegyes etnikai összetételű, vibráló kultúrájú New Orleans elsődlegesen a jazz szülőhelyeként él a köztudatban. A 19-21. század fordulóján különféle hatásokra kialakuló ritmikus improvizatív zene útját olyan muzsikuskok jelölték ki, mint Buddy Bolden, Joe King Oliver, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds, Kid Ory, Louis Armstrong. New Orleans zenei életét az utóbbi évtizedekben Professor Longhair, Fats Domino, Dr. John, Allen Toussaint, Irma Thomas vagy, hogy a szorosabban vett jazznél maradjunk, a Marsalis család, Terence Blanchard, Donald Harrison, Kermit Ruffins, Irvin Mayfield, Harry Connick, Jr., a Dirty Dozen Brass Band és a ReBirth Brass Band révén tartja számon a világ.

New Orleans azonban nem (csak) a szentek szálláshelye. Szélesre nyílt a társadalmi olló, ami megnövelte a bűnözést és a korrupciót. Az oktatás alacsony színvonalú, a hőség a magas páratartalom miatt a nyári hónapokban alig elviselhető. Ugyanakkor erős vallásos hit – a voodoo-kultusz nemcsak az ajándékboltokban létezik –, a jó ételek és italok hedonisztikus élvezete, a zene szeretete és kedvesség jellemzi a helyieket, akik úgy tudnak örülni az életnek, mint talán sehol másutt Amerikában.

Aligha véletlen, hogy a New Orleans-i jazz funkciója különbözik a modern jazz rendeltetésétől: elsősorban érzelmi hatásra törekszik, célja nem műalkotás létrehozása, hanem az, hogy a muzsikuskok és a hallgatók jól érezzék magukat zenélés közben. A forró délen tartja magát a nézet, hogy a magas kultúra elismertségére aspiráló, az intellektust előtérbe helyező jazz bázisa azért szűkült be, mert elveszítette korábbi bensőséges, ritmusával fizikai hatást kiváltó kapcsolatát a közönséggel.

A város dalai

Ablakát porréteg takarja, falán mállik a vakolat, berendezése ütött-kopott, a bejutásra váró turisták mégis hosszú sorokban kígyóznak a bejárata előtt. Az archaikus jazz szentélyeként tisztelt, valójában alig négy évtizedes múltra visszatekintő terem története 1961-ben kezdődött, amikor a Pennsylvania államból áttelepült Allan Jaffe galériás kibérelte a kiállítóhelyként jazzkoncerteknek is teret adó öreg, kopottas épületet a Francia Negyed közepén, a St. Peter's ut-



A Preservation Hall Jazz Band (CD)

cában. Elnevezte Preservation Hallnak, és zenészeket fogadott fel, hogy kiállításain a vizuális élményeken kívül hangzó élvezetekben is részesüljenek a látogatók. Ebből a kezdeményezésből nőtt ki magát intézménnyé a ma autentikus koncerthelyként ismert terem, és az alkalmi formációkból kristályosodott ki az épület nevét viselő zenekar. A Preservation Hall a stílust ápoló muzsikuskok gyülekezeteként jelentős szerepet játszott a New Orleans-i hangzás megőrzésében: abban, hogy ez a zene ne csupán tankönyvekből elemzendő és átörökítendő kifejezési forma, hanem keletkezéséhez hasonlóan népi eredetű, élő hagyomány legyen.

A PHJB egyedi jelenség: képlékeny, gyakran változó formáció, amelyben esténként más-más muzsikuskok kezelik a hangszereket. A lemezekon és a koncertkörutakon a legfeljebb halálesetek miatt változó szűkebb mag szerepel, amelynek gerincét két évtizeden keresztül a Humphry fivérek alkották. A

Columbia majd a Sony cégek által kiadott lemezek fiatalok és idősök, feketék és fehérek eredeti, ízes, de zeneileg egyenetlen produkcióit őrzik. A legújabb lemez fordulatot jelöl a zenekar életében: kiadója nem világcég, hanem maga a Preservation Hall. A régi fényképfelvételeket idéző, barnás borítón a legújabb összetételű csapat feszít. Benjáminja az alapító bőgős-tubás fia, a szintén bőgős Benjamin Jaffe, a legidősebb a kilencven körül járó Narvin Kimball bendzsós. Középpont a zenekar mai gerince: Wendell Brunious trombitás és dr. Michael White klarinétos.

Songs of New Orleans. Dupla CD, százharminc perc, huszonegy szám. Az első a *Bourbon Street Parade*, az utolsó a *Maryland, My Maryland*. New Orleans dalai, mondja a cím, s szinte halljuk, ahogy a hagyomány kopogtat az ajtón. Emberek, kultúrák, zenék, színek, blues, Tin Pan Alley, Gershwin, latin melódiák, utcai parádé, folyamatos ünnep, 43 fok árnyékban és a szivacsos levegő. Helyiek ritkán tévednek be a Preservation Hallba, a zenekar számai a turisták előtt érlelődnek. Egy évben 365 nap van, dalokat kettő és öt dollárért lehet kérni, de a *When the Saints Go Marching In* előadását 10 dollárért vállalja a zenekar, mert már a könyökükön jön ki. Ez itt nem temetési menet, az együttes az élőknek játszik, az eredmény még akkor is vidám, lendületes és szórakoztató, ha éppenséggel szomorú, lassú és befelé forduló. Mint az élet, a PHJB is változik, játéka a tíz évvel ezelőttihez képest csiszoltabbá vált, a csapatmunka precíz, a hangszerelek kimunkáltak, a terjedelmes hangszerszólók szilárdan állnak a lábukon. Az amúgy szintén remek dr. Michael White kivételével senki nem fúj mellé, nyoma sincs az elsajátított, de nem feltétlenül minőségi zenei tudásból és a magas életkorból korábban következő, rapszodikus színvonalú játéknak – de továbbra is szerethetően természetes darabosság is és a naiv muzikalitás bája is.

Mindig ugyanazt fújni nem lehet megújuló élvezet, a jazz ezért is lépett túl a húszas évek repertoárján és kifejezési módján. A PHJB szép számú lemezén már eljátszott mindent, amit a stílus dallamkincse kínál és lehetővé tesz. Jó marketingérzékről, no és a hely szelleméről tanúskodik a két CD műsorválasztása. Vannak rajta népdalok, más szóval tradicionális számok (*Old Spinning Wheel*, *Careless Love*), vannak a jazz korai, archaikus korszakából származó szerzemények (*Dr. Jazz*, *Bourbon Street Parade*, *Algiers Stomp*, *St. Philip Street Breakdown*, *Milenburg Joys*), latinos dallamok (*Ti-Pi Ti-Pi Tin*), van néhány blues (*Basin Street Blues*, *Go to the Mardi Gras*, *Georgia on My Mind*), és akad néhány később kelletkezett, slágerré vált dal (*Summertime*, *My Josephine*, *My Blue Heaven*, *Shimmy Like My Sister Kate*). Ám ezúttal sem a címek számítanak, hanem az előadásmód, a stílus, ami a PHJB játékát jellemzi.

A szeptett a klasszikus New Orleans-i felállást követi: trombita, klarinét, harsona, bendzsó, zongora, bőgő, dob. A fúvósok egymást átszövő polifonikus szólamai a kollektív improvizáció rendje szerint szerveződnek, de mivel a számok többsége 5-7 perc hosszúságú, jut hely a szólóknak is. A lényeg a ritmus és a hangsúlyozás. A zene többnyire tempós, húzása ellenállhatatlan, táncra csábító, ami a dob menettenéket imitáló, szabálytalanul tördelt játéka és a hangszerek ritmikus frazírozásának egyaránt tulajdonítható. A késleltetések és megelőlegzések ilyen készség szintű gyakorlatát elvétele találjuk meg a klasszikus iskolázottságú európai dixielandzenekaroknál. Persze, vannak előzmények: a harsonán Jimmy Archer és Jim Robinson, a klarinéton George Lewis, a trombitán Wild Bill Davison és Sidney de Paris hatása érződik erőteljesen. Ez azonban nem imitáció, nem másolás, hanem követés: a stílusosan játszó Frank Demond, az intenzíven klarinétozó dr. Michael White és a nem virtuóz technikájú, de énekében is off beatesen hangsúlyozó Wendell Brunious adja meg a zene jellegét.

Lehet, hogy Louis Armstrong húszas évekbeli, bluesalapú, nyers erejű felvételeihez képest a Preservation Hall Jazz Band népszerű darabokból összeállított műsora, oldott hangvételű zenéje könnyűnek találtatik. Az is előfordulhat azonban, hogy az ezredvég autentikusságra és kikapcsolódásra egyaránt vágyó hangulatában felértékelődik az, ami, ha megváltozott módon is, a századelő viágzó zenei hagyományaihoz igyekszik kapcsolódni. (1999)

Füstölő zene

Jó sorsom először hivatalos úton vezérelt a jazz szülővárosába. A washingtoni nagykövetség munkatársaival érkeztem, hogy tiszteletbeli konzullá avassuk az amerikai magyar Gergátz István orvost. Feleségével, Bika Julianna újságíróval jó ideje áldozatosan tevékenykednek a kinti magyarságért; az új, elismerő címmel, immár a magyar kormány megbízásából, még több munkával járó elkötelezettséget vállalnak magukra.

A beiktatás és a vacsorát követően a Preservation Hallhoz igyekszem. Némi sorban állás után bejutok a szentélybe, s az alacsony lócán gubbasztva testközelből hallgatom a zenekar játékát. A szünetben mindenki elhagyja a forró (hangulatú) termet, hogy felfrissüljön a párás éjszakában. Az udvarra nyíló kapubejáróban levegő helyett dohányfüstöt szív Richard Payne nagybőgős. Beszélgetni kezdünk. Az amerikaiak a kiejtésből, a cipő vagy a hátizsák formájából előbbutóbb rájönnek, hogy az emberi faj messze földről érkezett példányával állnak

szemben. Amikor meghallja, hogy Magyarországról jöttem, felcsillanó szemmel közli: az ő zenetanára is magyar volt, egy bizonyos Mr. Nadasi.

New Orleans-ban ma 80-100 magyar él, köztük Fábry Pál, a Világkereskedelmi Központok hálózatának alapítója. 1851-ben az első magyarok között látogatott a városba a több hónapos amerikai gyűjtőkörúton járó, világforradalmárként tisztelt Kossuth Lajos kormányzó, aki beszédet mondott az összegyűlt polgárok előtt, és a feljegyzések szerint a francia operaházban egy előadást is meghallgatott.

Másnap felkeresem a helyi előadók lemezeinek kiadására szakosodott, 1997-ben alapított Basin Street Records kiadó irodáját. Mark Samuels tulajdonos társával nagy ambíciókkal indította el a vállalkozást, és olyan neveket sikerült szerződtetniük, mint a helyi nagyságnak számító Kermit Ruffins és a Los Hombres Calientes. Lelkesen beszél terveiről, és mutatóba megajándékoz néhány CD-vel, amelyekkel később a híres Louisiana Music Factory lemezboltban is találkozom.

A Francia Negyed nyugati szélén működő üzlet egyfajta zarándokhely, nincs olyan helyi előadó – márpedig akad belőlük szép számmal –, akinek lemeze ne volna megtalálható a polcokon vagy a raktárban. Ha ez nem volna elég, ajánléktárgyak, könyvek és videók is kínálják magukat, a bejáratnál pedig magunkhoz vehetjük a helyi Offbeat magazin ingyenes példányait. Az egyszerű külsejű havilap a New Orleans-i zene minden rezdüléséről hírt ad, és a népszerűsítő interjúkon kívül szakszerű lemezkritikákkal segíti az eligazodást. (1999)

Mardi Gras, az ünnep ideje

Észak-Amerika pogány szokásokban gyökerező, húshagyókeddel záruló, legnagyobb karneválja. Hagyományörzés és önfeledt ünneplés, tíz nap felvonulás, felfokozott hangulat, mámoros tudatállapot, álarcos rejtőzködés, zene, tánc, állandó hullámmászás, nyilvános kebel- és férfiúi mutogatások.

A Mardi Gras kezdetei a 18. századig nyúlnak vissza, az első szervezett parádét 1838-ban jegyezték fel. Vallási, érdeklődési vagy kerületi alapon szerveződő klubok, társaskörök, jótékonyági egyesületek, menetzenekarok, tánccsoportok, akrobatikus csapatok egész évben készülnek a nagy alkalomra. Minden valamirevaló New Orleans-i polgár kötelességének érzi, hogy helyet béreljen valamelyik fantáziadúsan kialakított, olykor tengeri állatok vagy sárkányok alakját öltő, este látványosan kivilágított menetkocsi tetején, és onnan lovagokat, hősöket, démonokat, állatfigurákat megszemélyesítő jelmezekben több száz dollár értékben dobáljon emléktárgyakat – régebben cseh üveggyöngyöket, újabban

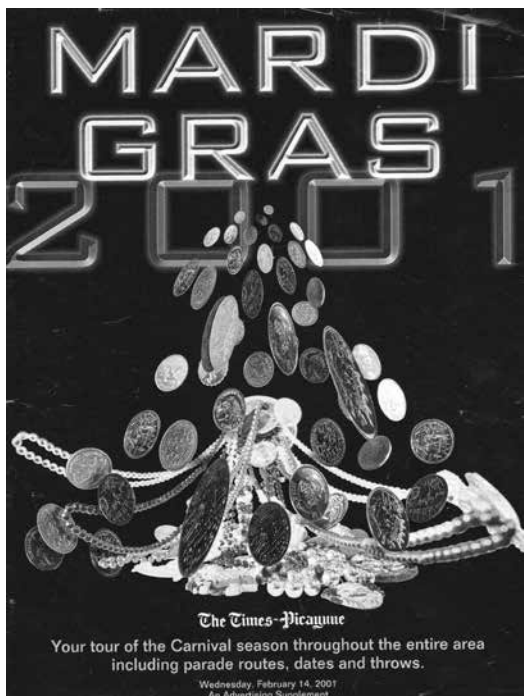
Kínában gyártott színes nyakláncokat, a klubok jelképével díszített alumínium érméket, műanyag jelvényeket és poharakat – a kijelölt útvonalak szélén tolongó vagy létrák tetején ücsörgő sokadalomnak.

A nyugalomra vágyó lakók egy része ilyenkor jobbnak látja messzire távozni, a város az ideözönlő látogatók miatt mégis két- vagy háromszorosa duzzad, az utcákat Amerika legkülönösebb figurái lepik el. Az olykor áthatolhatatlan tömegben engedelmesszük a szokásoknak, az esőre fittyet hányva, sarat dagasztva kapdossuk az értékes relikviákat.

Az idén csaknem hetven csapat (Krewe) vonul fel a város különböző részeit bejáró útvonalakon az afrikai és európai kultúrákból vagy a mitológiából vett nevekkal, mint Cleopatra, Oshun, Atlas, Iris, Pegasus, Mercury, Napoleon, Rex, Ulysses, King Arthur, Aladdin, Gladiators, Orpheus. A fesztivál királyát hagyományosan a Rex adja. A legrégebb afrikai-amerikai alakulat az 1909-ben létrejött Zulu Social Aid and Pleasure Club, az első, amelyik 1949-ben tiszteletbeli királyt választott a jazz uralkodója, Louis Armstrong személyében.

A Mardi Gras a város leghíresebb rendezvénye, de nem a jazz ünnepe, hacsak a kocsisorokat kísérő nagy létszámú, egyenruhás, katonásan menetelő középiskolás és felnőtt fúvószenekarok lendületes játékát ide nem soroljuk. Vagy a véletlenül útunkba eső templomi jazzmisét,

amelynek a be- és kivonuló tradicionális zenekar nyomában, néhány turista társaságában, mi is részesei leszünk. (2001)



A Times-Picayune lap karneváli kiadványa

Minden sarkon

New Orleans nem enged. A Debreceni Jazznapok sorozatban kívánja bemutatni a jazz nagy amerikai városait, köztük természetesen a legnevesebbet; ennek előkészítésére érkezem. Előzetesen felvettem a kapcsolatot a polgármesteri hivattal, ahol Scott Aiges zenei referenshez irányítottak. Gyorsan és kedvesen válaszolt elektronikus levelemre. Azt javasolta, a Francia Negyed áprilisi fesztiválját válasszam, ahol sok zenekart meghallgathatok.



A Hibernia Bank színpada

Hogy alaposabb képet kapjak, besorolt a rendezvényre érkező újságírók csoportjába, amellyel esténként három, turisták által nem látogatott klubot keressünk fel. Vannak köztük nevezetesek, mint a Vaughan's Bar, Kermit Ruffins trombitás törzshelye, de nevenincs csehók is, amelyekben néhány környékbeli szédeleg csupán. Mindenütt zene szól, itt dixieland, ott blues, amott dübörgő funky, emitt meg, egy billiárdteremhez csatolt táncparketten, pólóban, rövidnadrágban és edzőcipőben a zydeco ritmusaira ropja az időződő fehér közönség.

A 20. French Quarter Festival péntektől vasárnapig tart, az évszakhoz képest napbarnító melegben, tucatnyi helyen zajló koncertekkel, kiállításokkal, gyerekprogramokkal, tanácskozásokkal, a folyóparton felvert nagy színpadokkal, füstölő lacikonyhákkal, söröspultokkal. A délelőtt 11-től este 10-ig folyó ze-

néléseket jókedv és vidámság lengi be, az utcákat megtöltő, a zenekarok köré csoportosuló érdeklődők önfeláldozóan adják át magukat az oldott hangulatnak. Csak arra nem derül fény, hogy a színpadok előtt napernyőkkel körbe-körbe táncoló közönség spontán módon, avagy a helyi hagyományok ismeretében perdül-e táncra a tempós zenékre.



Irvin Mayfield hangol, a háttérben Kermit Ruffins

A Bourbon utcában öt helyen felállított emelvényeken éttermek vagy bankok által támogatott, többnyire fehér dixielandzenekarok muzsikálnak. A hőskorszakban a város zenei életének jellemzői a zenei vetélkedések voltak: utcák kereszteződésében egymással szemben elhelyezett pódiumokon egymást váltó zenekarok fújták, és az diadalmaskodott, amelyik teljesítményét a legnagyobb tapsal jutalmazta a közönség. Ez már a múlt, ma mindenki a maga zenéjét játssza, a közhiedelem szerint a feketék nyersebb, a fehérek pallérozottabb formában.

New Orleansban kétfévente megfordul, az itteni mezőnyt jól ismerő

magyarországi jazzbarátaim azt javasolják, fehér muzsikusokat hívjak meg a debreceni fesztiválra, mert zenileg képzettebbek és technikailag jobbak. Meglehet, de a mintát követő fehér dixielandzenekarból Európában is éppen elég akad. A hagyományos New Orleans-i zene apáról fiúra szállva, egyfajta családi örökségként, elsősorban a fekete muzsikuskok körében hagyományozódik tovább. Scott Aiges tanácsait figyelembe véve úgy döntöttünk, hogy a bluest Little Freddie King gitáros együttese, a tradicionális New Orleans-i zenét dr. Michael White kvartettje, a premodern jazzt Kermit Ruffins kvintettje, a modern jazzt Irvin Mayfield kvintettje képviselje Debrecenben.

A választást igazolta a fogadtatás, a képzőművészeti és fotókiállítással, ételbemutatóval színesített szabadtéri fesztiválon minden közreműködő nagy sikerrel mutatkozott be. A közönség autentikus forrásokból ismerhette meg különböző korok New Orleans-i zenéit, az éjszakai spontán örömenéléseken pedig, ferge-tes hangulatot gerjesztve, életükben először, közösen álltak színpadra a régi és a modern jazz képviselői.

Irvin Mayfield Louisiana állam kulturális nagyköveteként Kermit Ruffins társaságában látogatást tett a városházán, és a polgármesterük által szignált, a nap jelentőségét méltató díszes oklevelet és New Orleans tiszteletbeli polgára címet nyújtott át Debrecen első számú vezetőjének és kulturális alpolgármesterének. (2004)

Gumbo, kreol és fűvósok

New Orleans Jazz and Heritage Foundation. Kevesen ismerik a nonprofit szervezet nevét, jóllehet fontos szerepet játszik a hagyományőrzésben, a jazz tárgyi és szellemi környezetének formálásában. A széles társadalmi alapokon nyugvó, professzionális alapokon álló alapítvány rendezi – pontosabban adja ki alvállalkozóknak – a jelentős bevételt produkáló, híres New Orleans Jazz and Heritage



A Jazz and Heritage Alapítvány székháza

Festivalt, de tevékenysége ennél jóval szélesebb körű: kiterjed különböző fesztiválok, koncertek, előadások, oktatási programok szervezésére, és archívumot is fenntart. Scott Aiges városházi munkáját odahagyva pár éve az alapítvány program- és kommunikációs igazgatója lett. New York-iként eljegyezte magát ezzel a vidékkel, és még a Katrina hurrikán sem készítette távozásra.

A Fulbright Alapítvány ösztönzi a kapcsolatteremtést más intézményekkel és helyszínekkel. Newarki előadásom irtánt a partnerlistán szereplő New Orle-

ans-i egyetemek közül a Xavier University jelezte igényét. Az időpont egyeztetéséhez Scotthoz fordultam, aki azt tanácsolta, hogy a látogatást novemberre, a közelgő Tremé Creole Gumbo Festivalra időzítem.

A régi barátsággal fogad. Meghív a North Rampart utcán fekvő székházukba, bemutat éppen ülésező tanácsadó testületüknek. Körbevisz az épületen, büszkén újságolja a fejlesztési terveket, megmutatja két házzal odébb épülő oktató-és koncerttermüket, amelyet a fesztivált 1970-ben megalapító, a város jazzéletét támogató George Wein impresszárióról és feleségéről neveznek el. Esti elfoglaltságot is ajánl: a New Orleans Egyetemen meghallgathatjuk Stanley Crouch jazztörténésznek, a Charlie Parker életéről készült új monográfia szerzőjének az alapítvány által szervezett pódium-beszélgetését, amit diákokból álló jazztrió rövid műsora vezet be.

Az egykor ütőhangszeresként indult Crouch az amerikai jazzélet tekintélyes,



Stanley Crouch jazztörténész

de „törzsökösnek” minősített nézetei miatt az avantgárd iránt elkötelezett kritikusok által gyakran támadott alakja, aki azonban, mint előadásából is kitűnt, magabiztosan hárítja el magától a bíráló megjegyzéseket. Az eszmecsere Scott meghívására a neves vendég és néhány helyi szakértő társaságában egy – itt fontos szempont – kiváló konyhájáról ismert étteremben folytatjuk. Ugyan hol születethetne békésebb egyetértés a jazz keletkezésének és ismérveinek alapvető kérdéseiről, ha nem a szülőhely

büszke emblémáját viselő, zenével átitatott városban?

New Orleans idegenforgalma már-már elviselhetetlen mértékben a Francia Negyedre összpontosul, a város azonban ennél jóval többet kínál. Útikalauzzal a nyüzsgést kikerülve módszeresen felkereshetjük a jazz szempontjából fontos helyeket, ám akkor sem járunk rosszul, ha csak úgy elindulunk, előbb-utóbb útunkba kerül valamely (jazz)történeti nevezetesség. Mint a Francia Negyed keleti végétől északi irányba nyíló Frenchmen utca, ahová a helyiek szerint az igazi jazz átköltözött. Földszintes és egyemeletes házak, házsorok; az egymás mellett sorakozó klubokban sokféle zene szól. Itt van a Snug Harbor, a modern jazz bázisa, ahol időnként országos hírű, illetve a városból elszármazott, nevet szerzett, haza járó muzsikusok is fellépnek.

Szomszédságában nyílik a vegyes profilú d.b.a. bejárata, ahol, az időben viszalépve, ezen az estén a Tremé Brass Band játszik. Hosszában kettéválasztott, nem túl nagyméretű helyiség, jobboldali felében tetemes bárpult. Összezsúfolódva, söröspoharunkat szorongatva itt várjuk, hogy öt dollárért megnyíljon előttünk a zeneterem bejárata. Kilencor benyomulunk a félhomályos helyiségbe, ahol állva hallgatjuk a dobogón ülve elhelyezkedő nyolctagú csapat lazán induló, hamarosan emelkedett hangulatba csapó játékát.

A közeli Old Mint, a régi pénzverde és a benne lévő jazzanyag komoly károkat szenvedett a Katrina hurrikán következtében. A földszinten a pénzverde történetét bemutató gyűjtemény, az első emeleten korábban a létrehozandó New Orleans-i jazzmúzeum alapjait képező, Louis Armstrong tanuló hangszerét is felvonultató jazztörténeti kiállítás kapott helyet. A helyreállítás után az épület 2008-ban újra megnyílt, a jazzkollekció egyes részeit időszakos tárlatokon mutatják be. A raktár hatalmas gyűjteményt őriz: sok jeles muzsikust, többek között Bix Beiderbecke, Edward "Kid" Ory, George Lewis, Sidney Bechet, Dizzy Gillespie hangszereit, 12 000 főt, 4000 darab 78-as fordulatszámú bakelitlemezt, több ezer LP-t, 1400 magnótekeresztet, kottákat, plakátokat, nyomatokat, parádék, temetések, koncertek filmfelvételeit. Most a Preservation Hall fennállásának ötvenedik évfordulója alkalmából rendezett időszakos tárlat látható. Vitrinekben fényképek, újságkivágások, plakátok, lemezborítók, néhány hangszer – nem éppen 21. századi színvonalú elrendezésben. De legalább van.

A jazznek a Francia Negyedben található várostörténeti múzeum is teret szentel néhány tárló, dokumentum, fénykép, festmény és hangszer erejéig. A világ szemében New Orleans azonos a jazzel; helyi nézőpontból a zene kialakulása a város mozgalmas múltjának egyik epizódja. A híres French Market



Frenchmen utca: a Snug Harbor

(francia piac) szomszédságában álló jazzinformációs központ másfajta üzenetet közvetít: a New Orleans-i jazz az amerikai kulturális örökség része, 1994 óta nemzeti emlékpark.

A fekete hallgatók által látogatott Xavier Egyetemen a jazzt nem önálló szervezeti keretekben, hanem a zenei tanszék stúdiumaként oktatják. Dr. Timothy



Dr. Michael White és a Liberty Brass Band

Turner tanszékvezető saját óráját ajánlotta fel előadásomra. A zenekari próbaterebben harminc-negyven diák gyűlt össze; reakcióikból ítélve nemhogy a magyar jazzról, de Magyarország létezéséről sincs fogalmuk. Nagyobb aktivitást és hozzáértést mutattak a tanszékvezető által vezetett big band délutáni próbáján, amelyen Duke Ellington ismert *Take the A Train* című szerzeményét gyakorolták.

Előadásomra meghívtam dr. Michael White-ot is, akivel kapcsolatomban a 2004. évi Debreceni Jazznapokra nyúlik vissza. Társainál tovább maradt Debrecenben, mert a zárókoncerten, vasárnap délelőtt, a Debreceni Dixieland Jazz Band vendégszólístájaként újra színpadra lépett. Délután kis összejevetelt rendeztem a lakásomon a tiszteletére. Öt órakor érkezett, és olyan jól érezte magát a társaságunkban, hogy éjfélkor távozott, akkor is csak azért, mert hajnali háromkor indult vele az autó a ferihegyi repülőtérre. Amikor bevezettem a dolgozószobámba, és leemeltem a polcra az előző évben New Orleansban vásárolt fiatalkori

LP-jét, a sok jazz-relikvia, lemez és könyv láttán kibukott belőle: „Bár New Orleansnak volna olyan alpolgármestere, aki ennyire ismeri és támogatja a jazzt”.

Dr. White a Xavier egyetemen tanít, és egyéb elfoglaltságai mellett a New Orleans Jazz and Heritage Festival tradicionális programjának igazgatója. Találkozásunk és együttműködésünk eredményeként a következő évi rendezvényre meghívták a Debreceni Dixieland Jazz Bandet, amit az együttes – a fellépésükön jelen lévő tiszteletbeli konzulunk tanúsága szerint – nagy sikerrel teljesített. Magyar zenekar sem azt megelőzően, sem azóta nem szerepelt a legnagyobb amerikai jazzseregszemlén.

Dr. White nem feledkezett el kapcsolatunkról, eljött meghallgatni New Orleans-i előadásomat. Másnap este viszonzozhattam gesztusát: a Xavier egyetemen meghívott szakemberek és a Liberty Brass Band közreműködésével a rézfúvós hagyományokról rendeztek nyilvános szimpóziumot, amelyet az ő referátuma nyitott meg. Ez a népzeneinek tekinthető vonulat ma is a város kultúrájának szerves része, többek között a híressé vált jazztemetésekhez kapcsolódva él tovább. Az alkalom ünnepélyessége ellenére hézagosak maradtak a nagyterem széksorai; úgy látszik, az ilyesfajta szertartásos megemlékezések mérsékelt érdeklődést váltanak ki a hagyományokkal minden nap együttélő New Orleans-i polgárokból.

Pedig a jazz kialakulásában fontos szerepet játszottak a fúvós- vagy menetz-enekarok. Az idők során csökkentett létszámú formációt hét-kilenc hangszer alkotja: trombita, harsona, szaxofon, basszusként a behemót szuzafon (körben hajlított csövű basszustuba), továbbá pergő- és lábdob. Arra, hogy ez a két ütőhangszer miért külön van jelen, egyszerű a válasz: mert együtt nehéz volna őket cipelni. De mindenki úgy tartja, a brass band lelke és meghatározója a ritmus, jöllehet a dobosokról ritkán szól a fáma.

A városrészeiről elnevezett Tremé Creole Gumbo Festivalt két jellegzetes hagyomány, a zene és a szakácsművészet találkozásának jegyében először 2009-ben, az alapítvány székházában, jóval szerényebb körülmények között rendezték meg. A gumbo Louisiana nevezetessége, csirkés-rákos egytálétel, amelyben a barna rántásnak, mint a jazzben a ritmusnak, alapvető szerepe van. A New Orleans-i ételek messze földön neve-



zetesek, de nem tartoznak a legegészségesebb táplálékok közé. A város lakóinak jelentős hányada szív- és keringési rendellenességektől, magas vérnyomástól, elhízástól, cukorbetegségtől és laktózérzékenységtől (utóbbiak a fekete népesség 75 százalékánál tapasztalhatók) szenved. Az egészséges táplálkozás népszerűsítése érdekében a fesztivál szervezői, a hagyományos gumbofelhozatalt színesítendő, az idén vegan (régii helyi kifejezéssel: z'herbes) gumboversenyt hirdettek, ami olyasmii lehet, mint a töltött káposzta hús nélkül. A kiírás szerint semmilyen állati eredetű nyersanyag nem kaphatott helyet a készítményekben. A szigorú feltételek ellenére mind a nyolc kitelepült étterem benevezett a versenybe. Az eredményt szakemberekből álló tíztagú zsűri bírálta el, emellett a közönség is szavazhatott a legízletesebbnek tartott ételről. Az egyik sátonnál én



A Tremé Brass Band dobosai

is sorba álltam kóstolóért: mint sejtettem, nem az lett a verseny győztese.

Az egykor kétes hírű, tájkertészeti beavatkozással szemet gyönyörködtető parkos-tavas környezetté varázsolt Louis Armstrong parkban felállított színpad, a képző- és iparművészeti alkotásokat kínáló sátrak, az étel- és italkimérések mind azt szolgálták, hogy a közönség jól szórakozzon és kedvére fogyasszon. A hangulatról az egymást váltó, lendületes zenéssel előrukkoló rezesbandák gondoskodtak. Ehhez az időjárás is hozzájárult: ragyogó napsütés, 25 fokos meleg fogadta a látogatókat.

Az egész napos fesztivál fellépőinek sorát a Louisianai Filharmonikus Zenekar rézfúvós együttese nyitotta, amelynek a fúvószenéhez sok, a jazzhez kevés köze volt. Őket a Tremé Brass Band követte, akiket korábban a d.b.a. klubban

már volt alkalmam hallani. A megváltozott felállásban játszó együttes ismert számokból álló műsorát a városrésztől elnevezett HBO-filmsorozat szignáljával zárta, zajos sikert aratva. Ezután lépett színpadra a nagy létszámú Lagniappe Brass Band és Keedy Black rapper fergeteges tempójú előadással. Úgy tűnt, a fiatal együttes temperamentumban felülmúlja az elődöket, játéuk azonban egy idő után az ifjabb közönséget megcélzó, repetitív funky zenébe váltott át.

A koncert közben interjúra kértem Kenny Terry trombitást, a Tremé vezetőjét, aki készséggel állt rendelkezésemre. Nem mutatkozott ennyire szívélyesnek az együttes fehér New York-i menedzsere, aki kikötötte, hogy közlés előtt látni akarja az interjút. Bizalmatlansága okafogottá vált; a fülsiketítő háttérzaj miatt a magnón alig néhány szó lett kivehető az egyébként kedélyes beszélgetésből.

A városban töltött napokat különösen emlékezetessé tette, hogy újabb magyar jazzfeleséggel ismerkedtem meg. Szilvia Szentesről származik, hét éve él kint, idegenforgalmi mesterképzésre jött New Orleans-ba, az egyik ötcsillagos szállodában dolgozik. Itt találtak egymásra az itt letelepedett, egyébként észak-karolinai Geoffrey Clapp jazzdobossal, aki több formációban játszik, és a Jazz and Heritage Foundation oktatóprogramjában is részt vesz. Mindketten a motorozás szerelmesei, robogóikkal keresztül-kasul röpítettek az utcákon, és olyan helyekre is elvittek, ahová magamtól nem jutottam volna el.

Elképzelhető volna Magyarországon például, hogy a II. világháború történetét bemutató múzeum adjon helyet a Chappy jazzdobos életéről szóló zenés-táncos darabnak? Amellett, hogy nincs ilyen intézményünk, a musical hőse itt az 1950-60-as években népszerű slágerszerző, Louis Prima énekes-trombitás volt. Az előadás sorozatban fut, a nézők a nagyteremben asztalok és egy pohár ital mellett ülve adják át magukat a zenével dúsított vidám történetnek. Geoff remekül alakítja – pontosabban játssza – a zenekar dobosának szerepét. A végén megérdemelt taps, és ami nálunk ismeretlen: a muzsikások a terem kijáratánál felsorakozva kézfogással köszönik meg a távozó közönség gratulációit.

A látványos előadás után Geoff robogójával a Ritz-Carlton Hotelhez hajtottunk, amelynek bárjában az úri közönség tagjai mulatták az időt whiskys poharukból kortyolgatva, Jeremy Davenport trombitás zenekarának játékát hallgatva, alkalmi steptáncosok produkciójának tapsolva. Ez is New Orleans, csak úgy, mint a Decatur utcán alkohalmámorban fetrengő, kéregető alakok látványa. Pénz és életfelfogás kérdése a választás. (2013)

Hol fusson össze az ember a mai jazz és r&b ünnepest sztárjával, ha nem a jazz bölcsőjében? Robert Glasper billentyűs hangszeres egy órán keresztül beszélt a Tulane Egyetem jazztanszékének hallgatói, oktatói és muzsikustársak előtt



Geoff Clapp és Robert Glasper

a jazzhez fűződő viszonyáról, zenéje jellegzetességeiről. A texasi Houstonból származó zenész a terem közepén álló zongorára támaszkodva szürkésbarna dzsekiben, sötét napszemüvegben, fekete sapkában, hosszú ujjainak repkedő mozgásával kísérte szavait. Az érezhető feszültség, a rezzenéstelen figyelem jelezte: a közönség tudatában van annak, hogy rendkívüli személyiséggel találkozunk. Olyasvalaki jött közéjük, aki új hangokat hozott napjaink populáris zenéjébe, aki mentalitásában, zenei törekvéseiben nekik is irányt mutat.

Az előadás végén felbomlott az addigi fegyelem; érdeklődők, ismerősök zsongták körül a vendéget. Köztük az engem idefuvarozó Geoff, aki azért jött el, hogy sok év után találkozzon egykori New York-i lakó- és muzsikustársával. Az üdvözlő csók, ami az arcán cuppant, kifejezte Glasper örömét, és egyúttal tanújelét adta annak, hogy a fekete és a fehér békésen megférhet egymás mellett, mint a billentyűk a zongorán. (2013)

„Hagyományőrzés és kreativitás”

Hetedik beszélgetés: Bruce Raeburn

A Tulane Egyetemen székelő Hogan Jazz Archive 1958-ban Archive of New Orleans néven Richard B. Allen mesterszakos hallgató kutatásaira alapozva jött létre. Az eredetileg az egyetem történelmi intézetében működő gyűjtemény William Ransom Hogan igazgató pártfogásával elnyerte a Ford Alapítvány támogatását, ami lehetővé tette az anyaggyűjtés folytatását és az intézményszerűsítést. A gyűjtemény 1965-ben kutatóközpontként az egyetemi könyvtár része lett, mai nevét a professzor halála után, 1974-ben vette fel. Első kurátora Wil-

liam Russell volt, vezetője 1989 óta Bruce Boyd Raeburn történész, hivatásos dobos, az 1940-es években népszerű big band-vezető, Boyd Raeburn fia.

A Tennessee Williams drámájában megénekelt villamoson a belvárostól a híres St. Charles sugárúton félóra az út. Buja növényzet, hatalmas fák, vajszerű luxusvillák mentén halad a zöldre festett veterán jármű. A kertvárosi negyed akár a koloniális építészet bemutatótere. A megállótól még jó kis séta a Joseph Merrick Jones Hall, amelynek harmadik emeletén az archívum három terme helyet kapott. Itt fogad a 65 éves kurátor, a *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History* című könyv szerzője, a Nemzeti Parkszolgalat jazzügyi tanácsadója, Ken Burns jazztörténeti filmsorozatának szakértője.

– A gyűjtemény helyi muzikusokkal készített interjúkból nőtt ki, eredetileg a második világháború előtti hagyományos New Orleans-i jazz feldolgozását tűzte ki célul – avat be a kezdetekbe. – 250-300 adatközlőtől 1200 digitális felvételünk van. Hamarosan mindent ingyen hozzáférhetővé teszünk az interneten. Változatlanul kiemelten foglalkozunk a korai időszakokkal, de figyelmünk jó ideje a modern jazzre is kiterjed. Fő profilunk a jazz, emellett gyűjtünk bluest, tánczenét, a Mardi Gras indiánok zenéjét, a vallásos közösségek zenéjét. Mindazokat szolgáljuk, akik holisztikusan közelítenek a jazzhez.

Minél többet tanulmányozzuk kialakulását, annál inkább rájövünk, hogy a kezdeteket illetően nehéz elkülöníteni, mi a jazz, a kreol zene, a blues, a ragtime, ezek ugyanis később keletkezett, mesterséges kategóriák. A műfaji határok sokáig elmosódtak. Fontos szempont a zene beágyazódottsága, ami szintén egyedivé teszi a várost. A jazz itt funkcionális zene, része a lakosság életmódjának. A rezesbandák és a jazzegyüttesek szerepe a jazztemetésekben, a second line parádékban és az élet ünneplésében élő hagyomány, szokás. A jazz egyfelől a zeneipar része, vannak előadók, akik New Yorkig eljutnak; másfelől kielégíti a helyi közösségek igényeit. Ez nem az egész városra vonatkozik, elsősorban a Tremé negyedre és környékére terjed ki, amiből ezeknek a zenekaroknak az azonosságtudata táplálkozik.



Bruce Raeburn

» A New Orleans-i jazznek kétféle megközelítése létezik. A várost világszerte a jazz bölcsőjeként, zarándokhelyként tisztelik, de a zenét, az archaikus stílust már az 1930-as évektől történelmi ereklyének, muzeális tárgynak tartják az újabb és újabb nemzedékek, amin túllépett a jazz fejlődése.

– Az autentikusság azt jelenti: megfelelni az elvárásoknak. A legtöbb jazz-muzsikussal azzal néz szembe, hogy miként lehet a hagyományokat az újítással ötvözni. Dr. Michael White például az újítás pártján áll, de ez nem mindig volt így. A Katrina előtt meglehetősen konzervatívan viszonyult a rezesbandákhoz. Akkortájt vita bontakozott ki a hagyományos és a modern játékfelfogás között a temetések rendjéről, a polifónia szerepéről, a klarinét vagy a szopránszaxofon funkciójáról. Michael középen foglalt állást, írt egy könyvet *The Triumph of the Soul* címmel, amiben áttekintette a rezeshagyományok történetét. Arra is figyelt, hogy mit csinálnak az újabb nemzedékek, mi működik és mi nem, mi az, ami vét a hagyományok ellen, nagyon elrugaszkodik attól. Sok tekintetben kritikusan foglalt állást. A Katrina után megkeresték a fiatalokból álló Hot 8 Brass Band tagjai, akik képzett zenészek voltak, és jobban érdekelte őket az újítás, mint a hagyományörzés. Soullágereket is műsorukra tűztek saját felfogásban. Az árvíz okozta trauma olyan hatást gyakorolt rájuk, hogy elgondolkodtak a zene és a zenélés értelmén, erősebben akartak kapcsolódni a hagyományokhoz. Michael akkortájt már rugalmasan viszonyult a kísérletezéshez, így középütt találkoztak. A szememben ez nagyszerű esettanulmány arról, hogy miként viszonyul az egyén a hagyományhoz és az újításhoz. A kettő mindig dinamikus viszonyban áll egymással.

» Dr. Michael White felpanaszolta, hogy ma már csak egy tucatnyi zenész képviseli a hagyományos jazzt New Orleansban.

– A zene sokféle formában él tovább, a személyektől függően. Az autentikusság fogalmával az a gond, hogy azt más kategóriákkal egyetemben fehér kritikusok találták ki az 1930-as években. Akik egyébként sokszor a fekete muzsikuskok pártján álltak. William Russel eleinte rugalmasan viszonyult a kérdéshez, de nagy hatással volt rá Bunk Johnson trombitás, aki kijelentette, hogy ő mondja meg, mi az autentikus zene, és mi nem; a szaxofonnak pl. nincs helye a rezesbandában. Miközben másutt, így Puerto Ricóban rendszeresen használták. Russel avantgárd ütőhangszeres darabok szerzőjeként kezdte, de a New Orleans-i zene képviselője lett. American Music névvel lemezkiadót hozott létre, ő volt a *Jazzmen* című könyv fő szerzője 1939-ben, és menedzselte Bunk Johnsonsont. Ez érdekes példája annak, hogy az autentikusság fogalma hogyan nyert polgárjogot. A muzsikuskoknak megvolt erről a felfogásuk, átlépték a határokat, és különböző irányokba indultak el. Herlin Riley dobos (1957) egyként tud ha-

gyománys, nagyzenekari és modernt jazzt játszani. Nicholas Payton (1973) szintén; de ő már hip hop- és fúziós elemeket is használ.

» Washingtonban, a Kennedy Központban hallottam őt. A függöny mögött kezdte fújni a trombitáját olyan erővel, hogy majdnem megrepedtek a falak. Azt gondoltuk, Louis Armstrong szállt alá az égből. Aztán, amikor együttese is belekezdett, a zene modern mainstreammé szelődött.



Ahol a rabszolgák zenéiket és táncaikat gyakorolhatták: emlékmű a Congo Square-en

– Különböző helyzetekben különbözőképpen játszik. Ellentmondásos figura, nem szereti a jazz szót, helyette a fekete amerikai zene kifejezést használja. Tele van ötletekkel. Legújabb lemezén egyszerre játszik elektromos zongorán és trombitán. Kísérletezik, fejlődni akar. Egyre inkább ez jellemzi a hagyományt is. Meg lehet határozni a hangrendszert, a fúvós hangszerek összetételét, de jöhetnek muzsikuskok, aki azt mondják, hogy nem, mi vonós hangszerekkel akarunk gyománys zenét játszani. Volt ilyen is 1913-ban, fehér zenészekkel. Ha alaposan tanulmányozzuk a zene történetét, akkor láthatjuk, hogy egy dolog a

hagyományos jazz-zenekar archetípusának tudományos meghatározása, és más az a zenei környezet, amelyben az együttesek mindenféleképpen kísérleteztek. Nem mindegyikük jutott el New Yorkig, sokan ki sem tették a lábukat a városból. Úgy fogták fel, hogy észak túlságosan hideg, nem jó a vörös bab és a gumbo, én New Orleanshoz tartozom. Lehet, hogy nem keresek annyit, de maradok, mert annak, amit csinálok, itt van jelentősége. Ez a hozzáállás ma is a legtöbb muzsikusra jellemző.



New Orleans-i hagyomány: a zenekari marsall

» *Hogyan lehet a rezeshagyományt a jazzbe bevinni?*

– A kérdés állandóan napirenden van. Egyesek ezt két külön kategóriának tartják. Szerintem a rezesbandák hagyománya a jazzből nőtt ki. Rézfúvós együttesek jóval a jazz kialakulása előtt is léteztek, de amikor a jazz megjelent, alkalmazkodniuk kellett az új igényekhez. Ez fellazította az addigi gyakorlatot, megváltoztatta a műsort, a játékmódot, oldottabbá tette a ritmust. Hasonló folyamat játszódott le a tánczenekarok esetében, de azok pl. nem játszottak siratókat. A menetzenekek igen, a temetésekhez szükség volt rájuk.

» *Mitől lesz valami más, és mikor marad meg a hagyományos keretek között?*

– Danny Barker gitáros az 1970-es évek elején haza tért New Yorkból sikeres nagyzenekari pályafutást követően. Veszélyeztetve érezte a ha-

gyományokat, hát úgy döntött, közbelép. Fiatal zenészekkel, mint LeRoy Jones trombitás, rezesbandákat hozott létre. Nem határozta meg a stílust és a műsort, hanem azt mondta nekik: legyetek komolyak, becsüljétek meg magatokat, öltözzetek megfelelően, és játsszatok úgy, ahogyan éreztek, ahogyan a szívetek diktálja. Ennek hatására léptek színre olyan muzsikuskok, mint Greg Stafford, dr. Michael White, Gregory Davis és zenekarok, mint az említett DDBB, a Tremé Brass Band, a Hurricane Brass Band. Ma nagyon színes a kép: vannak ha-

gyománys zenekarok és vannak, amelyek hip hop-, rhythm and blues- vagy rock-számokat is beemelnek a műsorukba. Akadnak olyanok is, amelyek rendezvényeken felerészben tánczenét játszanak elektromos hangszerekkel, amit a közönség hallani akar. Ez is a New Orleans-i zenei kínálat jellemző vonása: a muzsikások helyi igényeket elégítenek ki ahelyett, hogy művészi reputációjukkal foglalkoznának. Az emberek táncolni akarnak. A lényeg: a zenészeket bátorítani kell arra, hogy őszintén vállalják, amit csinálnak. Ezt becsülöm Paytonban is. Tetszik a kiállása, hogy kritikusan viszonyul a hagyományokhoz, és mélyebb jelentést akar adni a zenéjének. Mi lehet ennél fontosabb?

» *Sokan itt maradtak, de már a kezdetekkor többen útra keltek, hogy birtokba vegyék a világot. Mikortól számíthatjuk a tudatos hagyományörzés kezdeteit?*

– Erről írtam a könyvemet. A New Orleans-reneszánsz Párizs és New York intellektuális köreitől ered. Ide az 1940-es években importálták, és elsősorban a fekete mintát követő fehér együttesek intézményesülésében nyilvánult meg. 1944-ben alapítvány jött létre jazzmúzeum létrehozására, adományok gyűjtésére, újságok kiadására, a hagyományok ápolására. A New Orleans-iak kissé szegényenlősen viszonyultak saját zenéjükhöz: alkalmi, szórakoztató talpalávalónak tartották, amire táncolni lehetett. Távolról sem tekintették művészi megnyilatkozásnak. A New York-i értelmiségiek ellenben úgy fogták fel, hogy ez nagy amerikai művészet. Ezt a nézetet aztán maga a város is átvette: a jazz itt született, mi a jazz fővárosa vagyunk! Erre épült a kulturális turizmus: klubok nyíltak, köztük a Preservation Hall, elindult a fesztivál, kiépült az intézményhálózat.

» *New York klubjait nagy számban külföldiek látogatják; nehéz eldönteni, hogy nélkülük mire menne a város jazzélete. Jogos-e a feltételezés, hogy New Orleans-ban is az idegenforgalom tette lehetővé a jazz fennmaradását?*

– Jelentős mértékben. Amikor a Preservation Hall megnyílt, alig volt közönsége, azok is helyiekből, a Francia Negyed hipstereiből és a város más részeiből jövő fiatalokból állt. Amikor a zenekar megszerveződött, és ügyes marketinggel sikerült nemzetközi figyelmet kelteni a klub iránt, áramlani kezdtek az érdeklődők. Pedig meglehetősen kényelmetlen hely: nincs fogyasztás, lócákon kell ülni, nem lehet fotózni, táncolni; olyan, mint egy templom. A tudósok úgy értelmezik, hogy ami turizmus, az hamis, ami helyi, az igazi. De mondok valamit. A Tremé Brass Bandet leszerződötték a regionális történelmi társulat konferenciájára 2001-ben. Azt kérték tőlük, hogy a résztvevőket a szállodájukból a Francia Negyedbe vezessék, és ők útközben majd second line-t formálnak. Mulatságos helyzet teremtdött: a történészek nem tudtak táncolni, és azt sem tudták, mi a second line; próbálkoztak, de csak ugrabugráltak. Beszéltem erről

Benny Jones zenekarvezetővel, aki úgy fogta fel: „Tudja, vállalunk ilyesmiket turistáknak. Örülünk ennek is, megmutatjuk nekik a mi világunkat, hogy kik vagyunk. Lehet, hogy a következő alkalommal már jobban táncolnak, és ha gyakorolják, ők is a világunk részei lesznek.” A „hamis” és az „igazi” tudományos felosztását tehát nem osztják a muzikusok, nekik minden közönségre szükségük van.

» Beszélgetésünk – és a New Orleans-i jazz – központi kérdése a hagyományörzés és a kreativitás viszonya. Egyértelmű, hogy a jazz az itteni zenék legfontosabb alkotóeleme, ami nemcsak az előadásmódban, hanem a repertoárban, a városhoz és a stílushoz kötődő, mindenki által ismert dalokban is megnyilvánul. Ezek teremtik meg a közös nevezőt a zenészek és a hallgatók között. De mi történik, ha mondjuk Sun Ra avant-gárd zenekara ad koncertet?



Utcazenészek

– Amikor Wynton Marsalis legutoljára itt járt, telt ház fogadta, de voltak olyan fellépései is, amelyekre kevesen mentek el. Pedig ez a szülővárosa. Igen, ez probléma, de a választás mindig a közönségé: hol és hogyan érzi magát otthonosan. A zenehallgatás passzív európai gyakorlata nem fér össze az itteni szokásokkal. A New Orleans-iak szeretnek a zene alatt körbejárni, beszélgetni, ismerkedni, a lábukkal a ritmust verni. Az európai dixielandzenekarokat hallgatva a legnagyobb problémának a ritmust, a dobosok játékát éreztem.

Túlságosan merevek, nem képesek oldott érzést kelteni. A New Orleans-i zene kulcseleme az erőteljes, de nem túl hangsúlyos, levegős ritmus, a rezesbandáknál a clave, ami száz éve nem változik, mert ma is hatásos.

» A repertoár sem sokat változik. Tudjuk persze, hogy a jazzben semmi nem hangzik el kétszer ugyanúgy, de azért felmerül a kérdés: mi a vonzó abban, ha mindig ugyanazt, ugyanabban a felállásban játsszák? Utalok a Preservation Hallra, ahol az unalomig ismert *When the Saints Go Marchin' In* kétszer annyiba kerül, mint a többi szám.

– Kétféle megközelítés létezik: ez egyesek zenei identitásának része, mások viszont új, friss módon nyúlnak hozzá. Mindkettő lehet érvényes. Néha elég a hangnemet megváltoztatni. Allan Toussaint a Katrina után a *Tippitínát* vette lemezre, teljesen másképpen, mégis ugyanaz a pátosz és tragédia sugárzik belőle.

» *New Orleans az átlagos amerikai városnál is amerikaibb, már ami a népcsoportok és kultúrák keveredését illeti. Valóban keveredésről és nem elkülönülésről van szó? Ha igen, nem adódnak ebből feszültségek?*

– De, mindig. Vannak rasszisták, akik a fehér felsőbbrendűséget hirdetik. Viszont még a fehér jazzmuzsikusok is tiszteletben tartják az afroközpontú zenei hagyományt. Történelmileg olyan örökségről van szó, amely nem jött volna létre a Nyugat-Afrikából behurcolt rabszolgák nélkül. Ha azt vizsgáljuk, hogy ki mivel járult ehhez hozzá, akkor beszélni kell a szicíliaiakról, a latinókról, a mexikóiakról, a Fülöp-szigetekiakról, a zsidókról, a kubaiakról, a salvadoriakról stb. Ezek a nációk mind hozzáettek valamit a fekete néphagyományhoz. Ez a sokféleség a jazz egyik erőssége. Amikor dr. Michael White a hagyományörzőkről beszél, a szivárvány koalícióra gondol. Ha megnézzük, Tom Fischer fehér, Don Wappie kreol. Valójában a tehetség számít. Evan Christopher máshonnan települt ide, de elfogadták a felkészültsége alapján. Olyan, mintha Sidney Bechet született volna újjá: szenvedélyes, elképesztő tudású, a New Orleans-i jazz szószólója. Van is miről beszélni, mert kedvezőtlenek a munkafeltételek, a legtöbb muzsikus tragikusan alulfizetett, nincsenek juttatásai, amelyek a középosztálybeli hivatásosokat megilletik Észak-Amerikában. Száz dollárt kapnak esténként, ami a nyomorral egyenlő.

» *2004-ben fekete muzsikusokat hívtunk meg a Debreceni Jazznapokra, mert a szemünkben elsősorban ők testesítik meg az itteni hagyományt.*

– Néha a fordítottja történik. Brazília fesztiválok fehér muzsikusokat kérnek, ott ugyanis színesbőrűből van elég. Nem igaz, hogy minden New Orleans-i zenekar kivételes tudású. Csak néhány az, persze az összlétszámot nézve ez soknak tűnik. Kiválóak a dobosok, akik a helyi stílusban játszanak, de ez nem minden hangszerre érvényes. A lényeg: minden új nemzedék fogékony a hagyományokra. Kermit Ruffins a kísérletező Rebirth Brass Bandben kezdte a '70-es években tizenévesként. Majd mi megmutatjuk – volt a hozzáállásuk. Húszas évei közepére nyitottabb lett, Louis Armstrongot kezdte hallgatni, ami megváltoztatta a felfogását, és a nagy előd követője lett. Nick Payton lemezt készített az idős Doc Cheatham trombitással. Mindenki változik, kérdés, mikor és hogyan.

» *Vannak helyi érvényű és vannak, jóval kisebb számban, országos, sőt nemzetközi szinten ismert, sikeres zenészek. Kétféle minőségről beszélhetünk?*

– Kérdés, mi a siker mércéje. 1923-ban egy itteni zenekar New Yorkban készített lemezfelvételt, és úgy volt, hogy szerződtek a Broadway legnagyobb zenés műsorába. Vezetőjük mindent megtett ezért, de a zenészek a meghallgatáson szándékosan rosszul játszottak, mert nem tetszett nekik a város, nem akartak még egy hideg telet ott tölteni. Vannak, akik jól érzik magukat a kör-

nyezetükben, jókat esznek-isznak, és egész életükben egy helyen zenélnek, míg mások, mint Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Louis Armstrong, nyakukba vették a világot. Ha a New Yorkban vagy Chicagóban készült felvételeiket hallgatjuk, mind másképpen szóltak, mert az ottani közönségnek játszottak. Az itt élt zenekarok játéka nem csak Oliver vagy Armstrong zenéjétől, hanem egymástól is különbözött. Vannak helyi változatok. A kritikusok a '30-as, '40-es években azt állították, hogy minden jó zenész elhagyta New Orleans-t, senki nem maradt itt. Ezzel nem értek egyet. Hallgassuk csak meg az akkori felvételeket! Azok a lemezek – még ha országos terjesztésre készültek is – helyi igényeket elégítettek ki, és sokat mondanak az akkori helyzetről.

» *Hogyan értékelné az utóbbi évtizedeket a zene komplexitása és gazdagsága szempontjából?*

– A '70-es évek nagyon termékeny időszak volt, mert olyan előadók visszatérését hozta el, mint Professor Longhair, James Booker és Earl King. Már nemcsak a jazzről beszélünk, hanem a r&b-ről vagy a vele rokon rock and rollról is – de ez mind New Orleans-i zene, ami iránt a fiatal értelmiségiek érdeklődni kezdtek. Akkor indult a jazzfesztivál, aminek óriási hatása lett a zenei életre. Vannak, akik azt állítják, hogy az ezredfordulóra túlméretezetté vált, elveszítette a lelkét, olyan tömegvonzó rockzenekarok is fellépnek rajta, mint Bon Jovi vagy Bruce Springsteen, akiknek semmi közük ehhez a zenéhez. Lehet, de korábban majdnem csődbe ment a vállalkozás. Fontos a rentabilitás; kérdés, hogy a bevételek miképpen oszlanak meg. A legtöbb helyi zenész kis pénzt kap a fellépésért.

» *A Katrina hurrikán pusztítása, a helyzet megisméltódésének a veszélye választás elé állította a város lakóit: menni vagy maradni. Sokan távoztak, de a kezdeti bénultságot követően a többségben felülkerekedett a ragaszkodás, ami arra utal: New Orleansnak nemcsak múltja, hanem jövője is van.*

– A Kathrina után sok fiatal vállalkozó, aki az internetes világban bárhol élhet és dolgozhat távmunkában, a maradás mellett döntött, részben az újjáépítés lendülete, részben a kultúra miatt, ami sokakat mágnesként vonz. Ezt az etnikai, kulturális és zenei sokszínűséget csak itt élheti át az ember. A fehér Nick LaRocca és a fekete Bunk Johnson két szélső pólus, de mindketten New Orleans-i jazzt játszottak úgy, ahogy a szívéből jött, s amivel érzelmi kapcsolatot teremtettek az emberekkel. Ma is ez az itteni jazz fő jellemzője, ez a zsigeri és érzelmi viszony, amiben a dobosok kulcsszerepet játszanak. Az ember képtelen nyugton maradni, a feje ütemesen mozog, a lába veri a taktust, együtt mozog a tömeggel, sokan táncra perdülnek. Én eredetileg New York-i vagyok, de itt kötöttem ki, és az élet minden percét élvezem. Még akkor is, ha sokfelé jártam, és úgy gondolom, nem New Orleans az egyetlen hely a földön. (2013)



Nevezetességek bronzba öntve: Fats Domino, Al Hirt, Pete Fountain

Katrina után

A jazzhagyományokhoz leginkább kapcsolódó Tremé városrészről kapta címét a HBO tévécsatorna 2010-13 között vetített 38 részes filmsorozata, amely a Katrina hurrikán után játszódik az újjáéledő New Orleansban. A vállalkozás nagyságrendjét mutatja, hogy létrehozásában tizenhat író és tizennégy rendező vett részt.

A népes szereplőgárdában sok helyi közreműködő kapott helyet, egy-egy vil-lanásban vagy hosszabb jelenetben feltűnnek a város zenei életének reprezentán-sai: Kermit Ruffins, Irvin Mayfield, Donald Harrison Jr., Trombone Shorty, Dr. John, Coco Robicheaux, Jon Cleary, Allen Toussaint, Terence Blanchard, Fats Domino, Herlin Riley, Leroy Jones, Henry Butler, Pete Fountain, aztán a Story-ville Stompers Brass Band, a Papa Grows Funk, a Baby Boyz Brass Band, a Dirty Dozen Brass Band, a The Revivalists, a Stooges Brass Band, a Neville Brothers, a New Birth Brass Band, a Lil Rascals Brass Band, a Dukes of Dixieland.

A filmsorozat országos sikere ellenére nem váltott ki osztatlan lelkesedést a New Orleans-iak körében. Voltak, akik a történeti hűséget hiányolták belő-le, mások azonban örömmel vették, hogy ilyen nagyszabású és széles körben

nézett alkotás állít emléket a tragédiát követő hétköznapiak (képzeletbeli) eseményeinek és alakjainak. Annyi kézzelfogható haszna mindenestre volt a szorozatnak, hogy a zenészek tisztos fizetséget kaptak közreműködésükért. (2013)

Higher Ground

A New Orleans-t ért természeti katasztrófa csapás volt a jazzvilágra: megszakadt az a folytonosság, amely e zene eredetét a jelennel összekapcsolta. A turisták számára a várost jelképező Francia Negyed ugyan érintetlen maradt, de nagyobb részt elpusztult, s ki tudja, visszanyeri-e életerejét az a lakókörnyezet, amely a színes, lüktető zenei életet táplálta. Wynton Marsalis kezdeményezésére neves muzsikusok három héttel a Katrina okozta pusztítás után New Yorkban jótékonyági koncerten fejezték ki szolidaritásukat hontalanná vált társaikkal. Shirley Caesar, Terence Blanchard, A Neville testvérek, Diana Krall, James Taylor, Dianne Reeves, Norah Jones, Wynton Marsalis, a Jazz at Lincoln Center Orchestra, Bette Midler, a Buckwheat Zydeco, Irvin Mayfield, a Jordan testvérek, Joe Lovano, Cassandra Wilson egy-egy felvétele került a Blue Note által kiadott CD-re. Megannyi egyéniség, stílus, üzenet, de az alaphang közös: a megrendülés, a fájdalom, s talán a bizakodás. Hírek szerint a jazzmuzsikusok a vártnál nagyobb számban tértek vissza New Orleansba. Az éltető közeg hívása erősebbnek bizonyult a veszteségeknél; a város élt, és élni akar. (2005)



Louisiana Music Factory

III.

AZ ISKOLAPADTÓL A PÓDIUMIG

A jazz utánpótlása alapvetően a képzésen múlik. Amerikában nincsen a magyarhoz hasonló zeneiskolai hálózat, de zenekarok, köztük jazz big bandek, számtalan amerikai középiskolában működnek. A Down Beat évente közzé teszi a névsorukat, versenyt rendez a számukra, és a legjobbakat bemutatja hasábjain. A felsőfokú képzés bázisaként a lap 182 főiskola és egyetem nevét említi. A Jazz Times jóval tágabbra vonja a kört, listáján 312 egyetem és főiskola sorakozik. Fontos szerepet töltenek be a különböző alapokon szerveződő nyári kurzusok, táborok: utóbbi lap 154 tanfolyamot tart nyilván.

Elmélet és gyakorlat

Rutgers University, New Jersey

A nevesebb oktatási intézmények közé tartozik a Rutgers, New Jersey állami egyeteme, amely három városban székel. A jazz ügyei nem egy helyre összpontosulnak, a zenészképzés helyszíne New Brunswick, a mesterképzést nyújtó jazzelméleti és -történeti tanszék, illetve az archívum Newarkban található. Az elkülönülés nem szerencsés, még a két utóbbi intézmény is külön épületben kapott helyet.

Az elméleti képzést Lewis Porter muzsikus, jazztörténész 1997-ben alapította azzal a céllal, hogy a hallgatók zenetudományi ismeretekre tegyenek szert. Ő a tanszék vezetője, de éppen szabad kutatói évét tölti. Helyettese, Henry Martin professzor óráira ülök be, aki ebben a szemeszterben Charlie Parkerről tart kurzust. Könyvtáramban megvan az 1986-ban kiadott *Enjoy Jazz* című munkája, amely a jazz elméletébe és gyakorlatába vezet be az olvasót. A klasszikus zenében és a jazzben egyaránt otthonos zeneszerző, muzsikus, zenetörténész, elméleti szakember társszerzője a *Jazz: The First 100 Years* és a *The Essential Jazz* című, modern kivitelű tankönyveknek, amelyeket 70 egyetemen használnak. A két és fél óras szeminárium alatt Parker első önálló felvételeit elemezi, gyakran

a zongorán mutatja be a bebop úttörő szaxofonosának jellegzetes harmóniai és dallamfordulatait. A foglalkozáson tizenegy mesterképzéses hallgató vesz részt, akiket név szerint regisztrál. A hangulat közvetlen, az elméletileg képzett diákok aktív részesei a diskurzusnak, kérdeznek és véleményt is formálnak a hallottakról. Baseball sapkában két paddal előttem ül Rhoda Scott.



Randy Brecker (középen) és a tanári kar

A gyakorlati zenészképzésről a tanszék big bandje révén győződhettem meg a New Brunswick pazar színháztermében rendezett, széles körűen hirdetett koncerten. Newarktól félórányi vonatútra fekszik az elsősorban a Johnson and Johnson kozmetikai világcég székhelyeként ismert település, amely az amerikai magyar emigráció egyik központja jelentős kolóniával és magyar múzeummal. A városban hasonlóan magas az írek aránya is; James Cahill polgármesternek például mindkét ágon vannak felmenői. Az etnikai összetétel az 1980-90-es években kezdett megváltozni: a vagyonosodó fehérek, beleértve a magyarokat is, kertvárosi övezetekbe költöztek, helyüket a belvárosban feketék és latinók foglalták el.

Az 1800 férőhelyes terembe mintegy kétszázan váltjuk meg a 20 dolláros belépőjegyet. A színpadkép kozmikus távlatokba helyezi az estét: a hátsó teret az égboltot idéző apró, csillámló égők világítják meg. A gondos előkészület-

nek köszönhetően minden precízen működik, az előadást semmilyen technikai zökkenő nem zavarja meg. A big band tagjai csendben elfoglalják helyüket, majd bejön a tanszék vezetője, Conrad Herwig harsonás, aki tiszteletteljes modorban, időnként humoros anekdotákkal fűszerezett összefoglaló szövegekkel vezeti fel a zeneszámokat. Az este hangulatát oldott, mégis komoly, az előadásra összpontosító figyelem határozza meg. Az együttes Gershwin *Ain't Necessarily So* című szerzeményével kezd, de ez az egyetlen örökzöld; a többi, olykor igen bonyolult kompozíció kortárs, többnyire a tanszékhez kötődő muzsikusoktól származik. Kiművelt hangzásképp, pontos együttes játék jellemzi a big band első számait, majd színpadra lép és végig bent marad az egykori diák, a vendég-szólista Randy Brecker trombitás, aki kiemelkedő teljesítménnyel emeli meg a játék színvonalát. Hangszere minden regiszterben tisztán, erőteljesen szól, a magas fekvésekben is könnyedén mozog, kreativitása, professzionalizmusa a növendékeket is magával ragadja.

Egy tanszéki koncert Amerikában sem múlhat el a szakmai háttérrel adó tanári kar közreműködése nélkül. Nem akármilyen nevekről van szó, még ha a nyilvánosságban kevesebb fény vetül is rájuk: Joe Magnarelli (trombita), Conrad Herwig (harsona), Ralph Bowen (szaxofon), Bill O'Connell (zongora), Vic Juris (gitár), Kenny Davis (basszusgitár), Robby Ameen (dob). Mintha nem alkalmi formáció zenélné; mindenki tudja, de nem játssza túl a szerepét, a mesteri szó-lók életet visznek a modern mainstream kompozíciókba. Nem kétséges, a kiváló hangszeresektől van mit tanulni a Rutgers Egyetem jazztanszakos hallgatóinak.

„A jazz fejlődési folyamat”

Nyolcadik beszélgetés: Henry Martin

» *Amerikában meglepő lehet a kérdés: miért akar valaki jazzt tanulni?*

– Aki a zenéhez vonzódik, előbb-utóbb találkozik a jazzel vagy a hozzá közel álló zenékkal, és érdeklődni kezd iránta. A művészi pálya nem választás kérdése, a pálya választja az embert. Meghatározóak a környezeti hatások.

» *Milyen hatások érik a fiatalokat Amerikában?*

– Az Egyesült Államok nem a művészetek pártolásáról nevezetes. Az iskolákra kétirányú nyomás nehezedik: az egyik a tanulmányi teljesítmény, a másik a sport részéről. Ez pénzkérdés. Az iskolarendszer a tanulmányi eredmények javítását és a sportot részesíti előnyben, a szülők is ezt tartják fontosnak. Legkevésbé a művészeteket. Gyerekkoromban a művészetek még támogatást élveztek az iskolákban, de ez azóta folyamatosan csökken. Nagy kérdés, hogy miként

tarthatjuk ébren az érdeklődést a gyerekekben. Vannak sikeres kísérletek az ország különböző pontjain.

» *Miféle zenékkal találkozhatnak a gyerekek? Mi van, úgymond, a levegőben?*

– A popzene. A legújabb stílusok, előadók, lemezek. Ez mindig így lesz, de nem ez a probléma. A jazz is populáris zeneként indult, és a popzene különböző válfajai kivételes teljesítményeket mutattak fel az elmúlt évszázadban. A jazz szempontjából az a döntő kérdés, hogy a tanulók képesek-e a történetéhez kapcsolódni, azt folyamatában szemlélni, és megérteni, hogy milyen módon vált művészi zenévé. Ennek nem feltétlenül kell magába foglalnia az improvizációt – még ha úgy történik is –, inkább a ritmust és a zene egyéb alkotóelemeit.

» *Egy tízéves gyerek milyen formában kerülhet vele kapcsolatba, hogyan tanulhatja a jazzt?*

– Ha nem szerepel az iskolai tananyagban, akkor nehezen. De vannak iskolán kívüli programok, mint nem messze innen a Jazzhouse Kids központban. Ott magánórák keretében tanulhatják a jazzt, és zenekarokban is játszhatnak. New Yorkban a Jazz at Lincoln Center, Washingtonban a Smithsonian Institute is működtet oktatóprogramokat gyerekeknek. A keleti parton bőven adódnak lehetőségek, de az ország belsejében, pl. Nebraskában már nehezebb ilyeneket találni. De ez a művészetekre általában érvényes.

» *Az egyetemek viszont hagyományosan biztos bázisnak számítanak, nemcsak az oktatásban, hanem a koncertéletben is. Sok együttes a campusokon turnézik, talál közönségre.*

– Lényegében minden nagy egyetemen vannak jazzismereti kurzusok. Az lenne a meglepő, ha nem így volna. A legismertebb a Berklee. Sorolhatom: a New School New Yorkban, a University of Miami, Florida, a University of Indiana, a University of Southern California, a UCLA, a Rutgers New Brunswick-i campusa szintén nagyon jók. Azokon a nagy egyetemeken, ahol művészeti és zenei képzés is folyik, jazzt is lehet tanulni.

» *Szüksítjük le erre a campusra. Jazzelméleti mesterprogramjuk diplomát ad. Mi lesz a hallgatókkal a végzés után?*

– Egyetemeken, főiskolákon vagy közösségi intézményekben taníthatnak. Vannak muzsikuskok, akik a mélyebb elméleti-történeti ismeretek miatt iratkoznak be hozzánk, aztán előadóművészként folytatják. Mint Vince Gardner, a Jazz at Lincoln Center Orchestra harsonása, aki tavaly végzett nálunk. Azok, akik tudományos igénnyel kívánnak foglalkozni a jazzel, vagy muzikológusok akarnak lenni, doktori programban folytatják tanulmányaikat. Végzetteink mintegy 15 százaléka választja ezt a pályát.

» *Feltétele-e a mesterképzésnek a zenei BA-n szerzett diploma?*

– Nem. Bárhonnan jöhetnek, de megalapozott zenei tudással, amibe beletartozik a kottaolvasás, a szólók lejegyzése. Van olyan hallgatónk, aki angol irodalom BA után jött hozzánk, egyúttal jazz-zongorista, tehát tanult zenész. Nálunk az alapképzésben nem jazz-, hanem zeneszakosok vannak. Akik komolyabban érdeklődnek a jazz iránt, nem ide jönnek.

» *Több órájára beültem. Meglepett az oldott forma, a kötetlen hangulat, ami jórészt eszmecseréből állt, és nem abból, hogy a tanár előadja a tananyagot.*

– Az amerikai oktatás egyre inkább interaktív válik. Az előadás anyaga írásba foglalható és elolvasható, nem sok értelme lenne szóban előadni. Az oktatásnak a dialógusra, az érvek kifejtésére, a vitára kell épülnie. Alapokon ez nem feltétlenül megy, de a mesterszakos hallgatók már megleshetős tudás birtokában fejtik ki véleményüket, és ez izgalmas a tanárnak is. A tankönyvem kiindulópont. Sokszor vitatkozunk rajta, ami elmélyíti a tudást. Az én érdeklődésem elméleti jellegű, a zeneszerzésre irányul, és ha egyik hallgatónk a jazztörténet valamely részfejezetével foglalkozik, tízszer annyit tudhat róla, mint én. Ezt üdvözlöm, bárkitől szívesen tanulok.

» *Milyen kurzusokat indítanak?*

– Két szemeszter jazztörténet, pontosabban a jazz irodalma (Lewis Porter), két szemeszter elmélet (én). Ami az előbbit illeti, a hallgatónak

tudnia kell, hogy ki volt Louis Armstrong, hogyan fogadta és értékelte őt a kritika és a zenetudomány, milyen a jazz történetének feldolgozása. Visszamegy az 1910-es, '20-as évekig, Ernest Ansermet híres írásáig, ami 1918-ban jelent meg Sidney Bechet-ről. Az én elméleti kurzusaim alapvetése az, hogy nincs olyan, hogy jazzelmélet. Ez fejlődési folyamat. Scott Joplin zenéjének elmélete nem azonos Lester Young, Charlie Parker vagy Ornette Coleman zenéjének elméletével. Meg kell érteni a jazz fejlődésének irányát, az elméletet történeti összefüggésben kell elhelyezni. A Berklee-n például úgy tanítanak, hogy na, ez



Henry Martin

a jazzharmónia. Holott az valójában csak abból a szempontból jazzharmónia, ahogyan a Berklee-n tanítják, ami valószínűleg a posztbeob harmónia valamilyen változata. De nem Louis Armstrongé.

» *Lépünk ki az oktatási intézmény falai közül, hiszen a hallgatók az életnek tanulnak. Milyennek látja a jazz fogadtatását a mai Amerikában? Hol helyezkedik el az emberek tudatában? A társadalom hány százaléka foglalkozik vele?*

– Azok életében játszik szerepet, akiknek az európai klasszikus zenei hagyomány is fontos. Ez a népességnek körülbelül hat százaléka. Kérdés, hogy milyen szintű ez a viszony, hogy milyen jazzkedvelőre gondolunk: aki lemezeket hallgat, vagy aki eljár klubokba, koncertekre is. Azok száma, akik tudatos kapcsolatot ápolnak a jazzel, meglehetősen kevés.

» *Az átlagos zenehallgatónak kétségtelenül nem könnyű lépést tartani a tánczenétől a koncertzenéig ívelő fejlődési vonallal.*

– A jazz az 1950-es évektől különböző irányzatokra bomlott. Egyes irányzatai absztraktak, nehezen befogadhatóak lettek. Művészként ez választás kérdése. De vannak olyanok is, amelyek kapcsolatban maradtak a szélesebb közönséggel. Ennek legszemléletesebb példája a smooth jazz. Kérdés, hogy ezt jazznek nevezzük-e. Én igen. Hangzása kétségtelenül populáris, de improvizatív, szemben a populáris zenék énekkultuszával. Sokan kedvelik, nem lehet figyelmen kívül hagyni. Louis Armstrong mindig a közönségnek játszott, és ki állítaná, hogy a *Blueberry Hill* nem jazz az ő előadásában. A jazznek mindig volt olyan jellege, ami a populáris zenéhez kapcsolta, miközben van elvontabb vonulata is. Jó példa Duke Ellington, aki népszerű darabokat és művészi igényűnek tekinthető, nagyobb szabású kompozíciókat egyaránt írt. Kevesek voltak képesek ezt a távolságot áthidalni. Kenny G vagy George Benson is egyfajta jazzt játszik, ami utat talál ahhoz a közönséghez, amelynek egyébként nem sok fogalma van a jazzről. Zeneként fogják fel, és tetszik nekik. Hasonló történhetett a korai jazzel: sokan nem tudták mi az, egyszerűen csak élvezték.

» *Él és virul a középfajú jazz: a jól ismert témák megeremtik a közös platformot, a melodikus improvizációkért rajong a közönség. Másfelől, a muzsikuskok részéről erős a törekvés eredeti zenék létrehozására, de mintha a kotta hűséges tolmácsolása elvonná a figyelmüket az érzések kifejezésétől. Szakadék mutatkozik a művészi érték és a befogadás között. Mit takar ma a jazz fogalma?*

– Nem sokat, annyiféle stílus létezik. Vannak, akik nem szeretik a smooth jazzt, mások a jazz populárisabb változatait kedvelik, és úgy gondolják, hogy a New York-i Downtown kísérleti zene nem is zene. Nem hogy nem jazz, nem is zene! Ha a jazz kifejezést használjuk, szükséges történeti összefüggésekben gondolkoznunk. Világszerte nagyon sok kísérleti zene van, amelyben impro-



Jazz a New York-i metróban

vizálnak, beépítik az európai avantgárd zene elemeit és más kultúrák zenéit. Annyiféle zene létezik, hogy lehetetlen ezeket a jazz jelentéstartományában értelmezni. Az 1950-es évektől nem lehet azt mondani, hogy szeretem a jazzt. Milyen jazzt? Louis Armstrong vagy Thelonious Monk jazzét? Vannak kísérleti vagy improvizatív zenét játszó muzsikuskok, akik nincsenek tudatában az előzményeknek, így nem is kapcsolódnak a jazz kötelékéhez.

» A jazznek főleg az 1960-as években erőteljes társadalmi indíttatása és üzenete volt: a fekete öntudat kifejezésével a polgárjogi mozgalmakhoz kapcsolódott. Mi a helyzet ma? Van ilyen konnotációja, vagy „csak” zenei funkciókat tölt be?

– A jazz a fekete értelmiségiek körében erőteljesen jelen van. Ez a fekete hallgatóinknál is érzékelhető. De ez nagyon kis csoport. Kérdés, hogy az értelmiségiek mennyiben reprezentálják a társadalmat. Amerika 20. századi történelme a faji megkülönböztetéstől a jazz integrációján át a társadalmi megmozdulásokig ível. A jazz mindig reflektált a történésekre, hiszen az afro-amerikai hányad a jazz fejlődésében mindig rendkívül jelentős volt. A jazz az ország hangulatának

hordozója, de az átlagemberekhez hasonlóan nem minden jazzmuzikusnak van erős társadalmi tudata, ami a feketékre is igaz. Olyanokat, mint Max Roach dobos, erőteljesen motiválták a viszonyok. A szegregáció és a rasszizmus által felkavart indulatok a '60-as években jutottak csúcspontra. Az afrikai-amerikai muzikusok között ma is vannak olyanok, akiknek erős a társadalmi tudatuk, és hallatják szavukat a polgárjogok és a fekete öntudat kérdésében, ami helyénvaló. Az elkülönülés és a faji megkülönböztetés a mai napig nem számolódott fel teljesen, de már nem ver akkora hullámokat. Mindig lesznek muzikusok, akik kifejezik az általános közérzetet.

» *A faji szempontok helyett ma már inkább kulturális és szociális különbségekről, meghatározottságokról beszélhetünk. Úgy tűnik, New York jazzéletében inkább a fehér muzikusok jelenléte az erősebb, és az irányt is inkább ők jelölik ki.*

– Ez a képzettségen múlik. Sok fekete muzikus ma is gyakran a templom révén kerül kapcsolatba a jazzel. A gospelzene harmóniavilága vezeti el őket a jazzhez. Ha nincs egyházi háttérük és kapcsolódásuk a jazzhagyományhoz, természetesen fordulnak napjaink népszerű fekete előadóihoz. A baseball integrációja a jazzhez hasonlóan nagy ügy volt az Egyesült Államokban, de a fekete gyerekek ma már inkább a kosárlabda és az amerikai futball iránt érdeklődnek. Ez történik a jazzben is.

» *Egyáltalán, vonzó lehetőség a jazzművészi pálya a gyerekeknek?*

– Ha valaki állandóan hip hopot hallgat, azt fogja játszani. A mi hallgatóink természetesen érdeklődnek a jazz iránt, máskülönben nem volnának és lehetnének itt. De ha az átlagos fekete egyetemi hallgatók érdeklődést mutatnak a jazz iránt, legtöbbször a hip hopra, például Herbie Hancockra hivatkoznak, tehát a populáris zenén keresztül közelítenek a jazzhez.

» *Ezért lehet, hogy fehér zenészek, akiknek nincs ilyen háttérük, történeti tudatuk és kötődésük a hagyományokhoz, nyitottabbak az újításokra, és szabadabban lépnek járatlan utakra?*

– Egy tizennégy éves gyermek nem így gondolkodik. Ha szeret valamit, akkor szereti, legyen az népzene, hip hop vagy Charlie Parker.

» *A fekete muzikusok gyakran a saját zenéjüként beszélnek a jazzről, miközben közönségük túlnyomó része fehér.*

– Ez nagy ellentmondás. Ismertem valakit, aki zenekarokat szerződtetett, és azt mondta, hogy összerakhatná a csapatot fehérekből, de feketékre is szükség van, mert a japán turisták őket akarják hallgatni. (2013)

Képzés és karrier

Berklee College of Music

Boston. A keleti part leginkább európai városa, az angolszász kultúra hídfőállása. Itt született Sonny Stitt, Roy Haynes, Serge Chaloff, Dave Lambert, de a városhoz, illetve környékéhez kapcsolódott Johnny Hodges, Harry Carney, George Russell, Jaki Byard, Cecil Taylor és Keith Jarrett. Voltak jazzklubjai, mint a Hi Hat, a Savoy Café, a Storyville, a Lennie's, a Jazz Workshop, ahol nevezetes felvételek készültek. 1945-ben itt alapították meg a Berklee School of Music nevű intézményt, amely nevét 1970-ben Berklee College of Musicra változtatva a világ első számú jazzképző intézményévé nőtte ki magát. S. Jay Kennedy rektorhelyettes hivatali szobájában fogad. Szívesen osztja meg gondolatait az intézmény működéséről.

„A sokféleség előnyei”

Kilencedik beszélgetés: S. Jay Kennedy

„A Berklee magánintézmény, semmilyen szövetségi vagy állami forrásból nem részesedünk. Bevételeink a tandíjon kívül számos más forrásból származnak, mint termék bérbeadása, online oktatás, termékek értékesítése, könyvesbolt, nyári programok középiskolásoknak stb. A főiskolát annak idején azzal a céllal alapították, hogy a kor zenéjét tanítsák. Akkoriban ez a jazz volt. A cél nem változott, a zene azonban igen. Ma már sokféle zenei stílus létezik, a jazz csak egy ezek közül. A hallgatói létszám jelentősen bővült, ma 4300 diákunk van. Nagyon sokan jelentkeznek. Mi is toborzunk, folyamatos piackutatást végzünk, és népszerűsítjük az intézményt. Világszerte ismernek bennünket, tekintélyünk sokat nőtt az évtizedek során. Az idén nyolcezeren jelentkeztek, ebből mintegy 2200-at vettünk fel, és várhatóan ezren kezdik meg tanulmányaikat. Tudniillik nem mindenki iratkozik be. Az idén



S. Jay Kennedy rektorhelyettes

a legtöbb elsős hallgatónk Kalifornia államból jött, Massachusetts a második, New York a harmadik.”

„Mindig nagy hangsúlyt fektettünk a sokféleségre. Külföldi hallgatóink különféle kulturális háttérrel, zenei örökséggel, gondolkodásmóddal érkeznek, ami színesíti a képet, és energiával tölti meg az intézményt. Nagy előnynek tartjuk, hogy hetven országból vannak növendékeink. A koncertek néha olyanok, mintha az ENSZ-ben lennénk. Ezt a hallgatók is szeretik, mert olyan zenékkal

találkoznak, amelyenre más körülmények között nincs lehetőségük. A különböző eredők összeadódnak, amiből új dolgok születnek. A legtöbb intézmény arra törekszik, hogy jó képzést nyújtson, de a Berklee hangsúlyt fektet a karrierépítésre is. Hallgatóinkat igyekszünk felkészíteni arra, hogy sikeres zenei pályát fússanak be. Néhányan menet közben rájönnek, hogy mégsem ezt akarják választani. A mi diplománk sok mindenre képesít. Van, aki ügyvéd lesz, van, aki autókereskedő, és olyan is akad, aki éttermet nyit. A zene és az alkotás ismerete képessé tesz arra, hogy ezt más területeken is alkalmazzák. A legtöbben azonban, így vagy úgy, kitartanak a zene mellett.”



Ütőhangszeres óra

„Ezer gitár- és énekszakos hallgatónk van, és időnként felmerül, hogy van-e annyire szükség, illetve képesek-e mindannyian befutni a pályát. A zeneipar annyit változik, amire nem is gondoltunk húsz évvel ezelőtt. A technika, a közösségi oldalak, a honlapok, a letöltős felületek mind új lehetőségeket nyitnak meg. Annyit tehetünk, hogy igyekszünk a legjobban felkészíteni a hallgatókat. Sok növendékünk közül kiemelkedő jazz- vagy rockmuzsikus válik, akik befolyást gyakorolnak a zene irányára. Hogy itt érlelődik-e a jövő Miles Davise vagy John Coltrane-ja? Ez csak később derül ki, de hallgatóinkat nagyban befolyásolja az, amit itt tanulnak. A jazz élő zene, a Berklee ezért szervez ezer koncertet évente. Négy koncerttermünk van, amelyek állandóan foglaltak. Alapvető fontosságúnak tartjuk, hogy a hallgatók megszokják a szereplést, a színpadi jelenlétet. A végzetekkel sokáig nem foglalkoztunk, de a 2004-ben hivatalba lépett rektor

kifejezetten ösztönözte az alumni hálózat megszervezését és működtetését. Ennek köszönhető, hogy az újabban végzettek erősebben kötődnek az intézményhez – és egymáshoz is, világszerte. Azok a diákjaink, akik visszajárnak tanítani, az intézmény igazi nagykövetei. Átadják a tudást, ami itt szereztek, és erősítik a Berklee nevét szerte a világban.”

„Ami a jazz helyzetét illeti, úgy látom, hogy a rock betörését követően újjáéledésnek vagyunk részesei. Nem utolsósorban azért, mert a jazz olyan zenei idióma, amit az ember a klubokban elfogadható hangerőn hallgathat. Szeretek klasszikus és jazzkoncertekre járni, de rockkoncertekre a nagy zaj miatt már nem. Sokan vannak így ezzel. Mondják, hogy a jazzélet más országokban sokkal elevenebb, mint az USA-ban. Itt is vannak városok, ahol élénk tevékenység folyik. Sokkal több minden történik a jazz címszó alatt, mint korábban. A technika fejlődése nagyban segíti a hozzáférést a zenéhez.”

Búcsúzáskor a rektorhelyettes megajándékoz a Berklee fennállásának ötvenedik évfordulójára kiadott, nagy méretű és súlyú reprezentatív albummal. A fényképekkel gazdagon illusztrált, hallgatói felvételeket tartalmazó két CD-vel kiegészített kötet iskolatörténeti dokumentum; arról tanúskodik, hogy a bostoni intézetben, így vagy úgy, mindenki megfordult, aki valamit is számít a jazz világában. (2013)

„Átfogó tudással kell rendelkezünk”

Tizedik beszélgetés: Gárdonyi László

Gárdonyi. Jól kimondható vezetéknév, ékezet nélkül, persze a hangsúly az angol nyelvnek megfelelően a második szótagra esik. 1979-ben szerzett diplomát az ELTE matematika-fizika szakán és párhuzamosan a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola jazz tanszakán. Nemzedéke nagy tehetségének tartották, de 1983-ban úgy döntött, hogy Amerikában folytatja zenei tanulmányait. 1985-ben diplomázott Bostonban, azóta az északi nagyvárosban él feleségével és ott született fiúkkal. Ma a Berklee College of Music zongoraprofesszora.

Amerikában egymillió muzsikos van, Gárdonyi László esélye egy volt a tízezerhez, hogy önálló karriert fusson be. Sikerült. Lemezkiadója, a Sunnyside Records tulajdonosa New Yorkban megemlíti, hogy magyar művész is szerepel a listájukon. Őt tehát magyarként tartják számon. Eleinte furcsának hat, hogy feleségével hol angolul, hol magyarul beszél, de annak, aki évtizedek óta más közegben él, könnyebb az adott ország nyelvén megszólalnia. Egész napját rám szánja, körbe visz a hangulatos, civilizált városban, bejárjuk a főiskola épüle-

teit, büszkén mutatja tanszéki szobáját és az oktatásban használt, részben saját beszerzésű kottatárát. Szülei meghaltak, ritkán utazik Magyarországra. Már ez az otthona.

» *A legtehetségesebb magyar jazzmuzikusok között említették a nevét. Hamar megjelent első önálló lemeze, neves külföldi partnerekkel játszott. Mi készítette arra, hogy az Egyesült Államokba költözzön?*

– Kiss Imre, a rádió akkori jazzszerkesztője hívta fel a figyelmemet a Berklee College of Musicra. Adott egy ismertetőfüzetet, és azt javasolta, hogy menjek ki egy szemeszterre, mert az segítené európai karrieremet. Írtam Bostonba, kaptam is választ, amiről ma már tudom, hogy udvarias elutasítás volt. Közölték, hogy nagyon tehetséges vagyok, gratulálnak, és felajánlották az ösztöndíj negyedét. Sejtették, hogy a háromnegyedét nem fogja tudni kifizetni a szegény kis magyar. Én mégis nekivágtam.

» *Elég nagy merészség kellett a biztosból az ismeretlenbe indulni, ráadásul kapcsolatok nélkül.*

– Amikor megérkeztem New Yorkba, megkerestem Jinda György régóta ott élő magyar jazzmuzikust. Azt mondta, alhatok nála. Aztán mégsem alhattam, ehelyett azt javasolta, szálljak fel a metróra, a 36. utcában van egy nagyon olcsó szálló, negyven ember egy szobában. Elindultam, de Manhattan helyett a Bronxban kötöttem ki. Rettenetes környékre kerültem. Két bőrrönd volt nálam és egy oldaltáska, lehetett tudni, hogy abban van a pénz. Csoda volt, hogy túléltem. Rá kellett jönnöm, hogy senki nem fog rajtam segíteni, egyedül vagyok, és csak a csodák menthetnek meg. Ami persze szintén adhat egyfajta szabadságot. Már ha túléli az ember.

» *Hogyan fogadták Bostonban?*

– Turistaútlevéllal jöttem, mindent eladtam, amim volt, és kétszáz dollárt vásároltam a feketepiacon. Abból ki kellett küldeni száz dollárt foglalónak. Postán, borítékban adtam fel. Soha nem érkezett meg. Amikor bejelentkeztem, kiderült, hogy nem szerepelek a nyilvántartásukban. Bizonygattam, hogy elküldtem a pénzt. Megengedték, hogy felvételi vizsgát tegyek, ami elméletből, hallásból és hangszerelésből állt. A felvételi vizsgán a legmagasabb pontszámot kaptam, ami után felajánlottak egy teljes évi ösztöndíjat étkezéssel és szállással, mivel látták, hogy másképpen nem tudok itt maradni. Én voltam az első diák a Berklee történetében, aki ilyen típusú teljes ösztöndíjban és ellátásban részesült. A tanulmányi eredményeim alapján aztán még egy év teljes ösztöndíjat kaptam azzal a feltétellel, hogy két év alatt elvégezzem a négyéves kurzust. Így történt, a diplomámat 1985-ben szereztem meg.

» A tartózkodási engedélye viszont csak rövid időre szólt. Gondolom, dilemma elé került: hazajönni, vagy maradni.

– A New York-i főkonzulátuson rendesek voltak, nem hivatalosan azt javasolták, hogy ne menjek haza, mert valószínűleg soha többé nem tudok majd visszajönni. Adjam be a kérelmet, és majd utólag megkapom az engedélyt. Én nem disszidálni, hanem tanulni akartam. A feleségem útlevelét azonban otthon



Gárdonyi László, a zongora professzora

rögtön bevonták. Kilenc hónapig abban a hitben éltem, hogy talán soha nem fogunk találkozni. Annak idején persze nemcsak kapcsolatok nem voltak; nem volt mobiltelefon, hitelkártya, internet, és persze a magyar forint sem volt konvertibilis. A nyáron mégis kiutazhatott hozzám meghívólevéllel.

» Ilyen előzmények után milyen volt a beilleszkedés?

– Nem tudták, hogy Magyarország hol van, egyáltalán, hogy mi az. Ha pedig hallottak róla, akkor az volt a probléma. „Are you a Communist?” – szegezték nekem a kérdést. Egyenként kellett meggyőzni az embereket, hogy elfogadja-

nak, becsüljenek. A mai fiataloknak fogalmuk sincs erről. Hányan próbálták meg ezt előttem! Vagy elsüllyedtek ebben az országban, vagy hazaszaladtak, mert elég komoly fal volt előttünk, amit le kellett küzdeni!

» *Hogyan lett az intézmény tanára?*

– Két évig egy másik iskolában tanítottam. Már volt némi hírem Boston környékén, koncerteket is adtam. Egyszer a dékán hallott játszani, és felkért az alapozó tárgyak tanítására. Én azt mondtam, hogy sokkal jobb hasznomat vennék, ha zongorát taníthatnék. Először heti nyolc órát kaptam instruktorként. A ranglétra megmászása után 2006 óta teljes állásban, heti 18 órában tanítok mint zongoraprofesszor.

» *A Berklee etalon, minta, ahová a világ minden részéből pályáznak a növendékek. Mire képezik a jelentkezőket?*

– A Berklee mindig is híres volt arról, hogy jó szemük van a bontakozó tehetségek felismerésére. Előadóművészeket, zeneszerzőket, producereket, zene-tanárokat képezünk sok más mellett. Bár a kötelező tananyag célja a diákok zeneelméleti és gyakorlati oktatása, erősen fókuszálunk arra, hogy segítsünk kibontakoztatni a tehetségüket. Nekünk, tanároknak átfogó tudással kell rendelkezniük minden stílusról, ugyanakkor meg kell találnunk a módját, hogy a hallgatók egyéni képességei kibontakozzanak. A Berklee nagy olvasztótégely; olyanfajta zenei világgommunikáció színhelye, ami egyedülálló.

» *A sokféleség lehet inspiráló hatású. Nem áll fenn a veszélye annak, hogy a hallgató elvész a rengeteg hatás, információ között?*

– A Berklee 4300 fős diákcsapata, kitűnő, sokszínű tanári kara és vendég-művészei bizony komoly kihívást jelentenek, de csak így képzelhető el, hogy a legtehetségesebbek olyan kitűnő zenészekké válnak, mint Pat Metheny, Diana Krall és társaik. Nagyon sok régi diákom tart velem kapcsolatot, és – ha híresek lettek, ha nem – mind úgy érzik, hogy a Berklee fantasztikus és meghatározó időszak volt az életükben.

» *Van olyan nézet, hogy a Berklee nagy gyár, amely százszámra bocsátja ki a képzett diplomásokat, de kevés igazi egyéniség kerül ki a falai közül. Lévén a jazzről szó, ebben az is benne van, hogy amit rendszerbe foglalnak, az elveszítheti a sajátosságait.*

– Mi mind tudjuk, hogy művészi karrierben nincs garancia, és nem minden diplomás lesz híres. Ez viszont nem jelenti azt, hogy nem minden diplomás érte el a kreativitásának magas szintjét itteni éveit alatt. Innen olyan tehetségek kerültek ki, mint Keith Jarrett, Chick Corea, Joe Zawinul, Branford Marsalis, Roy Hargrove – a modern jazz későbbi óriásai. Ma már olyan komoly a felvételi vizsga, hogy gyengébb hallgatók még véletlenül sem kerülhetnek be. A világ minden táján keressük a különlegesen tehetséges diákokat.

» *Vannak versenytársaik? A jazzt több száz egyetemen, főiskolán oktatják Amerikában és a világ számos pontján. Mi adja az intézmény igazi vonzerejét?*

– Az, hogy a tehetséggondozás áll a középpontban. Évtizedek óta ez az intézmény ars poeticája. A tanári kar világhírű művészekkel és zenetudós doktorokkal van tele. Itt nagyon aktív zenei élet folyik, jönnek vendégstárok Bobby McFerrintől kezdve Paul Simonig, játszanak a hallgatókkal, rendszeresek a műhelyfoglalkozások, bemutatók, fórumok. Ha valaki diák a Berkleen, minden nap legalább három kitűnő vendégművész szemináriumai, koncertjei között választhat – ingyen, csak azért, mert Berklee-diák. Itt az egész élet a zenéről szól. És nemcsak a jazzről; a populáris zene különböző válfajait is lehet tanulni a bluegrasstól az r&b-ig.

» *Arról, hogy manapság mit nevezünk jazznek, komoly viták folynak Európában is. Egyes fesztiválok és klubok szervezői már inkább a kortárs improvizatív zene elnevezést használják. Az amerikai jazzt muzeális tárgynak tekintik, amelynek nyelvét ugyan még sokan beszélik, de kevés újat mondanak vele.*

– Minden modern amerikai muzsikos egyetért abban, hogy a jazz és az amerikai popzene afrikai ritmusalapokra épül. Mindegyik amerikai (nem klasszikus) zenei műfaj zenei szövete, kommunikációs stílusa sokat köszönhet Afrika zenevilágának. Az európai zene hatása ugyanennyire fontos. Mi, modern jazzmuzsikosok erősen kötődünk ezekhez az afrikai hagyományokhoz, miközben modern zenét alkotunk, sok más zenei hatást beleszöve a világ minden tájáról.

» *Az évtizedek során az afrikai eredetű amerikai jazz elterjedt az egész világon, sok helyütt beépült a zenei hagyományokba, amelyekkel kölcsönhatásba került. Ez számtalan dialektust hozott létre, amelyek művelői már nem feltétlenül beszélik a közös nyelvet.*

– Ez a kérdés felhoz egy szorosan kapcsolódó témát. Minden kultúrának a nyelv az alapja. Az amerikai angol nyelv ritmusa nagyon közel áll a jazz ritmusához. Minél ritmikusabb egy nyelv, annál közvetlenebb, keresetlenebb párbeszédre ad lehetőséget. Ez nagyon igaz az amerikai angol nyelvre. De persze nemcsak a nyelvvel kommunikálunk. Amerikában az őszinteség a bátor élet jele, és tiszteletet kap. A mindennapokban nyíltak a kapcsolatok, ami sok sikeres és izgalmas együttműködéshez vezet az emberek között. Nem tudom, mi történné, ha a bevándorlás egyszer elapadna, de az bizonyos, hogy így óriási energiák mozgatják ezt az országot.

» *Ez érzékelhető az amerikai jazzmuzsikosok hozzáállásában is. Oldottnak, lazának látszanak, de rendkívül komolyan veszik azt, amit csinálnak, minden idegszálukkal a zenére összpontosítanak. Mintha az életük múlna azon, hogy a legjobb teljesítményt nyújtják.*

– A jazz-zenészek szeretettel tisztelik egymást, mindig pozitívan próbálnak együtt dolgozni. Egy amerikai jazzmuzsikus zene iránti elkötelezettsége mély, megingathatatlan élethivatás szintjén áll. Ez az elkötelezettség adja a lazaságot; mert tudod, hogy milyen utat választottál, és tudod, hogy azt az utat járod.

» *Napjainkban pezsgés és sokszínűség jellemzi az amerikai jazzéletet. A muzsikuskor jóval képzetebbek, mint harminc évvel ezelőtt, bonyolultabb zenéket játszanak, megnőtt a komponálás szerepe, ami olykor mintha a jazz egyik alaptulajdonsága, a természetesség ellen hatna.*

– Egyszer Freddie Hubbarddal, a hard bop stílus vezető trombitásával játszottam. Nem volt próba, semmit nem mondott a számok előtt, még a hangnemet sem árulta el, mindent magunknak kellett kitalálnunk. De éppen ez volt a lényeg; ő így hozta ki a legjobbat a partnereiből. Az ilyen helyzetben csak akkor lehet sikeres egy zenész, ha nyitott, bízik önmagában, és bátor intuícióval koncentrálni. Erre a fajta nyitottságra mindig szükség van, akárki a zenekarvezető, akármilyen a helyzet, de sokan elfeledkeznek róla. Ha manapság egy szóló úgy hangzik, mintha „a táskából húzták volna elő”, akkor ezek a kvalitások hiányoznak a zenészből. (2013)



Gárdonyi László és felesége bostoni otthonukban

IV.

A JAZZ MÉDIUMAI

A. Hullámverés

A jazz legfontosabb közvetítő médiuma az 1920-30-40-es években a rádió volt. Az első, Console nevű készülék a Radiola gyártásában 1922-ben került forgalomba. Két év múlva már csaknem 600 rádióállomás működött az Egyesült Államokban hárommillió hallgatóval. Műsoridejük jelentős hányadában zenét sugároztak, gyakran koncerteket közvetítettek. A közönség elsőként a rádióból értesülhetett a jazzvilág híreiről. A neves előadóknak, Duke Ellington vagy Benny Goodman zenekarának önálló, élő rádióműsora volt, amelyeket különböző vállalatok finanszíroztak reklámcélból. Évtizedeken át a rádió volt a legfontosabb kapocs a zene és a közönség között, a lemezlovasok a népszerűség csúcsaira röphíthettek előadókat, és befolyásolták a lemezforgalmat.

A rádió szerepe a hanglemez és a magnetofon feltalálásával jelentősen csökkent, de még ma is sokan az éter hullámain hallgatnak zenét. Az amerikaiak életük egy részét autóban töltik, és vezetés közben a legtöbben bekapcsolják a rádiót. Az internetes zenehallgatás térnyerése új helyzetet teremtett: egy 2012-es felmérés szerint a lakosság 29 százaléka, azaz 90 millió ember élt ezzel a lehetőséggel. Máris nagy számban vannak adók, amelyek csak az interneten foghatók. Ha ehhez vesszük a technika egyéb, személyre szabható vívmányait, perspektívikusan megkérdőjeleződik a hagyományos rádióadások funkciója. Akkor is, ha a műsorvezetők és lemezlovasok orientációs, értékközvetítő szerepét nem tudja pótolni a felvezetéseket nélkülöző internetes zenehallgatás.

Helyi és országos

A rádióhallgatók előnyös helyzetben vannak az Egyesült Államok fővárosában. Az utcán többnyire walkmannel sétáló washingtoniak mintegy másfél tucat állomás között válogathatnak, s ebből kettő állandóan jazzprogramokat sugároz. Műsoruk – jellegükből következően – különböző: a kereskedelmi adás könnyebben emészthető fúziós zenével csábítja a hallgatókat, a WDCU elnevezésű közösségi adó azonban fajsúlyosabb, jazztörténeti szempontból értéke-

sebb összeállításokkal sugároz. Ne feledjük: Washington lakóinak 72 százaléka fekete bőrű.

A WDCU-t 1982-ben alapították a washingtoni Columbia Egyetem közszolgálati intézményeként. Információs, kulturális és oktatási programok közvetítésére jött létre, a jazzt választva természetes zenei alapként. A napi két-három órányi szöveges műsorrészek olyan témákkal foglalkoznak, mint a nők helyzete, a lakókörnyezet, a színes bőrűek élete, jogi, egészségügyi, üzleti tanácsadás, a nap és a hét kulturális (elsősorban zenei) eseményei. A zenei anyag felöleli a jazz egész történetét, a műsorvezetők laza, tudálékoskodásuktól mentes összekötőszövegei oldott keretet teremtenek az egyes blokkokhoz. Etnokulturális szempontból különösen a vasárnap reggeli, vallásos gospelválogatás szerez kellemes perceket az európai hallgatónak.

Itt is fogható az 1970-ben alapított országos hálózatu, regionális blokkokat is sugárzó, közszolgálatinak tekinthető NPR (National Public Radio), amely a kulturális életben betöltött szerepéhez méltóan foglalkozik a jazzel. Programjaikban beszámolnak a jazzvilág híreiről, vannak muzsikuspórtrek, beszélgetések, élő adások klubokból, fesztiválokról. Műsort vezet többek között Marian Mc Partland zongorista, Branford Marsalis szaxofonos, Nancy Wilson énekes, és rendszeresen közvetítenek koncerteket a Kennedy Centerből és a New York-i Lincoln Centerből. (2000)

„Nem a bennfenteseknek”

Tizenegyedik beszélgetés: Gary Walker

Az új évezred első évtizedében már az NPR sem a klasszikus zenét és a jazzt előtérbe állító zenei összeállításai, hanem beszélgetős és hírműsorai, blogjai, videofelvételei és egyéb internetalapú tartalmi révén számíthat a hallgatók érdeklődésére. A hálózathoz kapcsolódó szerkesztőségek és más független adók kétharmada egyetemeken és főiskolákon működik. Jónéhányuk beszélgetős műsorokkal cseréli fel jazzadásait, vagy az országos JazzWorks szolgáltatótól szerzi be jazzprogramjait.

A nem kereskedelmi rádiók évi 90 millió dollárnyi támogatásban részesülnek a Corporation for Public Broadcasting alapból. Közéjük tartozik a WBGO, a keleti part legnagyobb, legfontosabb és legnépszerűbb rádóállomása, amely 1979 óta Newark belvárosában, ugyanabban az épületben székel. Működtetője a The Newark Public Radio Inc. konzorcium. Az immár neten is elérhető adó professzionális alapon működő, nonprofit vállalkozás, komoly hírszerkesztő-

séggel. Vezető munkatársai között van a néhai Rahsaan Roland Kirk szaxofonos felesége, Dorothaan.

A megbeszélt időpontban érkezem. A recepciós segítőkészen útba igazít, bár az egyenes folyosón aligha tévednék el. A baloldali falat a hírszerkesztőség munkáját elismerő plakettek, díjak borítják. Jobbra irodák, utolsóként a stúdió, vele átellenben a lemeztár. Gary Walker, a rádió zenei igazgatója alig látszik ki az asztalán tornyosuló CD-hegyek mögül.

» *Meghatározó szerepet tölt be a WBGO zenei vezetőjeként, miközben műsorokat is készít. Kiknek?*

– Nem a bennfenteseknek. A broadcast (rádióadás) szó első öt betűje: broad (általános, széles). Ez a sikerünk alapja, sok rádió bukásának pedig az oka. Mert értenek ugyan a zenéhez, de nem konyítanak a rádiózáshoz. A jazzt nem valamiféle exkluzív termékként kell forgalmazni, ahogyan oly sok éven át történt. Hanem úgy, mint az élet tartozékát. A jazzről szóló cikkek többsége is a bennfenteseknek, és nem a biztosítási ügynököknek, orvosoknak, szállodai alkalmazottaknak íródik. Akik alkalmanként a mi hullámhosszunkra is rákapcsolódnak a zene élvezetéért, és nem azért, mert arra kíváncsiak, hogy Coleman Hawkins mikor készítette a felhangzó felvételt.

» *Egy hónapja a műsorokkal kelek és fekszem, de nem tudtam eldönteni, hogy nevelni vagy kiszolgálni akarják a hallgatóságukat.*

– Kényes egyensúly. Mindkettőt szeretnénk. Zeneközpontúak vagyunk. A New York-i WKCR adón húsz perc szöveget három perc zene követ. Remekül csinálják, de nekünk más a küldetésünk. 450 000 hallgatónk van hetente. New Yorkban ezt a mutatót kereskedelmi adók érik el. Közrádió esetében, amelyik jazzt sugároz, kivételes eredmény. És még növelni akarjuk. Fontos szerepe van a hírszolgáltatásunknak is. A jazzkedvelők nemcsak zenét akarnak hallani, hanem tájékozódni is szeretnek a helyi ügyekről.

» *Rádióhoz képest rendkívül sokrétű tevékenységet folytatnak. Nemcsak műsorokat készítenek, hanem külső programokat, gyermekeknek szánt koncertsorozatokat és élő*



Gary Walker zenei programigazgató

jazz-zenét kínáló hajóutakat is szerveznek. Honlapjuk az információk tárháza, de nemcsak a jazzről, hanem művészeti eseményekről, a régió, az ország és a világ híreiről is tájékozódhat az érdeklődő. Látszik, hogy minden módon, a közösségi felületeket is igénybe véve igyekeznek szorosra fűzni a kapcsolatot a hallgatóikkal. Közrádióként mi adja ehhez az anyagi alapot?

– Költségvetésünk különböző forrásokból származik. Hirdetéseket nem közhelhetünk, de van lehetőség annak bemondására, hogy ki támogatta a műsort. A bevétel legnagyobb hányada, mintegy 40 százaléka a hallgatóktól származik. Ennek 22 százaléka sugárzási körzetünkön kívülről, más amerikai államból vagy külföldről érkezik. Az interneten sokfelé hallgatnak bennünket, akár mobiltelefonról is. Az átjátszóadót nemrég Newarkból áthelyeztük a Times Square-re, New Yorkba. Magas épület, sokkal több háztartáshoz jut el a sugárzás. Negyedévenként két héten át tartó tagszervező kampányt indítunk.

» *Amiből máris sikerült kifognom egyet. Őszintén megmondom, két zeneszám között nehezen viseltem az adakozásra, a támogató kapcsolatra buzdító, sűrűn ismétlődő felhívásokat. Európai fülnek szokatlan ez a gyakorlat.*

– Soknak tűnik, de muszáj. Máskülönben nagyon nehéz a jazzemberek figyelmét felkelteni. Meg vagyok arról győződve arról, hogy a jazzkedvelők ragaszkodnak a tárgyiasult hangzó anyagokhoz, ezért adunk CD-ket hűséges támogatóinknak jutalomként a kampány során.

» *Felteszem, mégis inkább a zene miatt hallgatják az adót. Hogyan néz ki a műsor-szerkezet?*

– A napokhoz, napszakokhoz és zenei stílusokhoz igazodva különböző műsortípusaink vannak. Tucatnyi szerkesztő-műsorvezetőt foglalkoztatunk, akik a saját blokkjukért felelősek. Teljes szabadságot élveznek, ennél többet senki nem kívánhat; más rádióknál ilyen nem létezik. Harminckét éve dolgozom itt, és állítom, hogy mindenki elkötelezettje a munkájának. Saját adatbázisból dolgozunk, sok CD-t kapunk. Mindent meghallgatok. A technikai fejlődés odajutott, hogy bárki kiadhat lemezt. Eleinte bizalmatlanul fogadtuk az ilyen küldeményeket, de be kellett látnunk, hogy némelyik egészen kiváló. És most már neves művészek is jelentetik meg így zenéjüket. Az időkorlát nem befolyásolja az alkotófolyamatot, mint egykor a 78-as korongok esetében történt. Nekünk viszont számolnunk kell vele: gyakran aszerint választjuk ki a felvételeket, hogy mennyi a műsoridő. A számokat soha nem keverjük le, azt nem tartjuk szakszerű eljárásnak.

» *Legnagyobb versenytársuk nem a többi rádió, hanem az internet. Kinyílt a világ, ma már számtalan forrásból juthat zenéhez a hallgató. Ez mennyiben változtatta meg a jazzműsorok helyzetét, szerepét, lehetőségeit?*

– Annak idején Amerikában először a zongorát lehetett részletre megvásárolni, mert ez volt szórakozás fő eszköze. Rengeteg családban volt zongora. Nagy muzsikussá akartak volna válni? Dehogyi! Csak összegyűltek péntek vagy szombat esténként dalokat énekelni. Aztán egyesek felfedezték az ebben rejlő üzletet, és ellenőrzésük alá vonták a kottakiadást. Ennek mára leáldozott. Mi van helyette? Millió egyéb lehetőség, amivel az ember eltöltheti az estéjét. A jazz az 1920-30-as években a kor populáris zenéje volt. Miképpen találhat újra egymásra zenész és közönség? Franciaországban családokat láttam jazzfesztiválokon. A gyerekek fel-alá rohagáltak, időnként megálltak, és figyelték a zenére. Ez a viszony nálunk teljesen megszűnt. Nyitni kell.

» *Hogyan?*

– Amikor ide beléptem, Duke Ellington fia, Mercer ült a hallban, Woody Shaw a trombitáján gyakorolt, Dizzy Gillespie pedig interjúra várt. Sok műsort adtunk Benny Carterrel, Carmen McRae-vel, Thad Joneszal, Mel Lewisszal, akik a jazz gazdag történetét képviselték elbűvölően. Szerveztünk koncertet Harlemben, az Apolló Színházban a Gene Harris vezette Philip Morris Super Bandnek. Ray Charles és BB King voltak a szólisták, akik azelőtt még nem szerepeltek egy műsorban. Ma is vannak élő közvetítéseink, rajta vagyunk a történéseken.

» *A múlt nagy egyéniségeit említette. És a jelen?*

– A fiatal muzsikusok alig kommunikálnak egymással és a közönséggel. El vannak foglalva a zenéjükkel, ami az előadásmódjukban is megnyilvánul. Gyakran kapok kritikái észrevételeket, hogy vagy figyelmen kívül hagyják, vagy naivan viszonyulnak ahhoz az igényhez, hogy történeteket meséljenek el a zenéjükkel. Legtöbbjük úgy fogja fel, hogy a zene magáért beszél. No, igen. De mi van mögötte? Rengeteg zenét kapunk, amelyek technikailag nagyszerűek és korszerűek, de hiányzik belőlük a lélek, a tágasság érzete. A mai zenészek egy része nem foglalkozik a zene érzelmi tartalmaival, ami pedig szélesebb kör számára is foghatóvá tehetné üzeneteiket. Sokszor a technikai tökéletességet célozzák meg, ami két perc után unalmassá teszi őket. A múltkoriban elmentem egy koncertre, éjfél után kezdődött, és a vége előtt távoztam. Mert olyan volt, mint egy matematikai feladvány.

» *Jó két évtizede Nat Adderley trombitás koncertjén ezzel ellentétes élményben volt részem. Humoros, önironikus összekötő szövegeivel remek hangulatot teremtett, és már ezzel levette lábáról a közönséget. Billy Taylor koncertjein a washingtoni Kennedy központban a számok között a meghívott vendégszólistákkal folytatott oldott, kötetlen beszélgetéseket, amelyek nemcsak jókedvre derítették a közönséget, hanem érdekes információkkal is szolgáltak.*

– Igen. Így jöhet létre a kapcsolat. Ami után készséggel követjük a muzsikusokat, bármerre vigyenek is, bármilyen bonyolult legyen is a zene. Miért szitokszó ma is a 'showman'? Mennyi mindent kapott ezért Louis Armstrong a fejére! Vagy Dizzy Gillespie! Holott rajongók légióit toborozták a jazznek.

» *Mi ennek az újfajta távolságtartásnak az oka?*

– Az életmódból következik. Louis Armstrong, Billy Taylor, Lou Donaldson, Dizzy Gillespie egyszerre voltak szórakoztatózenészek és nagy művészek. Zenéjük és életük az úton zajlott és formálódott. A maiaknak nincs erre lehetőségük. Nem tudnak figyelni a külvilágra. Ahhoz az utazás luxusát kellene megélniük. Ha egyetlen fellépés van egy hónapban, aligha lehet megtanulni a színpadi jelenlét és kommunikáció fogásait. A muzsikussá arra összpontosít, hogy hibátlanul előadja a műsorát. Nem tudom, hogy a mai jazzközösség van-e olyan erős, mint hatvan évvel ezelőtt volt. Vajon találkoznak a muzsikusok úgy, ahogyan a történetekben olvashatjuk? Hogy összegyűltek például Max Roach lakásán zenét hallgatni, beszélgetni, történeteket mesélni, nem feltétlenül a ritmusképleteket taglalni. Ezek a tapasztalatok a zenét is gazdagították. Azt hiszem, a közönség hiányolja ezt. Érzelmi vonzerő és improvizáció – ez az a két tulajdonság, amihez nem kell a jazz történetének könyvtárnyi irodalmát elolvasni. Sok jazzrádió abban téved, hogy feltételezi a jazz mélyebb ismeretét. De hát az sok hallgatót elriaszt!

„Történeteket mesélek”

Tizenkettedik beszélgetés: Michael Bourne

Michael Bourne műsorvezető betesz egy CD-t a lejátszóba, igazít a keverőpult gombjain, laza vidéki hanghordozással a hallgatók figyelmébe ajánl egy közelgő jazzprogramot, majd felvezeti a következő zeneszámot. Aztán hátradől székében, és mintha kávézóban társalognánk, mesélni kezd.

„St. Louisban születtem, középiskolás koromban Broadway-musicaleseket hallgattam. 1963 táján megkértem az egyik srácot, ajánljon nekem valami jazzt, amiről annyit beszélnek. Dave Brubeck *Time Out* című lemezét javasolta. Megvettem, rabul ejtett. Másnap megvettem egy másik Brubeck-lemezt. Aztán jött Miles Davis, majd a Modern Jazz Quartet. Később a bloomingtoni egyetemre (Indiana) kerültem, ahol színháztudományt tanultam. A jazz továbbra is érdekelt, olvastam a Down Beatet. 1969-ben írni kezdtem színházról és filmről a helyi lapba. A szerkesztő kapacitált, hogy írjak a jazzről is. Küldtem egy cikket

a Down Beatnek is, ők közölték, és azóta külsős munkatársuk vagyok, bár jó ideje semmit nem írok nekik. 1972-ben éppen színházi témájú disszertációmon dolgoztam, amikor a helyi rádió felkért, hogy vállaljak szerepet a jazzműsorokban. Tetszett, amit csináltam, és hamarosan főállásban foglalkoztattak. Azóta ez a kenyerem, negyvenegy éve vagyok műsorvezető. A szakmám szerint lehettem volna a színháztudomány professzora, de ez jobban érdekelt. Tudtam, hogy előbb-utóbb New Yorkban fogok kikötni. 1983 óta dolgozom itt. Hatvanhat éves lettem, húsz éve nem volt egy teljes szabad hétvégém. Nem tartom magam pedagógusnak, hogy tőlem valamit tanulni kellene. Történeteket mesélek, de leginkább csak bejelentem a számokat.”

„Annak idején az LP-k voltak és egy mikrofon. Lejátszottam a teljes lemezt, közben beszéltem. A bloomingtoni zenei tanszék a legnagyobb a világon. A WFIU klasszikus zenei adó volt, ahol én jazzlemezeket forgattam le. A professzorok közül többen gyűlöltek a jazzt, a bordélyházak zenéjének tartották, lévén, hogy ott született meg. Beadványt fogalmaztak a jazzműsorok megszüntetéseért. Én nácioknak tartottam őket, mert azok tiltották be a jazzt. Beolvastam a levelüket, jöttek a telefonok, és mindenki a jazz mellett foglalt állást. A tanszékekről senki más nem írta alá a petíciót. Stark János csellóművész is ott tanított, és felhívott, hogy több jazzt szeretne hallani. Természetesen örömmel hivatkoztam rá.”

„A jazz Amerika klasszikus zenéje, de a jazzadók az egész országban befucscsoltak. Alig maradt néhány. Nincs benne pénz. Mi is versengünk a hallgatósáért. Meg aztán jött a CD, most pedig a digitális technika. Az FM rádiók hallgathatóságát az antenna hatósugara határozza meg. Az internet kitágította a határokat, Budapesten, Brazíliában, Ausztráliában és Koreában is vannak hallgatóink. Nekem már nincs is hagyományos rádióm, számítógépen hallgatom a műsorainkat. Hogy miért maradtunk talpon? Mindenféleképpen foglalkozunk, ahogyan igazi rádióhoz illik: hírek, sport, időjárás, közlekedés. Rendszeresen kapcsolódunk valamilyen évfordulóhoz, eseményhez. Közvéleménykutatást is végeztetünk, hogy tudjuk, mi iránt érdeklődnek az emberek. Minden nemzedék megtagadja az előtűk járókat, de ezzel nem törődünk. A jazz története



Michael Bourne műsorvezető

olyan gazdag, hogy van miből válogatnunk. Négy-ötperces felvételeket játszok le, hosszabbakra nincs lehetőség. Emiatt sok muzsikussal soha nem szerepel a rádióban. Vannak előadók, mint Lee Konitz, Ornette Coleman, John Coltrane, akik gyönyörűen játszanak, csodálatos a zenéjük, de nem könnyű hallgatni. Bizonyos napszakokban lehetetlen lejátszani, túlságosan atonális.” (2013)

B. Hangok, hordozók

Száz éve: csillogó fekete lemezek. Hatvan éve: magnószalagok, kazetták. Harminc éve: ezüst kompaktlemezek. Húsz éve: zsebben elférő MP3 készülékek. Ma: okostelefonok, világháló, letöltések, és fokozódó mértékben közvetlen mobil zenehallgatás (streaming). A hangrögzítés állomásai, egyre légiesebb formában. Az új évezredben a technológia forradalmát éljük, ami gyökeresen átalakítja, demokratizálja a zene keletkezésének, rögzítésének és forgalmazásának gyakorlatát. A digitális tömörítés globális, tömeges hozzáférést tesz lehetővé, de a mennyiségi növekedés a hangzás rovására történik. A szakemberek bíznak abban, hogy a jazz kedvelői, mint eddig, a jövőben is jó minőségben kívánják hallgatni a zenét.

Mi az új a jazzben?

Ez itt a poén helye: a régi. Kicsit bővebben: klasszikus felvételek új kiadása, javított hangminőségben. Ha van valami, ami nyugtalansággal tölti el a gyűjtőket, ez az. A példa: Benny Goodman híres, 1938-as koncertje a New York-i Carnegie Hallban. Tájékozódási pont a jazztörténetben, mert az addig lenézett, mondén szórakoztató zenének tartott jazz előadói a klasszikus zene szentélyének számító terem valóban világot jelentő deszkáira léphettek. Az amúgy klasszikus zenei képzettségű, a szvingstílus királyának kikiáltott klarinétos annyira meglepődött a lehetőségen, hogy elfelejtett érdeklődni, és jó két évtizedig fogalma sem volt a koncertről készült felvétel létezéséről.

De a szalagoknak is megvan a maguk sorsa: előkerülnek a raktárak mélyéről, s az újabb technikai vívmányok révén egyre tökéletesebb minőségben jutnak el a hallgatóhoz. A nóvum ezúttal abban áll, hogy a nevezetes hangverseny teljes terjedelmében, eredeti formájában vált hozzáférhetővé. A 33-as sebességű vinyl időkorlátaikhoz igazított, lerövidített korábbi kiadások a fennmaradt tekercset zajsűrőkkel megtisztítva hozták forgalomba. A CD-korszak beköszöntével

így került ezüstlemezre és az üzletekbe a korábban két LP-ről ismert változat. Mígnem az újabb esztétikai hangzásideálok képviselőjében színre lépett Philip Schaap jazztörténész, aki előbányászta az első kiadású lemezeket, és a felvételt szakmai érvekkel alaposan alátámasztva, eredeti, recsegő-ropogó változatában tárta a hallgatók elé. A koncert az akkori sorrendben, megkurtítlanul hangzik fel, s hogy az autentikussághoz kétség ne férjen, a történetet maga a zenekarvezető eleveníti fel a zenéhez csatolt interjújában.

Eddig a többlet. Az öröm persze most sem felhőtlen: a hallgatóra vár annak eldöntése, hogy a magas és a mély hangtartományokat kiiktató, tompa hangzású, de viszonylag zajmentes korábbi változatot vagy a helyenként szinte élvezhetetlenül zajos, ám rendkívüli dinamikájú újabb kiadást választja. Akár így, akár úgy, a zene minőségét nem érinti a dilemma: maradandó muzsika szól a korongokról. (1999)

A teljesség felé

Az 1990-es években radikális átrendeződés indult meg a hanghordozók piacán. Minden rádióállomás CD-ről sugározta műsorait, s a lemezboltok kínálata is egyértelműen mutatta a hagyományos lakklemezek alkonyát. Az LP-k már csak néhány nagyobb üzlet zugaiban, illetve a kevés számú antikváriumban voltak felfedezhetők; a legtöbb zenehallgató lézerlemezre cserélte lakklemezgyűjteményét. Az átlagos amerikai zenekedvelőt vajmi kevésbé gyötörte a „melyik a jobb minőség?” kérdés: a CD jött, látott és győzött, ha egyébert nem, hát azért, mert mást már alig gyártottak. (A műsoros kazetták azért változatlanul jelen voltak a piacon. Nélkülözhetetlenek a walkmanekhez és a gépkocsik lejátszóihoz.)

Az igazi gyűjtők persze nem adják meg magukat könnyen. Tagadhatatlan, hogy már nagyon sok zeneanyag megjelent CD-n, de még nem minden; egyes, üzleti szempontból kevésbé jövedelmező felvételekre pedig talán hiába várnak a vásárlók. Emiatt sokan megőrzik az eredeti LP-ket, vagy amit lehet, párhuzamosan beszereznek CD-n. A gyűjtők dolgát azonban nehezíti, hogy a CD-k nem olcsók: áruk 12-16 dollár között ingadozik, a leértékelések sem nagyobbak 2-3 dollárnyinál. (Érdekes: vidéken még magasabbak az árak.) Amíg kitűnő komolyzenei felvételekhez 5-7 dollárért hozzájuthat az ember, addig jazz CD-t csak elvétve talál tíz dollár alatt.

A hanglemez-kereskedelem új vonásaként már a vinylkorszakban piacra kerültek több lemezből álló gyűjteményes albumok, amelyek egy-egy muzsikuspályáját vagy annak egyes szakaszait fogták át. A CD feltalálása korábban

elképzelhetetlen teljességet tett lehetővé. A kiadók raktáraiból száz számra kerültek elő polcon maradt felvételek, amelyek részben új anyagként, részben a gyűjteményes kiadványokként gazdagították a kínálatot.

Három cím az ezredfordulóról: *The Complete Columbia Studio Recordings of Miles Davis and Gil Evans*; *The Miles Davis Quintet 1965-1968: The Complete Columbia Studio Recordings*; *John Coltrane: The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*. Mi ezekben a hat-, illetve négylemezes összeállításokban a rendhagyó? Az, hogy nemcsak az eredeti, feljavított hangzású mesterfelvételeket tartalmazták, hanem töredék- és próbafelvételeket, sikertelen nekifutásokat, szövegeket is – mindent, ami annak idején a stúdiómunkák során szalagra került.

A kiadók a forgalom növelése érdekében újabb és újabb csalétkekkel igyekeznek előrukkolni, ám törekvésük esztétikai, jogi és erkölcsi problémákat is felvet. Először is, a lemezekről már ismert, szerkesztett változattal szemben a gyűjteményes kiadások a felvételeket sok esetben s rögzítés időrendje szerint teszik közzé, amivel megváltoztatják az alkotó(k) eredeti szándékait. Továbbá, annak idején a második, harmadik vagy sokadik változat nem véletlenül maradt dobozban: a muzsikussal producerrel közösen kiválasztotta a legjobbat, a többi a próbafolyamat részének számított. Vajon milyen alapon dobja most piacra a kiadó az annak idején másodlagosnak vagy hibásnak minősített felvételeket? Még a legnagyobb előadóval is megesk, hogy hamis hangot fúj vagy melléüt; mi indokolja a tévesztések megjelentetését? A tiszteletlenség jele, az üzleti szempontok gátlástalan érvényesítése, vagy ellenkezőleg, az átfogó dokumentálás szándéka ez a kiadók részéről?

Ahány ház, annyi szokás. Bob Belden, a többszörös Grammy-díjas Davis/Evans-album szerkesztője azzal indokolta a választást, hogy nem az átlagos zenekedvelőt, hanem a gyűjtőt célozták meg. Ő egyértelműen a magas művészetek körébe utalja ezeket a felvételeket, és úgy ítéli meg, hogy a hallgatónak joguk van a művész minden rezdülésével megismerkedni. Steve Backer, a Coltrane-, a Sonny Rollins- és a Paul Desmond-dobozok összeállítója másként vélekedik: kétli, hogy elrontott, félbemaradt, újra kezdett szólóknak helye van a lemezen.

A Down Beat történelmi távlatból közelíti meg a problémát. Értelmezése szerint Davis, Ellington vagy Monk a nagy mesterek közül való, minden egyes megnyilvánulásuk művészi tetteknek számít, a nagysághoz vezető útjuk próbálkozásokkal volt kikövezve, amelyek ugyanúgy munkásságuk részét képezik, mint teljes értékű megnyilatkozásaik. Az időrendiség pedig új módja annak, hogy a hallgató bepillantást nyerhessen az alkotófolyamatba, ami a jazz mint spontán zene esetében különleges jelentőséggel bír. (Arról nem beszélve, hogy a többsza-

tornás keverőpultok alkalmazása lehetővé tette az utólagos munkálatokat, a felvett zenék szerkesztését, vágását, egyes részek törlését vagy pótlását stb.)

Esztétikai érvek ide, üzleti szempontok oda, a megoldás kulcsa végső soron a vásárló kezében van, aki szabadon dönthet arról, hogy hallgatóként vagy gyűjtőként lép fel, hogy az eredeti lemez(ek)e)t vagy a teljességre törrő összeállításokat részesíti-e előnyben. Az árak alakulását figyelve nem valószínű, hogy a választás tisztán elvi vagy esztétikai megfontolás kérdése volna. (2000)

Időgép



A nagy hanglemezboltok egyike: a Princeton Record Exchange

A hanghűség szerelmesei esküsznek az analóg felvételi technikára, az LP-formátumra. Úgy tartják, a digitális hangrögzítés, a tömörítés, a miniatürizálás a minőség rovására megy. A CD tiszta, fémes hangzása nem képes visszaadni a vinyl meleg hangszínét. A boltokban újra megjelentek a csillogó fekete lemezek, a korábbiaknál tartósabb anyaggal, élethű hangzással. Visszafele forogna az idő kereke?

Az LP-k mindig kaphatók voltak antikváriumokban, egy ideje az internetes aukciós áruházakban. Nem akármilyen áron. A jazzlemezek között a legértékesebbek az amerikai Blue Note kiadó '40-es, '50-es évekbeli albumai. A híres egyetemvárosban, Princetonban található hatalmas Record Exchange boltban 50-60 dollárt adnak a New York-i cég Lexington Avenue 767. szám alatt készült korai lemezeiért. Csaknem kétszer többet, mint a hasonló jellegű Prestige-kiadványokért, és éppen kétszer annyit, mint a később a West 63. utca 47. szám alá költözött Blue Note albumaiért.

A jazz története a lemezkiadók története is. Okeh, Brunswick, Columbia, Prestige, Mercury, Riverside, Fantasy, Atlantic, Pacific, Verve, Impulse – néhány ismertebb név a hosszú listáról. Mind más profillal, muzsikusi körrel, üzletpolitikával. Mert, hogy üzletről van szó, az nem kétséges. Voltak sikeres, nagyhatalmú kiadók, és akadtak szerényebb, független vállalkozások. Cégek alakultak, tündököltek, aztán szűntek meg vagy olvadtak bele egy nagyobbba egyik napról a másikra. Ahogy a (gazdasági) helyzet diktálta. Sokszor a kiadók is diktálnak. A muzsikuskoknak, az eladhatóság vélt vagy valós szempontjait érvényesítve. Egyesek alkalmazkodnak, mások odébbállnak. Csak a legerősebbek képesek maradéktalanul érvényesíteni művészi elképzeléseiket. (2006)

A kor parancsa

(CTI – THE MASTER COLLECTION) A jazz szülőhazájában a hatvanas években feltűnt egy tehetséges gyártásvezető, másképpen producer, Creed Taylor. A Betlehem, Verve és az A&M kiadóknál élesítette oroszlánkörmeit, elindította az avantgárd megörökítésében elvülhetetlen érdemeket szerzett Impulse! márkát, majd a hetvenes évek elején gondolt egyet, és önállósította magát. Létrehozta a neve rövidítését használó CTI kiadót, amely az évtized első felének jelentős művészi és kereskedelmi sikereket elért vállalkozásává nőtte ki magát.

Taylor olyan kitűnő művészeket szerzett meg cégének, mint Freddie Hubbard (trombita), Stanley Turrentine (szaxofon), George Benson (gitár), Hubert Laws (fuvola), Ron Carter (bőgő), Chet Baker és Art Farmer (trombita). Ez volt az az időszak a jazz történetében, amikor az avantgárd lendülete kifulladásra, és a rock térhódítása miatt közönségüket elvesztő jazzmuzikusok egy része populárisabb irányba fordult. A kor szavát követő Creed Taylor tevékenységét nem övezte egyértelmű kritikai elismerés: voltak, akik gyanakvással szemlélték piacorientáltságát, mások azt vetették a szemére, hogy a kommersz irányába mutató saját elképzeléseit erőlteti rá a művészekre. Taylor igyekezett kiváló sze-

mélyi és anyagi feltételeket biztosítani muzsikusainak, de volt egy gyengéje: a felvételek egy részét Don Sebesky szimfonikus és nagyzenekari kíséretével látta el. Ezt nehezen emésztették meg az igazi jazz hívei, és ezt a „bünt” az idő azóta sem enyhítette. A lemezek többségének korhoz kötődő hangzást adott az elektromos (Fender) zongora is, amely a jazz-rock kedvelt hangszere lett a '70-es években.

A CTI-katalógus néhány darabja a '90-es években már megjelent CD-n, de a tulajdonjogokat birtokló Sony Music további lemezekkel bővítve, sorozatként újra piacra dobta a legjobb felvételeket. Így vált ismét hozzáférhetővé többek között Freddie Hubbard: *Red Clay*, *Straight Life*, Stanley Turrentine: *Sugar*, George Benson: *Beyond the Blue Horizon*, *Bad Benson*, Milt Jackson: *Sunflower*, Hank Crawford: *Wildflower*, Joe Farrell: *Moon Germs*, Jim Hall: *Concierto*, Hubert Laws: *Rite of Spring*, Deodato: *Prelude*, Johnny Hammond: *Breakout*, Esther Philips: *What a Difference a Day makes*, Grant Green: *The Main Attraction* című felvétele. A kiadó 19 számot tartalmazó dupla lemezen adott ízelítőt a legjobbnak tartott felvételekből.

A CTI-nél készített lemezek közül kevés sorolható a jó évtizedet megért kiadóhoz rövidebb-hosszabb ideig kapcsolódó előadók csúcsteljesítményei közé, a választékban mégis akad néhány kiemelkedő példa. Hubbard és Turrentine lemezei pl. populárisabb hangvételűek, mint a korábban a Blue Note által kiadott albumaik, a remek improvizációk miatt azonban érdemesek az utókor figyelmére. A sors igazságtalansága, hogy jóllehet mindkét muzsikus a CTI-től elszerződve lépte át a Rubicont a kommersz irányába, a szakma és a közvélemény Creed Taylor nyakába varrja „mélyrepülésük” kezdetét. A sorozat hozzászögít ahhoz, hogy tisztábban lássunk – halljunk – ebben a kérdésben. (2001)

Impulzusok

A jazzkiadók politikáját elsősorban kereskedelmi szempontok vezetik, de mindig akadnak vállalkozások, amelyek az alkotói szabadság és az értékteremtés mellett kötelezték el magukat, hozzájárulva a jazz fejlődéséhez, az új irányzatok kialakulásához. Ilyen a fél évszázada alakult, fénykorát a '60-as években élő Impulse!.

Egyetlen név említése elég jelentőségének érzékeltetéséhez. Az 50. évforduló alkalmából a Down Beat körkérdezt intézett két tucat muzsikushoz kedvenc Impulse!-lemezeiről, és legtöbbször John Coltrane valamelyik albumát említette. Az avantgárd élharcosává avanszált szaxofonos mérvadó felvételei ennél a

kiadónál jelentek meg, ám a sor ezzel korántsem merül ki. A kísérletező jazz ifjú titánjai, Archie Shepp, Albert Ayler, Phaorah Sanders nevén kívül olyan, különböző stílusokat képviselő muzsikuskok is megtalálható a listán, mint Benny Carter, Yusef Lateef, Oliver Nelson, McCoy Tyner, a 70-es években Keith Jarrett, vagy újabban Diana Krall.

A főnixmadéerként újra- és újraéledő, ma a Universal csoporthoz tartozó márka régi lemezek új kiadásával ünnepelte a jubileumot. A *2-on-1* sorozat darabjain két korabeli LP hallható egy CD-n, amire az ad lehetőséget, hogy annak idején a vinyllemezek időtartama 35-45 perc között mozgott. A korongok közül vitathatatlan történeti értékével kiemelkedik a zeneszerzőként, bőgősként és zenekarvezetőként egyaránt jelentős életművet maga után hagyó Charles Mingus *Black Saint And The Sinner Lady* című konceptalbuma és *Mingus Mingus Mingus Mingus* című lemeze. Hangszeresként a hard bop stílussteremtő muzsikuskai közé tartozott Freddie Hubbard trombitás, akinek szextettel rögzített *The Artistry Of Freddie Hubbard*, illetve nagyzenekari kísérettel felvett, lírai hangvételű *The Body And The Soul* című albumai kaptak helyet egy CD-n.

A szűkebb jazzközönség körein kívül méltatlanul kevésbé ismert Alice Coltrane neve, aki felesége, majd utolsó éveiben muzsikustársa lett John Coltrane-nek. A spiritualizmus égisze alatt tevékenykedő zongorista férje korai halála után szólókarrierbe kezdett, hangszerei közé emelte az orgonát és a hárfát. A jazzben szokatlan instrumentum hangzása áll a *Huntington Ashram Monastery* középpontjában, amelyen Ron Carter bőgős és Rashied Ali dobos alkotja a ritmusszekciót. További hangszerekkel és vonóskísérettel kiegészült előadói gárda szerepel a *World Galaxy* albumon, amely kozmikus témáival, izgalmas hangszereléssel a szimfonikus avantgárd jazz különleges példája. (2010)

Egy lemezkiadó évtizedei

A Blue Note sok tekintetben különbözik a többi kiadótól. (A név a jazz jellegzetes, a temperált hangsor fokai közé intonált hangjait jelenti) Alapítóit az első perctől kezdve az idealizmus, mintsem üzleti szempontok vezették. Európában, Németországban nevelkedtek, onnan települtek át Amerikába a harmincas évek második felében. Alfred Lion üzletember volt, társa, Francis Wolff fotográfus. A jazzt művészetnek, a 20. század fontos kulturális jelenségének tartották, és alázattal közelítettek hozzá. A lemezkiadás gondolata is egy jazzkoncert hatására fogant meg Lion fejében 1939-ben. Eleinte az eredeti New Orleans-i, ún. hot jazz és a boogie-woogie autentikus, elfeledett képviselőinek – Sidney Bechet,

George Lewis, Sidney De Paris, Albert Ammons, Meade Lux Lewis – felvételeivel jelentkeztek, aztán a kortárs jazz felé fordult a figyelmük.

Művészeti vezetőként Ike Quebec szaxofonost szerződtették, aki az új, modern stílus, a bebop több művészt – Thelonious Monk, Tadd Dameron, Fats Navarro, J.J. Johnson, Bud Powell – a céghez csábította. Ezzel elkezdődött a Blue Note nagy menetelése. A társaság az ötvenes évek második felében a bebopot követő, annak érdes nyelvezetét gospel- és blueselemekkel oldó hard bop, majd a soul jazz stílus első számú kiadójává vált. Olyan muzikusok csatlakoztak hozzá, mint Horace Silver, Hank Mobley, Lee Morgan, Kenny Dorham, Lou Donaldson, Sonny Rollins, Art Blakey, Jackie McLean, Jimmy Smith, Kenny Burrell – ma a jazzlexikonok önálló szócikkei.

A két vezető, Lion és Wolf különböző módszerekkel tette vonzóvá a kiadót a zenészek és a közönség körében. Először is, két nap próbaidőt fizettek a felvételek előtt, ami nagyban hozzájárult a művészi színvonal emeléséhez. A Blue Note körül kialakult egy olyan muzsikusi gárda, amelynek tagjai rendszeresen közreműködtek egymás lemezein. A kiadó 1953-ban szerződtette a kor legjobb hangmérnökét, Rudy van Geldert, aki térhátú felvételi technikával kialakította az ún. Blue Note-hangzást. Végül, 1956-tól Reid Miles személyében olyan grafikust, borítótervezőt alkalmaztak, aki Francis Wolf atmoszférikus fotóival és hangsúlyos betűformákkal egyedi külsőt adott a lemezeknek. A fiatal, progresszív muzikusnemzedék java tehát inspiratív körülmények között rögzíthette, majd művészi hatású albumokban láthatta megjelenni a Blue Note-nál készült felvételeit.

A lendület a '60-as évek elején sem tört meg. Újabb korosztály lépett a színre, benne Dexter Gordon, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Freddie Hubbard, Joe Henderson, McCoy Tyner, akik még modernebb hangzásokat hoztak a zenébe. Az 1963-ban elhunyt Ike Quebec művészeti vezető helyére Duke Pearson zongorista került. Miközben a cég a populáris hangvétellű soul jazz híveit sorozatban készült felvételekkel igyekezett kielégíteni, a szűkebb közönséghez szóló avantgárd pártolásától sem zárkózott el. Ennek jegyében jelentették meg többek



között Eric Dolphy, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Andrew Hill, Sam Rivers ma már klasszikusnak számító felvételeit a '60-as évek közepén.

A Blue Note történetében 1965 hozta az első komoly megrázkódtatást. Az idősödő alapítók eladták a kiadót a Liberty lemeztársaságnak, de Lion nem tudott alkalmazkodni a megváltozott körülményekhez, és 1967-ben visszavonult. A céget Wolff vitte tovább 1971-ben bekövetkezett haláláig. A beatzene térhódítása hátrányosan érintette a jazzt, a közönség egy része az egyszerűbb, melodikusabb és hangosabb zenékhez pártolt. A Blue Note repertoárja a hetvenes években a funky irányába tolódott el, a régi tekintély megóvása érdekében ekkor kezdtek hozzá az egykori felvételek újrakiadásához és dobozban őrzött szalagok megjelenítéséhez.

Néhány év tetszhalott állapot után a kiadó 1985-ben az EMI nagyvállalat részeként éledt újjá. A régi, neves muzsikuskok közül többen (Stanley Turrentine, Jimmy Smith, Tony Williams) újra a céghez szerződtek, és lehetőséghez jutottak a korszak ígéretes fiatal tehetségei is. Az új időszámítást a korábbi stílár is egyenmőség helyett a zenei igényességgel párosuló sokszínűség jellemezte. Néhány név: Joe Lovano, John Scofield, Stanley Jordan, Jason Moran, Greg Osby, Charlie Hunter, Lionel Loueke, Wynton Marsalis, és a sikeres énekesek, Norah Jones, Cassandra Wilson, Patricia Barber, Bobby McFerrin, Kurt Elling. Nem véletlen, hogy a cég a szaklapok szavazatai alapján rendre elnyerte az év legjobb kiadója címet.

A Blue Note 2009-ben a kortárs jazz meghatározó műhelyeként ünnepelhette alapításának 70. évfordulóját. Jellemző módon nem fényes külsőségekkel, hanem a régi albumok kiadásával és a mai muzsikuskok felvételeinek megjelenítésével. Ötletes kezdeményezésnek bizonyult a *Mosaic* című dupla CD, amelyen egyfelől a kiadó '50-es, '60-as évekbeli nagy személyiségei, többek között Blakey, Tyner, Monk, Hancock, Horace Silver korabeli felvételei, másfelől azok mai változatai hallhatók az évfordulóra spontánul szerveződött The Blue Note 7 előadásában. Izgalmas kontraszt: az úttörők stílus teremtménye, robbanékony zenéjére az utódok – Nicholas Payton trombitás, Ravi Coltrane szaxofonos, Bill Charlap zongorista, Lewis Nash dobos és társai – intelligens, kifinomult interpretációja felel. Mindegyik remek zene.

Öt évvel később, a 75. évfordulót a *The Best of Blue Note* című dupla CD-vel tették emlékeztetessé, amely időrendben válogat ad az évtizedek terméséből Sidney Bechet szaxofonos klasszikus *Summertime*-jától Gregory Porter énekes *Liquid Spirit* című daláig. Huszonkét felvétel, kalauz a kiadó kincses tárában. Ehhez kapcsolódott az új sztár, Ambrose Akinmusire trombitásnak, a Thelonious Monk verseny győztesének *The Imagined Savior Is Far Easier to Paint*

című CD-je, amely kiváló hangszeresként és saját útját járó, ígéretes zeneszerzőként mutatja be a fiatal muzsikust. Korosztályához hasonlóan őt is különféle hatások (alternatív pop, soul, rap, kompozíciós zene) érték, lemeze mégis ízig-vérig jazz, egy komoly, elmélyülten gondolkodó alkotó vibrálóan sokszínű megnyilatkozása. Méltó folytatása annak, amit a Blue Note legjobb korszakai és előadói fémjeleztek.

Miközben újabb és újabb nevek gyarapítják a Blue Note művészeinek sorát, a cég komoly energiákat fordít a régi felvételek kiadására is. Rudy van Gelder újrakevert lemezei sorozattá álltak össze, és folyamatosan gyarapodik a gyűjteményes – box set – kiadványok száma, amelyek egy része korlátozott példányszámban a Mosaic Records gondozásában lát napvilágot. Míg a hőskorszak kiadványai a gyűjtők nagyra becsült ritkaságai közé tartoznak, az újabb CD-k – nyilván a nagy példányszám miatt – a hanglemezpiac olcsóbb termékei közé sorolódnak. De ez már üzletpolitika. Ami zenei szempontból fontos: a Blue Note történetében együtt él múlt és jelen, nagy időket idézve, újabb ígéretes korszakokat vetítve előre. (2014)

(OUR POINT OF VIEW) Vajon mi értelme van annak, hogy egy lemezkiadó összehívja jeles, fiatal, amúgy különböző összefüggésekben és csoportosulásokban létező muzikusait? A nevek felmutatásán túl mi lehet a közös munkálkodás célja? Valamiféle erődemonstráció? Netán a nemzedéki kapcsolatok felmutatása? Éppen a Blue Note részéről, amely a piacilag versenyképesebb rhythm and blues és hip hop felkarolásával alig ad ki jazznek nevezhető lemezeket mostanában? Talán a Blue Note All-Stars dupla CD-jével akarja kijelölni a jazz új irányait?

A neves kiadó fennállásának 70. évfordulóján, 2009-ben The Blue Note 7 névvel már összeállt hasonló csapat, amely *Mosaic* címmel az 1960-as évek meghatározó előadóinak szerzeményeit szolgáltatta meg saját változatban úgy, hogy a második lemezen az eredetiek is felhangoztak. Peter Bernstein, Bill Charlap, Ravi Coltrane, Lewis Nash, Nicholas Payton, Peter Washington és Steve Wilson után a 75. évfordulóra Lionel Loueke (gitár), Ambrose Akinmusire (trombita), Marcus Strickland (szaxofon), Kendrick Scott (dob), Robert Glasper (billentyűs hangszerek) és Derrick Hodge (bőgő, basszusgitár) részvételével szerveződött meg az új elitalakulat. A koncepció is változott, a lemezeken két kivétellel a tagok szerzeményei kaptak helyet. A történelmi kapcsolódás jegyében Wayne Shorter *Whitch Hunt* és *Masqualero* című, jazzstandarddá vált darabjai is megszólalnak, utóbbi a szerző és egy másik népszerű Blue Note-sztár, Herbie Hancock közreműködésével.

S hogy van-e új, sőt újabb a nap alatt? A kilencven perces anyag színes min-tavétel napjaink jazz-zenéről. Mélyreható változások történtek a Blue Note által az 1960-as években meghonosított „blowing session”-ök olykor sablonos témái köré font improvizációs gyakorlata óta. A rögtönzés a mai jazznek is sa-játja, de nem feltétlenül a személyiség kitarulkozásának hordozójaként, hanem inkább kompozíciós elemként, a muzsikuskok interakciójának eszközeként. Az újfajta gondolkodás nemcsak a hagyományos formákat elvető témákban, szer-kesztési módokban, hangszeres letétekben, hanem Glasper révén az elektroni-kus (scratch) hangzásokban, Loueke gitározásával és énekével pedig etnozenei (afrikai) hatásokban is megnyilvánul. Ötletdús, átgondolt, sok vonatkozásban előremutató zene szól a korongokról, jóllehet a tagok összessége nem mindig szervesül együttesé. (2018)

„Szerelem és makacsság függvénye”

Tizenharmadik beszélgetés: Steve Holtje



Steve Holtje, az ESP-DISK ügyvezetője

ESP-DISK. Legendás lemezkiadó, amely az 1960-as években jazztörté-nelmet írt a free jazz olyan előadói-nak lemezeivel, mint Albert Ayler, Sun Ra, Giuseppi Logan, Frank Wright, Sunny Murray, Marion Brown, Henry Grimes, Sonny Sim-mons, Charles Tyler, Burton Greene. Ezekről a muzsikuskokról a korabeli Amerika nem vett tudomást, miköz-ben Európában és Japánban úttörő művészekként ünnepelték őket, és el-kapkodták felvételeiket. Az eredetileg eszperantó lemezek kiadására létre-jött céget 1963-ban Bernard Stollman

ügyvéd alapította. Profilja az évtizedek során jelentősen bővült, a free jazzen és az avantgárdon kívül alternatív rock-, pszihedelikus folk-, proto-punk- és más egyedi zenéket is magába foglalt. A kereslet csökkenése miatt a cég hosz-szú évekre tetszhalott állapotba szenderült, tevékenységét 1992-ben újította fel. Ügyvezetője Steve Holtje zeneszerző, kritikus, zenetörténész, a Music Hound lexikon egyik szerkesztője.

Brooklyni lakásán fogad. Hosszú, vörös téglás, kétszines sorház bokros előkerttel. A magassíkszíntén lévő bejáratí ajtóhoz lépcső vezet, de a házszám nem az, amit megadott. Kis idő után fedezem fel, hogy a bejárat a lépcső alatt van. A házígazda nyit ajtót, bevezet az alagsori lakásba. A folyosót CD-s polcok borítják, a végén balra konyha, abból nyílik két kis toldalékhelyiség: a kiadó irodái. A konyhaasztal mellett ülünk le néhány barátkozó kedvű macska társaságában.

» *A lemezkiadás visszászorulóban van, de néhány nagy cég még mindig tevékeny, és uralja a nyilvánosságot. Az ESP-DISK kevésbé látható. Mondhatni, alig.*

– Nagyobb a történeti jelentőségünk, mint a pénzünk. Így próbálunk fennmaradni. Bernard Stolzmann 1965-ben kavicsként dobott a vízbe 18 lemezt, de avantgárd zeneként alig, vagy egyáltalán nem hoztak pénzt a konyhára. 1975-ig próbálkozott, egyre kevesebb reménnyel. Akkor Woodstockba költözött, és szerződést kötött néhány európai terjesztővel, mert ennek a zenének inkább ott volt közönsége. Tárolt olyan felvételeket is, amelyeket nem adott ki korábban. A 3000-es sorozat darabjai apránként jelentek meg. A cég gyakorlatilag elhalt Amerikában, ő pedig ügyészként folytatta. Nyugdíjazása után, 2005-ben újra indította a kiadót, új munkatársakat szerződtetett, akik aztán 2010 táján tovább álltak, és saját kiadót hoztak létre. Ezt követően csatlakoztam hozzá. Az idén felkért, hogy vegyem át az irányítást. Ő visszaköltözött északra, így lett a lakásom – amely adózási okok miatt nem a hivatalos székhely – a kiadó központja. Bernard a saját házából működteti a céget, mert ha az ember ilyesfajta zenéket ad ki, jobb, ha minimalizálja a költségeit.

» *Milyen műsorpolitikát folytatnak ma?*

– Ha Bernardnak tetszik valamilyen zene, kiadja; ha nem, hát nem. Nincsenek műfaji megkötöttségei, minden iránt nyitott. Mivel nem muzsikos, nem zenei szempontból értékeli a beérkező anyagokat. Ha én hallok valami érdekeset, megpróbálom a figyelmébe ajánlani, mert nem itt él. Sok megkeresést kapunk.

Miért akar valaki ESP-DISK-en megjelenni?

– Mert van nevünk. Kiadhatnák maguk is, minden haszon nélkül, de kiadhatják nálunk is, ugyancsak haszon nélkül, és akkor többen értesülnek róla.

» *Nem először találkozom azzal, hogy történelmi nevezetességű cégek vagy intézmények egyszerű körülmények között működnek Amerikában. Ez a szoba sem szemképrázttató üvegpalota. Üzenete az, hogy nem a hely, hanem az elkötelezettség és a személyes érintettség a meghatározó.*

– Muzsikos vagyok, de nem jazz-zenész. Az 1990-es években az olasz Black Saint/Soul Note kiadó itteni irodájában dolgoztam, amelyik a japán DIW-kiad-

ványokat is forgalmazta. Később egy lemezboltban vállaltam munkát, onnan szerződtem ide. Mindegyiket a zeneipar megjelenési formájának tartom. Azért így működünk, mert Bernard nem akar veszteséget, de mivel tudja, hogy mindenképpen veszteséget termel, igyekszik azt a lehetőség szerint csökkenteni.

» *Hány CD-jük jelenik meg évente?*

– Leginkább a régi anyagainkat adjuk ki újra, mert a lemezekfelvételek költséggel járnak. Frank Wright vagy Sonny Simmons korábbi lemezeit dupla CD-ken jelentettük meg, csak hangmérnökre és borítótervezőre volt szükség hozzá. Új lemezek esetében gyakran a termékkel fizetünk: a Tiger Hatchery 200 CD-t és 100 LP-t kapott. Mivel nálunk akartak megjelenni, elfogadták az ajánlatot. Egy másik újdonság az Arborea pszichedelikus folk-rock együttes lemeze. Fialatok, nevet akarnak szerezni maguknak, a CD-ket a koncerteken árulják. Fedezték a kiadás költségeit, mi megjelentettük, és világszerte forgalmazzuk. Sokan jelentkeznek nálunk, így folytathatjuk a nagyon jó és érdekes zenék kiadását.

» *Mindenkinél felvetem, és mindig más választ kapok a kérdésre: hol tart ma a jazz? Mit takar most ez a meghatározás?*

– A jazz közönsége előregedett, elfáradt vagy meghalt. A fiatalok nem tekintik fontos zenének, vagy más csomagolásban ismerik meg. Legújabb kiadványunk előadói nem is igazán nevezik zenéjüket jazznek. A Tiger Hatchery Frank Wright-éhoz hasonló zenét játszik nagy intenzitással, erős noise rockbeütéssel. Punk rock-, noise rockklubokban lépnek fel, teljesen más közönség előtt.

» *És a mainstream?*

– Ennek a kifejezésnek már nincs értelme. Mesterséges lexikális kategória viszonylagos jelentéssel. Vannak még néhányan, mint McCoy Tyner, akit mainstream zenésznek tekintenek, de már a követőit sem sorolják ide. Vegyes felvágott, szűk közönségnek. A smooth jazz nem sorolom ide, mert az inkább popzene jazzelemekkel. Külön vonulat a straight ahead, középutas vagy avantgárd jazzhez képest, zenei értelemben nem is foglalkozunk vele.

» *Az avantgárd szót használta, ami az európai esztétikai gondolkodásban a művészetek adott időszakához, a 1920-30-as évekhez kötődik.*

– Jazzavantgárdon a 40-50 évvel ezelőtti zenéket értjük, ami ma már nem igazán avantgárd. Az a nézet, miszerint van egyfajta fejlődés, egyfajta érzelmi tartalom és felívelés, már a múlté, mivel nemcsak a jazz, hanem mindenféle zene rengeteg alműfajra töredezett szét. Vannak képtelen kísérletek a Marsalis család vagy Stanley Crouch kritikus részéről a jazz meghatározására, amivel kizárnak mindent, amit nem tekintenek jazznek. Például Cecil Taylort, aki szerintük nem szvingel. Ők azt a felfogást képviselik, hogy a jazz afro-amerikai zene, és például a Downtown zenészeit nem sorolják ide.

» Sok fekete zenész a templomban ismerkedik meg a zenével, és nem akar szakítani azzal a hagyománnyal. A fehérek más kulturális közegekből jönnek. De azt is hallani, hogy a fiatal fekete muzsikuskok elfordulnak a jazztől, inkább hip hopot vagy rapet játszanak.

– Ez általánosságban így van. Miért kötelezze el magát valaki a jazz mellett, ha ebből nyilvánvalóan nem tud megélni? Persze, vannak kivételek, Matthew Shipp vagy Craig Taborn erről sokat tudna beszélni. Anyagi okai vannak annak, hogy miért látni egyre több fehér jazz-zenészt. Manapság luxus jazzt játszani. Ha nincs meg az anyagi háttér hozzá, inkább hobbiként fogható fel. És a fehérek rendszerint tehetősebb családi háttérrel rendelkeznek.

» Léteznek bárki számára elérhető ösztöndíjak, pályázatok, támogatások.

– A támogatások alapvetően a végzettségtől függő bevételi források. Ha valaki a szomszédjától intézményi háttér nélkül tanul zenélni, aligha részesül benne. Az intézmények mindig számszerűen akarják meghatározni a dolgokat. Ha sem mennyiségileg, sem minőségileg nem tudják kategorizálni, hogyan taníthatnák? Milyen tankönyvet írnának róla? A free jazz ennek bizonyos értelemben szándékos ellentettje. Veszélyesnek tartják. Biztos vagyok abban, ha valaki azzal pályázik, hogy azt játssza, ami az adott pillanatban kikívánczik belőle, veszít a papíron beadott elképzelésekkel szemben. Ugyanis nem számszerűsíthető. A rangsortól soha nem lehet megszabadulni. Még a free jazz közösségeiben is van egyfajta spontán hierarchia vagy közmegegyezésen alapuló rangsor, aminek jelentése teljesen különbözik például egy szimfonikus zenekar belső minősítésétől. Bárhogya tekint a jazzre, az minden meghatározás vagy korlátozás alól kicsúszik, ami nem létrejöttének gyakorlatából fakad.

» A Visionfest koncertjeit 2002-ben egy héten át hallgattam New Yorkban. Olyan érzésem támadt, hogy egy elkülönült muzsikusi kör jelent meg ott, amelyik ma is az 1960-as évek nyelvét beszéli.

– Ez majdnem olyan, mint a vallás. Senki nem játszik free jazzt, ha nem hisz benne igazán. Senki nem a pénzért játszik free jazzt. Világosan látszik a különbség a tudatos és a maguk módján játszó muzsikuskok között. A képzetek másként játszanak, mint a képzetlenek, mert teljesen másfajta reflexeik fejlődnek ki az évek során. Ennek idegrendszeri alapja is van, legalább tízezer órányi gyakorlat szükségeltetik ahhoz, hogy igazán jól működjön a dolog. Tízezer órát befektetni valamibe, amiből nem lehet megélni, szerelem és makacsság függvénye. Giuseppe Logannek két lemeze is megjelent nálunk a '60-as években, aztán kábítószeres és pszichológiai problémái támadtak, börtönbe került, sok évre eltűnt, az utcán élt, most kezd visszatérni. Henry Grimes is több évtized kihagyás után lett ismét aktív.

» *Hol tudják értékesíteni a kiadványaikat? Még mindig Európában?*

– Nagyobb részt ott. Franciaország nagyon jó, Anglia is eléggé, Belgium rendszerben van, Spanyolország változó, és hamarosan Németországban is megjelenünk. Olaszország kaotikus hely, sok a kalózzlemez, nehéz törvényes útra terelni.

» *Számokban hogyan mérhetők a megrendelések? Százasával? Tucatjával?*

– Tucatjával. Időnként morgolódom is: ez most egy országnyi, vagy egyetlen lemezbolttól érkező rendelés? De hát ez a helyzet az ilyen zenékkal. Európában magasak az árak.

» *Beköszöntött a digitális korszak, a terjesztés új eszközei és formái jelentek meg. Hogyan érinti ez önöket?*

– Tíz dollárért tölthetők le lemezek az iTunes-ról és más szolgáltatóktól. Eből van némi jövedelmünk, de nem fedezi a gyártási költségeket. Az előfizetések letöltés problematikusabb. Élünk vele, mert hoz némi bevételt, de valószínűleg csökkenti a CD-k eladását. A teljes albumok feltöltése a Youtube-ra ugyancsak hátrányos az értékesítésre. Minimális bevételhez jutunk belőle, de nem tudjuk megakadályozni. Itthon negyvenezer CD-m van. A feleségem azt javasolta, írjam át számítógépre, és adjam el, hogy ne foglaljanak ennyi helyet. Sok gép kellene a másoláshoz, és mi történik, ha tönkremegy a tárolóegység? Semmi nem marad. (2013)

„Eltűnt a felfedezés lehetősége”

Tizennegyedik beszélgetés: Francois Zalacain

Bérház sokadik emelete Manhattan szívében. A lakásban egymásba nyíló szobák, plafonig érő polcok, rajtuk CD-s dobozok katonás rendben. A Sunnyside Records tulajdonosa Párizsban született baszk szülőktől. Miről kezd beszélni a magyar látogatóval? Az Aranycsapatról. Annak idején látta őket Párizsban, ámulattal nézte támadójátékukat. Tétélesen sorolja az 1954-es vb csoportmérkőzéseinek eredményeit. Nem vigasztalásként mondja: nekünk kellett volna nyerni. Ennyi év után is akcentussal beszél az angolt, időnként keresi a szavakat.

– Franciaországban az IBM-nél dolgoztam a feleségemmel, és három évre New Yorkba helyeztek át. Korábban évente átjártam zenét hallgatni, így kerültem kapcsolatba Harold Danko zongoristával. Egyik este együtt vacsoráztunk, amikor megemlítette, hogy Rufus Reid bőgőssel készül lemezt készíteni. Béreltem egy stúdiót, ez lett az első Sunnyside lemez 1982-ben. Eleinte még nem gondoltam kiadó létrehozására, de egyikből következett a másik. Danko elvitt egy

Kirk Lightsey-koncertre, és abban az időben Lee Konitzcal is játszott duóban, úgyhogy megvolt a következő két név. Nem sokkal később az IBM vissza akart helyezni Párizsba, de mi nem mentünk, hanem kiléptünk a cégtől, és a zenével kezdtünk foglalkozni. Jöttek a többiek, James Williams, Jerry Gonzales, Meredith D'Ambrosio. Nálunk nincsenek ún. nagy nevek, de sok a tehetséges zenész, pl. a brazil Luciana Souza, az argentin Guillermo Klein.

» *Mi kell ahhoz, hogy valaki lemezeket adjon ki? Hogyan történik ez?*

– Kellenek muzsikuskok, jó stúdió jó zongorával, jó hangmérnök, egy vállalat, amelyik kinyomtatja, és egy másik, amelyik terjeszti. Nekem szerencsém volt, minden összejött, és még logót is találtunk az ugróköteles kislány képében, ami kifejezi a szabadságot, az örömet, a mozgást, a táncot, amit a zene nekünk jelent.

» *Voltak meghatározott stílári szem pontjai?*

– Nem, azt adom ki, ami nekem tetszik. Eklektikus a katalógusunk. Tény, hogy nem vagyunk avantgárdok.

» *Hogyan találja meg a muzsikuskokat?*

– Már jönnek maguktól. Olyan ez, mint egy hálózat. Mint az '50-es években a Blue Note kiadónál: ma az egyik muzsikusk, két hónappal később a zenekar másik tagjának neve alatt jelenik meg lemez. Minden beküldött felvételbe belehallgatok; igaz, néha csak tíz másodpercig.

» *Mégis, mi alapján választ? Hogy tetszik, vagy hogy eladhatónak ítéli?*

– Soha nem lehet tudni, mi iránt lesz érdeklődés. Vannak lemezek, amelyeken nyerünk, és vannak, amelyeken veszítünk. Előfordult, hogy az általam visszautasított felvételt egy másik kiadó megjelentette, és sikere lett.

» *Tehát viselni kell a kockázatvállalás terhét.*

– Folyamatosan. Könnyebbség, hogy a katalógusunk ma már sok tételt számlál. Nem mind saját kiadásunk, licenc átvétellel jelentős számban adunk ki és forgalmazunk európai lemezeket, ami bevételt termel.

» *Hogyan érinti a kiadót a digitális forgalmazás elterjedése?*

– Kell közönség, amelyik érdeklődik a zene iránt. Honnan szerzik az információt? Régen bementek a lemezboltba kedvenc előadójuk új lemezéért, ott



Francois Zalacain, a Sunnyside Records tulajdonosa

aztán mást is a kezükbe vettek, ami felkeltette az érdeklődésüket, és megvették. Egyes helyeken bele is hallgathattak. A felfedezés lehetősége a boltokkal együtt eltűnt. Ez a legnagyobb hiány. Korábban a rádióból értesültünk az újdonságokról. Ma a fiatalok nem hallgatnak rádiót. Az internetrádió veheti át ezt a szerepet, ahol millió adó fogható. Ez lehet az ismeretszerzés új forrása és formája. Az ember rákeres arra, amit szeret, aztán jön egy másik szám, abba is belehallgat, és ha tetszik, megy tovább.

» *Hogyan viszonyul a Spotify-hoz és a hasonló, streamelő vállalkozásokhoz? Kapcsolódnak valamelyikhez?*

– Nem. Az a zene kannibalizációja. Nem fizetnek a kis kiadóknak. A nagyokkal megegyeztek. Őket nem a zene, hanem a pénz érdekli.

» *Az internet viszont demokratikus intézmény, segíti a kis kiadókat.*

– Egyetérték, egy megszorítással. Monopolizálja a piacot. Az Amazon pl. pénzt kér a megjelenésért.

» *Hány CD-t adnak ki évente?*

– Az idén harmincat. Túl sok. Jövőre csökkentjük.

» *A Best Buy kereskedelmi hálózat boltjaiban már alig van CD, jazz semmi. Hogyan terjesztik a kiadványaikat?*

– Van még néhány bolt New Yorkban, a J&R, a Downtown Gallery.

» *Ennyi?*

– Igen. Az alkohol több pénzt hoz a konyhára. A lemezboltosok nem tudják kifizetni a bérleti díjakat. De nemcsak ők. Nem igaz, hogy nincs kereslet a CD-k iránt. Csak boltok nincsenek, ahol meg lehetne vásárolni őket.

» *Mi a helyzet a többi városban?*

– Ott jobban megy, ahol alacsonyabbak a bérleti díjak. De az a tendencia, hogy a boltok előbb-utóbb eltűnnek. Európában még más a helyzet, ott több a fesztivál is.

» *Bevett gyakorlat, hogy az amerikai muzsikuskok Európába járnak pénzt keresni.*

– A baj az, hogy mindig ugyanazok. Kevés az újdonság.

» *És New York?*

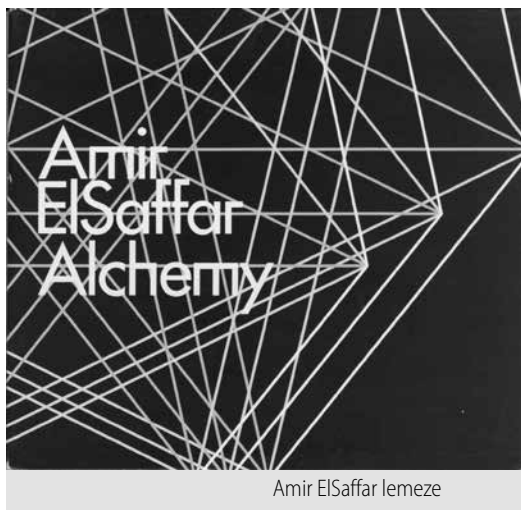
– Nagy olvasztótégely, kiváló muzsikuskok sűrű koncentrációban. A klubok minden nap működnek, nyitniuk kellett új zenék előtt. Több van belőlük, mint a '70-es években. Akkor nem volt ilyen aktivitás. De másutt is van élet, például Minneapolis kifejezetten zenei város. Gyakran utazom Franciaországba, így érzékelem, hogy fal húzódik az európai és az amerikai, elsősorban a New York-i jazzélet között. Európában a múltba néznek, Miles Davist, Charlie Parkert hallgatják, és az olyan nagynevű előadókat kedvelik, mint Diana Krall. Őt itt nem tekintik kiemelkedő művésznek. Jó énekes, de semmi különös, olyan, mint egy

popsztár. Sokan vannak hasonló képességűek, de őket nem ismerik odaát. Marcus Miller ott sikertörténet, itt senki nem foglalkozik vele, sehol nem játszik. Érezni lehet, hogy a kreativitás New Yorkban sokkal magasabb szintű. A jazz itt nagy dinamikájú, szervesen fejlődő művészeti forma. (2013)

„Nem matematika: zene”

Tizenötödik beszélgetés: Seth Rosner, Yulun Wang

Az utóbbi évtized legizgalmasabb kiadói vállalkozása a Pi Recordings, amelyet 2001-ben két fiatalember alapított újító szellemű zenék támogatására. Először Henry Threadgill két CD-jét jelentették meg, majd a chicagói avantgárd olyan neves muzikusai következtek, mint Roscoe Mitchell, Muhal Richard Abrams, Wadada Leo Smith, az Art Ensemble of Chicago. A katalógusba idővel hasonló szellemben alkotó, fiatalabb muzikusok is bekeverültek, mint Steve Coleman, Rudresh Mahanthappa, Vijay Iyer, Amir El-Saffar, Steve Lehman, Tyshawn Sorey, Jen Shyu. Az évente öt lemezzel jelentkező kiadó a méreténél jóval nagyobb hatást gyakorol a kortárs amerikai jazzre. A tulajdonosok, akiknek egyébként van polgári foglalkozásuk, Greenwich Village egyik éttermében adtak találkozót. Fél órát kértem, több, mint két órán át beszélgettünk. Mivel a legtöbb kérdésről hasonlóan gondolkodnak, mondataikat megkülönböztetés nélkül idézem. Személyes vonatkozásokat csak Seth említett, ezzel kezdődik az interjú.



– Zeneiskolában tanítottam, előtte a Knitting Factoryban dolgoztam, ahol a kapcsolataimat kiépítettem. Hetente ötször hallgattam Henry Threadgillt, a Columbia-lemezei után percről percre követtem, hogy mit csinál. Ismertem valakit, aki vele dolgozott, és aztán adódott alkalom, hogy lemezeire vegyük a zenéjét. Ő beleegyezett, én akkorra már kitanultam a felvételi technikát, a terjesz-

tési gyakorlatot, a rádióközvetítések rendjét, tudtam, hogyan juttathatom el az anyagot az iránta érdeklődő hallgatókhoz. Kezdetől fogva belföldi és külföldi terjesztéssel dolgozunk.

» *Kiknek szánják a lemezeiket?*

– Azoknak, akik jártasak a zenében, értik az alapvető tényeket, és eredeti kompozíciós gondolatokat, önálló hangzást várnak. Nagy erőfeszítéseket teszünk azért, hogy megszólítsuk azokat, akik nem csak a jazz, hanem általában a zene iránt érdeklődnek. Akik nem akarnak lezárni Miles Davisnél vagy Duke Ellingtonnál, akiknek számít a hanghordozó jellege, a rögtönzés filozófiája, a komponálás szabadsága, amit a jazzel azonosítanak.

» *Mi alapján választják ki a muzikusokat?*

– A New York-i jazzélet színvonala örületesen magas. Bárkit szerződtetsz, nagyon jó lesz. Alaposan megfontoljuk, hogy kire essen a választásunk. Kapunk ajánlatokat vezető muzikusoktól, időnk jó része arra megy rá, hogy ezeket viszszautasítsuk. Sokan a Sunnyside-nál kötnek ki. A mi zenészeink többnyire kirtartanak mellettünk, kivéve, ha olyan nagy cégek környékezik meg őket, mint az ECM. A Down Beat listáján legutóbb nagy fölénnel ők végeztek az élen. A Blue Note volt a második, ami azért érthetetlen, mert nem adtak ki jazzt, hanem rádiókonform zenét, amit itt „adult album alternative”-nak neveznek. A mi harmadik helyünk az ECM 56 lemezéhez képest valóban rendkívüli. Vezetőjük, Manfred Eicher két-három éve rájött arra, hogy még létezik jazz Amerikában, és egy sor New York-i zenészt szerződtetett. Tim Berne, Ralph Alessi, Mike Formanek, Chris Potter, Craig Taborn hozzájuk igazolt; tőlünk elcsábította David Virelles kubai zongoristát, akinek bemutatkozó albuma nálunk jelent meg, és a New York Times kritikusa az év legjobb lemezének választotta. Vijay Iyer is hozzájuk szerződött.

» *Utóbbi kiemelt művésziük volt, egy tucat CD-je jelent meg önökmél. Hogyan érintette cégüket a távozás?*

– Nagy megtiszteltetés volt (*nevetnek*). Filozófiánk erősen kötődik az AACM-hez. A modell és a zene nagyban befolyásolta irányultságunkat. Felismertük, hogy van egy fiatalabb nemzedék, amelyik hasonlóan, de már XXI. századi módon gondolkodik; velük szintén foglalkozni akarunk. Vijay az első volt a sorban. Láttuk, hogy az AACM-esek is felfigyeltek rá, Roscoe Mitchell meghívta a zenekarába.

» *Miért ment át az ECM-hez?*

– Mert nagy, tekintélyes kiadó. Keith Jarrett negyven éve náluk van. Az amerikai zenészek nem itt, hanem Európában keresik a pénzüket turnékkal. Itt 50-100 dollárért játszanak, ott ennek a százszorosáért lépnek fel. A kevésbé

híresek olcsóbbak, de nem is vonzanak annyi érdeklődőt. A jazznek Európában nagyobb a kulturális fedezete, a fesztiválokat tömegek látogatják. A kreatív, kísérletező zenének New Yorkon kívül sokkal szűkebb a tere Amerikában. Ez az ország elit- és intellektuális ellenes. Gyakran mondjuk, hogy a jazz Amerika klasszikus zenéje, de sok embert egyáltalán nem érdeklí a klasszikus zene. Inkább a hip hop, a rhythm and blues, a rock and roll, bármi. Egyre kevesebben mondják magukat jazzkedvelőnek. Az amerikaiak az újdonságot, az innovációt, a haladást értékelik. Törtetünk előre, habozás nélkül túllépünk a hagyományokon a fejlődés vagy a jövőbeli haszon reményében. Amerika történelmi tudatában a fehér gyökerek váltak hangsúlyossá, amit a country rendkívüli népszerűsége is mutat. Két évtizeddel ezelőtt a közfelfogás nem sorolta a hagyományt megtestesítő, széles körben kedvelt zenék közé. A mai country a zene hagyományok képzetét testesíti meg, a rock '70-es évekbeli szerepét tölti be. A fekete zenéssel nem történt ilyesmi, az archaikus bluesnak mint népzene nem is ilyen reneszánsza. A jazznek sincs.

» *Ki hallgat ma bluest és jazzt? A koncerteken jószerével csak fehérekkel találkozni.*

– Sokakat foglalkoztat, hogy a jazz elvesztette a fekete közönségét. Már nem része a kultúrájuknak, mint 1965-75 táján volt. Washington más, úgynevezett „csokoládéváros”, a lakossága túlnyomó része fekete. A jazz nagymértékben anyagiak függvénye lett, 60-70 dollár alatt alig lehet megúszni egy klubot. Ha a Blue Note kiadó a hip hop és az r&b felé nyit Robert Glasper lemezeivel, azt azért teszi, mert el akarja érni a fiatal fekete közönséget, felkelteni az érdeklődésüket, megismertetni őket nevekkal, az improvizációval, a zenei elgondolásokkal, a hangzásokkal, amelyek a jazzben gyökereznek. Vijay Iyer is azért tett az Open Citybe szöveget és rapet, hogy kapcsolatot teremtsen ezzel a közönséggel.

» *Hogyan látják: része még a jazz a fekete azonosságtudatnak?*

– Az idősebbeknél igen, a fiataloknál nem. Náluk ezt a hip hop és az r&b vette át. Ők a kortárs hangokra rezonálnak, a régi zenéket idejétműltnek tartják. A jazz ismerete magába foglalja a múltat, azt a folyamatot, ahogyan az évtizedek során fejlődött. Ez a tudás elősegíti mélyebb megértését. De ez időt és energiát követel, mint a klasszikus zene esetében, és sokan nem veszik hozzá a fáradságot.

» *A blues, a rock, a középajkú jazz kedvelői miként fogadják a PI Recordings ezektől gyökeresen különböző, nem könnyen befogadható lemezeit?*

– Nyilván sokkolóan hatnak egy bizonyos korosztály vagy zenei ízlésű réteg számára. De nem hinném, hogy bárki kritizálhatná Steve Colemant. Lehet nem szeretni vagy elutasítani a zenéjét, de senki nem mondhatja, hogy nem ismeri a jazz történetét, hogy nem játszik jól a hangszerén, és nem tudja, mit csinál. Le-

het szakadék közte és az idősebb nemzedék között, de lehetnek kapcsolatok is, hiszen a zene fejlődés folyamata. És nem feltétlenül technikai értelemben. A közönség általában öt-tíz éves kiséssel követi a fejleményeket. A legtöbben nem is szorosan, még a leghűségesebb jazzkedvelők sem. Ismerek olyanokat, akik ma is az 1965-ös Blue Note-felvételeket hallgatják, és minden mást leszólnak. Úgy gondolják, az volt a csúcspont, ami után hanyatlás következett. De hát ez nem így van, a zene folyamatosan fejlődik. Steve Coleman ehhez nagymértékben hozzájárult, különösen ritmikailag. Több ilyen művésznk van, pl. Amir ElSaffar iraki trombitás vagy Hafez Modirzadeh amerikai-perzsa szaxofonos. Másfajta, nem temperált skálákat, mikrotonális struktúrákat használnak középkori, közel-keleti zenék mintájára. Steve Lehman szintén mikrotonális struktúrákkal és különleges harmóniákkal dolgozik. A művészek állandóan új inspirációkat keresnek. Ez természetes folyamat.

» *New York ehhez ideális táptalaj: ihlető közeg, sokféle ember, vegyes kultúra, különféle etnikai hatások. De mi ma a jazz? Ha túlságosan tervezetté válik, elveszíti a természetességét, ami a spontán kreativitásból táplálkozik.*

– Sokan panaszkodnak erre. A jazz kezd úgy hangzani, mint Webern vagy Alban Berg. De nehéz ítélni, annyi az információ, olyan nagy a verseny a kultúrában, különösen Európában, hogy ha a művész nem mutat kellő jártasságot szakmailag és intellektuálisan, hátrányba kerül. Ennek lehetnek ilyen vadhajtásai. A kíváncsi egyensúlyt, amit mi is fontosnak tartunk, a zenekari játék teremtheti meg. Közösén élhetik meg a zenét, az érzelmi elemek, amelyek elsődleges hatást gyakorolnak a hallgatóra, egyensúlyba kerülnek a zene kreatív, improvizatív jegyeivel. Steve Coleman például folyamatosan működtet zenekarokat. Az ő zenéje erősen intellektuális, de van benne valami zsigeri, ami megérinti az embert, és mozgásba hozza a lábát. Vijay évente 100-120 koncertet ad. Ez elég közel áll a '60-as évek zenekarainak gyakorlatához, amelyek végigturnézták Amerikát. Ma ez szinte lehetetlen. Van New York és van Kalifornia, közte a nagy semmi. Tény, hogy a jazz idegen hangzású zeneként jelenik meg. De változnak az idők és az emberek.

» *Az események sűrűjében élnek. Milyen zenei köröket, csoportosulásokat tudnak megnevezni New Yorkban?*

– Vannak átfedések, de legalább négyet említhetünk. Az egyikbe William Parker, David S. Ware, a Visionfest tartozik, amelynek azonosságtudata a '60-as évekbeli New York-i free jazzben gyökerezik. Fontosnak tartják ennek megőrzését egy olyan városban, amelyikben egyre kevesebb emlékeztet erre. Van a Downtown zenei kör John Zornhoz, a Masada együtteshez és a Tzadic kiadóhoz kötődően. Marc Ribot odatartozott, de túl is lépett rajta. Maga Zorn is

ritkán zenél a klubjában, inkább szerzőként és karmesterként van jelen. Eltűnt a Knitting Factory és a Tonic, amelyek meghatározó helyek voltak. A straight ahead vonulathoz sorolják Chris Pottert vagy Mark Turnert, holott másfajta zenét játszanak. És van a Harlem néhány klubbal, ahol régebbi stílusok, a hard bop, az orgonajazz uralkodik idősebb fekete muzikusok révén.

» *Kevés lemezt adnak ki, ezért mindegyiket megkülönböztetett szakmai érdeklődés kíséri. Hogyan foglalnák össze működési elveiket?*

– Nem kötünk kizárólagos szerződéseket; nem lemezekben, hanem művészekben gondolkodunk. Olyanokat keresünk, akik nemcsak kiváló hangszerek és komponisták, hanem egyéniségek, akik képesek menedzselni magukat, akiknek van együttesük, amivel rendszeresen fellépnek. Semmit nem erőltetünk rájuk. Nem szeretjük az avantgárd jelzőt, mert az riasztóan hat egyesekre. Amikor Rudresh-sel kezdtünk dolgozni, azt mondták rá, hogy avantgárd; mi pedig azt, hogy ez egy kvartett. Tíz évvel a közönség előtt járt, most ő az első számú altszaxofonos, jöllehet ugyanazt csinálja. Vajon Vijay mitől került a listák élére? Örülünk, hogy részünk volt pályájuk felívelésében.

» *Manapság, amikor a digitális technika révén bárki előállíthat és forgalmazhat zenét, miért van szükség lemezkiadókra?*

– Mert garancia a minőségre. Mi az ECM? Integritás, tisztelet, tekintély; azt sugallja, hogy a lemez tartalmas, fontos. Sokan bizonytalanok, nem tudnak eligazodni, szívesen támaszkodnak megbízható véleményekre. David Virelles például csak négy éve érkezett New Yorkba, de lemeze megjelenése után már egy hétig a Village Vanguardban játszhatott. Más egy életen át vár erre.

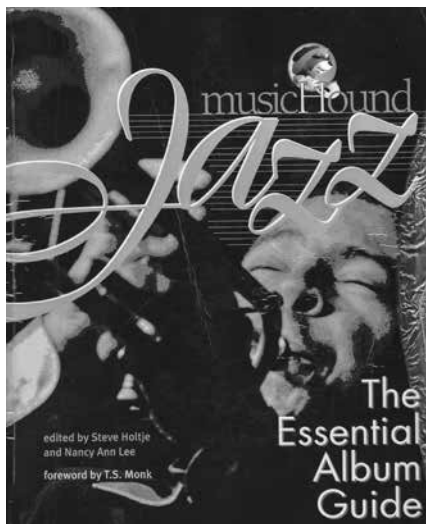
» *Szavaikból úgy veszem ki, hogy nemcsak követik az eseményeket, hanem kiadványaikkal formálják is a zenét, a szcénát. Honlapjukon kivételesen részletes és szakszerű leírások olvashatók a lemezekről.*

– Valóban, nem készterméket forgalmazunk. Mindent magunk csinálunk. Szeretünk részesei lenni a zene keletkezésének, mielőtt a felvételre sor kerül. Meghallgatjuk koncerten, tudni akarjuk, mi történik. Mi a művészekért vagyunk. Hiszünk bennük, ezért töltünk olyan sok időt a kiválasztásukkal. Kiváló emberek, szinte kivétel nélkül zsenik, nagyon jól tudják, hogy mit miért tesznek. Nem érezzük magunkat feljogosítva, hogy beleszóljunk a munkájukba. Viszont sokat beszélgetünk velük a zenéjükről. Akkor bíznak bennünk, ha tudják, hogy értjük őket. Így partnernek tekintenek, és nem csupán olyanoknak, aki a pénzt adja. Ezek az eszmecserék a közös munka legkedvesebb mozzanatai. (2013)

C. Sorvezetők

A jazz fejlődése nemcsak a több tíz- vagy százezerre tehető hangfelvétel, hanem a világ számos nyelvén olvasható elemző-értelmező szakirodalom révén is nyomon követhető, tanulmányozható. A műfaj születési helyéből következően a legtöbb publikáció angolszász nyelvterületen jelenik meg, de más európai országokban is komoly kutatómunka folyik. Ma már könyvtárat töltenek meg a történeti, zenetudományi, szociológiai kiadványok, szakdolgozatok, monográfiák. Az eligazodás nélkülözhetetlen támaszai a hanglemezekalauzok, amelyek a diszkográfiai adatközlésen túl értékorientáló szerepet is betöltenek. A szélesebb közönség tájékozódásának forrásai a havi rendszerességgel megjelenő magazinokon kívül az internetes felületek, amelyek soha nem látott mennyiségű ismeretet tesznek hozzáférhetővé.

Kalauz a hangzó jazzhez



(MUSIC HOUND JAZZ) A detroiti Visible Ink Penn 1998-as kalauza a szakmában kevésbé ismert szerzőgárda írásait tartalmazza. A Steve Holtje és Nancy Ann Lee szerkesztette kötet a jazztörténeti szempontból fontosnak ítélt 1300 előadó munkáira összpontosít, válogatási elveit az értékközpontúság határozza meg. A szócikkek az előadók életrajzát követően jelentőségük szerint mutatják be a kiemelkedő lemezeket, a többi felvételt is ötfokú skálán osztályozzák, és külön felhívják az olvasó figyelmét az elkerülendő anyagokra. Az ítéletbeli egyenlenségektől ez az összeállítás sem mentes: a Jazz Passengers például kétszer annyi ötcsillagos lemezt mondhat magáénak, mint Cecil Taylor, a vállalkozás mégis tiszteletet vált ki az olvasóból. A felhasználóbarát

szemlélet miatt a kötet függeléke lemez- és könyvkiadók, klubok, fesztiválok címeit, a muzsikuskok és a producerek hivatkozási indexét is közli, és a Blue Note jóvoltából CD-melléklettel is megajándékozza az olvasót.

(THE ESSENTIAL JAZZ RECORDS) A két részletben, különböző időben megjelent könyv első, 596 oldalas kötete a ragtime-től a szvingkorszak végéig tartó fejlődési szakasz kiemelkedő lemezeit teszi mérlegre. A három angol jazztörténész – Max Harrison, Charles Fox, Eric Tacker – tudományos alaposságú munkája az eredetileg 1984-ben Londonban a Mansell által kiadott könyv változatlan utánnyomása, amely az amerikai Da Capo kiadó jóvoltából vált újra elérhetővé. Nem volt könnyű dolguk a szerzőknek, hiszen a 20. század első évtizedeiben a hangrögzítés még gyerekcipőben járt, a 78-as fordulatszámú lemezek mindössze hárompercnyi zenét voltak képesek rögzíteni. A szórva-nyosan piacra került felvételeket az LP-k megjelenésével adták ki – olykor önkényes és szakszerűtlen csoportosításban – nagylemezeken. A könyv megjelenésének idején a szvingkorszak 1930-as felvételei kritikailag még javarészt feldolgozatlanok voltak, ezen a területen a könyv úttörő munkát végzett. A modern és posztmodern kor mérvadó zenei termését számba vevő második, 912 oldalas kötet hosszas vajúdas után, ugyancsak a Mansell kiadásában, 1999-ben jelent meg. A történeti felvezetés mindkét esetben a legszükségesebb ismeretekre korlátozódik, a hangsúly az esztétikai és stílustörténeti szempontból fontosnak tartott lemezek keletkezési körülményeinek vizsgálatára és a zene elemzésére kerül. Összesen ötszáz LP és CD szerepel a két kötetben, amelyekből kirajzolódik a jazz fejlődéstörténetének íve. A tájékozódást részletes diszkográfiai adatok is segítik.

(THE JAZZ HANDBOOK) A cím a műfajt is meghatározza: kézikönyv. Más szóval: bevezetés a jazz világába. Barry McRae angol jazzkritikus 272 oldalas kalauza nem sokkal a CD-korszak beköszönte után keletkezett (Longman, 1987), ezért még az analóg (LP) kiadványokra támaszkodik. Évtizedekre tagolva, meghatározó egyéniségek és hallgatásra javasolt zenék révén tekinti át a jazz történetét. Vannak, mint Duke Ellington, akik több időszakban is felbukkannak. Mintegy kétszáz muzsikussal követhetjük nyomon, de a nevek száma a kapcsolódások révén az ezret is eléri. A szerző tágabb érdeklődését mutatja, hogy figyelme nemcsak amerikai, hanem európai (Jan Garbarek, Terje Rypdal) és angol (Humphrey Littleton, Evan Parker, Courtney Pine) előadókra is kiterjed. A keményfedelű kötetet információs forrásokat, fesztiválokat, lemezkiadásokat, szakkönyveket és szómagyarázatot is tartalmazó adatbázis egészíti ki.

(THE BLACKWELL GUIDE TO RECORDED JAZZ) Az Essential Jazz Recordshoz hasonló koncepciójú, angol kiadású könyv szerzői az egyes stíluskorszakok leg-

jobb nemzetközi ismerői: Barry Kernfeld szerkesztőn kívül többek között az amerikai James Lincoln Collier, az angol Digby Fairweather és a német Ekkehardt Jost. A tizenegy fejezetre tagolt könyv a hanghordozókon megőrzött zenékre összpontosít: 150 meghatározó, jazzgyűjtemények kötelező alapját képező lemezt elemez részletesen, történeti összefüggésekbe ágyazva. Az első tétele francia kiadású gyűjteményes válogatás az Original Dixieland Jazz Band felvételeiből (1917-21), az utolsó Pat Metheny Still Life (Talking) című albuma (1987). A haladóknak szánt, 486 oldalas, CD-melléklettel ellátott könyvhöz részletes diszkográfia társul, amely az LP-, CD- és kazettakiadásokat is számba veszi (Blackwell, 1992).



(THE ROLLING STONE JAZZ AND BLUES ALBUM GUIDE) Az elsősorban rockzenére szakosodott amerikai magazin a New York-i Random House kiadó gondozásában, John Swenson szerkesztésében 1985-ben adta közre a legfontosabb jazzelőadók tevékenységét lemezek révén áttekintő 200 oldalas kalauzát. Az 1999-es újabb kiadás a blues beemelésével 780 oldalra bővült. A javított, új nevekkal kiegészített kézikönyv életrajzi vonatkozások említésével időrendben, a fontosabb lemezek alapján tekinti át az előadók életútját, feltüntetve az eredeti és az újrakiadások dátumát is. A népes szerzőgárda által alkalmazott gyakorlat szerint a csillagokkal minősített lemezek száma az előadók jazztörténeti jelentőségét is jelzi. A kötet meglehetősen szigorú értékrendjét, olykor meglepő minősítéseit és Keith Jarrett zongorista amerikai megítélését mutatja, hogy míg több tucat lemezéből egy sem érde-

melte ki a maximális osztályzatot, addig pl. Dave Murray szaxofonos tizenkét CD-je kapott ötcsillagos minősítést.

(JAZZ ON CD – THE ESSENTIAL GUIDE) A brit Guardian napilap kritikusaként John Fordham megbízható ízlésével és gördülékeny stílusával vívott ki magának tekintélyt a szigetországbán. A kiadó blues- és rockkötetei után a jazzkönyv első változata 1991-ben látott napvilágot, amikor az új zenék már CD-n jelentek

meg, és a régebbiek közül is sokat átírtak erre a formátumra. A második kiadás idejére, 1993-ra már a legtöbb, jazztörténetileg lényeges anyag elérhetővé vált az új hanghordozón, ami lehetővé, sőt szükségszerűvé tette a bővített újrakiadást. A kötet a jazz történetét hat korszakra tagolja: 1. New Orleans és Chicago; 2. A második hullám: a szving; 3. A bebop; 4. A mainstream és a hagyományörzők; 5. A fordulópont: az 1960-as évek avantgárdja és ami utána jött; 6. A jazzre-neszánsz: fúzió és világzene. Az eligazodást segítő stílustörténeti bevezetőket névsor szerint követi a korszakokat meghatározó muzsikuskok életművének taglalása. A rövid életrajzok után a szerző által legfontosabbnak tartott, összesen mintegy hétszáz CD-ről olvashatók rövidebb-hosszabb leírások. A vaskos, 474 oldalas könyv nemcsak hasznos adatbázis, hanem élvezetes olvasmány is (Kyle Cathie Limited).

(GRAMOPHONE JAZZ GOOD CD GUIDE) Az igazi zenebarát nemcsak gyűjteni és regisztrálni, hanem hallgatni is szereti a lemezeket. Az elsősorban klasszikus zenei irányultságról ismert neves angol magazin kalauzájának második, 670 oldalas kiadása (1997) Keith Shadwick szerkesztésében, jeles angol és amerikai kritikusok 10-20 soros avatott értékelésében, minden valaha élt, számba vehető muzsikustól ajánl egy vagy több CD-t. Nem az életműveket tekinti át, hanem az előadók legjellemzőbb és legjobb lemezeire hívja fel a figyelmet, ezért az osztályzatok általában magasak, 6-tól 10-ig terjednek (külön pontok értékelik a hangminőséget). A jazz történetében fontos szerepet játszó muzsikuskok természetesen több CD-vel kerültek be a kötetbe. Mivel még nem minden korábbi LP anyaga jelent meg CD-n, egyes előadók esetében a rendelkezésre álló lemezek nem tekinthetők reprezentatívnak. A szócikkek ismertetik a kiadvány címét, a közreműködők és a kiadó nevét, a lemez árkategóriáját, időtartamát és a felvétel időpontját. Az érdemjegyek – mint általában a hasonló kiadványok esetében – olykor vitára ingerlőek, az átfogó ígérennyel összeállított, színvonalas miniesszéket tartalmazó kötetet azonban kezdők és haladók egyaránt haszonnal forgathatják (Gramophone Publications Ltd., London).

(THE JAZZ CD LISTENER'S GUIDE) Howard J. Blumenthal 200 oldalas, zsebben hordható, a New York-i Billboard Books gondozásában 1998-ban megjelent kis könyve a lemezgyűjtőknek készült. A szerző az általa legjelentősebbnek tartott száz jazzmuzsikusk 900 CD-jét veszi sorba esztétikai, illetve gyakorlati szempontok szerint, azzal a szándékkal, hogy a lemezboltba betérőt segítsen eligazodni a kínálatban. A muzsikuskok kiválasztása esetenként vitatható (például Nat Adderly, Benny Green, Joshua Redman vagy David Sanborn helyet kapott

a kötetben, míg, Charles Lloyd, Lennie Tristano, Sam Rivers nem). Az életművek taglalásán belül azonban az értéktételek többnyire helytállóak. Blumenthal nemcsak az eredeti albumokat, hanem azok újrakiadásait is minősíti, az olvasó így könnyebben dönthet arról, hogy melyiket részesíti előnyben. Ráadásul minden tételhez valamilyen más, kapcsolódó lemez említése társul, ami lehetőséget nyújt a kitekintésre. A könyv nem markol sokat, de azt megbízhatóan teljesíti, a lajstromba vett csaknem ezer CD jó alap egy jazzgyűjtemény létrehozásához.



(**ALL MUSIC GUIDE TO JAZZ**) A San Francisco-i Miller Freeman Books kiadó nagyszabású enciklopédiájának harmadik kiadása 1380 oldalon 1700 muzsikust 18 ezer lemezét ismerteti. Tágan értelmezi a jazz fogalmát: olyan zenészek is helyet kaptak benne, akik csak áttételesen kapcsolódnak ehhez a műfajhoz. A Jazz Times és a Coda magazinok kritikusai által írt szócikkek átfogó képet adnak egy-egy muzsikusról, együttes tevékenységéről, zenéjéről. A jelentősebb egyéniségeket részletes életrajzzal mutatják be, amit a CD-k felsorolása követ. Olyan felvételekre is hivatkoznak, amelyek csak hagyományos LP-n hozzáférhetők. A miniesszék a zene leírásán, értékelésén túl technikai információkat is közölnek. A szerzők a lemezeket ötfokú skálán helyezik el, az osztályzatok azonban inkább az

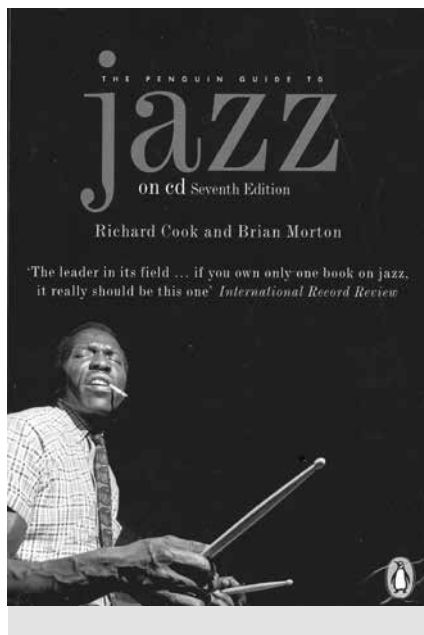
adott életművön belüli rangsort jelölik, mintsem viszonyítási alapul szolgálnak. A szócikkek kétharmada alatt Scott Yanow neve szerepel, ami elképesztő teljesítmény, ugyanakkor némiképp egydimenzióssá teszi a véleményfűzést. A kötet jazztörténeti áttekintéssel, zenei térképekkel, a fontosabb könyvek, videók, lemezkiadók és producerek bemutatásával és minősítésével (!) egészül ki. Az All Music Guide to Jazz egyébként a zene különböző műfajait feldolgozó sorozat része, a negyedik, egyben utolsó nyomtatott jazzkötet 2002-ben jelent meg. A naponta frissített anyag elérhető a világhálón a www.allmusic.com címen.

(**THE PLAYBOY GUIDE TO JAZZ**) A nevéhez tapadó más természetű képzetek ellenére a Playboy vállalat rendszeresen foglalkozik a jazz-zenével. Los Angelesben ezel a névvel fesztivált is rendeztek, így nem csoda, hogy a Plume Book

gondozásában 1998-ban jazzkalauz kiadására is vállalkoztak. Szerzője Neil Tesser jó nevű jazzkritikus, a Playboy magazin jazzrovatának vezetője, aki lemezekkel illusztrált jazztörténetet ad az olvasó kezébe. A 300 oldalas könyv kilenc fejezete lefedi a jazz fejlődésének évtizedes váltásokban megnyilvánuló mozgásait. Mindegyiket kis esszé vezet be, amelyek feltárják a lemezek megszületésének társadalmi és zenei hátterét. A „hasznos hazugság” fogalom bevezetésével a szerző igyekszik megvilágítani azokat a téveszméket, hamis állításokat, amelyek a jazz történetéhez és előadóihoz kapcsolódnak. Tesser nem törekszik arra, hogy minden jó lemezről szót ejtsen: a szubjektivitást vállalva csak a jazz fejlődése szempontjából lényegesnek ítélt felvételekkel foglalkozik. Elemzéseiben kizárólag CD-ket tárgyal; azok a felvételek, amelyek (még) nem jelentek meg ebben a formátumban, kimaradnak az áttekintésből. A szakszerű, olvasmányos kézikönyv utolsó fejezetében egy gyűjtemény alapjainak lerakásához járul hozzá ötven kulcsfontosságú lemez megnevezésével.

(THE PENGUIN GUIDE TO JAZZ) Az amerikai All Music Guide to Jazz mellett a legnagyobb szabású jazzkalauz, két angol szerző, Richard Cook és Brian Morton hatalmas vállalkozása. Az 1992-től kétévenként 2008-ig megjelenő, kilenc vaskos kötetből álló sorozatnak Cook 50 éves korában, 2007-ben bekövetkezett halála vetett véget, amelyet követően Morton 2010-ben The Penguin Jazz Guide címmel a legjobbnak ítélt 1001 CD-t ismertető könyvvel állított emléket közös munkálkodásuknak. A kötetek a brit kereskedelembe kapható kiadványokat vették alapul a készlet változásait követve; a két utolsó például egyenként 2000 új CD szemléjével gyarapodott, ugyanakkor a már nem forgalmazott lemezek törlődtek a listáról. Az első kötet 1280 oldallal indult, az utolsó 1700 oldalra bővült, ám a terjedelmi korlátok időről időre így is szerkesztésbeli és tematikai módosításokat tettek szükségessé.

Az angol és az európai jazznek az amerikai kalauzoknál nagyobb figyelmet szentelő sorozat diszkográfiai adatai és vállaltan szubjektív, de megbízható értékrendje miatt a jazzbarátok és lemezgyűjtők alapvető tájékozási forrása.



(BIELEFELDER JAZZ KATALOG) A német jazzkiadás grandiózus vállalkozása megjelenésének harmadik évtizedében már olyan nagy mennyiségű adatot tartalmaz, hogy a szerkesztők a korábbi kisebb méretről áttértek az A4-es formátumra, és olvashatóbb tipográfiát alkalmaztak. Az 1998-as kötet így is 1200 oldal terjedelmű, csaknem 50 ezer címszó, 21 ezer művész neve szerepel benne, összesen 160 ezer hivatkozással a számokra, az előadókra és a lemezkiadókra. A munka hagyományosan három fő egységre oszlik: az elsőben egy-egy szerzemény előadóinak névsorával ismerkedhetünk meg, a másodikban az egyes muzsikuskok oeuvre-jéről kaphatunk képet (a saját nevük alatt megjelent felvételeken kívül a másokén vállalt közreműködésről is), végül a kiadók katalógusa következik. Az utóbbi alkotja a legterjedelmesebb részt a lemezek azonosító számával, címével, az előadó nevével, a számok címével, a felvétel időpontjával, a zenekarvezető és a zenekari tagok nevével és hangszerével. Egy év alatt a gyűjtemény 1500 új címszóval gyarapodott, tehát havonta 120 új CD megjelenését regisztrálták. Ugyan a katalógus a német forgalmazók kínálatára támaszkodik, s ilyen értelemben nem átfogó jazztörténeti kataszter, óriási mennyiségű adatával a lemezgyűjtők nélkülözhetetlen kézikönyve. (2000)

Jazz, blues és környéke

A Down Beat magazin 75 éve

Elmhurst. Riasztóan lerobbant negyedeken halad át Chicago belvárosából a vonat nyugat felé, amíg jó órányi utazás után a kertváros állomására ér. A kihalt, vidékies megállóhoz közel esik a North Haven Road, sarkán a 102. számú házzal. Palatető, földszintes téglalapú épület: itt székel a 75 évvel ezelőtt alapított Down Beat kiadóhivatala és szerkesztősége.

Nem ilyennek képzeltem. New York, Soho, tetőtéri loft – inkább. Vagy Chicago, a Loop, a modern építészet valamelyik felhőkarcolója. De itt, kint a prérin, a nagyváros periferiáján, ez az igencsak szerény, jellegtelen épület? Ez volna a híres szaklap otthona?

Fiatalemberek fogadnak. Jason Koransky szerkesztő, Dave Zaworski társ-szerkesztő és Frank Alkyer, a kiadó igazgatója. Kissé tartózkodóak a messziről érkezett, ismeretlen vendéggel szemben. Aztán oldódik a feszültség, az első, tapogatózó mondatok után rátalálunk a közös nyelvre. Frank egy pillanatban elárulja: nagyszülei magyarok voltak, a Partiumban éltek. Az asztalokon, a földön, a polcokon CD-hegyek, könyvek, folyóiratok, plakátok: jazzmuzsikuskok arca néz ránk innen is, onnan is.

A történet persze nem itt, hanem Chicago belvárosában kezdődött. A Down Beat (jelentése: az ütem első, legsúlyosabb leütése) 1934 júliusában, nyolc oldalon, tíz cent áron Alfred J. Lipschutz biztosítási ügynök vállalkozásaként látott napvilágot. Mivel a korabeli zenei lapok – az Orchestra World és a Metronome – egyike sem tartotta fő profiljának az akkor negyedszázada létező, még mindig szubkulturális jelenségnek számító jazzmuzika képviseletét, a novemberben másik tulajdonos kezébe került chicagói kiadvány két év alatt országosan számon tartott jazzmagazinná nőtte ki magát. Jóllehet első számai a híreken kívül semmiféle elemzést, kritikát, portrét nem közöltek, és cikkei a következő időben is fésületlen, olykor szélsőséges véleményeket tükröztek, öt éven belül elérte a 80 ezres példányszámot, amit azóta sem haladott meg lényegesen. A hektikus indulást követően a lap helyzete 1938-ban stabilizálódott, amikor John Maher nyomdász vásárolta meg a kiadói jogokat, amelyek azóta is a család tulajdonában vannak.

Az amerikai versenyszellemben edződött, szigorú felfogású Maher irányítása alatt vált a Down Beat az amerikai jazz első számú hírközlő és véleményformáló magazinjává. Indító önmeghatározásában még „A muzikusok lapja” titulus szerepelt, ami nem sokkal később „A muzikusok bibliája” elnevezéssé változott. A 70-es években a rockzene térhódítása súlyos identitásválságot okozott a lapnál is. A nyitást nem kerülhették el; akkoriban előfordult, hogy rocksztárok szerepeltek a címlapon, ami elidegenítette a hagyományos jazzközönséget, ugyanakkor új olvasókat nyert meg a fiatalabb korosztályból. A megnevezés az utóbbi években finomodott, képlékenyebbé vált: a „Jazz, Blues and Beyond”, azaz a „Jazz, Blues és egyéb” szókapcsolatok segítenek értelmezni a főcímet, amiben mégiscsak a jazzre esik a hangsúly.

A Down Beat ma havilap, holott négy évtizeden át havonta kétszer jelent meg. A nehéz időkben példányszáma a felére, 40 ezerre csökkent, munkatársi gárdája folyamatosan cserélődött, annak megfelelően, hogy milyen kiadói stratégia határozta meg a szerkesztés elveit és gyakorlatát. Ez azonban már jazztörténelem. Az olvasót jobban érdekelheti, hogyan fest most, milyen ma a magazin. Az informatív, bár értékítéleteiben olykor vitatható All Music Guide lexikon szócikke a leghíresebb amerikai jazzorgánumnak nevezi, miközben az



Frank Alkyer, a kiadó igazgatója

első számú jazzmagazinként a Washingtonban szerkesztett vetélytársat, a Jazz Times-t nevezi meg. Kétségtelen, hogy Amerikában senki nem ülhet sokáig a babérajain, de az is tagadhatatlan, hogy a jazzmagazinok modelljét a folyamatosan megújuló Down Beat teremtette meg.

Egy lap értékét elsősorban a szerzői gárda határozza meg. E tekintetben a Down Beat mindig is kiemelkedett a mezőnyből. Olyanok szakértők fémjelezték egyes korszakait, mint a Count Basie-t, Billie Holidayt, Charlie Christiant és másokat felfedező John Hammond, az Angliából áttelepült, muzsikusként is ismert Leonard Feather, a kritikus Gene Lees, a szerkesztést később az egyetemi katedrával felcserélő Dan Morgenstern, vagy a jazzéletformáról nagy beleérzéssel tudósító Nat Hentoff. A lapnak kiterjedt tudósítói hálózata révén minden nagyobb amerikai jazzközpontban van munkatársa, az éves kritikusi szavazáson pedig a világ kiválasztott országaiból érkező mintegy 120 voks alapján alakul ki a muzikusok rangsora.

A tájékozódás szempontjából ma is nélkülözhetetlen lap többnyire 84 oldalon, néha tematikus bővítményekkel jelenik meg. Beszámol a jazzvilág híreiről, bemutat új arcokat, portrékat közöl neves muzikusokról, tudósít koncertekről, körkérdésekre kér választ, ismerteti a hangszerttechnikai újdonságokat, és elemzésekkel teszi közzé hangszereszlók átiratait. Népszerű találmánya a Leonard Feather nevéhez köthető, ma is kedvelt vakteszt, amelyben muzikusok mondanak véleményt lemezokről. A lap fontos küldetést tölt be az iskolai jazzoktatásról készített összeállításai, országos versenyek meghirdetésével, a jazzkurzusok és a legjobb együttesek, előadók népszerűsítésével. Éves körképben ad áttekintést a világ nagy fesztiváljairól. Hangsúlyos része a lemezkritikai rovat, amelyben osztályzatokkal (csillagokkal) értékeli a frissen megjelent albumokat. Újabban csak a remekműveknek jár a maximálisan adható öt pont, és mert ilyen kevés akad, megszorodott a négy- és háromcsillagos lemezek száma. A Down Beat kritikái mérvadónak számítanak, mégis, a szerkesztőség merész gesztussal az ítéletek viszonylagosságára figyelmeztet azzal, hogy négy kiválasztott lemezt négy, nem ritkán homlokegyenest különböző véleményű szerző értékeli. Ugyanez a szempont húzódik meg a kritikusi, illetve közönségsvavazások – augusztus, december – hátterében. A kétfajta értékrend között jelentősek az eltérések, de mindkettő meghatározó helykijelölő és orientációs hatást gyakorol a jazzvilágra.

Fontos a külső is. A lap nagy hangsúlyt fektet a figyelemkeltő címlapra és a modern belső kialakításra. Tipográfiája mindig egy lépéssel a kor uralkodó vizuális szemlélete előtt járt. Színhasználatában, az amerikai felfogásból következő módon, időnként zenén kívüli megfontolások is szerepet játszottak. A lap a 30-as években, amikor még kockázatosnak számított, kivont karddal harcolt

a faji egyenlőségért. Három évtizeddel később, amikor az avantgárd térhódítása miatt egyre több fekete muzsikusként került címlapjára, szembe kellett néznie a társadalmi tiltakozással és a hirdetések számának csökkenésével. Ma szingargadság jellemzi a lapot: a 2009. novemberi szám első oldalán három dobos, Jeff 'Tain' Watts, Lewis Nash és Matt Wilson mosolyog az olvasóra. Kettő közülük fekete.

Adódik a kérdés: kihez szól a Down Beat, és a jazz milyen felfogása tükröződik napi szerkesztési gyakorlatában? Mivel nem közhasznú, kulturális missziót teljesítő kiadványról, hanem üzleti vállalkozásról van szó, a működés elsődleges szempontja az önfenntartás, sőt a nyereségképzés. Ezt segítik elő az oldalakat nagy számban megtöltő, hangszergyártó cégek, hanglemezkidatók és fesztiválok kínálatát reklámozó felületek, amelyek egyúttal információkat is hordoznak. A szerkesztőség szigorúan tartja magát ahhoz az elvhez, hogy kizárólag szakmai hirdetéseknek ad teret. Mint ahogy zenei értelemben is kerüli az irányzatosságot. Az értékekre, a jazz lényegét megtartva újító törekvésekre igyekszik figyelni. A

világ minden részében akadnak előfizetői, legtöbb olvasója mégis az USA-ban található. Ez a tény meghatározza irányultságát: a Down Beat elsődlegesen az amerikai jazzélettel foglalkozó orgánus, és csak kiegészítésképpen figyel a világ más részeire, így Európára. Lehet, hogy versenytársai – a Jazz Times, a Jazziz vagy a Cadence – magasabb példányszámot értek el, de a legnagyobb reputációja ma is a chicagói magazinnak van. Címlapjára kerülni nemcsak rang, hanem ingyenreklámmal felérő óriási lehetőség, amiben már európai együttesnek – a svéd E.S.T.-nek – is része lehetett.

Washingtoni éveim alatt megtisztelő felkérést kaptam a Down Beat éves kritikus szavazására, aminek – mindenkor egyetlen magyarként – 2001-ben és 2002-ben eleget is tettem. Hazatérésem után, sajnálattal ugyan, de visszaléptem a szavazástól, mert a szűkös CD-behozatal nem tette lehetővé a megalapozott



A Down Beat címlapja

véleményformáláshoz szükséges tájékozódást. Azóta más szerkesztők neve szerepel a lap impresszumában, de a Down Beat – jóllehet az interneten zavarba ejtő mennyiségű információ és zene érhető el – továbbra is őrzi iránymutató szerepét a jazz iránt komolyan érdeklődő olvasók körében. (2009)

Uralkodók és trónkövetelők

(KIS MOZGÁSOK) A Down Beat minden évben megszavaztatja a kritikusokat és az olvasókat a legjobbnak ítélt muzsikusról. A hagyomány szilárdan tartja magát, habár megkérdőjelezhető az eredmény esztétikai érvényessége. A művészetben nincsenek egzakt mutatók; az augusztusi számban közölt kritikai sorrend és a decemberi népszerűségi lista inkább jelzésértékű tájékoztatásnak tekinthető a szakmailag kiemelkedőnek tartott, illetve az olvasók által leginkább kedvelt muzsikuskok és produktumok megítéléséről. A helyezések kétségtelenül hatással vannak az előadók érvényesülésére.

Kikre adták szavazatukat 1991-ben a kritikusok? Igazi meglepetés alig akad, a régi, bejáratott nevek vezetik a listákat. Figyelmet kívánó mozgások inkább a kislistán (feltörekvő tehetségek) indultak meg, körvonalazva a jazz '90-es évekbeli főbb jellegzetességeit.

Az év lemeze Charlie Haden és az általa harmadszor újjászervezett Liberation Music Orchestra *Dreamkeeper* című konceptalbuma, amely az 1969-es és 1983-as előzmények után ismét a faji egyenlőség és az emberi szabadságjogok mellett tesz hitet. Talán nem véletlen, hogy a kiadó Blue Note lett ez év hanglemeztársasága is.

Az év művésze immár sokadik alkalommal Wynton Marsalis, akit egyben a legjobb trombitásnak választottak. A legjobb hangszerelő Carla Blay, zeneszerző Henry Threadgill. A nagyzenekarok élére a legendás vezető halála után is aktív Count Basie Band került, míg az akusztikus együttesek listáját Phil Woods, az elektromosokét John Scofield vezeti. További kategóriák: szopránszaxofon: Steve Lacy, altszaxofon: Frank Morgan, tenorszaxofon: Sony Rollins, baritonszaxofon: Hamiett Bluiett, harsona: Ray Anderson, klarinét: John Carter, fuvola: James Newton, vibrafon: Milt Jackson, akusztikus zongora: Cecil Taylor, orgona: Jimmy Smith, szintetizátor: Sun Ra, akusztikus gitár: Jim Hall, elektromos gitár: John Scofield, nagybőgő: Charlie Haden, basszusgitár: Steve Swallow, hegedű: Stephane Grappelli, dob: Max Roach, ütőhangszerek: Nana Vasconcelos, egyéb hangszerek: Toots Thielemans (szájharmonika), énekes: Joe Williams, énekesnő: Betty Cartor, énekegyüttes: Take 6.

Az állandóságot tükröző nagylista mellett errefelé kevésbé ismert, sőt új nevek is feltűntek a nagyobb figyelmet érdemlő tehetségeik között. A 84 kritikus szavazata alapján az év művésze Geri Allen, hangszerelője John Zorn, zeneszerzője Ed Wilkerson, alkusztiikus együttese a Harper Brothers, trombitása Roy Hargrove, altszaxofonos Bobby Watson, tenorosa Joe Lovano, klarinétosa Don Byron, vibrafonos Steve Nelson, orgonistája a német Barbara Dennerlein, elektromos bőgőse Bill Laswell, hegedűse Terry Jennoure, dobosa Marvin 'Smitty' Smith, éneke Harry Connick, énekegyüttese a New York Voices.

Állandóság és változás jellemzi tehát a kilencvenes évek kezdetének jazzmuzsikáját, amit a Down Beat listái is szemléletesen tükröznek. Miles Davis váratlan halála előre jelzi: az ötvenes években útnak indult nagy generáció lassan lelép a színről. Az évtizedben a jazz nagy átrendeződése várható, ami éppúgy magával hozhatja a neokonzervativizmus megerősödését, mint új irányok megjelenését. (1991)

(A LÓ OLDALAI) Új év, új számítások, és mindjárt a kérdés: vajon lehet-e a naptár váltásával összefüggésbe hozni a művészetek, történetesen a jazz helyzetét? Szabad-e azt állítani, hogy ez volt, ezután pedig ez lesz? Egyáltalán, kinek van átfogó képe arról, ami ebben a művészeti ágban történik? A szülőházában, Amerikában hetente 250 új lemez érkezik a mérvadó jazzmagazinok szerkesztőségébe. Ezek egyszeri meghallgatása kb. ugyanennyi órát venne igénybe, a hét azonban 168 órából áll.

A Down Beat azzal védekezik a túltermelés ellen, hogy szigorította az értékelés normarendszerét. A felkért 120 amerikai és 20 külföldi szakíró a 2001-ben beérkezett mintegy 3000 CD-ből mindössze kettőt minősített remekműnek: Dave Holland bőgős *Not For Nothing* és Bob Belden szaxofonos-hangszerező-zeneszerző *Black Dahlia* című lemezét. Kérdés, nem esett-e át a ló túlsó oldalára a lap. Vagy az eredmény azok véleményét igazolná, akik úgy vélik, hogy a jazzben kevés érdemleges történik, ez a zene tetszhalott állapotba került?

Kétségtelenül más időket élünk ahhoz képest, amikor az évtizedek múlása egyben stílusváltásokat is hozott. A jazz elterjedése felszámolta a kizárólagosságot, megszűntek az uralkodó irányzatok. Az üzleties szellemű ősházában az ezredfordulót a törzsvonal, a bluesos alapú mainstream játékmód élte leginkább túl, míg a kísérletező, ún. avantgárd szellem szárazra vetett halként tátong levegő után. Az uralkodó nyelvezet kötöttségeit korlátnak érző muzsikások sokfelé (kortárs zene, popzene, hip hop, rap, népzene) keresnek kapcsolódási pontokat. Kiindulásuk számos esetben nem a jazz lényegének tartott szvinges ritmusérzet, hanem a beolvasztás, a szabad rögtönzés inspiratív lehetősége lett.

Az elmúlt száz év történései azt mutatják, hogy a stílusváltások mindig színes bőrrű muzsikusoktól indultak ki. Jóllehet szociális és műveltségbeli hátrányaik miatt az afro-amerikaiaknak csak elenyésző hányada hallgatja és műveli ezt a zenét, a fekete népesség számarányának jelentős növekedése és sorstudata alapot ad a feltételezésre, hogy a jazz életnedveinek elapadásától az újabb évszázadban sem kell tartani.(2001)

(A VÁLTOZÁS JELEI) Az ötvenkilencedik alkalommal publikált kritikusi lista nemzedékváltást jelez a jazzszcénában: a kategóriák élén több új név is feltűnt. Euforikus hangú köszöntőjében Frank Alkyer, a kiadó vezetője az év művésze, a legjobb album előadója és a legjobb zongorista címet is elnyerő Jason Moran zongoristáról szólva az alkotó energiák kiapadhatatlan áramlása és a színek gazdagsága fölött örvendezik. Mint írja, Moran, aki maga egyszerre legalább öt különböző zsánerű projekt aktív szereplője, élő példája a „hip hop” személyiségnek.

Vannak mellette, mögötte más, nála fiatalabb trónkövetelők is. Például Esperanza Spalding, aki a nagy öreget, Sonny Rollins szaxofonost megelőzve második lett az év művésze rangsorban, *Chamber Music Society* című lemeze a harmadik az albumok között, basszusgitárosként pedig a kislista élén végzett. Vagy Craig Taborn, aki a billentyűs hangszerek között bizonyult a legjobbnak, és a zongoristák és az orgonisták kislistáján is az élre került. Az már nem meglepő, hogy az évek óta kitűnő teljesítményt nyújtó Maria Schneider szintén három kategória – zeneszerző, hangszerelő és big band – vezető helyét szerezte meg.

S ha már a fiatalok, említsünk további neveket a kislisták éléről, akikre a jövőben érdemes figyelni: Ambrose Akinmusire (az év művésze, trombita) John Hollenbeck (big band), Anat Cohen (szopránszaxofon, klarinét – a nagylistán!), JD Allen (tenorszaxofon), Jon Irabagon (altszaxofon), Robert Glasper (billentyűsök), Christian Howes (hegedű), Mary Halvorson (gitár), John Herbert (bőgő), Jason Adasiewicz (vibrafon), Susie Ibarra (ütőhangszerek), Gretchen Parlato (ének), Darcy James Argue (zeneszerzés).

Az átrendeződés szembeűnő, ugyanakkor az idősebbek közül többen is őrzik vezető helyüket. A legjobb jazzegyüttes címet Joe Lovano Us Five kvintettje nyerte el, a trombitások élén Dave Douglas végzett, tenorszaxofonon Sonny Rollins, szopránszaxofonon Dave Liebman, harsonán Steve Turré, baritonszaxofonon Gary Smulyan, orgonán dr. Lonnie Smith, hegedűn Regina Carter, gitáron Bill Frisell, bőgőn Dave Holland, basszusgitáron Christian McBride, vibrafonon Bobby Hutcherson, az énekesek között Kurt Elling, az énekesnők táborában Cassandra Wilson lett a győztes – már amennyiben versenynek tekinthető a kritikusok szavazása.(2011)

A Down Beat listái 2000-2015

(Fontosabb kategóriák: kritikusok / olvasók)

2000

Az év művésze: Dave Douglas / Terence Blanchard
Lemez: Dave Douglas: *Soul On Soul* / Terence Blanchard: *Wandering Moon*
Együttes: Dave Holland Quintet / Dave Holland Quintet
Trombita: Dave Douglas / Terence Blanchard
Tenorszaxofon: Joe Lovano / Joe Lovano
Zongora: Keith Jarrett / Brad Mehldau
Nagybőgő: Dave Holland / Dave Holland
Dob: Elvin Jones / Elvin Jones

2005

Az év művésze: Dave Holland / Dave Holland
Lemez: Maria Schneider Orchestra: *Concert In The Garden* /
Maria Schneider Orchestra: *Concert In The Garden*
Együttes: Keith Jarrett Standards Trio / Keith Jarrett Standards Trio
Trombita: Dave Douglas / Dave Douglas
Tenorszaxofon: Joe Lovano / Joe Lovano
Zongora: Keith Jarrett / Keith Jarrett
Nagybőgő: Dave Holland / Dave Holland
Dob: Roy Haynes / Jack DeJohnette

2010

Az év művésze: Joe Lovano / Chick Corea
Lemez: Vijay Iyer: *Historicity* / Pat Metheny: *Orchestrion*
Együttes: Joe Lovano Us Five / Dave Brubeck Quartet
Trombita: Dave Douglas / Wynton Marsalis
Tenorszaxofon: Joe Lovano / Sonny Rollins
Zongora: Keith Jarrett / Herbie Hancock
Nagybőgő: Christian McBride / Christian McBride
Dob: Roy Haynes / Jack DeJohnette

2015

Az év művésze: Vijay Iyer / Chick Corea
Lemez: Rudresh Mahanthappa: *Bird Calls* / Chick Corea Trio: *Trilogy*
Együttes: Vijay Iyer Trio / Snarky Puppy
Trombita: Ambrose Akinmusire / Wynton Marsalis
Tenorszaxofon: Joe Lovano / Chris Potter
Zongora: Kenny Barron / Herbie Hancock
Nagybőgő: Christian McBride / Christian McBride
Dob: Brian Blade / Jack DeJohnette

V. JAZZ ÉS MÁS

Irodalom, film, képzőművészet, fotó, tánc – a jazz és a társművészetek kapcsolata a huszadik századi művészet fontos, napjainkig ívelő fejezete. A jazz lehet téma vagy ihlető forrás, mint ahogyan a társművészetek is különböző formákban és módokon hatottak e zene fejlődésére.

Polgárháború, baseball, jazz

A jazzről valaha készült legnagyobb szabású audiovizuális vállalkozás Ken Burns *Jazz* című tízrészes, tizenkilenc órás dokumentumfilm-sorozata, amely az amerikai PBS tévécsatorna megrendelésére a közszolgálati hálózatban került

közönség elé 2000-ben. Azért érdemes megkülönböztetett figyelemre, mert bemutatása nagy hullámokat vert, széles körben beszédtema lett, és ráirányította a figyelmet a perifériára sodródott jazz-zenére.

A hárommilliárd dollárból hat év ráfordításával készült munka méreteit jól érzékelteti, hogy 2400 fotót és 2000 filmrészletet használtak fel hozzá, és összesen 497 zenei betét hangzik fel benne. A General Motors által támogatott sorozat megjelenését széles körű hírverés kísérte, a vetítésel egy időben 22 önálló CD, továbbá ötlemezes áttekintő és egylemezes „legjava” válogatás került a boltokba.

Az alkotótárs, Geoffrey C. Ward szö-

vege *Jazz: A History of America's Music* címmel könyv formájában is megjelent. Azok, akik elmulasztották megnézni vagy felvenni, videón vagy DVD-n meg-



A sorozat DVD-n is megjelent

vásárolhatták a sorozatot. Mindehhez a szöveg alapján kidolgozott tananyag is társult, amelyet országszerte 75 000 tanárhoz juttattak el.

A film vetítését átfogó médiakampány előzte meg, amihez az amerikai gyakorlat szerint nem utólagos kritikákkal, hanem felvezető írásokkal és elemzésekkel az országos és helyi lapok is hozzájárultak. A szerzők között szakértők éppúgy akadtak, mint a jazzhez bevallottan nem értő, a kultúrával általános-ságban foglalkozó újságírók és tévékritikusok. Voltak lapok, amelyek visszatérően, a sorozatot záró szerkesztőségi kommentárban is foglalkoztak a kiemelt fontosságúnak minősített témával. A vélemények felérnek egyfajta társadalom-lélektani diagnózissal: kirajzolódik belőlük az amerikaiak önképe, örökségük-höz, kulturális teljesítményükhöz és a demokrácia alapjait képező értékekhez fűződő viszonya. Az alábbi áttekintésben 18 napilap, a Boston Globe, a Wall Street Journal, a San Francisco Chronicle, a Christian Science Monitor, a Washington Post, az Arizona Republic, a Los Angeles Times, a Chicago Tribune, a Baltimore Sun, a Dallas Morning News, a Denver Post, a Washington Times, a Saint Louis Post-Dispatch, a Detroit Free Press, a Minneapolis Star Tribune, a Kansas City Star, a New York Times és a New Orleans Time-Picayune hasábjain megjelent írások lényeges megállapításait foglaljuk össze.

Mint szinte minden forrás megállapítja, az amerikai történelem és kultúra toposzainak bemutatására szakosodott Ken Burnsnek nem ez az első jelentős sorozata. A Jazz a polgárháború történetét feldolgozó és a baseball-jelenséget körbejáró trilógia harmadik, záró darabja. A téma az előbbiekhöz hasonlóan az amerikai mentalitás és gondolkodásmód metaforájaként jelenik meg a rendező felfogásában. Burns nem tagadja, hogy korábban kevés ismerete volt erről a zenéről, ami alapot ad bírálóinak ahhoz, hogy szakértelmét és jogosultságát megkérdőjelezzék. Nem meglepő, hogy ebben az egyébként is tamáskodó szak-írók ütik meg a legkeményebb hangot. De még a film erényeit kiemelő tévé-kritikusok is úgy látják, hogy ez az alkotás minden értéke ellenére sem éri el az előző kettő, különösen a polgárháborús sorozat színvonalát. Igaz, teszik hozzá megengedően, azok drámaibb hatású, egyetemesebb érvényű témák feldolgo-zására vállalkoztak.

Burns a védjeggyé vált módszert alkalmazta: eredeti fényképek, filmbe-játzások, zenék, 23 szaktekintély (többek között Gerald Early, Gary Giddins, Stanley Crouch, Albert Murray) és 52 muzsikusként (első számú tanácsadóként Wynton Marsalis, mások között Lester Bowie, Doc Cheatham, Milt Hinton, Joe Lovano, Stan Levey, Branford Marsalis, Cassandra Wilson, Artie Shaw, Harry Connick, Jr.) megszólaltatásával időrendben tekinti át a jazz történetét és fon-tosabb előadóinak életművét. Nyilatkozataiban a rendező egyértelművé teszi,

hogy a filmet nem a beavatottaknak, hanem a legszélesebb nézőközönségnek készítette. Nem tagadja, hogy a témát eszköznek tekinti az ország huszadik századi társadalomtörténetének bemutatására. A jazzt Amerika „hangsávjának” nevezi, abban a demokrácia megtestesülését, az improvizációban az individualizmus kifejeződését, az egyéni megnyilvánulások és a csoportdinamika kettősségében az amerikai lélek kivetülését látja. Ez magyarázza a film olykor költői hangvételét és emelkedett tónusát. Általános vélekedés szerint a leghatásosabb jelenetek az 1930/40-es évek szvingkorszakának hangulatát érzékletesen visszaadó részek. Nem véletlenül: a jazz akkor jutott népszerűsége csúcsaira, és

Amerika tánczenéjeként az egész világot meghódította.

Természetes, hogy az alkotás különböző megítéléseket, olykor homlokegyenest ellenkező vélekedéseket váltott ki. A jazz az említett évtizedeket leszámítva soha nem tartozott az amerikai kultúra fő sodrába, nem része az általános műveltségnek, a társadalom mindig mostohagyerekként kezelte, és ma is sok millió amerikai van, aki először találkozik Charlie Parker vagy Cassandra Wilson zenéjével – érvelnek többen. Mások ezzel szemben Gerald Early társadalomtudós filmbeli jóslatára hivatkoznak, miszerint ezer év múlva Amerikára három dolog: az alkotmány, a baseball és a jazz miatt emlékezik majd az



Aki kimaradt: Don Byron klarinétos-szaxofonos

utókor. A jazz Amerika klasszikus zenéje – nyomatékossítja az állítást az egyik elemző. A jazz legfontosabb jellemzője, az improvizáció Amerika földjének meghódításában is szerepet játszott – von történelmi párhuzamot a másik. A rabszolgák alkalmazkodó- és rögtönzőképességük révén voltak képesek életben maradni kisémmizett, jogfosztott helyzetükben – hivatkozik a harmadik Winton Marsalis filmbeli tételére. Az improvizáció a feketék kreativitását lebecsülő, a jazzt ösztönös, igénytelen előadásmódnak tartó fehérek körében sokáig nem talált kellő méltánylásra – árnyalja a képet a negyedik.

Az ilyen átfogó feldolgozások kiemeléseit, hangsúlyait óhatatlanul a szerző(k) értékrendje határozza meg. Enciklopédikus áttekintés helyett Burns két

meghatározó személy, Louis Armstrong és Duke Ellington pályafutását állítja a film tengelyébe, életük alakulását minden részben követi. Azt kevesen vonják kétségbe, hogy a jazz legfontosabb hangszeresére és az amerikai zenetörténet legnagyobb komponistájára esett a választása, de a narratívát többen kifogásolják, mondván, hogy emiatt nem jut hely olyan jelentős muzsikuskok említésére, mint Benny Carter, Jimmy Blanton, Stan Kenton, Freddie Hubbard, Bill Evans, McCoy Tyner, Keith Jarrett, Joe Henderson, Wayne Shorter, Eric Dolphy, Elvin Jones, Albert Ayler. Különösen fájdalmas a latin jazz és a gitárosok mellőzése, nem kerül szóba Charlie Christian, Django Reinhardt, Wes Montgomery, Kenny Burrell, John McLaughlin vagy Pat Metheny neve sem.

Az ítések a sorozat megbocsáthatatlan hibájának a modern jazz kurta elintézését tartják. Az utolsó négy évtized csak a zárórészben kerül szóba, mintha Burns gyászbeszédet tartana a jazz fölött, azt sugallva, hogy ennek a művészi formának az ideje az 1960-70-es években lejárt, immár polcon a helye. Ami azóta történt, semmi újat nem hozott, eltekintve a Wynton Marsalis vezette irányzattól, amely visszatért a gyökerekhez, ilyen módon rehabilitálta a jazzt. A rendező nyilatkozataiban a történeti távlat hiányával védekezik, és tagadhatatlan, hogy a kérdés ellentétes értelmezéseket vált ki. Burns álláspontját erősíti Miles Davis, aki már 1981-ben arra a következtetésre jutott, hogy a jazz halott. A recenzensek között is akad olyan, aki nagy formátumú, előremutató tehetségek hiányában stagnálásnak látja a jelenkort, és a jazzt a balett- és klasszikus zenéhez hasonlítja, mint amely művészeti ágak is a múltból és nem a jelenről szólnak.

Mások ezzel szemben azzal érvelnek, hogy a jazz mindössze hat évtized alatt bejárta a klasszikus zene több évszázados útját, és a művészetek általános fejlődését követve belépett a stílárisk sokszínűség posztmodern korába. Ami reményt ad arra, hogy eljön az igazi kreatív neoklasszicizmus ideje, amelynek zenéje úgy gyökerezik mélyen a hagyományokban, hogy legalább annyira személyes és egyéni jellegű. Mint azoké a művészeké, akik az utolsó, érintőlegesen tárgyalt években új színeket kevertek a jazz palettájára, lásd a World Saxophone Quartet, Anthony Braxton, Sun Ra, Henry Threadgill, Don Byron, John Zorn, Dave Douglas, Matthew Shipp eredményeit. Jellemző, hogy miközben Amerika a smooth jazz mézes-mázos hangjainak bűvöletében él, Európa és Japán a hamisítatlan, tiszta jazzt kívánja hallani. Az, hogy a jazz padlóra került, nem jelenti azt, hogy kiűtötték – fogalmaz az egyik cikkíró, kifejtve, hogy a jazz jövője rugalmasságán múlik, amivel képes átlényegítve magába építeni a világ kultúráinak változó elemeit.

A megközelítésmódok és értékrendek különbözőségét jól jellemezi két szaktekinéti véleménye. A film könnyörtelen bírálója Howard Reich, a Chicago Tri-

bune kolumnistája, aki szerint a kliséktől hemzsegő, ténybeli tévedésektől sem mentes, hömpölygő sorozat kétszer hosszabb a kelletténél. A kinyilatkoztatás-szerű narráció (Keith David színész hangja) inkább Wagner operáihoz illene, a hosszas előkészületek és a nagy erőfeszítések ellenére Amerika szabad, izgalmas, kiszámíthatatlan és bátor zenéje nehézkes, hatásvadász és unalmas hangfolyamként jelenik meg a filmben. Mint fogalmaz, Burns dilettáns történelmi leckéjében a magasztos fogalmazás elhomályosítja a tényeket, a kihagyások megkérdőjelezik a hitelességet. Ha a reklámnak köze volna az igazsághoz, a filmet a „Néhány színes és különleges egyéniség, 1900-1950” címmel kellene forgalmazni. Akkor legalább tudatosulna a nézőkben, hogy a jazztörténet fontos epizódjainak bemutatása, a stílári fejlődés felrajzolása, a kritikai megközelítés helyett miért élményszerű, gyakran könnyű fajsúlyú anekdotákból építkezik a sorozat. A kritikus elfogadhatatlannak tartja a film hivatkozásait a forgalmazási és hallgatottsági adatokra, mert, mint kifejti, a jazz mély és bonyolult zene, amelynek értéke nem kereskedelmi mutatókkal mérhető.

Jóval árnyaltabb véleményt fejt ki a Boston Globe hasábjain Bob Blumenthal, aki szintén szóvá tesz hibákat, aránytalanságokat, de azokat másodlagosnak tartja a film erényeihez képest. A művet a jazz történetének bemutatását célzó eddigi legmerészebb kezdeményezésnek minősíti, amit az olyan tiszta vezetéssel és beleérző képességgel teljesít, hogy bizonyosan hozzájárul a jazz táborának növeléséhez. A kritikus a sorozatban a rasszizmus elleni küzdelem megrendítő metaforáját látja, ami a zenével párhuzamosan végigkíséri a polgárjogi mozgalmak történetét, és az emberi méltóság dicséretét hirdeti. Mint fogalmaz, a film nem merítette ki tárgyát, de amit megjelenít, azt intelligensen, szenvedélyesen és olyan stílusban teszi, ami létrejöttét felbecsülhetetlen jelentőségű kulturális eseménnyé avatja. (2000)

Muzsikuskok a vásznon

(Jazz és képzőművészet)

A jazz és a képzőművészet a kezdetektől kölcsönhatásban áll egymással: jazzlemezek borítóját gyakran színesítik festmények, és a vizuális művészek is előszeretettel örökítenek meg jazzmuzsikosokat. A Smithsonian hálózathoz tartozó washingtoni National Portrait Gallery az amerikai történelem és kultúra nagyjainak arcképeit gyűjti és őrzi, köztük jazzmuzsikusokét is. A múzeum honlapja több száz alkotást sorakoztat fel, a legnagyobb számban fotókat, de festmények, grafikák, plakátok, sőt érmék is szerepelnek a katalógusban. Jazzkönyvek szer-

zői illusztrációként gyakran használják a múzeum anyagát, leginkább a fotókat. Pár kép szerepel az állandó kiállításon, így sikerült lencsevégre kapni néhány, ilyen formában is halhatatlanná vált muzsikus portréját. (2010)



Lionel Hampton
(Frederick J. Brown, 1997)



Duke Ellington
(Peter Hurd, 1956)



Benny Goodman
(René Robert Bouché, 1960)



Dizzy Gillespie
(Marc Klionsky, 1988)



Thelonious Monk
(Boris Chaliapin, 1964)



Lena Horn
(Edward Biberman, 1947)

Jazz és irodalom

Ha az irodalomról beszélünk, viszonylag könnyű a dolgunk, mert rendelkezésünkre áll a nyelv. Ha a komoly zenéről beszélünk, akadályokba ütközünk, mert vannak olyan dimenziói, amelyek megragadásához kevés a nyelv. Ha a jazzről akarunk beszélni, még nehezebb a helyzetünk, mert megközelítéséhez nem ad kellő támaszt az európai klasszikus zene esztétikai fogalomkészlete. Ez az előadási gyakorlat más rendezőelvek és hatásmechanizmusok szerint működik.

Kiindulási és viszonyítási pontként vegyünk három zenedarabot.

1. Louis Armstrong: *West End Blues* (1928). Bevezetője a leghíresebbek közé tartozik a jazz történetében. Drámai hatású, ahogyan Armstrong trombitája a magas hangig felkapaszkodik, azt kitartja, majd kanyargósan leereszkedik. A kollektív improvizáció kereteiből kiemelkedő individuális hang, a rögtönző-készség egyedülálló megnyilatkozása ez a 12 ütemű, lassú blues.

2. Charlie Parker: *Koko* (1945). A Cherokee című ismert téma akkordmeneire rögtönzött változat. A trombita- szaxofon bevezető után Parker rögtön szólózni kezd. Ez a kétszer 32 ütem a bop stílus – az első modern irányzat – kvintesszenciája: briliáns játéktechnika, virtuóz hangszerkezelés, elképesztő tempójú rögtönzés – a tudat szabad áramlása.

3. Art Ensemble of Chicago: *Full Force* (1980). Öt muzsikus legalább három tucat hangszeren: a free jazz vezető együttese. Tematikai, harmóniai és ritmikai kötöttségektől mentes szabad rögtönzés. Közvetlen kommunikáció, kreatív kölcsönhatás, egyén és közösség viszonyának újrafogalmazása a jazz és a 20. századi kompozíciós zene nyelvezetének birtokában.

Három előadó, három korszak, három stílus. Mindegyik jazz. Mi bennük a közös? Miben különböznek az európai műzenétől?

Első tétel: Jazz és más

A nyugati művészetek (alap)egysége az alkotás – a vers, a szimfónia, a szobor vagy a film –, amely önálló életre kel, miután elnyerte formáját. A zenében az interpretáció mércéje a kottahű előadás. A remekművek az előadások minőségétől függetlenül foglalják el helyüket a nagy szellemi teljesítmények között.

A jazz nem ilyen egységekben mérhető. A jazzt nem előadják, hanem létrehozzák. A hangrögzítés feltalálása lehetővé tette a produkciók megőrzését, vannak is felvételek, amelyek kiérdemlik a remekmű minősítést, de ezek csak kiragadott momentumok az alkotás folyamatából. John Coltrane pályája során



Art Ensemble of Chicago (Forrás: internet)

több tucatszor eljátszotta a *My Favorite Things* című darabot, de kétszer sem ugyanúgy; mindig változtatva, alakítva, a pillanat függvényében.

A jazz célja nem a kritikai elismerésre számot tartó „mű” előállítása, hanem a zene megélése – és az, hogy mások is megéljék a zenét. A jazz történetében akadtak zseniális előadók, de a zene kollektív jellegéből következően a létrejött „mű” értéke csak részben függ tőlük. Ez nem azt jelenti, hogy a jazz alacsonyabb rendű művészet volna, hanem azt, hogy hatását más eszközökkel éri el. Ebben megkülönböztetett szerepet játszik az improvizáció.

A rögtönzés nem más, mint spontán komponálás, amely a szólókban épp úgy megnyilvánulhat, mint az összjátékban. Az improvizáció okkal kap kitüntetett figyelmet, mert ebben valósul meg a zene folyamatos, élő újrateremtése, ennek során alakul ki az a felfokozott, ihletett lelkiállapot, aminek a közönség is részesévé válik. A jazz az előadók zenéje, amelyhez a téma csak kiindulópontul szolgál. A lényeg az előadásmód, amiben a véletlen nagy szerepet játszik. Ahogy André Hodeir, a jeles francia jazztörténész fogalmazta: a jazzben az egyéniségek összegződése lép a szerkezet helyébe. A zenét a muzikusok kelтик életre estéről estére, a dolog természetéből következően változó színvonalú előadásban, de mindannyiszor eredeti, őszinte és hiteles megnyilatkozásként.

Második tétel: Jazz és szó

Az érzékelésnek és az információk szervezésének kétféle módja ismeretes: az írásbeliség és a szóbeliség, ami csoportos tevékenység. A nyugati (fehér) kultúra nem tulajdonít különösebb jelentőséget az érzéki információknak. Az afrikai (fekete) kultúra eredendően szóbeli, a szóbeliségben pedig csak a beszélt nyelv és a vokalizáció szolgál kommunikációs eszközként. A szóbeli kommunikáció mentes a közvetítő médiumtól. A szóbeliségben élő ember spontánul viselkedik, szimultán cselekszik és reagál a környezetére. Nem intellektuálisan, hanem érzelmileg kapcsolódik környezetéhez a kommunikáció során. A kétféle gondolkodásmód nem az emberiség fejlődésének különböző szintjeit képviseli.

A jazzben az afrikai elemek szerepe a Nyugat-Afrikából Amerikába hurcolt rabszolgák révén legalább olyan jelentős, mint az amerikai – nota bene európai – meghatározottság. A zene a fekete amerikai kultúra leginkább elfogadott megnyilvánulása. Hatásának magyarázatát, mint azt a témát behatóan vizsgáló Ben Sidran – maga is jazzmuzsikus – „*Black Talk*” című könyvében kifejti, mindenekelőtt a vokalizált hanghordozásban és a ritmus sajátos felfogásában kereshetjük. Míg az európai hagyomány a hangmagasság, az időfelosztás, a hangszín és a hangrezgés szabályosságára helyezi a hangsúlyt, az afrikai mindennek az ellenkezőjére. Az afrikai hagyomány a nyelvben pl. a körülírást részesíti előnyben a direkt közléssel szemben. A fekete zenében ugyanez a burkolt, kihagyásos gyakorlat figyelhető meg: a hang nem „egyenesen” szólal meg, az énekes vagy a hangszeres alulról vagy felülről közelít rá. A tónust állandóan változó vibrátók, tremolók és felhangok színezik. A szóbeliségben az intonáció információhordozó. Az afrikai dobosok képesek hangszínbeli árnyalatokkal szavakat utánózni. A tonális elem, a hanghordozás vokalizált gyakorlata a modern fekete beszédben is fennmaradt.

Az afrikai poliritmika és polimetria, tehát különböző ritmusképletek és ütembeosztások egyidejű jelenléte, az európai zenében használt annotációval nehezen jegyezhető le. A nyugati észlelés számára a ritmus, mint a tapasztalatok átadásának és átélésének fizikai hatással járó eszköze, majdnem teljesen ismeretlen. Az afrikai kultúrában a zene a mindennapi élet része, funkcionális, csoportos tevékenység, amelyben az „előadó” és a „közönség” nem különül el. A feszültségkeltés és -oldás, a ritmus, mint „kulturális katarzis”, mint a „kulturális ego” kifejeződése – ahogy a 60-as évek amerikai polgárjogi mozgalma fogalmazott – elsősorban a fekete társadalmak sajátja.

Az Újvilágban a szóbeliség a beszédminták, a nyelvtani szabályok és a zenei idiomák elsajátítása révén fennmaradt. Az Afrikából átkerült feketék saját ha-

bitusukra formálták az Amerikában talált nyelvi és zenei elemeket: úgy asszimilálták a fehér kultúrát, hogy magukévá tették formáit, miközben alapvetően megváltoztatták tartalmát. Az intonációval történő kommunikáció a verbális érintkezésnél mélyebb érzelmek közvetítésének eszköze lett. Míg a nyugati zenekultúrában, például egy szimfonikus zenekar vonósainak játékában, a kialakult hangzásideál szerinti előadás minősül értéknek, a fekete zenében az egyéni hang, az egyedi megszólalás, az önálló technika kimunkálása a mérvadó. A kétféle megközelítés a jazzben úgy összegződött, hogy a hangszerek, a dallamok és harmóniak elsődlegesen a nyugati zenei hagyományból származnak, míg a ritmus, a kiejtés mód, a hangképzés és a bluesharmónia elemei az afrikai zenéből, illetve az amerikai feketék zenei felfogásából eredeztethetők. Az így létrejött zene főképpen idő-, azaz ritmusfelfogásában, az improvizáció által is képviselt spontaneitásában és vitalitásában, valamint az egyéni hangzásban és kiejtés módban különbözik az európai zenétől.

Hol helyezhető el ebben a mátrixban az irodalom?

A jazz és az irodalom viszonyának több formája létezik. 1. A jazzvonatkozású irodalom témájaként választja a jazz-zenét, a jazz világot vagy a kiemelkedő muzsikusokat. 2. A jazz és az irodalom magasabb rendű kapcsolatát megtestesítő jazzköltségzet vagy jazzpróza a zene jellemző jegyeit alkalmazza stílár és formaképző eszközként. 3. A jazz és a költségzet kapcsolatának harmadik változata a vers és a zene együttes megjelenése, néha egybeolvadása közös előadás, performansz keretében.

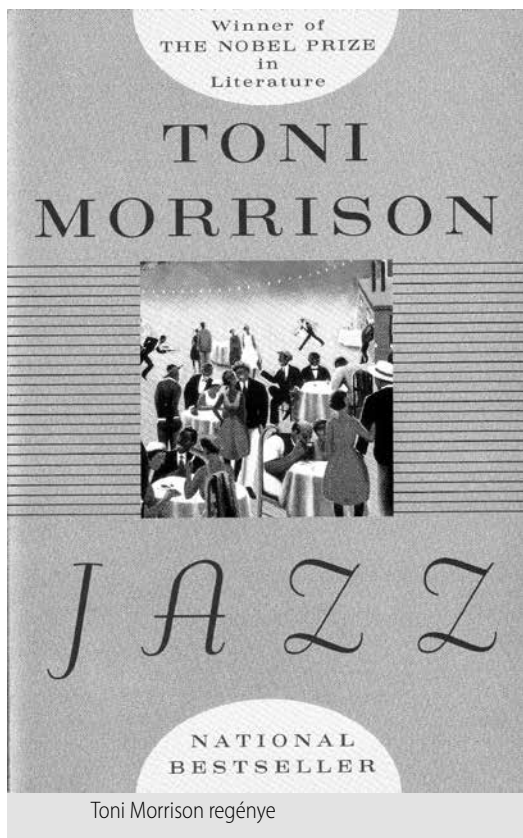
Harmadik tétel: Jazz és próza

„Amikor rólam ír, ne írja azt, hogy jazzmuzsikus. Ne írja azt, hogy muzsikus vagy gitáros – írja azt, hogy Big Bill egy jól ismert bluesénekes volt, aki 1925-1952 között 260 bluesdalt vett lemezre; boldog ember volt, amikor tintázott és a nőkkel hetyegett; minden bluesénekes kedvelte, némelyik féltékenykedett rá, de olyankor Bill rendelt egy üveg whiskyt, és mindenki nevetni kezdett, a zene folytatódott, Big Bill meg leszopta magát, eltűnt a buliból, és hazament aludni...”

Francis Newton, polgári nevét és foglalkozását tekintve Eric Hobsbawm angol történész idézi ezeket a sorokat Big Bill Broonzytól *The Jazz Scene* című, 1959-ben megjelent könyvében, furcsállva, hogy az irodalom nem fedezte fel magának jobban a jazzt, amikor ilyen reflexiók kínálkoznának indíttatásul. Newton alapvető és szellemes munkájában a kifáradt, önmagába mélyedő nyugati művészettel szemben piederstálra emelte a jazzt, felvetése mégis kiegészí-

tésre szorul. A jazz áthatotta az egész 20. századi amerikai kultúrát mint metafora, modell, kulturális és interdiszciplináris tényező. Hatása alól az irodalom sem vonhatta ki magát, még ha ez a kapcsolat nem lett is olyan átütő, mint a film vagy a modern tánc esetében.

A jazzmuzikusok a kezdetektől úgy tekintettek magukra, mint akik történetet mondanak a hangszeren. A kispróza ilyen értelemben különösen alkalmas jazz témák feldolgozására. Az amerikai irodalomban számtalan novella



foglalkozik a jazzlélménnyel: a zenei stílusokkal, a zene környezetével, a jazzmuzikusokat alakító lélektani tényezőkkel. A nem zenei témák között szerepel a fekete hagyomány, a rasszizmus, a jazz társadalmi megítélése, a kábítószer, a lelki betegség, az alacsony fizetség, a nyomorúságos munkakörülmények stb. A jazznovellák szerzői többnyire arra törekcszenek, hogy megszólaltassák, vagy legalább érzékeltessék a jazz hangját. A zene leírásának sokféle költői, ritmikai és metaforikus eszközével élnek. Mivel tisztában vannak azzal, hogy csak kirándultak a zene felségvizeire, ezért tömör fogalmazásban, burkolt vagy indirekt módszerekkel igyekeznek visszaadni a zene lényegét. Az eszközök között kitüntetett szerephez jut a metafora, ami ugyanolyan funkciót tölt be a prózában, mint egy másik szám felidézése a jazzben. A metafora és a zenei idézet funkciója a kontextus díszítése, ami akkor a leghatásosabb, ha természetes, spontán módon

történik. Jazznovellák szép számmal születtek, hogy itt csak Rudolph Fisher, Martin Gardner, James Baldwin és Al Young nevét említsük. (A 20-as éveket jellemző, mai napig használatos „jazzkorszak” elnevezés kiötlőjének, F. Scott Fitzgeraldnak és műveinek csak áttételesen volt köze a jazz-zenéhez.)

A regényekben is akad példa jazzelemek használatára. A blues avatott interpretálójaként is számon tartott Albert Murray (1916) olyan regényeket komponált, amelyek jazz-struktúrát követnek: ismétlődő riffek, szólók, ritmikus motívumok, kiállások fordulnak bennük elő. (*Train Whistle Guitar*, 1998). A formai játékok egyértelműen jazzszerű fogalmazási szándékra utalnak, a regényrészek olykor rendhagyó sorrendben követik egymást, érvényesül a jazz egyik lényeges hatáseleme, a meglepetés hangja. Murray sajátos formai kereteket is létrehozott, amelyekben jazzkaraktereket és „jazztörténeteket” rögtönzött.

A Nobel-díjas Toni Morrison (1931) *Jazz* című regénye (1991) nem témájában, hanem címében és formai eszközeiben mutat kapcsolatot a jazz-zenével. A nagyrészt a '20-as évek Harlemljében játszódó mű szerelmi háromszöget dolgoz fel az idősíkok váltogatásával, zenei szerkezet alkalmazásával. A szereplők tíz fejezetben, mint egy jazz-zenekar tagjai, improvizált történeteket adnak elő. A regény követi a fekete eredetű zenei műfajokban (gospel, blues, jazz) alkalmazott felhívás-válasz formát, tónusában pedig a panaszos blues és a tempós ragtime hangja egyaránt megjelenik.

Az irodalomtörténet a jazzvonatkozású regények között tartja még számon Sam Raphaelson: *The Jazz Singer* (1925), Gilmore Millen: *Sweet Man* (1930), Wyatt Rundell: *Jazz Band* (1935), Dorothy Baker: *Young Man with a Horn* (1938), Richard English: *Strictly Ding-Dong and Other Swing Stories* (1941), John Clellon Holmes: *Go* (1952), Jack Kerouac: *On the Road* (1957), *The Subterraneans* (1958) című műveit.

Negyedik tétel: Jazz és költészet

Közvetlenül sem a próza, sem a dráma nem szívott magába annyi mindent a jazzból (és a bluesból), mint a költészet. A folyamat a bluesszal, a szájhagyomány útján terjedő, élő népköltéssel kezdődött. A blues formája egyszerű: háromsoros stanza, a második sor – néha variálva – ismétli az elsőt, a harmadik feloldja az ismétlés által keltett feszültséget. A blues hangulata a melankólia és a humor között egyensúlyoz; gyakran szomorú, levert, de sohasem reményvesztett. A blues nem azért költői, mert az énekes költői formában akarja kifejezni magát. Azt mondja el, amit el kell mondania, a tőle telhető legjobb módon. A blues hatása természetes egyszerűségében, közvetlenségében, az élethelyzetek érzelmi töltöttségű rajzában rejlik. A bluesköltészet az amerikai irodalom olyan alkotóinak műveit termékenyítette meg, mint Sterling A. Brown, Langston Hughes, Jack Kerouac, Amiri Baraka, Ralph Ellison, Toni Morrison, Albert Murray.

Az amerikai költészet 20. századi történetéről nem lehet beszélni a zene és a költészet szintézisének érintése nélkül. A jazz és a költészet kapcsolatából az amerikai irodalom egyik zsánere vagy alzsánere született meg. A század első évtizedeiben egyes költők, mint Ezra Pound, T. S. Eliot, Carl Sandburg és E.E. Cummings, kezdtek eltávolodni a formai kötöttségektől és a hagyományos nyelvezettől. Ez a törekvés és a jazz fejlődése a 20-as években az ún. jazzköltészetben találkozott. Az elsőként így aposztrofált költők verseiben a jazz még csak utalásszerűen jelent meg. Noha foglalkoztatta őket, és hatott is rájuk az új zene, nem tekinthetők „jazzköltők”-nek. A jazzköltészet ugyanis ritmusában és stílusában is hasonlít a jazz-zenére. Az uralkodó amerikai irodalomfelfogás szerint, ha egy vers nem tartalmaz jazzszerű ritmusokat vagy az improvizáció érzetét, hanem csak utal jazzmuzikusokra, nem minősül igazi jazzköltészetnek.

Az első költők, akiknek műveiben megjelent a jazz, Vachel Lindsay, Carl Sandburg, Mina Loy és Hart Crane voltak. Lindsay elutasítóan viszonyult a jazzhez, mert riasztotta „primitív” hangzása és környezete. (Mármint az, hogy bordélyházakban, kimérésekben, lebujokban, tánctermekekben formálódott ki.) Mégis írt és drámai hatással fel is olvasott olyan verseket, amelyekben a fekete zene ritmusai lüktettek. Hart Crane ennél tovább lépett, ő volt az első fehér költő a '20-as években, aki a jazz szerkezetét, hangzását és ritmusát is megpróbálta utánózni verseiben, de kísérletéből hiányzott a rögtönzés érzete.

A jazzköltészet kialakulásában fontos szerepet játszott az ún. harlemi reneszánsz, a 20-as évek szellemi mozgalma, amelynek a délről északra irányuló nagy fekete migráció adott táptalajt. A Manhattan északi részében fekete írókat, muzikusokat, képzőművészeket, táncosokat tömörítő csoportosulás célja a fekete kulturális örökség értékeinek felmutatása és kultiválása, az „Új Néger” fogalmának megismertetése volt. Művészeti központok, kávéházak, felolvasóhelyek, jazzklubok nyíltak, s minekutána erre az évtizedre esett az elsősorban feketék által művelt jazz tömeges méretű elterjedése, ez a zene lett a fekete öntudat legeredetibb és legautentikusabb megnyilvánulása.

Mivel a hangszín, a ritmus, az ütemmérték és a líraiság a jazznek és a költészetnek egyaránt sajátja, természetes, hogy legjobban azok a művészek képesek egyesíteni a két világot, akik egyszerre muzikusok és költők. Az első igazi jazzköltő, a zsáner megalkotója a harlemi reneszánsz vezéralakja, Langston Hughes volt, aki muzikusnak tanult. *Weary Blues* címmel 1926-ban jelent meg bemutatkozó kötete, a jazzköltészet első fontos gyűjteménye, amelynek címadó, zenei kísérettel elgondolt verse a korai blues lassú, himbálózó ritmusával érzékelteti egy bluesénekes kimerültségét. Számára a bluesforma elválaszthatatlan volt a

költészettől. Rövid, lírai, utalásokkal zsúfolt költeményeiben gyakoriak a jazz ritmuselemei és ismétlődései. *Montage of a Dream Deferred* című verse saját értékelése szerint olyan, mint a bebop, meredek váltásokkal, váratlan fordulatokkal, éles, kemény beszúrásokkal, töredezett ritmussal. Az irodalom és a jazz kapcsolata különféle formákban végigkísérte Hughes pályáját. Az 1950-es években gyakran vett részt zenés programokban, így a jazz egyik bástyájának számító New York-i Village Vanguard klubban Charles Mingus együttesével. Közös lemezük *Weary Blues* címmel 1958-ban jelent meg. (Az, hogy a két művészeti forma kapcsolódása mennyire napirenden volt az '50-es évek végén, jól mutatja Mingus ugyancsak 1958-ban kiadott *Modern Jazz Symposium of Music and Poetry* című, részben Hughes közreműködésével készült lemeze.)

Ötödik tétel: Jazz és színpad

A '40-es évek közepén kialakult bebop, az első modern jazzstílus hatására a beatköltők néven híressé vált csoportosulás az ötvenes években kezdte felfedezni az afro-amerikai kultúrát. A nonkonformista gondolkodás a jazzköltségzetben és a jazzmuzikában a status quo elleni erőteljes megnyilatkozást látta, főleg a spontaneitást és a szabadságot méltányolta benne. Divatosak lettek a zenével fűszerezett felolvasások. Jack Kerouac gyakran kísérte magát hangszereken, mint tette azt Allan Ginsberg is hordozható, fűjtatós harmóniumával. Lawrence Ferlinghetti Stan Getz szaxofonossal működött együtt. Bob Kaufman, aki sűrűn élt szinkópált ritmusokkal, szürreális képzettársításokkal és elidegenítő hatásokkal, több versében megfogalmazta a jazz iránti vonzalmát.

A beatmozgalomhoz kapcsolódó, de ahhoz később kritikusan viszonyuló Kenneth Rexroth (1905-1982) írásaiban a jazzt komoly művészetnek minősítette, maga is játszott jazz-zenekarban, segítve ezzel meghatározni a költő helyét a jazz világában, a jazz szerepét a pedig költségzetben. A *Poetry and Jazz at the Blackhawk* (1958) című lemez borítóján így írt erről:

“A forma sem a jazzt, sem a költségzetet nem forradalmasítja, de a kifejezés új, közös útját nyitja meg előttük, amivel mindkettő gazdagodhat... Nem éneklésről vagy kántálásról van szó. A kapcsolat szabad, spontán, ami több lehetőséget kínál a muzikusnak az invencióra, az egyéni kifejezésre és a fejlődésre... A jó vers méltó szavakat társít a jazzhez... A modern költségzettel az a baj, hogy elveszítette élő, hús-vér kapcsolatát a közönséggel. A jazzköltségzet kiemeli a költőt a könyvszagú, akadémikus világból, visszavezeti a költségzetet a zenéhez és a közönséghez, ahogyan az Homérosz és a trubadúrok idejében volt. Arra kényszeríti a költségzetet, hogy az étellel foglalkozzon, amitől az utóbbi időben eltá-

volodott.” Rexroth Lawrence Ferlinghettivel 1957-ben jelentette meg a *Poetry Readings in the Cellar* című lemezt egy jazzkvintett közreműködésével.

Az ötvenes évek végén egy másik jeles költő, Kenneth Patchen (1911-1972) hattagú jazzegyüttes kíséretében koncertezett az Egyesült Államok városaiban. Nagy hatású fellépéseivel igyekezett új művészeti formát teremteni, amit nem versnek és jazznek, hanem versjazznek nevezett. Hitt a két médium egybeolvadásában, a közös szereplés számára nem merült ki abban, hogy versei zenés kísérettel hangozzanak el. Kreatív jelenlétével a nagy jazzmuzikusokhoz hasonlóan uralta a színpadot, és meghatározta a történések folyamatát.

A free, azaz szabad jazz megjelenése a tumultuózus hatvanas évek elején újabb fejezetet nyitott a jazz és a költészet kapcsolatában. A Black Arts Movement (Fekete Művészetek Mozgalom), a polgárjogi tömörülés radikális szárnyának kulturális vonulata a minden korábbinál erőteljesebb fekete öntudat szolgálatába igyekezett állítani a művészetet, mindenekelőtt a zenét és költészetet. Harlemben színházi csoportok alakultak, költészeti esteket tartottak, irodalmi művek, zenei és tánckompozíciók hirdették a „fekete szép” tételből levont, olykor a kulturális rasszizmus határát súroló nézeteket. A művészi kommunikáció leggyakoribb formája a költészeti felolvasás lett.

Hasonlóan avantgárd szemléletű, de kevésbé politikai beállítottságú csoportosulások szerveződtek St. Louisban muzikusokból, költőkből, koreográfusokból, színészekből Black Artists' Group (Fekete Művészek Csoportja 1968-72) elnevezéssel, illetve Chicagóban Association for the Advancement of Creative Musicians (A Kreatív Zenészek Fejlődését Támogató Társulás, 1965-) néven, amelyek jelentős hatást gyakoroltak a modern jazz fejlődésére. Ebben az időben fordultak egyes muzikusok önkifejezésért a költészethez is.

A free jazz radikálisan szakított a jazz előadását meghatározó funkcionális harmóniákkal és metrikai kötöttségekkel. Ugyanígy, akadtak írók, akik szembefordultak a struktúra, a nyelv, a jellemábrázolás, a hangzás és más irodalmi eszközök hagyományos gyakorlatával. A grammatika- és szintaxis-ellenes modern írói törekvések képviselői szerint a mondattani és nyelvtani szabályok ugyanolyan alagútba viszik a költészetet, mint a funkcionális harmóniák a zenét. Ebben a rendszerben ugyanis minden lépés közvetlenül és szükségszerűen az előzőből következik, a kreatív művésznak nincs más lehetősége, mint abból a készletből választani, amelynek kereteit a nyelvtan, a mondattan, illetve a harmóniák határolják be.

A Fekete Művészet Mozgalom lehangosabb képviselője a LeRoi Jones néven beatköltőként indult, majd muszlim névre váltó Amiri Baraka volt. A fekete avantgárd vezető személyisége a New York Art Quartet 1964-ben megjelent,

utóbb kultikus státuszt elért lemezén felolvasta *Black Dada Nihilismus* című, erőszakra buzdító versét, amely nagy vihart kavart. A blues és a jazz történetéről is fontos, bár a feketék szerepét túlhangsúlyozó könyveket, esszéket publikáló Baraka verseiben többször élt a szinkópálás és az ismétlődés eszközével. A zenéhez fűződő viszonyát így fogalmazta meg: „Munkáimnak zenei minősége van: természetes, életteli minősége, amit a zene közvetít. A költészet mindenk előtt zenei forma. Beszéd zenében... Miként a blues, amely egy szinten versforma, a fekete költészet úgy kezdődik, hogy a zene szavakba vált át”.

Hatodik tétel: Jazz és a jelen

Három további költő napjainkhoz vezető életművében ugyancsak fontos szerepet játszott és játszik a jazz.

Robert Creely (1927-2005) a jelentős amerikai posztmodern költők közé tartozott. Erősen hatottak rá a bebop váratlan fordulatai és rögtönzött, ismétlődő motívumai. A jazz ritmusai gyakran feltűnnek költészetében. „A verseimben alkalmazott ütemek nagyon hasonlatosak a zenében előforduló ütemekhez” – jelentette ki egyszer. Költészetének jellemzője a rendhagyó sortörések használata: töredezett mondszerkezetei új megvilágításba helyezik az ismertet, a megszokottat. Több zenés lemeze jelent meg. Ilyen az 1998-as *Have We Told You All You'd Thought to Know?*, amelyen tíz versét olvassa fel hangzó környezetben; a 2002-es *The Way Out is Via the Door*, amelyen közönség előtt úgy adja elő verseit, hogy a sorok tökéletesen megformált ritmikai taglejtésekké állnak össze. Steve Swallow basszusgitáros 1980-ban jelentette meg a Creely verseire komponált *Home*, majd 2006-ban a *So There* című lemezét, amelyen a zene a versek szerkezetét követi.

Quincy Troupe (1939) a „legzeneibb” fekete költők egyike. A refrént és az ismétlést úgy használta, hogy a jazz, a gospel, a prédikáció, a spirituálé, a rhythm and blues érzetét keltse. 1995-ben elkészítette a *Root Doctor* című CD-t, amelyen Phil Upchurch gitáros kíséretével a verseit olvasta fel. 1996-ban a PBS közszolgálati televízió A Költészet Egyesült Államai c. műsorában szerepelt, amelyben költők olvasták verseiket zenei kísérettel, ezzel a mottóval: „Ha nem öröm, nem költészet”. 1999-2001 között *Metszéspontok* címmel irodami és zenei sorozatot szervezett, amelyen egy alkalommal Derek Walcott Nobel-díjas író Arthur Blythe szaxofonossal szerepelt.

Yusef Komunyakaa (1947) költészetében is meghatározó a zene szerepe: „A költészetben jelen van az improvizáció. Ilyen az, ahogyan a vers kiszakad az emberből. A megformálás és a javítás ezután következik. A meglepetések az

improvizáció pillanatában érik az embert” – írja. Komunyakaa 1998-ban készítette *Love Notes from the Madhouse* című lemezét Denis Gonzalez jazzmuzsikussal. A felvételen a költő hangja szervesen simul a hangszerekébe, még vokális szólókra is vállalkozik a trombita, a bőgő és a dob kíséretében.

A sokoldalú Komunyakaa nemcsak saját művészetére összpontosít, hanem szerepet vállalt a jazz és a költészet kapcsolatát bemutató könyvek kiadásában is. Sascha Feinsteinnel társszerkesztője volt a *The Jazz Poetry Anthology* (1991), illetve ennek folytatásaként a *The Second Set* (1996) című, az Indiana University Press által közzé tett antológiáknak. Korjelenségről van szó, hiszen ekkortájt jelent meg Art Lange és Nathaniel MacKey szerkesztésében a *Moment's Notice: Jazz in Poetry and Prose* (Coffee House Press, Minneapolis, 1993) című vastkos gyűjtemény is. Ezeknek a tematikus köteteknek szerepük volt abban, hogy megszaporodtak a jazzt témának és ihlető forrásnak tekintő alkotások a kortárs irodalomban.

Mindez arra mutat, hogy a jazz természetessége, frissessége, hajlékonysága, spontaneitása, extatikussága, rituális jellege és ritmusközpontúsága miatt változatlanul hatást gyakorol a modern amerikai költészetre. (2007)

Ajánlott irodalom:

Frances Newton: *The Jazz Scene*. MacGibbon and Kee, 1959.

André Hodeir: *Jazz. Its Evolution and Essence*. Grove Press, 1956.

Ben Sidran: *Black Talk*. Da Capo, 1983

LeRoi Jones: *Black Music*. Da Capo, 1968.

Michael J. Budds: *Jazz in the Sixties*. University of Iowa Press, 1990.

Robert Walser, szerk.: *Keeping Time. Readings on Jazz History*. Oxford University Press, 1999.

Robert Gottlieb, szerk.: *Reading Jazz*. Pantheon Books, 1996.

Sascha Feinstein: *Jazz Poetry: From the 1920s to the Present*. Greenwood Publishing, 1997.

VI.

ARCÉLEK

Stílussteremtő, meghatározó vagy fontosnak tartott muzsikuskok. Némelyikükkel személyesen, többségükkel zenéjük révén, olykor visszatérően adódott találkozásom. Kiemelésük ennek is tulajdonítható. Az írások terjedelme nem (feltétlenül) értékmérő – aszerint fogalmazódtak, ahogy az alkalom és a hely engedte. Születésnap, halál, koncert, lemez, könyv vagy beszélgetés is lehetett kiváltó ok. Az eredmény vegyes technikával, különböző műfajok házasításával készült, rendhagyó portrészorozat.

A zseni évszázada

Louis Armstrong (1901-1971)

Ez is csak tréfa volt, mint annyi más, ami a nagy mókamester nevéhez fűződik. Louis Armstrong valójában 1901. augusztus 4-én született, de menedzserével egy bolondos napon kitalálták: jobban hangzik, hogy 1900. július 4-én (a századfordulón, a függetlenség napján) látta meg a napvilágot. A tévhit egészen a nyolcvanas évek végéig, születési anyakönyvi kivonatának megtalálásáig tartotta magát. Ez a magyarázata annak, hogy legalább kettő, de inkább több dátum kötődik a nevezetes naphoz (akad ugyanis életrajzíró, aki 1898-ra teszi az időpontot).

Mindenesetre, hűen a játékos ötlethez, Amerika már egy évvel korábban ünnepelni kezdte a centenáriumot emlékkoncertekkel, előadásokkal, kiállításokkal, filmvetítésekkel. A fanfárt a New York Times március 12-iki számában a neves kritikus, Stanley Crouch fújta meg, aki semmi kivetnivalót nem talált abban, hogy az ünnepségsorozat esetleg két éven át tartson. Legalább lesz ideje a világnak felmérni, hogy mit köszönhet a jazz talán legfontosabb, legnagyobb hatású művészenek, írta. Hiszen, ha élt valaha amerikai muzsikusk, aki megalakította a „Zenei Függetlenségi Nyilatkozat”-ot, az éppen Louis Armstrong volt.

A világ persze a szeretni való, kedves bohóccal, a rekedt hangú, izzadságtól fénylő fejű, dixielandzenét játszó és popslágereket éneklő muzsikussal azonosítja a trombitást, aki hazája utazó zenei nagyköveteeként bejárta a Földet, s hallgatók millióit tette rajongójává varázslatos egyéniségével. Kevesen ismerik, még

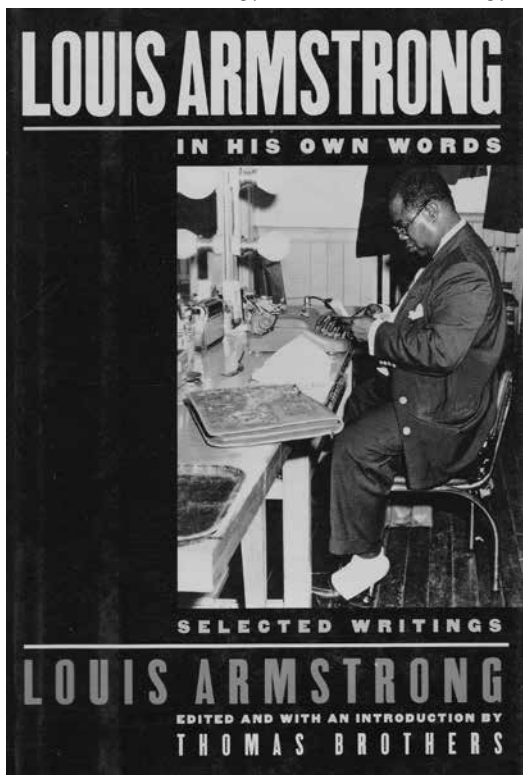
kevesebben hallgatják korai felvételeit, amelyek a New Orleans-i népzeneből a rögtönzést és a szolista személyiségét előtérbe állító előadó-művészetté formálta a jazzt. Armstrong a múlt század húszas éveinek közepétől Hot Five és Hot Seven nevű együtteseivel, illetve nagyzenekaraival a jazz irányát meghatározó

felvételek sokaságát készítette. Nevéhez fűződik a jazz lüktető alapritmusa, a szving feltalása és elterjesztése.

Érces trombitahangja, páratlanul logikus improvizációs készsége, harmóniai újításai, de mindenekelőtt időkezelése, szólóinak kiszámíthatatlan ritmikai hangsúlyai nemzedékekre voltak meghatározó hatással. Az adott háromperces keretek között úgy emelte művészi megnyilatkozását a jazzt, hogy megőrizte kapcsolatát a bluesszal, a tiszta forrással. Elemi erejű, magas rendű, öntörvényű zenét hozott létre, amely mentes volt a játékában később a zeneipar kíváncsalmái szerint megjelenő szórakoztató jellegtől, behízelt hangvételtől. Armstrong azonban akkor is megőrizte tartását, művészi integritását, amikor a jazz fejlődésvonala túllépett rajta, s népszerűségét zeneileg kevésbé igényes musicalbetétek, popslágerek előadásával kellett fenntartania. Soha nem volt olyan megnyilvánulása,

amelyik ne a zenélés természetes öröme sugározta volna.

Louis Armstrong nem járt magasabb iskolákba, trombitáján kívül legkedvesebb társa mégis az írógépe volt. Rengeteget írt: leveleket, feljegyzéseket, naplójegyzeteket. Ezekből egy kötetnyi *Louis Armstrong in His Own Words* címmel jelent meg Amerikában. Armstrong úgy írt, ahogyan zenélt: egyéni központozással, nyelvtannal, mondatszerkezettel, fogalmazásmóddal. Nem a filozófiáról, nem az emberiség nagy kérdéseiről érkeztek ezekben a jegyzetekben, hanem életének eseményeit, a rasszizmusról, a kábítószerekről, a bebop stílusról és kolégáiról alkotott, olykor ellentmondásos gondolatait rögzítette írásban. Az em-



Louis Armstrong írásai

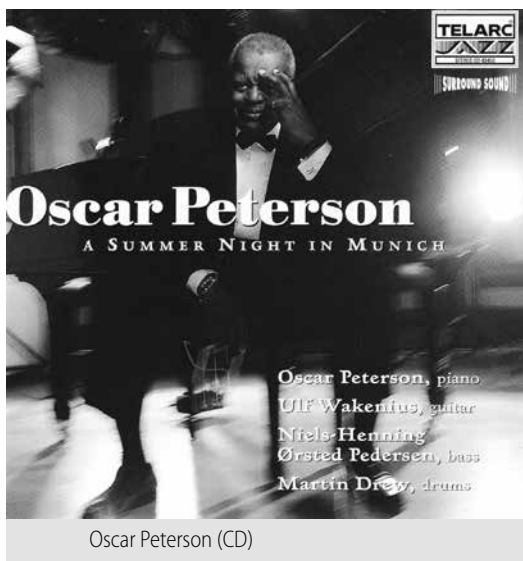
ber nem érti, mi az, ami vidámsággal, melegséggel és az élet nagyszerűségébe vetett hittel tölti meg a szívét olvasása közben. (2000)

Egy jazzmuzsikus reinkarnációja

Oscar Peterson (1925-2007)

(Ultimate Oscar Peterson) A Verve kiadó sorozatában a jazz nagy hangszereseinek és énekeseinek felvételeiből a pályatársak válogatták ki a számukra legkedvesebb darabokat, az így összeállított CD-k tehát kettős portrék. Néhány párosítás a sorozatból: Clifford Brown (trombitás) – Nicholas Payton, Ella Fitzgerald (énekes) – Joe Williams, Wes Montgomery (gitáros) – George Benson, Bud Powell (zongorista) – Chick Corea, Sarah Vaughan (énekes) – Dee Dee Bridgewater, Lester Young (szaxofonos) – Wayne Shorter. Az albumok sorában különös hely illeti meg Oscar Peterson zongoristáét, hiszen az ő felvételeiből az egykori partner, Ray Brown válogatott. A nagyszerű bőgős kizárólag olyan darabokat javasolt a CD-re a Verve-katalógusból, amelyeken ő maga is szerepel. Ennyi részrehajlás megengedhető neki, annál is inkább, mert a trió (Ed Thigpen dobossal), illetve a kvartett (Herb Ellis gitárossal) elismerten Peterson legjobb korszaka volt. A zongorista és a bőgős 1950-ben kezdődött kapcsolata másfél évtizedet, a CD azonban ennél szűkebb időszakot (1956-1964) fog át. Peterson ideálja Nat King Cole és Art Tatum triója volt, saját együttesében azonban nagyobb, szólókban kiteljesedő szerepet szánt a bőgőnek. Brown szerint az együttes legjobb formáját a koncertek felvillanyozó légkörében nyújtotta, nem csoda, ha a *The London House Sessions* és az általa abszolút csúcsnak tartott *At the Stratford Shakespeare Festival* című lemezekről több szám is a CD-re került. A stúdióalbumok közül a *The Trio*, a *Very Tall*, a *The Jazz Soul of O. P.*, a *West Side Story*, az *O. P. Trio + 1* címűekből ad izelítőt ez a valóban alapvető és élvezetes válogatás. (1998)

(A Summer Night in Munich) Oscar Peterson sokak szemében a jazz-zongorista archetípusát testesíti meg. A kanadai születésű muzsikust időnként bírálatok érik túlbujánzó előadásmódja, kiemelkedőt és rutinosat egyaránt produkáló termékenysége miatt, ám tény, hogy lemezei kelendőek, márpedig számuk jóval meghaladja a százat. Ennek a koncertfelvételnek az az érdekessége, hogy Peterson megszokott partnerein (N-H. O. Pedersen – bőgő, Martin Drew – dob) kívül bemutatkozik rajta a kvartett új tagja, a sokoldalú svéd Ulf Wakenius gitáros. A zongorista a kilencvenes évek elején súlyos szívinfarktu-



Oscar Peterson (CD)

son esett át, aminek következtében balkeze jó időre használhatatlanná vált. Az, akinek ez az első találkozása a művésszel, mindebből semmit nem vehet észre, hiszen Peterson jobbkeze virtuóz technikával futkározik a billentyűkön, a négyes összeszokott csapatként veszi az akadályokat, a közönség pedig önfeledten adja át magát az érzelmek és tempók széles skáláját felvonultató est hangulatának. (1999)

(A közönség hangján) Óriás volt. Hatalmas termete tekintélyt parancsolt, színpadi jelenléte lenyűgözte a nézőket. Olyan terjedelmes életmű-

vet hagyott maga után, mint kevesen a jazzben. Nagy utat tett meg: a montreáli fekete gettóból a világ legünnepeltebb koncertpódiumaira jutott. Neve már az 50-es években fogalommá vált, a szélesebb közönség szemében egyenlő lett a jazz szinonimájával. Bármerre járt, a legnagyobbakat megillető tisztelet és elismerés övezte. Oscar Peterson távoztával egy legendás muzsikust veszített a jazzvilág.

Tehetsége korán megmutatkozott, hírét Count Basie terjesztette az amerikai muzikusok között. Pályájának sorsdöntő éve 1949, amikor Norman Granz, a Jazz at the Philharmonic sorozat mentora és szervezője felfedezte, és lehetővé tette, hogy az utazó örömmzene-truppokban a jazz élő klasszikusaival lépjen pódiumra. A híres JATP-sorozatnak az ő triója lett a ritmusszekciója. Legkedveltebb formációjának három változata is beírta nevét a jazz történetébe: az első Herb Ellis gitárossal és Ray Brown bőgőssel alakította, a másodikban Ray Brown és Ed Thigpen dobos, a harmadikban Joe Pass gitáros és Niels-Henning Ørsted Pedersen dán bőgős volt a partnere. Emellett a legkülönbélebb felállásban szerepelt a szólótól a duón át a big bandig. Lemezeinek se szeri, se száma: akadt olyan év, amikor hat albuma jelent meg.

Mi volt a titka? Nem az újító, az ismeretlen tartományok iránt vonzódozó muzikusok közé tartozott. Megtalált világát, játéktechnikáját csiszolta, fejlesztette tovább az évtizedek során. Korán kialakult stílusa a szving és a bebop közötti mezőben helyezi el. Értett a közönség nyelvén, virtuóz billentése, kifogyhatat-

lan improvizációs készsége, lendületes szvingelése mindenütt lelkes fogadtatásra talált. Kitüntetett médiafigyelem kísérte, fellépései eseményszámba mentek még akkor is, amikor az 1993-ban elszenvedett súlyos infarktust legyőzve, meggyengült balkézrel tért vissza a pódiumra.

Zenéjének kritikai megítélésébe lekezelő hangok is vegyültek. Rendkívüli képességeit, játékindigenciáját, előadásmódjának vitalitását senki nem kérdőjelezte meg, de a tetszetős felszín mögött többen hiányolták a mélyebb tartalmakat. Az angol Max Harrison szerint Peterson inkább a zongorázásra, mint a zenélésre összpontosított, gyakran bevett formulákkal dolgozott, rögtönzései olykor a témától függetlenül, céltalanul csapongtak, szvingje pedig mechanikusan zakatolt. Az ugyancsak angol Burnett James nem az eredeti zenei gondolkodást helyettesítő bravúros technika csillogtatásában, hanem a művészi integritás hiányában, a zongorista stílusában rejlő egyszerű tisztaság és szépség elfedésében, a populáris megoldások kultiválásában látta a problémát. Whitney Balliet a New Yorker magazinban 1966-ban azt írta, hogy Peterson játéka Art Tatum, Teddy Wilson és Nat King Cole hagyatékából kikevert puding, amit újra és újra megetet hallgatóival. Jimmy Smith orgonista, amikor először hallott egy Peterson-lemezt, fehér embernek vélte, aki úgy megtanult zongorázni, hogy azt hiszi, feketének hangzik. A legelutasítóbb Miles Davis volt, aki kijelentette: „Oscartól rosszul leszek, mert mindenkit másol. Még a blues is tanulnia kellett játszani”.

Voltak másfajta szakmai vélemények is. A jazz aranykorának legnagyobbjaival játszott együtt, ami önmagában értékmérő. Feltétlen híve volt a nagy tekintélyű Leonard Feather kritikus, aki egyszer a reinkarnációjára vonatkozó kérdésre azt válaszolta, hogy másik életében Oscar Peterson szeretne lenni. Hogy a megidézett mi szeretett volna lenni, azt már soha nem fogjuk megtudni. Csak gyaníthatjuk: Oscar Peterson. Az a zongorista, kevesek egyike, aki milliók körében tette kedvelté a jazzt. S akinek zavarba ejtően gazdag életművében, kockázat nélkül megjósolhatjuk, az utókor is szép számban találhat olyan felvételeket, amelyek hallgatása száz év múlva ugyanazt az élvezetet nyújtja majd, mint ahogyan az a közönség szeretetétől kísért, hosszú élete során történt. Az lesz Oscar Peterson igazi reinkarnációja. (2007)

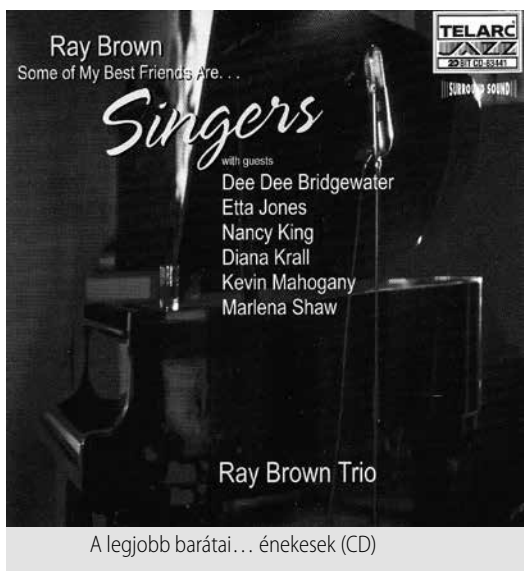
Egy nagy bőgős

Ray Brown (1926-2002)

Robusztus bőgőhang, kristálytisza intonáció, sziklaszilárd tempó, ízléses improvizációk, megnyerő mosoly az arcon. Ha akadt muzsikus, aki megtestesítette az ideális jazzbőgős személyét, Ray Brown az volt. Kikezdhetetlen technikája a hangszer művelőinek seregeire hatott, ő maga előadóként, zenekarvezetőként, szervezőként, felvételek vezetőjeként a negyvenes évek közepe óta egészen 2002-ben bekövetkezett haláláig tevékeny részese volt az amerikai jazzéletnek.

Az 1926-ban Pittsburghben született Brown 1945-ben, New Yorkba költözését követően azonnal a bebop mozgalom sűrűjébe került. Játzott Charlie

Parker, Bud Powell együtteseiben, 1946-47-ben pedig Dizzy Gillespie nagyzenekarának motorjaként tette ismertté nevét. Karrierjén nagyot lendített, hogy éveken át Ella Fitzgerald kíséregyüttesét vezette, s egy ideig a népszerű énekesnő férje is volt. Az igazi áttörést, a nemzetközi hírnevet azonban Oscar Peterson klasszikussá vált triója hozta el neki, amelyben több, mint egy évtizedig játszott. Egy időben szerepet vitt a közkedvelt Jazz at the Philharmonic hangversenysorozatban is. 1966-ban Los Angelesben telepedett le, ahol szabadúszóként és stúdiózenészként mainstream hangfelvételek százain közreműködött. Alapítója lett az LA4



elnevezésű, kamarajazzt játszó formációnak, de önálló együttest is szervezett, amellyel rendszeresen készített lemezeket a Concord majd a Telarc kiadók gondozásában.

Vannak jazzmuzikusok, akik fiatal korukban kialakítják stílusjegyeiket, s aztán későbbi éveikben ebből a készletből gazdálkodnak. Ray Brownt nem ebből a fából faragták: hosszú pályafutását a folyamatosan, következetesen magas zenei színvonal jellemezte, és még utolsó éveiben is sikerült újítania, kiemelkedőt produkálnia. Alakját elsősorban hangszeresként őrzik meg a felvételek: olyan muzsikus volt, aki igyekezett mindig új környezetbe, összefüggésbe he-

lyezni magát. Jimmy Rowles illetve Duke Ellington társaságában készített lemezei a duójáték klasszikus példái, saját együttese sorából pedig a Gene Harris zongoristával és Jeff Hamilton dobossal alkotott trió emelkedett ki.

Brown több kezdeményezése maradandó értéket teremtett. Ilyen például a *Some of My Best Friends Are...* című sorozat, amely hangszer szerinti válogatásban kedvelt zongorista, énekes, szaxofonos partnereivel készített felvételeit gyűjti csokorba. Az utolsó albumon gitárosok szerepelnek, név szerint Kenny Burrell, Herb Ellis, Bruce Forman, Russel Malone, John Pizzarelli és Ulf Wakenius, megannyi egyéniség és előadói stílus. Az ízes mainstream szervírozásban az állandó együtttható a bőgős, aki minden összefüggésben ideális partnernek bizonyul, és szólókkal is kiveszi részét a produkciókból.

A Brownhoz hasonló kvalitású bőgösök esetében törvényszerűen adja magát a kíváncsi, hogy hangszeres adottságaikat és szólisztikus képességüket önálló formában is megmutassák. A Christian McBride-dal és John Claytonnal alkotott Superbass elnevezésű formációnak 1989-ben jelent meg első lemeze, amelyet jó évtized után követett a második, ha lehet, még szuperebb album (*Superbass 2*). A három muzsikusközül virtuozításban kétségtelenül McBride viszi el a pálmát, Brown azonban hangszerének gyönyörű hangjával, zeneiségével és megingathatatlanul pontos négyelésével legalább olyan súllyal járul hozzá a közös játékhoz.

A hattyúdallá vált, az előadók nevét viselő lemezen (*Ray Brown, Monty Alexander, Russell Malone*) a jeles zongorista és a fiatal gitáros Brown partnerei. Kamarafelállás, intim hangzás, amelyben jól érvényesülnek a muzsikuskok egyéni tulajdonságai. Alexander puha, időnként ellágyuló akkordjait jól ellenpontozza Malone keményen pengetett hangokból tempósan építkező gitárjátéka. A tengely ezúttal is Ray Brown, aki összefogja, ritmikailag mederben tartja a többféle irányba mutató, mégis egységes hangzású zenét. Ez nem a kalandozások kora: kitaposott út, amelyen a trió könnyed szökellésekkel, kecses mozgással közlekedik. (2002)

Egy lírai hangú trombitás

Chet Baker (1929-1988)

(Jazz Profile) A CD-fronton divatja van a tematikus válogatásoknak. A Blue Note kiadó *Jazz Profile* elnevezésű, elegáns külsejű, kiváló hangminőségű sorozatában elsőként Chet Baker lemeze jelent meg, amely az 1953-56 között készült felvételekből ad mustrát. Annak a pár évnek, ami Gerry Mulligan hí-

res, zongora nélküli kvartettjében, majd saját együttese élén a jazz zenitjére röpítette, az ötvenes évek második felében kábítószer-függősége miatt hirtelen bealkonyult. Ez a tizenegy szám még a csúcson mutatja a bársonyos hangú, romantikus ifjú kedvencet. Négy szerzemény a *Chet Baker Sings* albumról való, amelyen énekesként jelent meg a trombitás. Nehéz megmagyarázni, mi a megkapó ezekben a lázadás gesztusát mellőző, melankolikus felvételekben, de valószínű, hogy az érzelmes női szíveket ma is hasonlóképpen megdobogtatják, mint ahogyan annak idején tették. A hangszeres darabok (pl. *Bocharial*, *Russ Job*, *Picture of Heath*, *Lucius Lu*) sokkal elevenebb, természetesebb világba visznek, a kitűnő témák valósággal szárnyakat kapnak a gördülékeny szólóktól. A trombitás partnerei között a nyugati part olyan neves muzsikusait találjuk, mint Jack Montrose, Bud Shank, Richie Kamuca, Phil Urso és Art Pepper szaxofonosok, Russ Freeman és Bobby Timmons zongoristák, Leroy Vinegar és Carson Smith bőgősök, Shelly Manne és Peter Litmann dobosok. Gondosan megkomponált, áttetsző szerkezetű, dallamos, visszafogottan lüktető zene ez olyan korból, amelyben mindez még értéknek számított. (1997)

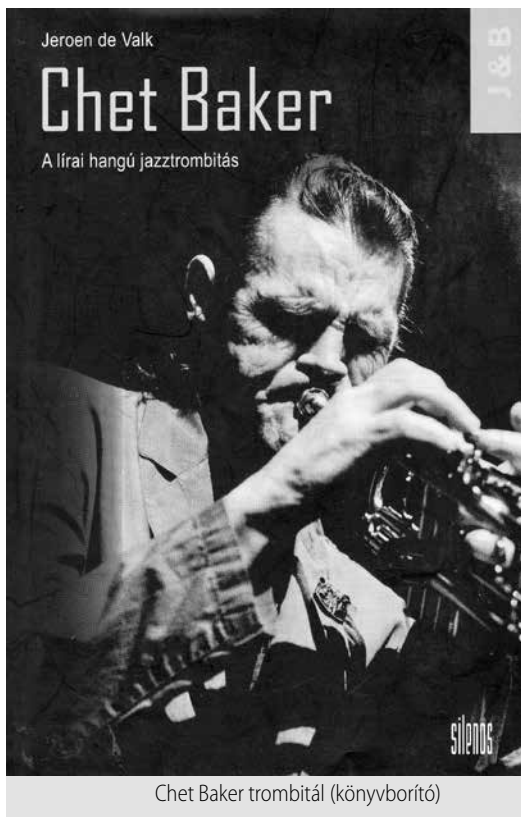
(There 'Il Never Be Another You) Chat Baker hatalmas életművet hagyott maga után, a kis, független kiadók minden rezdülését rögzítették. A Philip Catherine angol-belga gitárossal 1985-ben Zágrábban adott koncertjének hangfelvétele *There 'Il Never Be Another you* címmel a holland Timeless kiadó gondozásában jelent meg. Bár Baker alkotóereje már hanyatlóban volt, a kamarajellegű trombita-gitár-bőgő felállás mindig új színeket hozott elő játékában. A zágrábi koncerten trombitája kissé erőtlenül szólt, közben megtört hangján néha énekelt, olykor pedig leült a zongora mellé, és két ujjal szólózott. Az utolsó számban ismeretlen szaxofonos és dobos csatlakozott a duóhoz. Catherine szólistaként és kísérlőként is kiemelkedőt nyújt, vállán viszi a koncertet. Baker szertelen előadásmódjából jobb pillanataiban az esendőség és a végtelen magány olyan fájdalma sugárzik, ami tápot ad a legenda továbbéléséhez. (1997)

(A lírai hangú trombitás) Ha létezik könyv, amelyik elriasztja olvasóját a jazz-től, hát ez az. Nem a szándéka, hanem a tárgya miatt. Chat Baker mindent egyesített magában, ami taszíthatja azokat, akik a külsődleges jegyek (életmód, szokások, viselkedés) alapján alkotnak véleményt erről a zenéről. Életét a kábítószeres rabságában töltötte, többször ült börtönben, a halál, kiszolgáltatott függőként, 1989-ben 59 évesen érte (máig tisztázatlan, hogy kiugrott, vagy kiesett hotelszobájából). Állandó lakás nélkül, szállodáról szállodára vándorolt, gondolatvilágát az újabb fellépések és a stimuláló szerek beszerzése töltötték ki,

családját elhanyagolta, környezetét kiszámíthatatlan cselekedeteivel – többször elveszítette hangszerét, gépkocsiját –, szeszélyes indulati kitöréseivel állandó bizonytalanságban tartotta. Önsorsrontó magatartása ellenére mégis mindenki a kivételes képességű, kedves, bohém művésznek kijáró tisztelettel és szeretettel gondol alakjára.

A legendás James Dean színészre hasonlító, jóvágású trombitást a West Coast stílus lírai képviselőjeként az 1950-es évek Amerikájában sztárként ünnepelték, de függősége, botrányos élete, kezelhetetlen természete és hosszú kihagyásai miatt a '60-as évekre szinte teljesen leírták, elfelejtették. Felső fogait egy utcai támadás során elvesztette, úgy tűnt, végleg befelelezett karrierjének. Hihetetlen akarattal mégis újra megtanult játszani hangszerén; újjászületése, vagy inkább pályájának a szerző szerint jelentősebb, második szakasza a '70-es években választott hazájához, Európához kapcsolódott. Hányattatásai ugyan ekkor sem értek véget, de a sok szenvedés művészetté nemesedett játékában. Kellő zenei képzettség híján ösztönös tehetségére hagyatkozott, legjobb pillanataiban azon kivételes előadók közé emelkedett, akik teljesen azonosulnak a zenével, és az érzelmek sűrített kifejezésével képesek minden hangnak jelentőséget adni.

Jeroen de Valk holland újságíró feltárt adatokra és kortársak visszaemlékezéseire épülő, magyarul Bérczes Tibor fordításában megjelent könyve Chet Baker zürzavaros életének megrendítő krónikája, ellentmondásos jellemének árnyalt rajza. A trombitás iránti csodálata és elfogultsága nem akadályozza meg a szerzőt abban, hogy kíméletlen őszinteséggel tárja fel Baker személyiségének legmélyebb bugyrait - miközben az esendő ember képmása mögött a csodás játékra képes művészet is megjeleníti. Néhol ugyan túlságosan elmerül



Chet Baker trombitál (könyvborító)

a heroinnal folytatott küzdelem taglalásában, de értően vonja meg a trombitás művészetének mérlegét. Különösen hasznosan segíti a tájékozódást a harminc oldalas diszkográfia, amely Baker lemezeinek rövid elemzésekkel alátámasztott értékelését adja. (2010)

A legenda árnyéka

Sonny Rollins (1930–)

(Sonny Rollins in Vienne) A franciaországi Vienne jazzfesztiválján, egy pazar római amfiteátrumban, 7000 néző előtt készült ez a DVD Sonny Rollins koncertjéről. Aligha várható, hogy „a jazz utolsó halhatatlanja” (in: fülszöveg) meglepetéssel szolgáljon, mégis minden megnyilvánulásához a véglegesség szorító érzésével közelítünk. Így vesszük kézbe ezt a 77 perces korongot is,



Sonny Rollins (forrás: internet)

amelyen öt szám hangzik el. Ami a struktúrát illeti, nincs új a nap alatt: Rollins koncertjei nem bonyolult témákra, árnyalt hangszerelésekre, hanem terjedelmes szólókra, azaz a hangszeres teljesítményekre épülnek. Régebben előfordult, hogy a zenekari tagok csak elvétele jutottak lehetőségekhez a fáradhatatlan főnök mellett; mára ez – nyilván életkora miatt – megváltozott. Clifton Andersonra, a nagybátyja mellett két évtizede kitarató harsonásra ugyanúgy vetül reflektorfény, mint a hasonlóan régi társra, Bob Cranshaw basszusgitárosra vagy Bobby Broom gitárosra, Victor Lewis dobosra és Kimati Dinizulu ütőhang-

szeresre. Az együttes ihletett formában szólaltatja meg a calipsókat és a standardeket, az ütőhangszerek jelenléte a latin és afrikai ritmusok megnövekedett szerepét jelzi. Az alfa és az omega természetesen a szaxofonos, aki kevesebb hévvel, de változatlanul lenyűgöző fantáziával bontja ki, variálja a viszonylag egyszerű dallamokat. Most is akad példa arra, hogy egy szám – a *Global Warming* – kizárólag az ő több, mint tíz perces szólójából áll, de a bevált attrakciót mindig ovációval fogadja a közönség. A Rollins saját produkciójában készült

jó hangminőségű film vizuálisan keveset ad hozzá a zenéhez, de művészkedő trükkökkel legalább nem vesz el belőle. Ez Sonny Rollins, a szaxofon óriása, életének 76., az Úr 2006. esztendejében. (2008)

(Test és lélek) Hatalmas ősz hajkorona, sötét szemüveg, vajszínű, zsabós szmoking, hajlott derék, bicegő járás. A 81 éves legenda bebotorkál a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem színpadának közepére, szájába veszi hangszerének fúvókáját, s az idő a falakon kívül reked: a zsúfolásig telt terem betölti a jól ismert öblös, erőteljes, utánozhatatlan szaxofonhang. Előttünk áll Sonny Rollins, a nagyok még élő legnagyobbika, és nekünk játszik, először és alighanem utoljára, magyar muzsikuskoknak, jazzkedvelőknek, mindazoknak, akik ismerik a nevét, vagy legalábbis tudni vélik, hogy itt most valami történik. A tempós, latinus nyitó számot dübörgő taps, a tisztelet és a kivételes alkalomnak szóló lelkesedés zajos megnyilvánulása fogadja.

Egymás után jönnek a jazzöröközők, a táncos calipsók, jó rollinsi hagyomány szerint csupán ugródeszkaként szolgálva a rögtönzéshez, a fantázia szabad szárnyalásához. Mert nála ez a lényeg, ez az, amiben felülmúlhatatlan: a dallamok, dallamtöredékek fejlesztése, variálása, a spirális tematikus építkezés, amely referenciaként mindig visszatér az alapokhoz, hogy aztán az improvizáció révén újabb irányokba vezesse a hallgatót. Telnek a percek, érzékszerveinket lenyűgözi a mester jelenlétének élménye, a zenével való együttélése, a játék csiszoltsága, mígnem valamely nem kívánt felismerés kezd motoszkálni agyunkban, valami kellemetlen, fájó gondolat, ami kibillent az azonosulás emelkedett állapotából: ez a köszvénnel küszködő, görnyedt, ziháló öregember nem azonos azzal a képpel, amelyet jazztudatunk legfelső polcán őrzünk Sonny Rollinsről.

Régen, pályájának csúcán Rollins koncertjei nem álltak másból, mint az improvizáció két órán át tartó, feltartóztathatatlan áradásából. Zenéjének most is minden jellegzetessége – az egyéni tónus, a rögtönzés primátusa, a ritmus meghatározó szerepe, a jó értelemben vett populáris hangzás – megmutatkozott; csak az energia, a lendület fulladt ki az idő múlásával. A magasba törő lélek küzdött a test megállíthatatlan hanyatlásával. A koncertjeit szokásosan záró, euforikus karibi hangulatot idéző *Don't Stop the Carnival*-ban még megrázta magát a hangszer, de a ráadásban már csak a téma felvezetésére futotta erejéből. A közönség mégsem hiányérzettel, hanem a száz percen át tartó hősies erőfeszítés magasztos élményével hagyta el a helyszínt, amiben részük volt a remek muzsikustársaknak is: a harmóniai alapot megteremtő, szólóiban is jeleskedő Peter Bernstein gitárosnak, a gazdaságosan pengető Bob Cranshaw bőgősnek, a poliritmikus háttérrel szolgáltató Kobie Watkins dobosnak és Sammy Figueroa ütőhangszeresnek. (2011)

Egymásra hangolva

Wayne Shorter (1933–)

(A dekonstrukció jegyében) Ovációval fogadott budapesti koncertjén Wayne Shorter együttese úgy értelmezte újjá a múltat, hogy előrevetítette a jövőt, zenéjében magába foglalva mindazt, ami a kezdeteket a mával összeköti.

A kiváló muzsikusból – Wayne Shorter - tenor-és szopránszaxofon, Danilo Pérez - zongora, John Patitucci - bőgő, Brian Blade - dob – álló kvartett jelenlegi formájában kilenc éve zenél együtt. Nem először járnak Magyarországon: bemutatkozó fellépésüknek a 2002-es Debreceni Jazznapokon alig 300 tanúja volt, mára azonban akkorára nőtt a hírük, hogy jöttükre megtelt a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem. Ez a felvillanyozó érdeklődés és siker a muzsikusokat is meglepte, hiszen zenéjük nem sorolható a könnyen befogadható produktumok közé. A felfokozott várakozás a jazztörténeti – egykor Art Blakey, Miles Davis, Joe Zawinul oldalán, de alanyi jogon is nevet szerző – személyiségek, a megérdemelt vastaps a magas szintű hangszertudásnak, az intenzív előadásmódnak és vélhetően a zenei gondolkodásmód újszerűségének szólt.

A folyamatosan zajló előadás közben a zongorát támaszként használó 75 éves Shorter természetszerűleg már nem úgy – bár továbbra is szuverén módon – kezeli hangszereit, főleg a levegősen fújt tenorszaxofont, mint 30 vagy 40 évvel ezelőtt. E tekintetben nem ő, hanem inkább Danilo Pérez vibrálóan szellemes akkordizációi, ugyanakkor önkorlátozóan fegyelmezett játéka határozta meg a fejleményeket. Ez a zene virtuóz hangszertudást, de annál többet is feltételez: az egymásra hangolt, egymásból építkező kreativitás olyan szintjét, amire nagyon kevesek képesek. Ha a filozófiából ismert dekonstrukció fogalma a zenére alkalmazható, akkor a kvartett játékaival mindenképpen kapcsolatba hozható.

Wayne Shorter úgy szedi szét alkotóelemeire a zenét, korábbi korszakaiban keletkezett szerzeményeit, hogy azokra csak egy-egy motívum, harmónia és dallamtöredék utal. A kiindulópont ebben a megközelítésben csak referencia; a lényeg az abból kibontakozó folyamat: a szabad zeneiség manifesztálódása. Világosan artikulált melódia, funkcionális harmóniasor, azonosítható alaptípus kevés akad, rendezőelv mégis van egy-egy ráutaló téma- és akkordbemutatásban, ritmikai fordulatban, leginkább a muzsikusból belső összhangjában. Kollektív improvizáció ez, de nem egy adott téma archaikus New Orleans-i díszítéseiben és változataiban, hanem a fogantatásában, előadásmódjában és spontaneitásában a jazz teljes eszköztárát felvonultató közös jelenlétben.

A hagyományos stuktúrákat elvető, új fogalmazásmóddal élő, modern, komoly muzsikával érkezett Budapestre Wayne Shorter. Olyan koncertzenével,

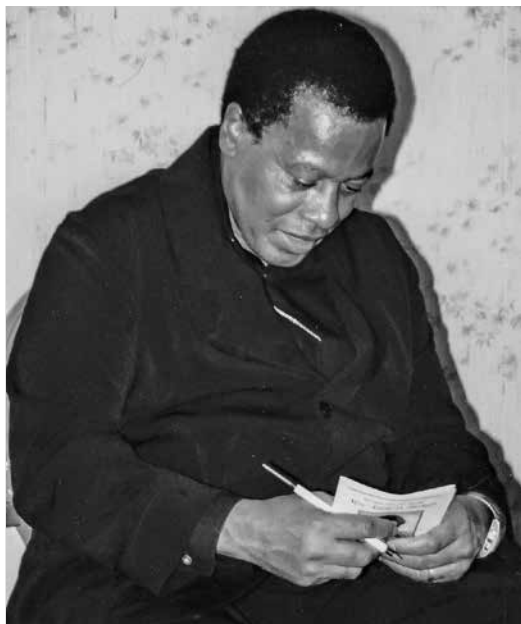
amely előadótól és hallgatótól egyaránt nagyfokú összpontosítást kíván. Veszélyei is ebben rejlenek: a hangszeresek párhuzamos, olykor látszólag egymástól független rögtönzései, a történések pluralitása az absztrakció nehezen követhető régióiba emelheti a játékot. Ezen az estén létrejött a kapcsolat, egymásra talált zene és közönség. (2009)

(Türedékes teljesség) Se szó, se beszéd, csak zene. A zongora mögött a panamai Danilo Pérez, középen fekete öltözkében a tenor- és szopránszaxofonon játszó zenekarvezető, mellette John Patitucci bőgős, végül a doboknál Brian Blade. A meglepően melodikus, egymásból építkező tételekből álló, csaknem félórás nyitó darabot még lepedőnyi kottákból szóltattatják meg a muzsikusok, de aztán szabad utat kap a képzelet, és megmutatkozik a kvartett egyedülálló képessége, a négy muzsikus interakcióján alapuló, rögtönzéses zenei folyamatalkotás.

Kezdetben nyugtalanító jelek is mutatkoznak: mintha a 83 éves szaxofonosnak gondja volna hangszerével, kóستolgatja a fúvókát, ám hangja erőtlen, foszlányokra futja csupán – aztán egy idő után valami történik, hangszerei életre kelnek, egyre erőteljesebben, egyre magabiztosabban szólnak, és hosszú percekre magukhoz ragadják a kezdeményezést. A

téma-improvizáció-téma hármasságában fogant szólókat, virtuóz kiállásokat persze hiába vár tőle az ember. Foghatnánk ezt korára, de akkor egyszerű fiziológiai okokkal magyaráznánk előadásmódjának változását. Tény, hogy nem fúj olyan kitartó intenzitással, mint fénykorában – előző koncertjét a zongorának támaszkodva, a mostanit ülve játszotta végig – de ennél fontosabb zenei felfogásának új iránya együttesének megalakulása, 2000 óta.

Shorter a hard boptól a jazz-rockig ívelő pályáján sok mindent kipróbált, mígnem rátalált arra a három, jóval fiatalabb társra, akikkel újabb elképzeléseit megvalósíthatja. Ami leginkább ritmikus improvizatív kortárs kamarazeneként



Wayne Shorter az öltözőben

írható le. A jazz talán utolsó nagy nemzedékének képviselőjeként Shorter szakított a hagyományos keretekkel, s jöllehet zeneszerzőként is jelentős életművet hozott létre, a szabályos formaképzés helyett a kreatív együttműködés vált zenéje fő rendezőelvévé. Példa erre a Miles Davis 1967-es *Miles Smiles* című lemezén szereplő *Orbits* című szerzeménye, amely itt atomjaira szedve (dekonstrukció, oh), töredékeiből építkezve, új minőséget létrehozva hangzott el.

Most is akadt a free, azaz a (majdnem teljesen) szabad jazz jegyében fogant darab, az előző koncerthez képest azonban több volt az ismétlődő hangokból, motívumokból, ritmikai mintákból álló, a kollektív improvizációk alapjául szolgáló fogódzó, ami követhetőbbé tette a történeteket. Az egyéni hangszerzőlőknak kevesebb teret adó zene egymásra reagáló, intenzív jelenlétet kíván a muzsikusoktól, akik teljes odaadással és látható örömmel vették ki részüket a közös tevékenységből. (2016)

Nyugaton a helyzet

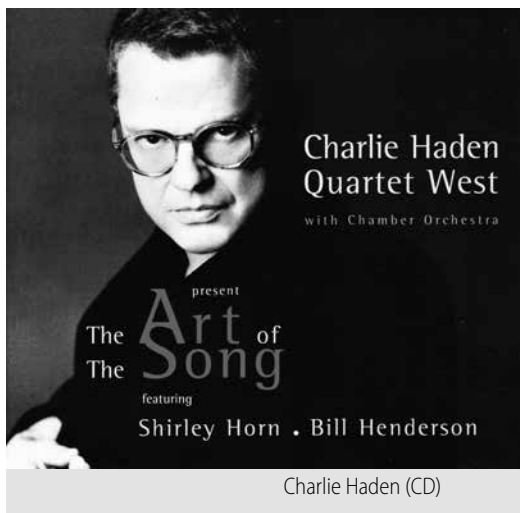
Charlie Haden (1937-2014)

(*The Art of the Song*) Vannak muzsikusok, akik a tagadás attitűdjével lépnek be a jazz világába, hogy aztán avantgárd hajlamaikat kiélve az idő múlásával a zene fősodrába navigálják hajójukat. Ilyen zenész a pályáját a jazz fenegyereke, Ornette Coleman oldalán kezdő, a szabad zenei irányzat kimunkálásában jelentős érdemeket szerzett Charlie Haden bőgős. Ő a formabontó játéktól fokozatosan jutott el a hagyományos amerikai zenefelfogásba illeszkedő kötött jazz vállalásáig. Haden a modern bőgőzés egyik meghatározó személyisége, akinek leginkább előremutató saját vállalkozásai a forradalmi dalok izgalmas feldolgozásával nevet szerzett, időről időre életre hívott Liberation Music Orchestra elnevezésű nagyzenekarhoz kötődnek.

Nehéz megfejtetni, miért igyekszik e spontán előadási gyakorlat néhány művelője olyan zenét létrehozni, amely a „művészi” jelzővel illethető. Arra sem könnyű egyértelmű választ adni, hogy brilliáns rögtönzőképességgel megáldott hangszereseket miért kísérti meg újfent a vonózenekar mint kíséregyüttes. A kettő között van némi összefüggés, mint ahogyan az sem véletlen, hogy Charlie Haden és Quartet West együttes kamarazenekari kísérettel készült lemeze *A dal művészete* címet kapta. Film- és musicaldalok, örökzöldek, saját darabok, Rachmanyinov és Ravel (!) szerzeményeinek részletei szólalnak meg az összeállításban, amelyben Shirley Horn és Bill Henderson énekesek magányos hangja ugyanolyan kiemelt szerephez jut, mint Ernie Watts mézes szaxofon-

és Haden komor bőgőszólói. Lassú tempók, sötét tónus, sejtelmes vonósbetétek, fájdalmas-panaszos-elvágódó hangvétel jellemzik az anyagot. A vonósok melodramatikus használata gyakran érzelmössé oldja az érzelmeket. Ennek a zenének is bizonyára megvan az üzenete és a piaca, Haden híveinek mégis ajánlatosabb a duó- és triófelvételeknél, no meg a Liberation Music Orchestra lemezeinél maradni. (1999)

(**The Best of Quartet West**) Mint tudjuk, az asszonyok néha komoly szerepet játszottak a történelemben. A Quartet West nem jött volna létre Charlie Haden felesége, Ruth Cameron ösztökélése nélkül. Volt persze személyes indíttatás is: a free jazz úttörő bőgőjét serdülőkkora, az 1940-es évek Los Angelese és a film noir iránti nosztalgia vezette a disszonancia (Ornette Coleman, Liberation Music Orchestra) viharos tengeréről a konszonancia nyugalmas vizeire. Van az úgy, hogy az emberben kialszik a sturm und drang lobogó lángja, és lelkét a béke, a harmónia, a szépség utáni vágyakozás tölti meg. Haden esetében ez az erős érzelmi igény 1985 táján, a Quartet West megalakításával öltött testet. A kvartett bemutatkozó – mindmáig talán legjobb – lemezét a kritika és a közönség egyaránt kedvezően fogadta, ami alapot adott ahhoz, hogy az állandósult csapat – Ernie Watts (tenorszaxofon), Alan Broadbent (zongora), Billy Higgins majd Larance Marable (dob) – további fél tucat albummal jelentkezzen a '80-'90-es években. A Best of Quartet West hat lemez anyagából 12 számot kínál a hallgatónak, s mivel Haden maga választotta ki őket, egyfajta hitvallásként, esztétikai kinyilatkoztatásként is értelmezhetők. A kivételes műgonddal létrehozott zene a nyugati parti város egykori glóriájának ígézetében fogant, a mainstream keretei között maradván az artisztikusságra, a kifejezés érzelmi tartalmaira helyezi a hangsúlyt. A lassú, balladai hangvételű számokhoz olykor vonósenekari kíséret társul, ami vélhetően nem éri el a nyersebb, természetesebb jazzt előnyben részesítők ingerküszöbét, de kellemes perceket szerezhet az édes-bús retróhangulatok kedvelőinek. (2008)



(**Ramblin' Boy**) Egy amerikai életút zenében elmesélve. Így jellemzi a lemezt a családi képekkel és a felvételtkor készült fotókkal színesített kísérfüzetben Charlie Haden. Country- és bluegrass-zenét hallunk, angolszász népdalok feldolgozásait, régi és újabb szerzeményeket a stílus mérvadó képviselőinek, valamint a Haden-familia tagjainak és barátainak előadásában. Nem trombita, nem szaxofon, nem dob, hanem gitár, mandolin, dobro és hegedű szólaltatja meg a dalokat, a hallgató pedig csodálkozik: mit történt a modern jazz kiemelkedő bőgőseivel? Vélhetően annyi, hogy felébredt benne a nosztalgia a gyermekkor meghatározó zenei környezete iránt. A muzikuscsaládnak egykor rádióműsora volt a Missouri állambeli kisvárosban, amelyben – mint a bejátszott részlet tanúsítja – a kis Charlie már kétéves korában énekelt. A gyökerek évtizedek múltán is megmaradtak benne, és a családi dalárda találkozási pontból megszületett a közös lemez készítésének ötlete. Haden énekesként jeleskedő feleségén, fián és három lányán kívül a countryzene olyan emblamatikus előadói közreműködtek a Nashville-ben, New Yorkban és Los Angelesben készült felvételeken, mint Vince Gill, Dan Tyminski, Jerry Douglas, Russ Barenberg, Stuart Duncan, továbbá Elvis Costello, és nem utolsósorban a jó barát, aki némi jazzes hangzást visz néhány számba: Pat Metheny. Utóbbi az előzmény is: *Beyond the Missouri Sky* című 1996-os lemezük a *Ramblin' Boy* előjátékának tekinthető. Aki jazzre számított, kerülje el az újabb opust; aki viszont az amerikai zene eme vonulatára kíváncsi, örömet lelheti a kellemes, érzelemdús anyagban. (2008)

(**Sophisticated Ladies**) Ismét jazz. Hat népszerű díva – Cassandra Wilson, Diana Krall, Melody Gardot, Norah Jones, Renee Fleming, Ruth Cameron – énekel a hat instrumentális felvételt is tartalmazó, a *The Art of the Song* folytatásának tekinthető lemezen. Az ötlettel korábban már többen eljátszottak – elég Ray Brown *My Best Friends Are...* sorozatára hivatkoznunk –, de nem ezért nehéz kapaszkodót találni ebben a vállalkozásban. Mindenki hozza ismert formáját és modorát, minden a helyén van, a hallgatóban mégis az a kérdés motoszkál: miért? mi végre? Balladai hangvétel, érzélgős vonóskíséret és Ernie Watts szaxofonjának negédes tónusa. Az egyhangúságból csak egy-két lendületesebb hangszeres mainstream darab emeli ki az embert. Egy iparág újratermeli önmagát, az érdeklődés felkeltésére pedig agresszív marketinghálózat lép működésbe. (2011)

(**Time/Life**) Gyász. Lehet-e ennél érzelmileg telítettebb és reménytelenebb témája egy jazzlemeznek? Charlie Haden 2014-ben távozott az élők sorából, de vannak még kiadatlan anyagok a lemeztársaságok polcain. Ez a CD részben még életében készült: a nyitó és a záró kompozíció 2011-es koncerten öröki-

ti meg játékát és hangját, míg a másik kettőt utólag, stúdióban vették fel. A szociális kérdések és az egyenlőtlenségek felszámolása iránt elkötelezett Haden először 1969-ben hívta létre a Liberation Music Orchestra elnevezésű, az évtizedek során többször összeállt big bandjét, amely globális témák, mint a bálnák kihalása és az egyetemes környezet pusztulása miatt érzett féltés miatt szerveződött újjá. Eddigi tevékenységüket öt lemez örökíti meg. A hangszerelő, mint mindig, ezúttal is a zseniális Carla Bley, aki „csak” a háttérét teremti meg annak, ami a felszínen zajlik. Korábbi szerzeményeit újra hangszerelve, *Silent Spring* című kompozíciójának ismétlődő keretjatekéval Bley olyan hangzó szövődést terít Chris Cheek (tenorszaxofon) és Michael Rodriguez (trombita) szólói alá, ami az egész darab fájdalmas hangulatát meghatározza. Bley hangszerelése nem tolakodóak, inkább a háttérben maradnak, tág teret engedve a nagyszerű hangszerszólóknak, amelyek révén Tony Malaby (tenorszaxofon), Steve Cardenas (gitár), Curtis Folkwes (harsona), Loren Stillman (altszaxofon) és Steve Swallow (basszusgitár) egyéni megnyilvánulásokkal járulnak hozzá a hangképhez. Utóbbi basszusgitárjával két felvételen is Haden helyébe lép. Méltó emlékezés ez a lemez a bőgős-zeneszerzőre, jelképezve a jazz jelenvalóságát és a rögtönzéses előadási gyakorlat időtlenségét. (2016)

Erdei virágok

Charles Lloyd (1938–)

(A szellem ereje) Úgy robbant be az amerikai jazzéletbe, mint előtte senki. Fellépése az 1966-os Monterey popfesztivál szenzációja lett, a koncertről készült *Forest Flower* című lemeze pedig elsőként érte el az egymilliós példányszámot. Zene és közönség találkozásának kivételes pillanata volt ez: a rock és a nem nyugati zenekultúrák elemeit felhasználó impulzív játéka a fiatal, alternatív értelmiségi közönség kultikus figurájává avatta a szaxofonost. A folytatás azonban másképp alakult. Charles Lloyd a jelenlét helyett a visszavonulást választotta, gondolatvilágát a spiritualizmus és a transzcendentális meditáció töltötte ki. A pillanat tovatűnt: hiába tért vissza egy évtized után lelkiekben gazdagodva az aktív muzsikusi létformához, hiába jelentette meg a német ECM kiadónál minőségi lemezek sorát, már nem szerezte vissza azt a státuszt, amit indulásakor kivívott magának.

Budapesti fellépésének híre is ezt a bizonytalan megítélést tükrözte: hézagok maradtak a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem széksorai. Ebben persze az is szerepet játszott, hogy állandó kvartettje helyett alkalmi trióval

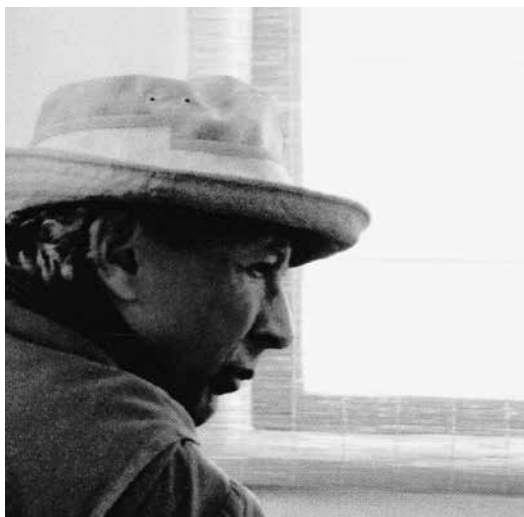
érkezett Magyarországra. A kezdet alátámasztotta a távolmaradók megérzéseit: a bevezetésképp megszólaló két szerzeménye nem váltott ki különösebb hatást. Pedig már ebben megmutatkoztak játékának jellemzői: a fátyolos tónus, a lefojtott feszültségtől vibráló egyéni hangzás, a kivételes improvizációs képesség, a hangrendszerek variációs lehetőségeit kihasználó előadásmód, amelyben egyenrangú, kreatív partnerként vett részt Larry Grenadier bőgős és Gregory Hutchinson dobos.

A koncert hangulata akkor változott meg, amikor Lloyd vallomásos, meleg szavakkal idézte fel egykori zenésztársa, jó barátja, a hazáját 1956-ban elhagyni

kényszerült Szabó Gábor gitáros emlékét, és utalt Bartók és Kodály – akiknek az első számot ajánlotta – hatására. A műsorválasztást a nosztalgia határozta meg. Elhangzott egy jazz-örökzöld, megszólalt Chico Hamiltonnal és Szabó Gáborral a '60-as években játszott téma, nem maradt el a *Forest Flower* sem, de innen kezdve a fő szellemi és érzelmi keret Lloyd-nak Magyarországhoz, a magyarokhoz fűződő viszonya lett. Különösen azt követően, hogy a koncert második felében három magyar hangszeres lépett a trió mellé a színpadra. Olyat még sokat tapasztalt koncertlátogatók sem élhettek meg, hogy egy élvonalbeli amerikai nem vendég-

szólistaként, hanem saját zenéjének előadójaként von be helyi muzsikusokat a programjába. Előzménye persze ennek is volt: Lloyd korábban az őt tisztelő, itt furulyán közreműködő Dresch Mihály közvetítésével vásárolt magának tárogatót Budapesten. Borbély Mihály csatlakozásával így szólt egyszerre két tárogató jazzkoncerten; a furulya és a cimbalom (Lukács Miklós) pedig tovább erősített a magyar kultúrához kötődő, folklorisztikus hangzást.

A gyönyörű balladával indító szextett játéka a hangszeres, a magyar és balkáni népzenei motívumok ellenére nem világzene, hanem jazzben gyökerező zene volt, amit Charles Lloyd – a Mester, ahogy szólították – szellemisége fogott egységbe. (2012)



Charles Lloyd (CD)

(**Lélekemelő este a zene szentélyében**) Szaxofon és zongora. Két hangszer, két muzsikus, kivételes összhang, érzelmekben gazdag játék, békéltető harmónia. Négy éve a Müpában triójával lépett fel a legendás szaxofonos. Bartók és Kodály, illetve az egykori játszó társ, Szabó Gábor gitáros előtt is tisztelgő koncertjét különösen emlékezetessé tette három magyar muzsikussal, Borbély Mihállyal, Dresch Mihállyal szaxofonosok és Lukács Miklós cimbalmos csatlakozása, amely utóbbi esetében – magyar muzsikussal számára kivételes lehetőségként – a *Wild Man Dance* című lemezen is megörökített együttműködéssel folytatódott.

Ilyen előzmények után érkezett újra Magyarországra a ma 78 éves mester. Partnere ezen az estén Jason Moran, a nála 37 évvel fiatalabb New York-i zongorista volt. Kapcsolatuk 2008-ban kezdődött, több CD, köztük a *Rabo de Nube* és a *Hagar's Song* című duólemezek őrzik játékukat, aminek most a budapesti koncert közönsége is közvetlen részese lehetett.

Kockázat nélkül megállapítható, hogy a magyar fővárosba látogató külföldi muzsikusként jó benyomásokkal hagyják el az országot. Megigézik őket helyszínek, mint például a történelmi levegőjű, pazarul felújított Zeneakadémia, de felvillanyozó emlékként vihetik magukkal a közönség szeretetét is. Charles Lloydot a jazz nagy öregjeinek kijáró tisztelet fogadta, ami a duó lebilincselően kreatív játéka nyomán forró ünneplésbe váltott. Más, több volt ez a koncert, mint érdemleges jazzkompozíciók technikailag pallérozott kivitelezése. Pedig arról is volna mit feljegyezni: a sokoldalú Moran zongorázása a bluestől New Orleanson és a stride stíluson át a szabad rögtönzésig az egész jazztörténetet felidézte; Lloyd pedig olyan kivételes invenciójú hangszeres, aki nem merevedik bele saját hangzásába, hanem mindig új összefüggésekben keresi a kihívásokat.

A lélek kivetülése volt az, ami kettejük kölcsönösen inspiratív játékát egyedi élménnyé avatta. Mindegy, hogy saját szerzeményt, örökzöldet vagy Monk-kompozíciót választ, Lloyd merészel személyes hangon megszólalni, bátorodik szép hangokat fújni, nagy ívű dallamokat megrajzolni. Mindezt meszeri dramaturgiával teszi: a koncertet nyitó meditatív, lassan építkező szerzemények egy idő után dinamikus, játékos, szabad rögtönzésekbe csaptak át, ami után ismét a befelé forduló, himnikus hangvétel vált uralkodóvá. A teremből kilépő, örömtől ragyogó, átszellemült arcok tükrözték a másfél órás zenei utazás lenyomatát; lám, globalizálódó, anyagelvű világunkban is megnyílhatnak magasabb szférák az ember előtt. (2016)

Az ezermester

Chick Corea (1941–)

(Origin – Live at the Blue Note) A rocktól az avantgárdig nem akadt olyan irányzat, amelyikbe Chick Corea bele ne kóstolt volna. Volt olyan idő, a nyolcvanas években, amikor párhuzamosan működtette elektromos (fúziós) és akusztikus (jazz) zenekarát. 1997 decemberében a New York-i Blue Note klubban mutatkozott be Origin elnevezésű új együttesével, amelyben a hetvenes évek óta először szerepeltetett háromtagú fúvós szekciót. Az egyhetes sorozatról felvétel készült, ennek java jelent meg CD-n. Az irányváltás meglepetés, mert amit hallunk, nem tartozik a legkönnyebben befogadható zenék közé. Két rövid, felvezető darab után öt hosszabb kompozíció szólal meg, az utolsó standard kivételével valamennyi a zongorista szerzeménye. Tisztán akusztikus hangszereken előadott, a Coreára jellemző latinos harmóniakat a modern mainstream és a kortárs zene elemeivel vegyítő, precízen hangszerelt, mindenekelőtt a fúvósok (Steve Davis – harsona, Bob Sheppard és Steve Wilson – fafúvósok) játékát előtérbe állító zene ez. Corea, mint hajóskapitány a matrózokat, úgy irányítja a történéseket; előjátszik, díszít, kommentál, kísér. Az Origin létrehozásával ugyan nem tért vissza a Circle együttes hetvenes évek eleji absztrakt hangzásához, de messzire távolodott elektromos formációjának tűzijátékszerű fúziós zenéjétől. (1998)

(The Ultimate Adventure) Káprázatos, igazán spanyolos – pontosabban katalános – terem, hat muzsikus, két táncos és jó néhány kultúrkör, amiből a Barcelonában rögzített DVD főszereplője, Chick Corea merit. A kétórás koncert az azonos címmel korábban kiadott CD anyagára épül Touchstone elnevezésű, amerikai, brazil, spanyol, egyiptomi tagokból álló együttesének közreműködésével. A szerzőt L. Ron Hubbardnak, a szcientológiai egyház alapítójának fantáziaregénye ihlette – mint tudható, Corea e vallási közösség tagja. Amit hallunk, az a mester jól ismert latinos dallam- és harmóniavilágának flamenco, észak-afrikai és közel-keleti elemekkel dúsított változata „hangköltemények” formájában, ahogyan a tételeket nevezi. A megkomponáltságra a kották jelenléte is utal, mégsem a formai kötöttség, hanem az előadás spontaneitása és az együtt lélegző zenészek – néhány számban két flamenco táncos – intenzív jelenléte határozza meg a koncert hangulatát. Amit látunk, az meglehetősen ellentétes a barokkos díszítésű terem ornamentikájával: puritánul megvilágított színpad elmélyülten tevékenykedő muzsikusokkal. Kamerák csak a nézőtéren. A látvány: zene, születőben. Arcok, kezek, hangszerek és hangok közről, távolról. Akusztikus

és elektromos zongora (Corea), fuvola és szaxofon (Jorge Pardo), basszusgitár (Carles Benavent), dob (Tom Brechtlein) és sok ütőhangszer (Rubem Dantas, Hossam Ramzy). Ritmusok kézzel, lábbal, verővel. És a végén ajándék, a Concierto de Aranjuez és a Spain kedves főtémai. A közönség felállva tapsol: a latin zene ezen az estén otthon volt. (2007)

(Further Explorations) Napjaink legsokoldalúbb és legtermékenyebb muzsikusaik egyike visszatért az alapokhoz: triólemezen hajt fejet a modern jazz nagy hatású előadója, az 1980-ban elhunyt Bill Evans zongorista előtt. A trió tagjai nem mai születésűek (Corea 71, Eddie Gomez bőgős 68, az időközben elhunyt Paul Motian dobos 80 volt), a lemeznek mégsem a gerontológiai kiadványok között a helye. A cím utalás Evans *Explorations* című albumára, Chick Corea ráadásul a korán eltávozott zongorista két korábbi, bár nem egyidejű partnerét választotta társul a New York-i Blue Note klubban 2010 májusában teljesített kéthetes fellépéshez, amelyen a dupla CD anyagát vették fel. A pályakezdő Coreára is hatással volt Evans harmóniai koncepciója és a triózene iránti elkötelezettsége, ez a lemez mégsem a nagy előd által szerzett vagy játszott darabok reinterpretációja. Corea szertelenebb muzsikussal annál, semhogy normának tekintené az előd fegyelmezetten célirányos játékmódját. A felállás és az oldott koncerthangulat mindhármuk előtt tág teret nyit, és ezzel ő él a legintenzívebben, olykor túlburjánzóan. Hagyománytisztelet, játékoság és újjátókedv egyaránt jellemzi ötletekben kifogyhatatlan játékát. Gomez értő és kezdeményező társként van jelen: pengetése sziklaszilárd, és szólamokat visz vonóval is. Paul Motiannál gazdaságosabban, mégis kreatívan játszó dobos kevés akad a földön, ezáltal leginkább a cinek és a lábcsin használatával teremt lüktető feszültséget. (2011)



Chick Corea

(**The Musician**) Chick Corea életerejét mutatja, hogy hetvenötödik születésnapját 2016-ban hathetes koncertsorozattal ünnepelte a New York-i Blue Note jazzklubban. Ennek legjobb percei immár a nagyközönség számára is elérhetőek azon a háromlemezes CD-n, amely *The Musician* címmel került forgalomba.

Találó a cím és az önmeghatározás. Ha van valaki a modern jazzben, aki ennyiféle stílusban és zenei zsánerben otthonos, az Corea. Népszerűségének titka sokoldalúsága: ötletektől hemzsegő billentyűs hangszereként és minden stílusban otthonos komponistaként emelkedik ki kortársai közül.

Felsorolni is sok volna a formációkat, amelyekben szerepelt. Pályafutásának jeles állomásait dokumentálandó, a koncertekre összegyűjtötte meghatározó együtteseinek tagjait. A jazz és a kortárs improvizatív zene nagy nevei sorakoznak a közreműködők között, mint Bobby McFerrin, Gary Burton, Marcus Roberts, Herbie Hancock, John McLaughlin. És az együttesek: a Return to Forever (unplugged), a Chick Corea Trio, a Five Piece Band, a Chick Corea Elektric Band.

Kiemelkedő (és olykor rutinszerűen készített) lemezei között ezt a koncertfelvételt kivételes hely illeti meg. Nemcsak a pályáivet átfogó terjedelme, nem is a közreműködő muzsikuskok rangja, hanem az alkalom ihlette lendületes, életteli előadásmód és az oldott klubhangulat miatt. Van egy pillanat, amikor Corea bolondozik a közönséggel; nevetés közben megjegyzi, születésnapja van, bármit megtehet. Az eredmény: felvillanyozó, szárnyaló zene.

Az albumot a Return to Forever együttes (Stanley Clarke – bőgő, Lenny White – dob, Frank Gambale – gitár) nyitja a jazz-rock stílusra nem jellemző akusztikus felállásban, jelezve, hogy Corea melyik korszakát tartja meghatározónak. A stílusosan sokrétű anyagot a szólótól a szextettig változó összeállítású formációk szálaltatják meg. A sok kiváló interpretáció közül is kiemelkedik a Miles Davisnek emléket állító *From Miles* című blokk, duója Bobby McFerrin énekessel, illetve a *Flamenco Heart* című összeállítás, amely Corea talán legkedvesebb inspirációs forrásához nyúl vissza. Mély érzelmi hullámokat vet a születésnapra komponált alkalmi blues is a New Orleans-i Marcus Roberts (zongora) és Wynton Marsalis (trombita) közreműködésével.

Hogy a zenék széles skáláján és a játszó társak sokszínű csoportjában miképpen mutatkozik meg a zongorista valós arca? Nyilvánvaló, hogy ő nem John Coltrane kozmikus magasságokba törő, spirituális útját követi. Sokoldalúság, hangszeres virtuozitás, játékoság, áradó zeneiség: ha ezeknek a tulajdonságoknak van helyük a nap alatt, Chick Corea fejét glória ragyogja be. (2017)

Egy lélek vándorlásai

Keith Jarret (1945–)

Korunk talán legjelentősebb rögtönző muzsikusának a jazzt és a klasszikus zenét egyaránt magába foglaló, gazdagon dokumentált életműve széles körben hozzáférhető, a személyes találkozásra azonban fellépéseinek ritkuló száma miatt egyre kevesebbek alkalom adódik.

Az 1945. május 8-án Allentown városban (Pennsylvania) született, magyarokat is a felmenői között tudó Keith Jarrett iskoláit Art Blakey, Charles Lloyd és Miles Davis együtteseiben járta ki, hogy aztán a modern jazz bálványozott zongoristájává váljon. Művészi arculatának kialakításában két, párhuzamosan működő kvartett játszott kulcsszerepet: amerikai együttesében Dewey Redman szaxofonos, Charlie Haden bőgős és Paul Motian dobos voltak partnerei, míg az európai csapatban Jan Garbarek, Palle Danielsson és John Christensen szólaltatta meg ugyanezeket a hangszereket.

Jarrett énjének kétféle kivételéseként a kvartettek különböző zenei elképzelések és hangzások megvalósítását tették lehetővé. Az amerikai együttesel készített lemezek (*Fort Yawuh*, *Treasure Island*, *Death and the Flower*, *Shades*, *Mysteries*, *The Survivor's Suite*, *Backhand*) érdekesebb, a szabad rögtönzésnek tágabb teret adó zenéket tartalmaztak; a dallamosabb európai albumok (*Belonging*, *My Song*, *Nude Ants*) nép- és klasszikus zenei, olykor rockos hatásokat mutattak. Mindkét együttes bejárta a világot, sikert sikerre halmozott, Jarrett szerteágazó érdeklődése azonban ezzel nem merült ki. Szólókoncertekre vállalkozott, klasszikus zenei lemezekkel is jelentkezett, majd – úgy tűnik, immár véglegesen – a trió formáció mellett kötelezte el magát. Mindehhez ösztönző partnerre talált a német ECM kiadóban, amely több mint négy évtizede minden koncertjét rögzíti.

Kapcsolata Jack DeJohnette dobossal még az 1960-as évekre tehető, *Ruta and Daitya* címmel 1972-ben közös lemezt is készítettek. Együttműködésük 1983-ban Gary Peacock bőgős csatlakozásával új magaslatokra emelkedett. A *Standards Trio*-nak nevezett formáció több mint negyedszázada él, sőt virul,



A Keith Jarrett Trio (CD)

a telepátkus kommunikáció kivételes magaslataira jutva. Műsorán többnyire örökzöldek feldolgozásai szerepelnek, ez azonban inkább a beazonosíthatóság miatt lényeges. A hármas mindig képes újat hozni, nem utolsósorban Jarrett kiapadhatatlan ihletének, burjánzó ötleteinek köszönhetően, ami folyamatos kihívás elé állítja és nem lanyhuló kreativitásra készíti partnereit.

Jarrett legszemélyesebb megnyilatkozásait szólószongora játéka őrzí. Már *Facing You* (1971) című önálló lemezét kedvező kritikai visszhang fogadta, de hírnevét igazán a *Solo Concerts: Bremen and Lausanne* (1974) alapozta meg. A *The Köln Concert* (1975) áttört egy falat: ez lett a jazztörténet első átütő sikerű, milliós példányszámban elkelt szólófelvétele, amely gyönyörű dallamainak, bensőséges hangvételének köszönheti fogadtatását. Ezt olyan lemezek követték, mint a *Staircase*, a tízlemez *Sun Bear Concerts* (Japán), a *Paris Concert*, a *Vienna Concert*, a *The Melody at Night With You*, a *Radiance*, a *Rio*.

A klasszikus zene és a jazz kapcsolata az 1950-es évek óta foglalkoztatja a jazzmuzikusokat. A zenei világok között hidat verő Third Stream, azaz harmadik áramlat óta újra és újra felmerül a kétféle gyakorlat közelítésének igénye. A kettősség a mindkét kategóriában Grammy-díjas Wynton Marsalis trombitáson kívül leginkább Keith Jarrett pályáját jellemzi, aminek az ECM kiadó készséggel ad teret. Első, saját kompozícióit tartalmazó ilyen természetű lemeze *In the Light* címmel 1973-ban jelent meg, amit a *Luminessence* (1974) és az *Arbour Zena* (1975) követett. Utóbbi lemezekon Jan Garbarek szaxofonos és Charlie Haden bőgős képviselte a jazzoldalt. Legnagyobb szabású, zenekarra, ütőhangszerekre és zongorára komponált műve a *Celestial Hawk* (1980) című lemezen hallható.

Saját szerzeményein kívül több lemezen szólaltatta meg a zeneirodalom klasszikus és modern alkotásait Bach, Händel, Mozart, Sosztakovics, Gurdjeff, Harrison szerzeményeit is. Meg kell jegyezni: a klasszikus művek interpretálását korántsem fogadja egyértelmű kritikai elismerés. Az ECM 2015. májusában két CD kiadásával ünnevelte a zongorista 70. születésnapját. Az egyiken Barber- és Bartók-műveket tolmácsol, a másik jazzkoncertjeiből ad válogatást, jelezve a kétféle zene párhuzamos jelenlétét oeuvre-jében. (2016)

(La Scala) A milánói operaházban adott, csaknem nyolcvan perces jazzkoncerten mindössze három darab hangzott el. A címadó improvizáció két tétele 45 és 28 perces, a ráadásként elhangzó *Over The Rainbow* 6 perc. Az időtartam is mutatja, hogy a lemez Keith Jarrett terjedelmes improvizációinak sorába illeszkedik. Szólókoncertjein nincs előre meghatározott téma, játéka az első pillanattól az utolsóig a saját hangulata és a hely szelleme által meghatározott rögtönzés. Ez magyarázza a zene személyességét és közvetlenségét, ami romantikus hangvé-

tellel, zsongító dallamokkal, gyönyörű harmóniákkal párosul. Sokféle forrásból – klasszikus, blues-, country-, rock-, vagy mint itt, a keleti zenékből – merít, de ezek ösztönös dramaturgiai érzéke és szuggesztív előadásmódja révén egységes világgá szervesülnek. Eszközei az évek során egyszerűsödtek, a korábban olykor bombasztikusnak érzett hatáselemek és modoros fordulatok elmaradtak, s bár egyes pillanataiban a *La Scala* is az érzelmesség és az érzelgősség határán egyensúlyoz, a két-három hangból kiinduló, repetitív motívumoktól az atonális hangfűrtökig kalandozó útján Jarrett egyedi zenei világba vezeti a hallgatót. (1998)

(**The Carnegie Hall Concert**) Súlyos betegség és a Radiance kétlemezes CD után a Carnegie Hallban adott koncert anyagát rögzítette az ugyancsak dupla CD, amely módosulásokat jelez Jarrett felfogásában. A korábbi, hipnotikus erővel építkező, hosszabb improvizációk helyett itt rövidebb darabokban kontúrosabb, a dalformához szorosabban kötődő kompozíciós elvek jutnak érvényre. Címek nincsenek, az alig több, mint egyórás koncertanyag tíz részre tagolódik. Jarrett úgy kezel dallamot, harmóniát és ritmust, hogy egy darabon belül többször is új irányt ad az előadás folyamának. Az amorf, kromatikába csúszó instant szerzeményekben a harmóniák kerülnek előtérbe, a koncert második felében azonban – mint a gospelt invokáló VII. tételben – könnyebben befogadható, a szépség érzéki jelenvalóságát képviselő melodikus és ritmikus invenciója vált ki ovációt az addig hűvösen viselkedő közönségből. Az öt ráadás standard – köztük a *My Song* – csodaszép dallamaival pedig végképp leveszi lábáról a hallgatóságot. (2006)

(**Közös áhitat**) Nagy egyéniségeknek gyakran vannak különös szokásaik, amelyek a művészetükre is rányomják a bélyegüket. Keith Jarrett sem kivétel ez alól. Zongorázását időnként zavaró gesztusokkal, zörejekkel, zajokkal kíséri. Az elmélyültség, az összpontosítás szinte transzcendens állapota nemcsak testének mozgásában, hanem vokális megnyilvánulásokban is kifejezésre jut. A dúdolások, felszakadó sóhajok, a feszültség fokozódását majd oldódását kísérő nyögések az ő esetében nem felvett manírok, hanem a teljes azonosulás önkéntelenül kiszakadó hangjai. Ez a felfokozott érzelmi állapot olykor a közönséggel szembeni türelmetlenségben is kifejezésre jut. Jarrett síri csendet vár, sőt követel a publikumtól, mert a legkisebb zaj is kizökkenti koncentrációjából. Néha megáll játék közben, és felszólítja a hallgatóságot, hogy köhögje ki magát. Különösen érzékeny a vakus fényképezésre. Hírhedt esete volt, amikor egy olasz fesztiválon a villanások miatt keresetlen szavakkal leteremtette a közönséget. Menedzsere utólag mentegetőzésre kényszerült a botrányos jelenet miatt.

Budapesti fellépése ideális körülmények között, a legnagyobb rendben és nyugalomban zajlott le. A közönség pissenés nélkül ülte és lelkesedte végig a – négy ráadással – két és fél órás koncertet, a kitartó figyelem által inspirált művész pedig megnyugodva rögzíthette magában: a magyar fegyelmesebb népség, mint a délszakiak. Csak azt nem érteni, miért jár valaki Jarrett koncertjeire. Maradhatna otthon is, jó minőségű lejátszókon, kényelmes fotelben, jó pohár bor mellett hallgatva a zongorista évenkénti rendszerességgel megjelenő lemezeit.

A menetrend ugyanis negyedszázada ismétlődő: szóló- vagy triólemez (ugyanazokkal a társakkal), élő vagy stúdiófelvétel. Az emberek mégis törik magukat, hogy részesei legyenek a közös áhítatnak, amire a személyes jelenlét kínál lehetőséget. Nincs még jazzmuzsikus, akinek fellépését ilyen felfokozott várakozás előzné meg. Ebben része van a Jarrett személyét övező, excentrikus magatartásából is következő mítosznak, a tizenennyolc évnyi hiánynak (utoljára 1989-ben járt Magyarországon), de leginkább annak a személyes, bensőséges, romantikus előadásmódnak, ami a szűkebb jazzközönségnél tágabb kör számára is vonzóvá teszi muzsikáját.

Budapesti koncertje nem hozott meglepetést, mégsem valószínű, hogy bárki is csalódottan távozott volna a Művészetek Palotájából. Azt kaptuk, olyan formában és színvonalon, ami a Keith Jarrett névvel fémjelzett márkától várható. A mítosz része, hogy nem tudni, az elhangzott szerzeményekből hány volt az előre megkomponált és hány a rögtönzés. Mindegy is. Jarrett formakultúrája kivételes; ha rögtönöz, darabjai akkor is tökéletesen megformált kompozíciók érzetét keltik. Ezen az estén a varázsos dallamokat megszólaltató lírai, a játékosan ritmikus, az egyszerű motívumokat lebilincselő leleménnyel variáló Jarrett épp úgy jelen volt, mint az atonalitás felé nyitó, inkább kortárs szerzőként élénk álló muzsikus. (Utóbbi éne a korábbinál nagyobb hangsúlyt kapott a koncerten.) Aki pedig lemaradt az emlékezetes hangversenyről, jövőre a következő CD-jével vigasztalódhat, amelyik akár ilyen címmel is megjelenhet: *Keith Jarrett Live in Budapest*. (2007)

(A szabadság fokozatai) Sötétszürke ing, laza nadrág, gumitalpú, puha cipő. Az öltözék tökéletesen kifejezte az „*Improvizációk szólózongorára*” címmel beharangozott est lényegét. A fellépési díját tekintve (is) magasan jegyzett Jarrett nagyobb tekintély némely államfőnél, akik menetrend szerinti repülőjáratokkal közlekednek. Amerikából átrándulva, a francia tengerparton elfoglalt szálláshelyéről ő csak különgépen hajlandó ritkán vállalt európai hangversenyeinek helyszíneire, majd még aznap este kiindulópontjára visszarepülni.

Az, hogy mindössze néhány órát töltött Budapesten, aligha járt hátránnyal fellépésére; a műsorközlőnek a zajkeltés (mozgás, köhögés, fényképezés) mellőzésére vonatkozó szigorú intelme azonban bénítóan hatott a légkörre. Pedig rigorózus híre ellenére Jarrett jó kedéllyel lépett a színpadra; a zenét nem kommentálta, de humoros reagálásokkal és kiszólásokkal verbálisan is kapcsolatot teremtett a közönséggel. Bálványként tisztelt művészként hozzászokhatott a rokonszenv hangos megnyilvánulásaihoz, mégis, a számok között, vizét kortyolgatva, hitetlenkedve csóválta a fejét: talán az ünneplés miatt, talán, mert őt magát is meglepte, hogy mi került ki a kezei közül. Ez az este nélkülözött minden tervezettséget és programozottságot: az ösztönök, a hangulatok, az érzések engedték szabadjára a megszólalásra váró hangokat.

A nyitó „darab” váratlanul érthette a szépen megformált dallamok, lágy, moll harmóniák ígézetében összesereglett híveket: viharos futamok kergetőztek, ütköztek, atonális hangzatok torlódtak egymásra, idővel lassuló tempóban. Ekkor a kortárs zenei hangzásokkal élő, hangszeres képességei határait kóstolgotó Jarrett ült a billentyűk mögött. Ritmikai mederbe csak az utolsó, mélyebb regisztereket mozgósító, az '50-es években iskolateremtő Lennie Tristano játékát idéző hangfolyam terelődött; a jazzhez ennek volt leginkább köze.

Szünet után egy másik Jarrett lépett a pódiumra. Ráérezve a hallgatóság várakozására, éneke „jobbik”, populárisabb oldalát mutatta fel. Rövidebb, a melodikusságot előtérbe állító, olykor egyszerű hangzatokkal élő, az érzelgősség határán egyensúlyozó, onnan egy-egy diszharmonikus fordulattal visszalépő, minden gesztusnak jelentőséget adó, néha váratlanul záruló darabok követték egymást, kompozíciókká rendeződve. A teljes szellemi-érzelmi jelenlétet kívánó rögtönzéseket Jarrett a feszültség által kiváltott fizikai reakciókkal, a zongoraszékből felemelkedve, nyögéssel, dúdolással, arcának mimikájával, szájának csücsörítésével kísérte.

Volt egy vallomása is, amely magyarázatot ad váratlanul létrejött, honfoglalásszámba menő fellépésére. Valószínűleg a hely szelleme és a feléje áradó szeretet indította arra, hogy megemlítse: egyik nagymamája Magyarországon született. Így hát, noha ezt eddig nem hangsúlyozta, bevallotta neki is van kötődése ehhez az országhoz. (2016)

Herceg a zongoránál

George Duke (1946-2013)

(Is Love Enough?) A kaliforniai születésű George Duke gyerekként a helybeli baptista templomban találkozott a fekete zenével. Tizenhat éves korában már aktívan zenélt, nagy hatással volt rá Miles Davis játéka, illetve Les McCann és Cal Tjader souljazzze. 1969-ben Jean Luc Ponty hegedűssel alapította meg első, figyelmet keltő zenekarát, s ezzel elindult azon a fúziós csapáson, amely aztán Frank Zappa és Cannonball Adderly együtteseiben hozott neki elismerést. Első önálló lemezét 1976-ban *From Me To You* címmel jelentette meg, azóta zeneszerzőként, előadóként, felvételvezetőként a fekete funkzene vezető személyiségei között tartják számon; nincs olyan év, hogy új albuma ne jelenne meg. Az 1997-re esedékes opus *Is Love Enough?* (Elég-e a szerelem?) címmel látott napvilágot. A szintetizátoron megszólaltatott rövid szimfonikus elő- és utójáték (*Út a jövőbe – Vissza a jövőből*) tizennégy számot foglal keretbe. Az album első felében a funky jellegzetességeit felvonultató, delejes ritmusú, érzéki hatású énekes darabok, a második felében jazzesebb hangszeres szerzemények kaptak helyet. Duke kitűnő muzsikus, jól ismeri és alkalmazza a stúdiótechnikát, és mindannyiszor jeles partnereket kerít maga mellé. Ami a professzionalizmust, a hangzás naprakészségét illeti, ez a lemez akár a választott irányzat „állatorvosi lova” lehet. Ha azonban megkaparjuk a felszínt, és a szórakoztatni kívánó attitűd mögött komolyabb „tartalmat” is keresünk, a tetszetős albumot inkább a slágerlistákra kacsintó sorozatterméeknek, mintsem, egyedi és eredeti zenei megnyilatkozásnak véljük. Igaz, utóbbiakat hiába keresnénk a népszerűségi mutatók élén. (1997)

(After Hours) A mai szórakoztató zenében szupersztárnak számító George Duke két évtized után először jelentkezett tisztán hangszeres lemezzel. A rendkívül termékeny muzsikus részéről kockázatos vállalkozás volt az *After hours* piacra dobása, hiszen eladási mutatói aligha közelítik meg vokális lemezeit. A gesztus azonban nem jelenti azt, hogy a funky és a popjazz közegeiben otthonos billentyűs komoly lépést tett volna a jazz irányába. A zenei irány maradt a szokásos, legfeljebb az emberi hang helyett a zongora intonálja a kerekre csiszolt, fülbemászó témákat. Az esti és az éjszakai órák, a hazaérkezés, a megpihenés, a várakozás és az ébredés hangulatait lefestő, intim hangulatú számokban végig a Fender zongora a meghatározó, ami alá időnként a szintetizátor szó puha hangszönyeget, és ütőhangszerek színezik a dob hipnotikus ritmusait. A lemezt záró, *My Bells* című Bill Evans-kompozíció kivételével valamennyi szám saját szer-

zeménye, s noha szigorúan a zsáner kötött keretei között maradnak, időnként teret engednek a spontaneitás megnyilvánulásainak. George Duke nemcsak ötletekben látszik kifogyhatatlannak, hanem a billentyűs hangszereket is mesterien kezeli. Néhány számban szólókhoz jut napjaink népszerű fiatal jazzbőgőse, Christian McBride is. (1999)

(Kerek világ) Hatvanhárom év, ebből négy és fél évtized a pályán. George Duke ígéretes hard bop/soul jazz zongoristaként indult, aztán, valamikor a '70-es évek közepén, az elektromos hangszerekkel korán megismertető, kivételes adottságú és technikájú billentyűs irányt váltott, és a populáris zenék különböző stílusaival – fúzió, latin, pop, soul, funk – jegyezte el magát. Lemezek százainak producereként és muzsikusként egyaránt sikeresen tevékenykedett, ő a legtöbbször, 21-szer Grammy-díjra jelölt jazz-zenész.

Európai turnéja keretében kétszer is fellépett Magyarországon. Budapesten, a Művészetek Palotájában a Budapest Jazz Orchestra vendégzólistájaként mutatta meg, hogy több köze is lehetne a jazzhez. Saját együttesével egy nappal korábban Debrecenbe látogatott, hogy azt adja lelkes, de meglepően kis létszámú közönségének, amit az tőle vár: zenei irányultságának keresztmetszetét. Nem árult zsákhamacskát, lesz itt egy kis jazz, egy kis latin, egy kis fusion, egy kis funk, jelentette be az elején, majd a billentyűkre csapott, és úgy tett, ahogy ígérte. Játszott több, mint két órán át, egyre jobban felforrósítva a hangulatot.

Gyomorfolat rengető hangerő, négy szintetizátor, elektromos gitár, basszusgitár, ének, kökemény ritmusok, kiváló hangszeres teljesítmények, és egy igazi színpadi egyéniség. George Duke a hangszeres mesterség olyan szintjén áll, hogy bármit el tudna játszani, ha akarna. De nem akar. Az érzékeket célozza meg. A hangerővel és az erőteljes, ismétlődő ritmusokkal (basszusgitár: Michael Manson, dob: Ronald Bruner) a testet, a fülbemászó dallamokkal (gitár: Jeff Lee Johnson) és az erotikusra hangolt énekkel (Sheryll Pension) a lelket bűvöli



el, emeli a kellemesség szférájába. Kell ilyen is az életben, időnként szükség van lazulásra, feloldódásra, lebegésre – különösen, ha azt ilyen minőségben megszólaló zene éri el.

Jó koncert volt. Személyesebb, spontánabb, átütőbb, mint lemezeiről hallgatni ugyanezt. Maguk a muzsikuskok is élvezték, alig akarták abbahagyni. És közben a jazz kedvelői is kaptak negyedórányi akusztikus, érzelemdús zongoraszólót. Így kerek a világ, George Duke határtalan univerzuma. (2009)

A hangmester

Bobby McFerrin (1950–)

(**Kulcs a boldogsághoz**) Döbbenet ült az arcokra, amikor először a közönség elé lépett. Soha, senki nem művelte ezt előtte: szája, nyelve, fogai, hangszálai, kezei, mellkasa mind a hangképzés szolgálatában álltak. Zenéje a testéből született, egyik része a basszusalapot hozta, a másik a ritmust ütötte hozzá, a harmadik a dallamot artikulálta vagy hangszerszólót imitált virtuóz komplexitással. Az attrakcióhoz a basszusból falzettbe váltó, négy oktávot átfogó, hajlékony hang párosult. Mintha két-három énekesből jött volna, holott egyedül állt a színpadon. Bobby McFerrin korábban elképzelhetetlen dimenziókat nyitott meg a vokális hangzás előtt.

A Robert Keith McFerrin néven New Yorkban született művész édesapja opera-, mamája jazzénekes. Nyolcéves korában Hollywoodba költöztek, ettől kezdve a zene Bobby életének része lett. A családi ház zengett a muzsikától, a nyitott fülű gyermek Count Basie-től James Brownon, a Led Zeppelinen és az indiai zenén át Beethovenig mindenféle hatást magába szívott. Először zongorázni tanult, majd a fuvolával és a klarinétal is megismerkedett. Első jelentős fellépésére Bill Cosby színész közbenjárásával 1980-ban a Playboy Jazzfesztiválon került sor. A következő évben a keleti part is megnyílt előtte, nagy sikert aratott a Kool Jazzfesztiválon, aminek következtében lemezszerződést ajánlott neki az Elektra kiadó.

Debütáló lemeze 1982-ben jelent meg, de az igazi áttörést 1984-ben a jazz-történeti jelentőségű *The Voice* hozta el számára. Ez volt az első album, amelyen az énekhang kíséret és rájátszás nélkül, a capella szólalt meg. McFerrint a siker további magasságokba repítette, a művészi ars poeticáját találóan kifejező *Spontaneous Inventions* már a híres Blue Note kiadónál jelent meg. Ezen is helyet kaptak szólószámok, de néhány szerzeményben olyan neves muzsikuskok szegődtek partneréül, mint Herbie Hancock zongorista és Wayne Shorter szaxofonos. Első Grammy-díját az albumon felhangzó *Another Night in Tunisia*

című dalért kapta, amelyen Jon Hendricks énekes és a Manhattan Transfer énekegyüttes is közreműködött. A világhírt aztán 1988-ban a *Simple Pleasures* kedves nyitószáma, a *Don't Worry, Be Happy* hozta meg számára, amely mindmáig áruvédjegyeként tapad nevéhez.

Bobby McFerrin sokoldalú előadó, a pop és jazz nem nyomta el benne a klaszszikus zene iránti vonzalmat. Mielőtt negyvenéves korában karmesterként a San Francisco Symphony Orchestra élén bemutatkozott, Leonard Bernstein és Seiji Ozawa segítségével mélyítette el zenekari ismereteit. A vezénylés a mai napig kíséri, olyan neves együtteseket dirigált a maga rendhagyó felfogásában, mint a chicagói, a clevelandi, a New York-i, a philadelphiai, a bécsi zenekarok, valamint a lipcsei Gewandhaus. Különösen Mozart és Beethoven világa érdekli.

Évente-kétévente következő lemezei énjének más-más oldalait villantják fel. A neves csellistával, Yo-Yo Mával 1992-ben kiadott *Hush* saját szerzeményeket és népszerű klaszszikus átiratokat tartalmazott. Első tisztán komolyzenei albuma a *Paper Music*, amelyen a St. Paul kamarazenekart vezényli, és énekesként is közreműködik. Korábbi találkozásuk folyományaként Chick Coreával készítette el a *Mozart Sessions* című lemezt, amelyen az osztrák szerző két szimfóniáját fejelik meg rögtönzésekkel.

Boldogan vállalt komolyzenei elfoglaltságai ellenére McFerrin soha nem hagyott fel az énekléssel. Ehhez a '80-as évek végén új keretet talált a Voicestra a capella énekegyüttesben, improvizációs kísérleteinek műhelyében. Együttműködésüket a *Medicine Music* (1990) és a *Circlesong* (1997) dokumentálta afrikai és közel-keleti zenei hagyományokra építő spontán improvizációk formájában. A nyolc év szünet után, 2010-ben megjelent *VOCABuLarieS* a Voicestra tagjával, Roger Treece-szel kialakult együttműködés gyümölcse, táguló zenei világának és bővülő eszköztárának maradandó lenyomata.



Bobby McFerrin (forrás: honlap)

Bobby McFerrin az a művész, aki soha nem ül a babérjain, akit kísérletező kedve, újító hajlama szüntelenül új kihívásokkal szembesít. Reneszánsz személyiség, fellépései kalandozások a zene széles vett birodalmában. Jazzénekesként indult, világsztárrá vált, régen átlépte a műfaji határokat. Repertoárjába szabadon építi be a különböző zenei zsánereket a bluestől a gospelen át Bachig és tovább. Koncertjein nem csupán előadja, hanem a hallgatóság és helyi művészek bevonásával közösen hozza létre a zenét. (2018)

(A fizika határai) McFerrin debreceni estjén a barokk szerző *Ave Maria* című ismert dallamát a közönséggel énekeltette, és a hangzás nem hagyott kétséget afelől, hogy a teremben szép számban ültek gyakorló énekesek és zeneértők. Az is nyilvánvalóvá vált, hogy ennek a hangképzés megannyi eszközével élő, spontán ötletekben bővelkedő előadásmódnak határt szabnak a fizika törvényei, magyarán szükség van szünetekre. A pihenést és a közönség bekapcsolását szolgálták a színpadra hívott amatőr táncosokkal rögtönzött betétek, majd az önként jelentkező énekesekkel előadott, meglepően sok tehetséges partnert felvonultató duettek, végül a hasonlóképpen szerveződött vegyes kórus nagyszabású zárásnak szánt éneklése.

Annyi év, annyi kihívás, annyi siker után érthető, hogy Bobby McFerrin az éneklés közös örömét, a rögtönzéses alkalmi kapcsolatokat szinte a saját művészeténél is fontosabb hitvallássá emeli. A zene gyógyít – mondta itt is a koncert végén ráadáspótlóként kezdeményezett kérdés-felelet játékban. A siker ellenére azonban akadtak olyanok, akik a gyógyulást inkább az ő énekétől, mintsem a közönség soraiból verbuvált alkalmi közreműködőktől várták volna. (2010)

„A jazz olyan, mint egy felfedező út”

Joe Lovano (1952–)

(Trio Fascination – Edition One) Hagyománytisztelet és szabadság. Végpontok, amelyek Joe Lovano zenei felfogását meghatározzák. A 90-es évek legjobb szaxofonosai között számon tartott muzsikusa lassan érő, de folyamatosan fejlődő művészek típusába tartozik. Tanulóéveit Clevelandben, orgonatriókban kezdte, majd a Berklee College of Music elvégzése után New Yorkba költözött, ahol nagy hatással volt rá a Woody Herman és Mel Lewis nagyzenekaraiban töltött időszak. Pályájának alakulását a nyolcvanas évektől kezdve Paul Motian kvintettjében majd triójában Magyarországon is nyomon követhettük. Képességeire ekkor még csak a vájt fülűek és az olasz Soul Note kiadó vezetői figyel-

tek fel, aminek következtében 1985-ben önálló lemezzel lépett a nyilvánosság elé. Együttműködése John Scofield gitárossal tágabb fókuszba állította játékát, az igazi áttörést azonban a Blue Note céggel a kilencvenes évek elején kötött szerződés hozta meg neki. A *Trio Fascination* sorrendben a kilencedik lemeze a nagy múltú kiadónál, amelyen Lovano azoknak a muzsikuskoknak állít emléket, akik pályájának első lépéseit szülővárosában irányították.

A trióforma Lovano számára folyamatos kihívás és kísérlet. A harmónia-hangszer hiánya nagy szabadságot ad a muzsikusnak, de veszélyeket is rejt magában: a játék egyhangúvá, statikussá válhat. Lovano fő instrumentuma a tenorszaxofon, de talán épp a változatosság érdekében az alt- és a szopránszaxofont, illetve az altklarinétot is használja. A számok egy kivétellel az ő szerzeményei, tehát nemcsak rögtönzőként, hanem zenei világát tudatosan építő, sokoldalú muzsikusként is élénk áll. Ezen a CD-n a hagyománytisztelet a kompozíciók jellegében fejeződik ki elsősorban: Lovano szerzeményei formailag pontosan körvonalazható posztbop darabok, amelyek elsődleges funkciója az, hogy a rögtönzések alapjául szolgáljanak. A szabadság nem feltétlenül a formai kötöttségektől való eltávolodásban, hanem a kölcsönösen inspiráló játékban nyilvánul meg. Ebben a vezető szerepet Lovano viszi, aki úgy kezeli hangszerét, mintha egész fúvóskórust helyettesítene. Zengő, erőteljes tónusa, robusztus előadásmódja minden percet feszültséggel telít, ugyanakkor kifinomult balladai játékra is képes. Módszerének egyedi vonása a bopháttér és a szabad hangzás kettőssége: hol az adott harmóniamenetekbe illeszkedve, hol azokból kilépve, de mindenkor a maga törvényei szerint használja hangszerét.

Partnerei – kell-e mondani? – hasonlóképpen kiváló rögtönzők. Dave Holland nem az alaplúktetést, a szabályos tempót tartotta szem előtt, hanem ritmusban és harmóniában visz élénk színeket a játékba. Többször vállalkozik szólókra, játéka magabiztosan lendületes, tónusa eszményien tiszta. A Lovano zenei fejlődésére gyakor nagy hatást gyakorló Elvin Jones sűrű poliritmikus és polimetrikus dobolása intenzív jelenlétre készíti a partnereket. A magasra hangolt dobok további színárnyalatokkal gazdagítják a zenét. A *Trio Fascination* személyes, megalkuvásmentes, emésztő zene; birkózni kell vele. (1999)

(52nd Street Themes) Joe Lovanot a kritikusok elismerik, népszerűsége mégis elmarad szakmai sikereitől. Zenéje legalább annyira az agynak, mint a szívnek szól, és nem áll tőle távol a merész kísérletezés sem. Érdeklődése sokirányú, amit az *52nd Street Themes* című lemeze is mutat. A megidézett New York-i utca az ötvenes években a jazz, mindenekelőtt az új stílus, a bebop központja volt megannyi klubjával. A múlt előtt teszi tiszteletét Lovano a korong tizen-

három számával, amelyek szerzői között Tadd Demaron épp úgy megtalálható, mint Thelonious Monk vagy Miles Davis. Az anyag mégsem bebopprezíz: főhajtás, de mai fejjel és perspektívával. Kilenc tagú zenekar szólaltatja meg az egykor az 52. utcában tevékenykedő Willie „The Lion” Smith hangszereléseit, ami változatos, sokszínű hangzásban ölt testet. (2001)

(Joyous Encounter) Lovanóval mindig biztosra lehet menni. Koncepcionális gondolkodás, egyéni hang, kimunkált hangszerkezelés, harmonikus partnerválasztás, átlag feletti kivitelezés. Ez a lemez annyiban tér el előző, *I’m All for You* című, balladákat tartalmazó albumától, hogy tempóválasztásban és hangulatban változatosabb repertoárt, saját szerzeményeket is felvonultat. Kérdés, hogy a robosztus alkatú, kísérletező szellemű, stilisztikailag változatos utakat bejárt művészt „sturm und drang”-os kísérletei után mi vezette a neoklasszicizmus vizeire. Szerepet játszhat ebben találkozása Hank Jones zongoristával, a modern mainstream játék egyik klasszikusával. Az idős mester jelenléte a legnemesebb jazzhagyományok etalonjává avatja a kvartettet, amely Lovano két megszokott partnere, az eszményi tónusú George Mraz bőgőssel és a mindig kreatív Paul Motian dobossal kiforrott együttesként muzsikál. A balladákat romantikus, elégius megközelítés hatja át, de a dinamikus, modern hangvételű szerzemények alkalmat adnak arra, hogy termékeny distanciával viszonyuljanak a hagyományokhoz. Jones kifinomult harmóniaérzéke gazdag felrakásokban mutatkozik meg, Lovano dallamvezetése, rögtönzéstechnikája pedig Coltrane kiszámíthatatlan, új megoldásokat kereső magatartását idézi. Lehet, hogy nincs új a nap alatt, de ami van, az közelít a tökéleteshez. (2005)

Tizenhatodik beszélgetés: Joe Lovano

» *Clevelandban született, de New Yorkban telepedett le, mint oly sok jazzmuzsikus. Kötelező váltás?*

– Elkerülhetetlen. Multikulturális, többgenerációs város, valami időtlen, őrült energia hajtja. Chicagóban vagy Rómában négy dobos vagy trombitás közül választhatok, akikkel szívesen játszom. New Yorkban négyszázat találok. Ez itt kézzel a kézre járó hagyomány. Így lehet tapasztalatot és bölcsességet szerezni.

» *Amit a nagy számban hallható, jól megírt és jól előadott zenék is táplálnak. Sokan úgy vélik, hogy a jazz tervasztalon kigondolt zenévé, intellektuális tevékenységgé vált.*

– Ez a klasszikus zene hatása. Sok fiatal könyvekből tanul zenélni, és a számítógép a zeneszerzésben is egyre nagyobb szerephez jut. Sokszor hallok együtteseket, amelyek nem játsszák, hanem felolvassák a zenét. Az ember egy-

ből megérzi a különbséget. Ezen át kell esni, és aztán minél többet játszani zenekarokban, megélni a kreativitás örömét. Nekem a jazz olyan, mint valami felfedező út, amelyen együtt indulunk el a muzsikustársaimmal. A jazz-zenész egyszerre tudós, prédikátor és versenyző. A jazz alapja és lényege az improvizáció. A jazz maga az élet, az egész életet ennek kell szentelni, különböző formációkat és helyzeteket kipróbálni, hogy sokoldalúvá váljunk. Én tanítok is, gyakran veszek részt műhelyfoglalkozásokon, ahol a zene lényegéről és gyökereiről beszéllek. Arra buzdítom a hallgatókat, hogy minél több időt töltsenek a könyvtárban, hogy megismerjék az elődöket, és el tudják magukat helyezni a zene folyamatában.

» - Nem csak tanítja, hanem muzsikusként a gyakorlatban is érvényesíti ezt az elvet, hiszen partnereinek köre a huszonéves Esperanza Spaldingtól a kilencven éves Hank Jones-ig terjed.

- A múlt hónapban Ornette Coleman 84. születésnapján vehettem részt Brooklynban a Prospect Parkban. Megható ünnepség volt, sok vendéggel. Ott volt Branford Marsalis, Ravi Coltrane, David Murray, Henry Threadgill, John Zorn, Geri Allen, Bruce Hornsby, James 'Blood' Ulmer. Sonny Rollins köszöntötte a közönséget, és vezette fel Colemant. Kortársak, ő is 84 éves, és már nem nagyon szerepel. Ornette egy bluest választott, mi pedig az ő szerzeményeit szólaltattuk meg különböző felállásokban. Az egész estét a szeretet hatotta át; az ember érezhette, hogy a történelem része. Hank Jones 82 éves volt, amikor együtt kezdtünk dolgozni. Még a 90. születésnapján is frissen, hihetetlen összpontosítással zenélt. Nem a kor, hanem a hozzáállás teszi. Az energia áramlása. Ahogy Benny Golson 85 évesen játszik: gyönyörűen, hitelesen. Idősen is jelen van a színpadon, de nem restelli meghallgatni mások koncertjeit sem. New York ezért kivételes hely, mert soha nem tudjuk, hogy kik ülnek a közönség soraiban. Egyre több köztük az egykori zenész.

» Mi változott meg? Szociológiai felmérések nélkül is tapasztalható, hogy jelentős átrétegződés ment végbe a muzsikuskok táborában és a jazz közönségében is.



Joe Lovano

– Ötven éve jóval kevesebb elismert fehér zenész volt. Nekik ötvenszer olyan teljesítményt kellett nyújtaniuk, hogy elfogadják el őket. Az kellett, hogy hallják az embert játszani. Miért ugorhatott ki Stan Getz? Mert játszott Charlie Parkerrel, Sonny Rollinsszal, Coleman Hawkinsszal. Közöttük volt, egy levegőt szívott velük. Én Clevelandban nőttem fel, igazi multikulturális közegben, ahol olyan muzsikuskok éltek, akik a kezdetektől tanúi és részesei voltak a történeteknek, és játszottak a városba érkező úttörőkkel. Apámon kívül is volt kitől tanulnom. Ma a Youtube révén minden elérhető. Mi a helyzet a fiatalokkal? New Yorkban akarnak szerencsét próbálni mindenféle tapasztalat nélkül. Kérem, hogy honnan jött. Tokióból. Igen? És ott kivel játszott? Senkivel! Magnóról, Jamey Aebersold tananyagából tanult. Amikor én 20-22 évesen New Yorkba érkeztem, kerestem a lehetőségeket, igyekeztem mindent magamba szívni, mindenkivel játszani; ismertem a gondolkodásmódokat, a zenei irányokat. Sok mai fiatalnak fogalma sincs arról, hogy mibe csöppen.

» *Szerencsésnek látszik, hogy a maga útját járhatta, nem volt kitéve a kísértésnek vagy a kényszernek, hogy populárisabb irányokba forduljon el.*

– Zenei pályám során az improvizáció művészetét igyekeztem fejleszteni, és a legkreatívabb muzsikuskokkal volt alkalmam dolgozni. Meglepően hangozhat, de legutóbb Tony Bennett és Lady Gaga közös lemezén közreműködtem. Bennett hívott fel, hogy big band kísérettel hat szólót kellene rögtönözni; márpedig, ha ő az én hangomat akarja hallani, arra nem lehet nemet mondani.

» *A mai fiatal korosztályokat túlnyomó részt popzenei hatások érik, a jazzről keveset tudnak, mindent szabadon használnak és építenek be zenéjükbe. A jazz szemükben csak a szóba jöhető elemek egyike.*

– Az én nemzedékem is a Motown-slágereken és más popzenéken nőtt fel. Persze, akkor még igazi zenekarok működtek, James Brownt például akusztikus együttes kísérte, és a lemezekon jazzmuzsikuskok játszották fel a szólamokat. Tizenévesen én is zenéltem ilyen zenekarokban, de közben Miles Davis és Sonny Stitt nyomán rögtönözni is megtanultam. Ez kiváló kombináció volt. Ma már nincsenek hangszerszólók a popzenékben, a produkciókat a zeneipar állítja elő. Annak idején a jazzmuzsikuskok teremtették meg a zeneipart, aztán a zeneipar kitalálta, hogyan állítsa elő a zenét. Valakit felkapnak, sztárolnak, aztán két-három év múlva más lép a helyébe.

» *Még kiadója, a Blue Note is lépéseket tett ebbe az irányba.*

– Büszke vagyok, hogy a Blue Note a kiadóm, csaknem két tucat lemezem jelent meg náluk. Érzékelik a közeg és az ízlés változásait, megpróbálják a fiatalokat elérni, úgy alakítani a dolgokat, hogy új zene szülessen. Don Was igazgató maga is muzsikusk, különböző irányok felé nyit, a jövő zenéjét akarja létrehozni,

ami megőrzi a zenélés lényegét. Robert Glasper és a többiek vérbeli zenészek, nagy energiákkal, remekül játszanak, és tudják, mi történik közösségükben, a városi világban. A zene újfajta kombinációját keverik ki, a jazzből is van benne valamennyi. Szerencse, hogy a Blue Note ma is életképes kiadó, és olyan muzsikuskok mögött áll, mint Jason Moran, Ravi Coltrane, Robert Glasper vagy jómagam, akik tudnak zenélni. (2014)

A gitár karmestere

Pat Metheny (1954–)

(**Beyond the Missouri Sky**) Pat Metheny a jazz legnagyobb sztárjainak egyike, az elektronikus kísérletezés úttörője. Lemezein, koncertjein gyakran használja a Synclavier nevű gitárszintetizátort, amellyel különleges hangzásokat képes előcsalni hangszeréből. Charlie Haden bőgőssel most olyan CD-vel jelentkezett, amely az akusztikus, illetve az elektromos gitár tiszta hangját állítja előtérbe. A zene két befutott, népszerű muzsikusk vallomása a szülőföldről. Mindketten Missouri államban látták meg a napvilágot, sokféle zenét játszottak a rocktól a free-ig, ezúttal azonban a kánon olyan vallomásos, népszerű dalaiból (*The Moon Is a Harsh Mistress*, *The Precious Jewel*, *He's Gone Away*, *Cinema Paradiso*) állították össze lemezüket, amelyek idilli alapot adnak a tanúságtételhez. Az ő látószögükből Missouri tágas égboltja alatt békésen megfér egymás mellett a spirituálé, a country, a pop és a jazz – az amerikai föld megannyi hajtása. A lassú tempóban kibontakozó, bensőséges hangvételű számok a kamarajáték számátalan finom megoldásával élnek. Haden úgy érezte, hogy a gitár és bőgő kettőse leszűkíti a kifejezés lehetőségeit, ezért a duóban felvett anyaghoz utólag – kissé finomkodóra sikeredett – zenekari aláfestéseket és színező hatásokat illesztettek. A gyűjtők számára különösen becsessé teszi az albumot a leporellószerűen kinyitható, esztétikus kartoncsomagolás, amelyhez a két muzsikusk hitvallását megörökítő kísérőfüzet társul. (1996)

(**Imaginary Day**) Pat Metheny szívesen kísérletezik a textúrákkal, a ritmusokkal, a gitárszintetizátor és az akusztikus hangzás elegyével. Az újromantikus jazz, amelyet az elmúlt két évtizedben együtteseivel élen kialakított, kétfelé nyit: közérthető hangzásával, dallamosságával a széles közönséghez, igényes kompozíciós megoldásaival és szárnyaló szólóival az igényesekhez szól. Ezen a CD-n a hangzás és a kompozíció áll a középpontban. Különleges betűjeleket használó borítójával, távolkeleti hangütésével eltér elődjeitől, de változatos hangszerezéssel

anyagában a Metheny-hangzás minden jellegzetessége megjelenik. A kvartett tagjain kívül jelentős szerepet kap a szöveg nélküli énekével és hangfogós trombitajátékával kiemelkedőt nyújtó Mark Ledford, továbbá David Blamires énekes, Mino Cinelu, Glen Velez, David Samuels és Don Alias ütőhangszerek. Metheny ezúttal is biztos harmóniaérzéssel és kivételes dallamképző invencióval rögtönöz. (1997)

(Trio 99-00) Az elektronikus és akusztikus hangzás melodikus ötvözetét megteremtő, kiemelkedő improvizációs készséggel megáldott Pat Metheny saját együttesével sorozatban kiadott lemezei mellett időnként más muzsikuskal is készít felvételeket. Ilyen volt 1983-ban a Charlie Haden bőgős és Billy



Pat Metheny (forrás: honlap)

Higgins dobos társaságában készített akusztikus *Rejoicing*, és ilyen a *Trió 99-00*, amelyen fiatal muzsikuskok, a Brad Mehldau triójából ismert Larry Grenadier bőgős, valamint Bill Stewart dobos a partnerei. A tematika az örökzöldektől a modern jazz-kompozíciókon át a countryhíletésű balladákig terjed, a gitár hangja ezúttal is pezsdítően kellemes, a találkozás izgalma energiákkal tölti meg az önálló egyéniségek társulásaként létrejött trió játékát. (2000)

(The Orchestrion Project) Nem az alkotóenergiák kimerülése, hanem kísérletező szelleme vezette Pat Methenyt a 19–20. század fordulóján megalkotott, a gépzongorához vonósokat és ütőhangszereket társító, teljes zenekari hatást keltő orchestrion újrafelfedezéséhez. Továbbfejlesztésén az elektromágneses hatásmechanizmust jól ismerő mérnökök és a digitális technikában jártas szakemberek közreműködésével éveken át dolgozott, míg végül a közös erőfeszítések eredményeként kialakult az egész színpadot beborító, elsősorban a gitárral vezérelt akusztikus hangkeltő eszközökből álló hangszerpark, amely nemcsak hangzásban, hanem a komponálás, a rögtönzés és az előadás technikájában is új dimenziókat nyitott meg Metheny előtt. Egy személyben uralhatja a mechanikus hangszerarzenált, amely révén olyan hangokat és úgy képes beilleszteni zenei világába, amelyeneket, és ahogyan éppen hallani kíván. Az alkotás folyamatában ezzel persze óhatatlanul a

komponálásra kerül a hangsúly, még ha komoly szerephez jutnak is a különböző hang- és ritmikai rétegek fölött kibontakozó improvizációk. Reakciókra igen, interakcióra a programozottság miatt nincs lehetőség. Metheny az *Orchestrion*-ra komponált öttételes szvitjét egy brooklyni templomban rögzítette, és 2010-ben *Orchestrion* címmel jelentette meg CD-n. Ennek folytatása a világ körüli koncertutat követően ugyanott felvett, a szvitén kívül néhány régebbi és újabb darabbal illetve improvizációval bővített dupla lemezes változat. A technikai újítások ellenére a hangzás és az előadásmód keveset tesz hozzá Metheny világához: az *Orchestrion Project* melodikus, szárnyaló, csilingelő anyaga is a brazil zene, a jazz és a pop ismert, hangszerelésben gazdagabb elegye. (2013)

(Gitárparádé a palotában) A Magyarországon már többször járt Pat Metheny új, Unity Group elnevezésű együttesét igazi sztárként fogadta a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem közönsége. A gitáros számára a fellépés sohasem kötelező penzum: háromórásra nyúlt koncertje a muzsikálás örömmünnepeként marad meg az emlékezetben.

Metheny figyelme egy ideje a hangzásban rejlő lehetőségek feltárására irányul. Ennek példája találmánya, a 42 húros Pikasso gitár által vezérelt mechanikus hangszerekkel nagyzenekari hangzást előidéző, itt is felvillantott *Orchestrion* projekt, utóbbira a duó-, trió-, kvartett- és kvintettfelállásban kiadott lemezei szolgálnak például. A hármas tagolású, az érzelmek és a zenei zsánerek széles skáláját bejáró, a brazil zenétől a szabad rögtönzésekre eljutó koncert első részében néhány régi ismert régi szerzemény hangzott el kvartettfelállásban, amit a legfrissebb lemez anyaga követett a szintetizátorral kibővült kvintett előadásában, végül a gitáros duóban játszott partnereivel.

Évtizedek után ismét szaxofon szól zenekarában: a világ legjobbjai közé tartozó Chris Potter nemcsak a hangzás jazzjellegét erősítette, hanem robbanékony improvizációival új lendületet is adott a zenének. A hangosítás egyenetlenségei miatt csak töredékesen érvényesültek az ugyancsak kitűnő Ben Williams bőgős, Giulio Carmassi billentyűs/énekes és Antonio Sanchez dobos kvalitásai. A nagy energiákkal megszólaltatott zenét ennek ellenére lelkes fogadtatásban részesítette a közönség. (2015)

Cassandra-járások

Cassandra Wilson (1955–)

(**Traveling Miles**) Többféle formációt és stílust kipróbált, már csaknem negyvenéves volt Cassandra Wilson, mire *Blue Light 'Til Dawn* című, 1993-ban kiadott akusztikus albumával rátalált saját hangjára. Az utóbbi években rendre a világ legjobbjának választott, kontraalt hangjával rendkívül hajlékonyan bábó énekesnő módszere azóta nem változott. Legyen az blues, jazzöröközőld



Cassandra Wilson (CD)

vagy popsláger, meghökkentő harmóniai, hangszerelési és ritmikai környezetbe helyezve új értelemmel és jelentéssel ruházza fel a dalokat. Az eklektikus műsorválasztás mögött valójában a hagyományok iránti mély elkötelezettség és a korszerű közlésvágy kettőssége húzódik meg. Wilson, aki a jazz és a funky ötvözetét megteremtő New York-i M-base csoport tagjaként tette ismertté nevét jó két évtizeddel ezelőtt, ma önálló minőségként van jelen a jazz világában. *Traveling Miles* című lemeze tematikus tisztelgés a legendás trombitás, Miles Davis emléke előtt. A *Blue Light Till Dawn* albumhoz hasonlóan ezúttal is minimális hang-

szeres kísérettel (gitárok, bőgő, ütőhangszerek) énekel. A rendhagyó feldolgozásokban a jazz és a blues épp úgy jelen van, mint a rock vagy a country elemei. Füstösen szálló alt hang, posztmodern eklektika, nagyvárosi spleen: Cassandra Wilson művészetének egyedi jegyei. Ismétlődő jegyei, mondhatjuk, hiszen ezek a tulajdonságok az énekesnő utóbbi lemezeiről köszönnek vissza. Wilson pályáján az atmoszférikus spontaneitás és a kiszámítható modorosság keresztútjához érkezett. (1999)

(**A hang mint hangszer**) Nagy érdeklődéssel várt budapesti koncertje bizonyította: Cassandra Wilson nem csupán egyéni hangú énekes, hanem olyan muzsikus, aki koncepciózusan gondolkodik a zenéről. Lemezeiről válogatva többek között olyan szerzeményeket adott elő, mint a Duke Ellington által híressé

tett *Caravan*, a Louis Arsmtronghoz fűződő klasszikus *St. James Infirmary*, Son House és Charley Patton déli bluesai, a *Sound of Music* című musicalből és a Beatles együttestől ismert *Till There Was You*, vagy a *Black Orpheus* film *Manha De Carnaval* című brazil betétdala. A ráadással együtt tíz szám; többségében az afro-amerikai zenei örökséghez tartozó anyag, amelyet kiváló fekete muzsikusokból álló kvintett élén szólaltatott meg.

Az együttes zenei vezetője és spiritus rectora a háromféle gitárt is mesterien kezelő Marvin Sewell; zongorán Jonathan Batiste, ütőhangszereken Lekan Babalola, dobokon Herlin Riley, bőgőn Reginald Veal játszott (utóbbi kettő korábban Wynton Marsalis partnere volt) – olyan csapat tehát, amely a jazz középutas vonulatát képviseli. Kivételes muzikalitása, könnyed eleganciájú, szellemes előadásukban úgy értelmezték újjá, helyezték más megvilágításba az ismert darabokat, hogy megőrizték azok lényegét. Nem az avantgárd absztrakt nyelven, hanem a kor populáris zenei eszközeivel élve, de a maga nemében ez is tagadás volt: a mechanikus, rutinszerű megközelítés és előadásmód elvetése, új, kreatív, kihívást jelentő hangszeres megoldások alkalmazása. Amiben legmesszebb a harmóniákat és dallamokat időnként merész eredetiséggel ellenpontoszó Batiste ment el.

Cassandra Wilson énekesként már aligha tételezhető más zenei környezetben. Előadásmódjának jellegzetességei – a biztos idő- és ritmusérzék, a suttogó, kissé spleenes kiejtés, az időnkénti érzelmi kitörések, a szavak jelentésének nyomatékosítása – régen kialakultak. Színpadi jelenléte hangsúlyos, de nem tola-kodó: első az egyenlők között. Muzsik, akinek a hang a hangszere. A lemezein néha modorosságba hajló éneke a színpadon drámaibbá, kifejezőbbé vált. Nem csupán interpretált: történeteket mesélt, dalban elbeszélve, zenébe ágyazva. A belső feszültségtől a zene egyre inkább életre kelt, megmozdítva az eleinte hűvös közönséget, magával ragadva a muzsikusokat is, akik készséggel adták át magukat a játék örömének. (2009)

(A személyesség belső körei) Cassandra Wilson második magyarországi fellépésére hegedű-gitár-zongora-elektromos bőgő-dob összetételű, kiváló muzsikusokból álló együttesel érkezett a Művészetek Palotájába. A különleges hangszerpárosítás összhangban volt a jazzt a blues, a country és a pop irányába tágitó törekvéseivel. Hangjának drámai kifejezőereje semmit nem kopott az évek során. Jókedvűen járt-kelt a színpadon, s ha földolgozásokból álló, eklektikus, professzionális műsorát végig olyan átélt előadásmód hatja át, mint a ráadásként adott stilizált bluest, magasba röpíthette volna közönségét. Rövidre fogott műsorában túlsúlyba kerültek a lassú tempójú, intim természetű, érzelmileg telített dalok, amelyek idővel egysíkúvá tették a programot.

Valami megváltozott a jazzéneklésben: a technikai szempontok – hangképzés, frazeálás, intonálás, időkezelés – helyébe a személyesség lépett. Cassandra szinte vallomásként szólaltatta meg a szerzeményeket, s jóllehet a számok között igyekezett kapcsolatot teremteni a közönséggel, előadása egy magányos szikla tetejéről elhangzó sóhajtásként hatott. Kérdés, valóban így reflektál-e a világra a kortárs jazz, női szemszögből. Vajon e kivételes adottságú, érzékeny lélektől távol áll-e az a sodró hatású, életteli, ritmikus előadásmód, amelyik a jazz nagy énekesnőinek, például Ella Fitzgeraldnak a lemezeit milliók zenéjévé tette? A népszerűségben utolérhetetlen Ella persze nem ma látta meg a napvilágot. Az idén lett volna százéves. (2017)

„Közös nyelven”

Tizenhetedik beszélgetés: Matthew Shipp (1960-)

Zongorista, zeneszerző, együttesvezető, William Parkerrel bőgőssel a New York-i kreatív jazz meghatározó alakja. A Delaware állambeli Wilmington városban született muzsikus részben magánúton, részben intézményes keretek között tanult zenélni. 1984-ben költözött New Yorkba, ahol hamarosan David S. Ware szaxofonos együttesének lett tagja. Első CD-je 1988-ban jelent meg, azóta négy tucat felvétel sorakozik a neve alatt, leginkább szóló-, duó- és triólemezek olyan muzsikusközreműködésével, mint Parker, Roscoe Mitchell, Mat Maneri, Whit Dickey, Joe Morris, Michael Bisio; és olyan kiadók gondozásában, mint a Thirsty Ear, a Hatology, a Leo Records és a Rogue Art. Szüntelenül kísérletező, újat kereső szellem, aki egyedi zongorastílusával és intellektuális beállítottságával kiemelkedik kortársai közül.

» *Már fiatalon elkötelezte magát a jazz mellett. Amerika színes bőrű lakosságának létszáma azóta sokat nőtt, de mintha a mai fiatalok közül egyre kevesebben követnék a példáját.*

– A jazz a fekete közösségekben nem úgy jelenik meg, mint választható életmód. Senki nem akarja, hogy a gyereke jazzmuzsikus legyen. Aki szereti a zenét, az időnként elmegy jazzklubba, de a jazz egészében véve nem jön szóba olyan modellként, amivel sok pénzt lehet keresni, ami sikeressé teheti az embert. A jazz a nagyszülők zenéjének számít.

» *És a fehérek? Ők hogy állnak hozzá?*

– Intellektuális körökben divat a jazz, ami vonzza a fehér egyetemistákat. Nem közösségekben van a talaja, hanem iskolákban és egyetemeken tanulják. A

fekete-fehér dichotómia helyett inkább azt mondanám, hogy a jazz egyfajta vallás, egy nyelv, amihez kapcsolódni lehet. Az iskolákban ezt nem tanítják meg.

» *A jazz eredendően Amerika zenéje, de, mint látjuk, nem mindenkié.*

– A jazz ma már az élet természetes része. Másként, mint a rockzene, amelynek hűséges rajongótábora van, akik szinte kötelezően járnak a koncertekre, menetrendszerűen megveszik az új lemezeket és a relikviákat. A jazzkedvelők lazábban állnak hozzá, esténként kiruccannak, de nem követik szorosan az eseményeket. Magától értetődőnek tartják, hogy van jazz.

» *Különösen New Yorkban, amely változatlanul a jazzélet központja.*

– Ma még inkább, mint régebben. Sok városban semmi nem történik. Itt minden megvan, minden elérhető, ami persze kényelmessé teszi az embert.

» *A New Orleans-i zenét funkciójában és jellegében a földrajzínál jóval nagyobb távolság választja el az itt hallható jazztól. Lehet a különbséget a szív és az agy kettősségével jellemezni?*

– A zene különböző módokon létezik. Lehet rituálé, egyfajta vallásos élmény, amely érzelmeket közvetít a hallgatóságához; lehetnek intellektuális tartalmak, precízen megfogalmazott üzenetek, és lehet szórakozás is. Charlie Parker zenéje mindegyiket megtestesítette: intellektuális, ugyanakkor mély tapasztalat van mögötte.

A kérdésre ez a válaszom: a zene mély legyen. Nem tudom, hol húzható meg a határ az intellektuális és a szórakoztató között; a szememben a kettő megfér egymással. New York nagyban különbözik New Orleans-tól: más élet, más élmények, más gondolkodásmód, más irányt vett a zene története is.

» *Például megnőtt a komponálás szerepe, holott nem mindenkinek van meg hozzá a tehetsége. Attól még lehet valaki kiemelkedő hangszeres, hogy nem a saját zenéjét játssza.*

– Ezeknek szervesen kell kapcsolódniuk egymáshoz. Mint Duke Ellingtonnál. Ha valamit mesterségesen erőltetnek, ha például az iskolákban azt tanítják, hogy a kompozíció előrébb való az improvizációnál, annak a félelem a kiváltó oka. Félelem az ösztönöktől, a spontaneitástól, attól, hogy azt civilizálatlannak tartják, hogy az akadémikus normák szerint nem értelmezhető és elemezhe-



Matthew Shipp

tő. Holott minden nagy rögtönzőművész egyúttal komponista is, aki meghatározott rendezőelvek szerint improvizál. Igen, a zenét le kell írni, de ha túlzott hangsúly esik erre, az már egyfajta betegség, hasonlóan a kultúrában elharapózott egyéb kórokhoz.

» *Választás kérdése, hogy ki mit részesít előnyben. Az ön zenéje szabadon szárnyaló, újító természetű, ugyanakkor a jazzhagyományokhoz is kapcsolódik. Miért olyan útra lépett, amilyen kevesen járnak?*

– Gyermekkoromban rabul ejtett a jazzhagyomány. Anyám Clifford Brown hard bop trombitás jó barátja volt, aki ugyanabból a városból származott. Wilmington közel van Philadelphiához, annak vonzáskörébe tartozik. Én John Coltrane tanáránál tanultam. Kezdetben Phineas Newborn jr. volt rám hatással, majd Bud Powell, Thelonious Monk, McCoy Tyner, később Andrew Hill, Paul Bley és Cecil Taylor. Mindig pontosan tudtam, miképpen viszonyuljak a jazzhagyományhoz, hogy önálló stílust alakítsak ki. Olyan zeneszerző akartam lenni, aki saját világot teremtsen, mint Monk, Hill vagy Taylor. Ennek jegyében folytattam zenei tanulmányaimat is.

» *Harmonic Disorder című lemezét hallgatva két előd neve öltik fel: Monk és, meglepetésre, Lennie Tristano.*

– Ó, hogyne, nagy rajongója vagyok Tristanónak, ő is hatással volt rám. Tanulmányoztam a stílusát. A bebopból indult, de saját, modern univerzumot hozott létre. Szerettem volna nála tanulni, de meghalt, mielőtt erre sor kerülhetett volna.

» *Egy másik lemeze, a Nu Bop teljesen más irányba mutat: szintetizátorok, programozás, hip-hop és funky ritmusok; mintha az utca fiataljaival keresné a kapcsolatot.*

– Ez kivétel, bár örülök, hogy megcsináltam. Én akusztikus jazzmuzsikus vagyok, ez inkább csak kirándulás, új szín volt a palettámon.

» *A Lower East Side-on él. Miért Manhattannek ezt a kevésbé reprezentatív negyedét választotta lakóhelyül?*

– Ennek a környéknek az 1950-es, '60-as évekre visszanyúlóan gazdag történelme van. Charlie Parker a közelben, a 10. utcában lakott; a ház ma emlékhely. Charles Mingus lakása az 5. utcában volt. William Parker és sokan mások is itt élnek. Úgy gondoltam, ez lesz a Vision Festival fémjelezte jazzélet központja. Mozgalmas itt az élet.

» *Nem mondhatni, hogy sűrűn váltogatja partnereit. Ha mégis, azok is egy behatárolt körből kerülnek ki.*

– Olyan társakat keresek, akikkel közös nyelvet beszélünk. Hiszek Ellington elveiben, akinek együttesében hosszú időn át játszottak hasonlóan gondolkodó

tagok. Ez képes szervesen működni. Időnként persze a trióban is változnak a társak, mert szükség van megújulásra, de valóban, ők is ebbe a körbe tartoznak.

» Szokott fellépni az idegenforgamilag jegyzett klubokban?

– Igen, néha játszom a Blue Note-ban, az Iridiumban, évente egyszer a Jazz Standardben.

» És Brooklyn?

– Azok nem jazzhelyek, inkább modern zenei klubok. A ShapeShifter Lab-ben játszottam egyszer. Nehéz odatalálni.

» Meg tud élni a zenélésből?

– Hogyne. Turnézok, fellépek fesztiválokon, játszom Európában. Ott többször, mint itthon. És vannak a lemezek, még ha nincs is olyan szerepük, mint régebben. Akadnak apróbb alkalmi munkák is, például reklámfilmek.

» Hallgat más zenét is?

– A zeneipar olyan bonyolult, hogy a komponáláson és a játékon kívül nem marad energiám másokat is meghallgatni.

» Akkor ne is kérdezzem, hogy kiket tart tehetségesnek a fiatal nemzedékből?

– Sok mindenkivel találkozom, ha úton vagyok. Darius Jones és Greg Ward altszaxofonosok, James Brandon Lewis tenorszaxofonos és Chris Davis zongorista nevét említhetem. (2013)

Forrásvidék

Branford Marsalis (1960-)

(Roamer Bearden Revealed) Nem kell attól tartani, hogy a jazz zászlóshajója, a tenorszaxofon megfelelő kezelőszemélyzet hiányában valaha is zátonyra fut. A neves New Orleans-i család tagja, Branford Marsalis a hangszer elismert előadójává vált, nincs év, hogy új albuma ne jelenne meg. Ezzel a lemezzel az afro-amerikaiak mindennapjait kollázsain megörökítő, ihletet és témát gyakran a jazz-zenéből merítő, annak improvizációs technikáját saját munkamódszeréül is alkalmazó, 1911-1988 között élt nagy amerikai festőművész, Roamer Bearden előtt fejezi ki tiszteletét. A koncepcióalbumot egyrészt a Bearden által is kedvelt számokból (Ellington: *I'm Slappin' 7th Avenue*, Morton: *Jungle Blues*, Johnson: *Carolina Shout*), másrészt a kísérfüzetben is megjelenített képek által ihletett, saját maga és muzsikustársai által szerzett darabokból állított össze a szaxofonos. Az uralkodó zsáner a blues, amely különféle változatokban és összetételben szólal meg, archaikus jelleget kölcsönözve az anyagnak. A legízesebb példa a *Jungle Blues*, amelyet koncertfelvételtől a teljes Marsalis család talál



Branford Marsalis (forrás: honlap)

fel jó New Orleans-i zamattal, remek szólókkal, hangszerpárbajokkal.

A posztbop karakterű, modern kompozíciók hangvétele e világ továbbfejlesztéseként értelmezhető, tág teret kínálva a hangszerszólóknak, Branford szoprán- és tenorszaxofonjának, Wynton trombitájának és Joey Calderazzo zongorájának, Eric Revis bőgőjének, Jeff 'Tain' Watts dobjának. Meghökkenítő, de az amerikai zenei képbe szervesen illeszkedő csemege Doug Wamble slide technikával is élő, country- és blueselemeket ötvöző gitárdarabja. Képzőművészet és zene ihletett találkozásának dokumentuma ez a lemez, amely nemcsak Beardennek állít figyelemfelkeltő emléket, de azt is megmutatja, hogy az egykor fiatal oroszlánként indult jazznemzedék számára a hagyomá-

nyok ápolása, a közösséghez tartozás érzése nem szólam, hanem az alkotói irány termékenyítő eredője. (2003)

(Eternal) Tizenegy hozzá közelálló személy emlékének ajánlja lemezét Branford Marsalis, köztük olyan muzsikusként, mint Malachi Favors, Steve Lacy, Elvin Jones, Ray Charles. Különböző zenei világú művészek, az album zenéje mégis egységes hatású: kizárólag balladák sorakoznak rajta. Lassú tempójú, szemlélődő karakterű, érzelemdús kompozíciókat szólaltat meg az együttes csaknem hetven percben; többnyire saját darabokat, illetve Seress Rezső *Szomorú vasárnap* című örökzöldjét. Meglepő hangütés ez a korábban radikális gesztusoktól, kísérletező irányváltásoktól és absztrakt fogalmazásmódtól sem visszariadó Branford Marsalistól, de – hogy például Joe Lovanóra utaljunk – nem egyedülálló kísérlettel állunk szemben. Úgy tetszik, minden muzikus életében eljön a pillanat, amikor valamilyen nagy élmény – ez esetben az örökévalóság kísértése – személyiségük rejtett dimenzióit nyitja meg. Az viszont ritka eset, amikor egy muzikus a külsőségektől megszabadulva ilyen áttetsző tisztasággal képes a kifejezés érzelmi tartalmait a középpontba állítani. A közlés

intenzitása feledtet technikát, stílust, modort: mélyen érző ember szól hozzánk a jazz puritán nyelvén. Marsalis tónusa tenor- és szopránszaxofonon egyaránt személyes, bensőséges, együttesének tagjai (Joey Calderazzo – zongora, Eric Revis – bőgő, Jeff 'Tain' Watts – dob) nagyfokú empátiával és muzikalitással szegődnek társaul az érzelmi tartományok bejárásában. (2004)

(Jazz a bajnokok ligájából) Wynton nevű öccse, a neokonzervatív jazzirányzat '80-as években virtuóz trombitásként feltűnt vezéregyénisége híresebb nála, de apjuk, a New Orleansban nemzedékeket nevelő zongorista őt tartja tehetsége-sebbnek. Vannak, akik ma is Sting angol popsztár korábbi lemezeinek szaxo-fonosaként, illetve komoly zenei felvételek szólistájaként ismerik, miközben a tenoron és szopránon játszó Branford Marsalis előadóként, lemezkiadóként és oktatóként a kortárs jazz mértékadó személyiségévé vált.

Debreceni koncertjén döbbenetes erejű játékkal lepte meg a közönséget. A kvartett egy évtizede muzsikál ebben a felállásban, amelyben mindössze egy változás történt: Joey Calderazzo zongorista és Eric Revis bőgős mellé Jeff 'Tain' Watts dobos helyére a fiatal Justin Faulkner került. A hangszertudás csúcsát képviselő, összeszokott csapat legutóbbi, *Metamorphosen* című lemezének nyitó számával indított olyan fergeteges tempóban, amit lehetetlenségnek látszott fokozni. Aztán Thelonious Monknek, a bebop stílus excentrikus zongoristájának kevésbé ismert, szögletes dallamvezetési és ritmikájú, ízekre szedett és mai ész-járás szerint újra összerakott szerzeménye megmutatta, hogy zenei ötletekben, egyéni teljesítményben még magasabbra képes emelkedni az együttes. A rend-kívüli intenzitással előadott, a free (teljesen szabad) játékmódig eljutó Marsalis- és az újabb Monk-szám közé illesztett két lassú, érzelmes dallamívű, klasszikus zenei reminiscenciákat ébresztő ballada jelezte, hogy a zenekar nemcsak az egyes számokon belül, hanem az egész műsor felépítésében is mesterien él a feszültségkeltés és -oldás eszközeivel. A ráadásban – talán Magyarország iránti gesztusként – elhangzott Seress Rezső *Szomorú vasárnap* című, Marsalis egyik korábbi lemezén is szereplő dala, majd jelképesen és valószínűleg is visszatérve a gyökerekhez, a *St. Louis Blues* című klasszikus szerzeménnyel búcsúzott az együttes.

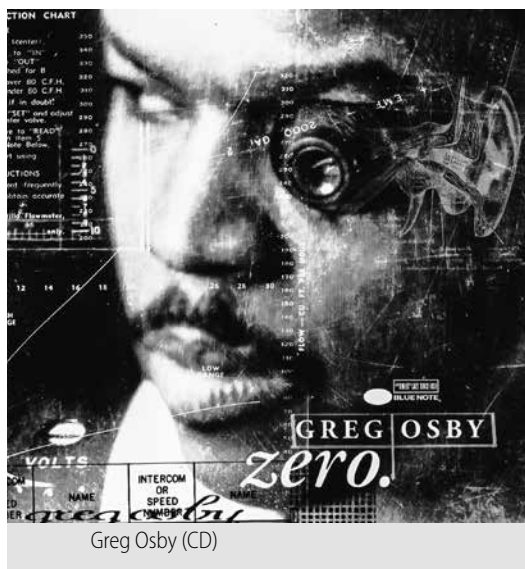
Ha valaki még soha nem járt jazzkoncerten, ezen az estén esszenciaszerű-en találkozhatott mindama tulajdonságokkal, amelyek ennek az előadási gyakorlatnak a lényegét adják. Ilyen a spontán, folyamatos alkotásnak tekinthető improvizáció meghatározó szerepe. Ez a zene a magas szintű hangszertudásra épülő egyéni hozzájárulások és a muzsikások közötti párbeszéd révén nyerte el kiteljesedett formáját. Kovásza a ritmus John Coltrane '60-as évekbeli, ha-

tárokat feszegető kvartettjének játékmódjához hasonló felfogása volt, amely kiemelte kísérőfunkciójából, és a folyamatok aktív részesévé, sőt alakítójává tette az ütőhangszereket. A dobok vulkánműködést idéző pulzálásai, a zongora feszültségtől izzó, perkusszív futamai, a bőgő keményen ritmizált menetei, a tenorszaxofon áradó hangzuhatagai olyan dinamikai egységben összegződtek, ami valósággal székehez szegezte a hallgatóságot.

Nem zenéjének egyedi jellegével, nem rendhagyó kompozíciós elveivel, még csak nem is az improvizáció szerepének sajátos értelmezésével, hanem a közlésmód emésztő, szinte emberfeletti energiáival tette rendkívülivé ezt az estét Branford Marsalis együttese. Jazz volt ez a Bajnokok Ligájából, olyan hatással, amilyen ritkán éri az embert az egy életében. (2009)

A konstruktőr

Greg Osby (1960-)



Greg Osby (CD)

(Zero) Greg Osby pályája elején a New York-i M-Base Collective tagjaként a rap és a jazz társításával kísérletezett, mígnem 1996-ban stílust váltott, és kompozíciós törekvéseinek tágabb teret engedve, akusztikus irányba mozdult el. Azóta sorban jelennek meg új hangokat megütő lemezei: nemcsak hangszeresként, hanem önálló világot építő muzsikusként is nemzedéke kiemelkedő képviselőjévé vált. A Blue Note kiadónál megjelent harmadik lemezét saját szerzeményei töltik ki. Tematikus kompozíciók, sűrű textúrák, a megírt és a szólisztikus részek egymásba szövődő egysége, erőteljes intellektuális és érzelmi hatás jellemzi a

zenét, amely úgy őrzi meg a jazz eredeti jellemvonásait, hogy bátran nyit elvontabb irányok felé. A 37 éves Osby kísérletező kedvét mutatja, hogy zongorista partnerül a 22 éves Jason Morant, dobosnak pedig a 18 éves chicagói tehetséget, Rodney Greent választotta. (1998)

(The Invisible Hand) Greg Osby a negyvenbe forduló nemzedék szaxofonosaként-zeneszerzőjeként megkülönböztetett figyelemre tarthat számot. Ezen a lemezen két idős, egymással korábban soha nem játszott muzsikussal fog kezét: a szextettben a gitárt Jim Hall kezeli, a zongora mögött Andrew Hill ül. Hogy mi hozza közös nevezőre az eltérő alkatú partnereket? Az egyéniség átütő ereje. A tíz felvételtől három a szaxofonos, kettő a zongorista, egy a gitáros szerzeménye, a többi jazzöröklődés: hangvételeben egységes, forrásait és irányait tekintve sokszínű matéria. Osby játéka mindig hordoz némi absztrakt jelleget, ami elsősorban a szögletes témavezetésben, az erőteljes disszonanciában és a sötét tónusokban nyilvánul meg. A szerzemények lassú tempóban bontakoznak ki, a hangsúly nem a ritmusra, hanem a partnerek közötti együttműködésre helyeződik. A három muzsikusi játéka a spontaneitás varázsával hat, a fokozások és oldások mindig új feszültségek forrásai. Osby rögtönzései drámai magaslatokba emelik a gazdagon strukturált zenét. A könnyű kalandra vágyók jobb, ha más elfoglaltság után néznek: ez a zene nem ki-, hanem bekapcsolódásra szólít. (2000)

(Symbols Of Light) Greg Osby CD-jének meglepetése a vonósnegyes szerepeltetése, s még inkább annak módja. A szaxofonos képes volt a négy hangszert rendhagyó módon integrálni zenéjébe. Esetenként egyszerre több dallamot írt számukra, amiből a muzsikuskok szabadon választhattak. Hol a fúvós hangszerekhez, hol a zongorához hasonló kísérőfunkcióban szerepelnek; olykor fordított rendben a hegedűk hozzák a mélyebb, a cselló a magasabb szólamot. A szerzemények nem a témák, nem a dallamok miatt érdekesek: hangütésükkel, hangulatukkal, szólisztikus kvalitásaikkal tartják fogva a figyelmet. A korábbi absztrakt fogalmazásmód humanizálódott, a szögletes témák, a szaggatott rögtönzések, a váratlan modulációk az ezredfordulós nyugtalanság harmónia után kiáltó lenyomatai. Az alt- és szopránszaxofonon játszó Osby ihlető partnerre talált a nála jóval fiatalabb, rendkívül tehetséges Jason Moran zongoristában. (2001)

(Public) Vannak muzsikuskok, akik kitaposnak maguknak egy utat, s aztán életük végéig azon ügyködnek, hogy minél biztosabban tudjanak azon járni. A 44 éves Greg Osbyt nem ilyen fából faragták. Minden lemeze elmozdulás, továbblépés az előzőhöz képest, s ha éppen nem jelentkezik új anyaggal, akkor a korábbi felvétele újraértelmezett koncertváltozatával rukkol elő, amint azt a *Public* példázza. Az Osby-jelenségben – a tizenkettedik Blue Note-album után már erről beszélhetünk – nem az egyéni hang, a nagy hangközökből építke-

zõ, szaggatott szaxofonjáték az igazán figyelemre méltó, hanem a jazz határait folyamatosan tágító zenei koncepció. Osby az ezredvég művészeti esztétikájában jelentős szerepet játszó dekonstrukció képviselője a jazzben. Ez az irányzat – vagy inkább módszer – nem a létező világgal szemben fogalmazza meg önmagát, hanem annak darabjaira szedett elemeiből építi fel új „katedrálisait”. Az eljárásnak vannak előzményei, a 40-es években a bopperek nagy élvezettel komponáltak örökzöldek harmóniáira új dallamokat. A kvintett felállás utal is a kapcsolatra a *Bernie's Tune* és a *Shaw Nuff*, illetve a *Summertime* újrafogalmazásával. Nincs egyetlen szám a sötét tónusú anyagban, amely valamilyen módon ne kezdené ki a komfortos befogadói magatartást. A hagyományosabb beállítottságú Nicholas Payton trombitájából is meglepő hangok jönnek elő, a zene izgalmas távlatait azonban Osbyn kívül Megumi Yonezawa zongorista akkordjai nyitják meg a hallgató előtt. (2004)

“Mindenki ismer”

Tizennyolcadik beszélgetés: David Binney (1961-)

Szaxofonos, zeneszerző, zenekarvezető, producer. Anyja Dél-Olaszországból, apja Angliából származik. Ő 1961-ben Miami-ben született, de Kaliforniában nőtt fel. Magánúton tanult zenélni, az altszaxofon lett a hangszere. Tizenkilenc éves korában New Yorkba költözött, ahol Phil Woods, David Liebman és George Coleman vette szárnya alá. Azóta szinte mindenkivel játszott, aki él és mozog a városban. Törzshelye az 55 Bar, ahol hetente fellép együttesével. Ha valaki, ő mindent tud a New York-i jazzéletéről – tartják róla zenészkörökben. Lakása közelében, a Riverside Drive-on egy gyorsétteremben találkozunk.

» Szakmai életrajzából ítélve nem tétlenséggel tölti napjait.

– Eddig 22 lemezt készítettem, ebből hatot a Criss Cross kiadónál. Szeretem magam intézni a dolgaimat, a lemezeim producere is én vagyok. Mythology névvel saját kiadót is alapítottam, amelyen mások felvételeit is kiadom. Némelyik lemezem szép sikert aratott, a *Graylen Epicentert* a New York Times az év legjobb lemezei közé sorolta. Chris Potterrel készített *South* című lemezem nagy hatással volt a fiatal muzsikusra. Mások felvételein is gyakran közreműködöm. A New York-i jazzéletben mindenki ismer, szakmailag nagyon becsülnek, de mivel a zene forgalmazása soha nem érdekelt, kevésbé vagyok jelen a nyilvánosságban, szélesebb körben kevesen tudnak rólam. Ez nem bánt, jól érzem magam.

» Ez választás kérdése, vagy így alakult?

– Azt csinálom, amit akarok. Hogy szeretnék-e sikeresebb lenni, a Down Beat címlapján megjelenni? Örülnék neki, de az általam nagyra tartott muzsikusok mind a maguk útját járták, míg aztán a közönség rájuk talált. Ma mindent az anyagi érdekek uralnak, sokan inkább a nyilvánossággal, mint a zenéjükkel törődnek. Nem mondok neveket, őket lehet látni a lapokban. A közönség rájuk figyel, de nem sokukra lehet mondani, hogy a jazzvilág vezetői vagy a legjobb zenészek volnának. Az üzleti szellem a művészi érték helyett a divatjelenségeket pártolja. Kevés olyan muzsikus akad, mint Chris Potter, aki zeneileg és anyagilag is kiemelkedően teljesít. Néhány nagynevű kolléga a közelébe sem jön annak, amit ő vagy Mark Turner elért, mégis ők vannak reflektorfényben. Ezért van, hogy valaki idejön, és meglepődik azon, amit itt tapasztal. Mert a valóság ez, nem pedig az, amiről az újságok írnak.

» Gondolom, zenésztársait hasonló körből választja ki.

– Olyanok muzsikusokkal játszom, akik érdekes, újszerű dolgokat csinálnak, és meg akarják magukat valósítani. Legtöbbször Thomas Morgan, Eivind Opsvik, Jacob Sacks, Craig Taborn, Brian Blade, Chris Potter, Mark Turner, Scott Colley, Wayne Krantz, Adam Rogers a partnereim. Ők a világom részei.

» Legtöbbjük Chris Potteré is.

– Hogyne, vannak átfedések. Ilyen a New York-i jazzélet.

» Szükség van állandó zenekarra? Vagy az említett körből elérhetőség alapján áll össze a csapata?

– Vannak állandó zenekaraim, mint amellyikkel az 55 Barban játszunk, de például a legújabb lemezemet másokkal, John Escreet, Matt Brewer, Obed Calvaire közreműködésével vettem fel.

» Csak saját zenét játszik?



David Binney

– Többnyire igen, de néha társaim szerzeményeit is, mint ahogy ők is az enyéimet. Néha standardokat játszunk, élvezzük azt is, hiszen közös örökségünk, de lemezre nem vesszük.

» *Manapság szinte követelmény önálló zenével előrukkolni.*

– Az ember így tud leginkább a saját hangján megszólalni. A standardok egy adott helyhez és korhoz – Broadway, az 1920-30-40-es évek – kötődnek, ami elmúlt. Nem lehet mindig ugyanazt játszani.

» *A közönség kétségtelenül örül, ha felismeri a dallamokat, méltányolja azok újabb változatait, az új és ismeretlen szerzemények azonban nem kínálnak ilyen kapaszkodókat.*

– Nyújthatnának, ha ismernék őket. Rengeteg kiváló szerzemény születik, bármelyikből lehetne új standard. Kétségtelen, ha a muzsikások gyakrabban játszanák egymás szerzeményeit, akkor azok jóval szélesebb körben válhatnának ismertté. Az egyetemeken van erre példa Maria Schneider nagyzenekari szerzeményeivel. Sokan játszanak big bandekben, mindenki ismeri az ő nevét és darabjait, mert már régóta csinálja. Kisebb együttesekkel ez ritkábban fordul elő. Én nem töröm magam érte, jóllehet érdekes volna más felfogásban hallani a számaimat. Jobban szeretek új darabokat, mint öröközödek feldolgozásait hallgatni. És tőlem sem az *All the Things You Are* ezredik változatát várják. A popzenében mindig új dolgok születnek, a közönség azokra kíváncsi. A jazzben és a klasszikus zenében viszont gyakran ugyanazt akarják hallgatni. Ez konzervatív hozzáállás. Én több pop-, elektronikus és klasszikus zenét hallgatok, mint jazzt.

» *A kortárs jazzben gyakran bonyolult szerzeményekkel találkozni, amelyek az előadótól és a közönségtől egyaránt komoly figyelmet kívánnak.*

– Én törekszem az egyensúlyra. Szeretem, ha valaki elengedi magát a rögtönzésekben, de a kompozícióra is kíváncsi vagyok. Azt nem kedvelem, ha ez az improvizáció rovására történik, mint sok fiatal esetében. De más a lemez és más az élő zene. Koncerten mindent beleadunk, a szólók az egekbe hasítanak, magasabbra már nem is lehetne. Lemezen nagyobb súlyt fektetnek a kompozícióra és a megformálásra.

» *A kiterjedt oktatási rendszernek köszönhetően egyre többen tanulnak jazzt, de a közönség érdeklődése nem tart ezzel lépést. Sőt, mintha ellentétes folyamatnak volnánk tanúi.*

– A jazz ma sokkal népszerűbb, mint gyermekkoromban volt, bár az ingyenes letöltések miatt ezt nehéz megbecsülni. Akkoriban azok, akik nem ismerték, gyűlölettel beszéltek róla. Ma azt lehet hallani, hogy nem nagyon ismerem, de inkább kedvelem. Kétségtelenül erős a popzene hatása, és sok az énekes. Az is tény, hogy az energiák egy része a zene más területeire áramlott át. Az

elektronikus zenei koncertek gyakran kreatívabbak és spontánabbak, mint sok jazzprodukció. Az elektronikus zenészek szabadon improvizálnak, őrült dolgokat csinálnak, és egyre nagyobb a hallgatóságuk. A jazz kis szelet a művészetek törtéjében, de mindig lesz közönsége.

» *Mi a helyzet a hagyománnyal? Egy valamirevaló muzsikus régebben az elődökhöz képest határozta meg magát, de a tízezer komponista országában mindenki mást, újat akar. Kidobható a múlt az ablakon?*

– Bármit megtehetünk, nincsenek előírások. Az egyetlen szempont, hogy érdekes legyen. Hogy szeretem-e a régi jazzt? Természetesen! Charlie Parkeren nőttem fel, sokat játszottam, és gyakorlásképpen ma is játszom a számait. Nem azzal a zenével gyakorolok, amit élőben játszom, hanem klasszikus zenével vagy örökzöldekkel. Nagyon gazdag ez a hagyomány harmóniai és technikai értelemben is. Minden mögött ott van, amit csinálok, de én a magam útját járom.

» *Vannak, akik a popzenéhez fordulnak, pl. Herbie Hancock vagy Brad Mehldau.*

– Hancock Joni Mitchell-feldolgozásait vagy a *New Standard* című lemezét kiszámítottnak érzem. Divatos ilyet csinálni, legtöbbször az eladhatóság miatt. Az a gyanúm, hogy nem is ő találta ki, hanem valaki a lemeztársaságnál. A bebop esetében más volt a motiváció, a Broadway-slágernek a kor popzenéjének számítottak. A mai popzenét nem lehet olyan könnyen átültetni jazzbe, mert egyszerűbb harmóniákkal dolgozik, és a technika nagyobb szerepet játszik az előállításában, ami kevésbé teszi alkalmassá arra, hogy a jazz nyelvén szólaljon meg. Persze, ha szervesen történik, mint Vijay Iyer esetében, az más. Én nem tervezem Radiohead-számok feldolgozását.

» *New York kiemelt intézménye a Jazz at Lincoln Center, ami eléggé megosztja a jazztársadalmat. A hagyományápolók ünneplik létezését, a progresszió hívei múzeumi tevékenységnek minősítik, és elutasítják. Ön?*

– Nem bántom őket, nem rossz ügy. Inkább a támogatás összegével van bajom. Nem indokolt a túlzott médiafigyelem és pénz. A jazz eléggé felnőtt ahhoz, hogy klasszikus zenévé váljon. Wynton Marsalis ezt felismerte, meglátta benne a



David Binney és együttese az 55 Barban

lehetőséget, és hihetetlen életszínvonalat teremtett belőle magának. Végso soron ez is a pénzről szól, amit ki lehetne terjeszteni az új zenékre. Azok is érdemelnek támogatást. Nyitnia kellene, vannak is erre mutató jelek. Öt-tíz évvel ezelőtt például Chris Potter nem játszhatott volna ott. Persze, idősebb lett, és bálványozzák jazzkörökben, amit egy idő után nem lehetett figyelmen kívül hagyni.

» *A nyilvánosságban Marsalis személye és zenei filozófiája megkerülhetetlen. Fáklya-vívó, ennek az irányzatnak a szószólója, hangja messzire hallatszik.*

– A New York-i jazzvilágban kevesen vevők rá. Lemezeit a Columbia jelen-teti meg, de nincs irántuk nagyobb kereslet, mint ha kisebb kiadó gondozná. Kiváló trombitás, szerettem is első lemezeit, de már nem hallgatom. Nem kü-lönbösebben fontos a jelenléte. Kívülről nézve lehet, hogy másként látszik, de valójában senkit nem érdekel. Elvagyunk nélküle.

» *Több mint három évtizede itt él, oszlopos tagja a New York-i jazzéletnek. El tudná képzelni az életét máshol, mondjuk Denverben?*

– Ezzel a háttérrel már igen. Nem kellene feltétlenül itt élnem, de szeretem New Yorkot. Los Angeles mellett nőttem fel, és nem kizárt, hogy visszatérek oda fele-fele időben. Sokan jöttek át Kaliforniából: Ravi Coltrane, Ralph Alessi, Donny McCaslin, Mark Turner, Lerry Grenadier, Jeff Ballard, Kenny Wollesen, Scott Coley, Taylor Eigsti, Christine Parlato, David Murray, Ornette Coleman, Arthur Blythe. Ők és mások alkotják a New York-i jazzéletet. Ez a jazzvilág köz-pontja. Az volt akkor is, amikor Parker, Monk vagy Coltrane idejött.

» *Van ellenpélda is: Ambrose Akinmusire nemrégiben visszaköltözött Kaliforniába.*

– Mert odavaló. Elege lett New Yorkból, visszavágyott a nyugati partra, ahol fantasztikus az élet, remek az időjárás, kiválóak az ételek. A zenei élet is sokat fejlődött az utóbbi években, mert többen át- vagy visszamentek. De még nem ugyanaz. A Blue Whale klub Los Angelesben fontos helyé lépett elő. Sokan játszunk ott, megváltoztatta a város jazzéletét. Választás kérdése, hogy valaki az életmódot vagy a zenét részesíti előnyben.

» *Mikor kezd az 55 Barban?*

– Este tíz körül. Ha igazi New York-i underground improvizatív zenét akar hallani, ott a helye. Nyitott zenét játszunk teljes erőbedobással, soha nem tud-juk, hol kötünk ki. (2013)

„Előre vinni a hagyományokat”

Dave Douglas (1963-)

Nem mindennapi, hogy a Down Beat magazin kritikusai valakit négy kategóriában is az év legjobbjának választanak. A 38 éves Dave Douglas 2000-ben kiérdemelte az év muzsikusa és trombitása címet, *Soul on Soul* c. albuma az év lemeze lett, zeneszerzőként pedig a nagyobb figyelmet érdemlő tehetségek között végzett az élen.

A jazz ezredvégi helyzetét, szerepét elemző amerikai szakírók gyakran jutnak arra a következtetésre, hogy miközben a műfaj szülőhazájában sok tehetséges muzsikussal tűnik fel évről évre, kevés a zenét új irányokba továbblendíteni képes alkotó. Az enciklopédikus tehetségű Dave Douglas ilyen személyiség. New Yorkban született, a bostoni Berklee College of Music és a New England Conservatory fakultásain folytatta tanulmányait, tehát minden alapja megvolt ahhoz, hogy a jól képzett, ámde kevés eredetiséget felmutató muzsikusok sorába lépjen. Douglas azonban túlságosan eklektikus érdeklődésű intellektus ahhoz, hogy a járatlan út helyett a jártat válassza. *Parallel Worlds* című, 1993-ban megjelent bemutatkozó albuma címében viselte ars poeticáját, a stílushatárokat átlépő, a jazz kompozíciós technikáját tágító, a különböző zenei elemeket ötvöző szerzői és előadói felfogását. Ebben olyan, egymástól látszólag távol álló idiómák ötvöződnek egymással, mint a szving, a klasszikus kamarazene, a filmzene, az avantgárd rögtönzés, a rock, illetve a különböző népzene, beleértve az indiait és a magyart.

A változatosság nemcsak Douglas zenéjében, hanem zenekarainak számában is megnyilvánul. Volt idő, amikor nyolc különféle összetételű és profilú együttest működtetett egyszerre: hagyományos kvartettet és szextettet, hegedű-cselló-bőgő összeállítású kamarazenekart, a Tiny Bell elnevezésű, gitár-dob összetételű, balkáni-improvizatív zenét játszó triót, a Sanctuary nevű elektromos oktettet, valamint a Charms of the Night Sky (Az éjszakai égbolt bája) nevű kvartettet. Douglas gyakori résztvevője a New York-i Knitting Factory kísérletező műhelyének, tagja John Zorn szaxofonos zsidó identitású, Masada nevű zenekarának. Hogy miként fér meg ez a sokféleség egy emberben? Az obligát kérdés kritikusait igen, őt magát nem foglalkoztatja. Megannyi muzsikát hall a fejében, mindegyik más létszámú és összetételű apparátus előadásában szólal meg, csak idő és egyeztetés kérdése ezek kivitelezése.

Douglas zenéjét komolyság hatja át, trombitájátéka alapvetően melankolikus, de nem mentes az érzelmi kitörésektől és a humoros utalásoktól sem. A *Thousand Evenings* című lemeze a Charm of the Night Sky együttesel rend-

hagyó hangszer-összeállításban készült. A trombitához Mark Feldman (hegedű), Guy Klucevsek (tangóharmonika) és Greg Cohen (bőgő) társult, a jellegzetesen több forrásból (jazz, tangó, jiddis zene, klasszikus kamarazene) táplálkozó és sokféle irányba nyitó, lassan építkező, sajátos belső dinamikájú zene a kötött játék és az improvizáció egységét teremti meg. A világban sokan kísérleteznek különböző zenei elemek szintézisével: Dave Douglas meg is valósítja azt. (2001)

Tizenkilencedik beszélgetés: Dave Douglas

New York, Jazz Standard, ködös őszi este. Dave Douglas kvintettje játszik. Időben érkezem, sikerül közvetlenül a zenekar előtt helyet foglalnom. Kérdezem a pincért, szabad-e fotózni. Egy perc múlva jön, hogy igen, Douglas úr engedélyezi, vaku nélkül. Élek a lehetőséggel, ennél közelebb képeket nem lehet készíteni a zenekarvezetőről, Jon Irabagon szaxofonosról, Matt Mitchell zongoristáról, Linda Oh bőgősről és Rudy Royston dobosról. Lendületes modern zene, remek szólók, forr a hangulat a teremben. A koncert után az előtérben árusított CD-k mellett újabb, immár vakus képet készítek Dave-ről egy rajongó társaságában. Interjúra kérném, de későbbi időpontot javasol. Egy hónap is eltelik, mire munkatársa révén telefonon létrejön a kapcsolat.

» Európában sok helyütt kerülik a jazz szó használatát, helyette inkább a kortárs improvizatív zene elnevezést használják. Ön melyiket részesíti előnyben?

– Nem látok gondot abban, hogy egyesek új elnevezéseket keresnek, mert a zene változik, fejlődik. Amerikában is vannak olyanok, akik ellenzik a jazz elnevezést. Én Thelonious Monk, Wayne Shorter, Eric Dolphy, Miles Davis, John Coltrane zenéjén nőttem fel, amit jazznek nevezünk. A jazz inkább hagyomány, zenei örökség, mintsem stílus. Én szívesen hívom magam jazzmuzikusnak. Az európaiaknak érthetően fontosabb a megfelelő elnevezés megtalálása, mert nincs olyan kapcsolatuk ezzel az örökséggel, mint nekem amerikai művészként. Jó évtizede felkértek, hogy legyek Washingtonban a Kennedy Központ jazz-programjainak igazgatója. Szívesen vállaltam, de javasoltam a név megváltoztatását jazz- és kreatív zenére. Azt kérdezték: miért, a jazz nem kreatív? Az utóbbi elnevezést egyébként Wadada Leo Smith használta a '60-as évek elején egy bizonyos előadási gyakorlat megnevezésére, amely a muzikusok teljes részvételét kívánta meg.

» Vannak fiatal zenészek, nem kis számban, akik nem ismerik a múltat, és nem érzik szükségességét annak, hogy ahhoz kapcsolódjanak. Önnek miért fontos ez?



Dave Douglas a Jazz Standard klubban

– Minden emberi tevékenységben fontos tanulmányozni az előzményeket, hogy tisztában legyünk azzal, honnan ered az, amit csinálunk. Senki sem vákuumban létezik. Tisztelettel adózunk elődeinknek, ami nem jelenti azt, hogy ugyanúgy kell eljárunk, ahogyan ők. Sok mester van, akiket tanulmányozhatunk, hogy megteremtsük a magunk hagyományát. A múlt arra tanít, hogy felelősek vagyunk saját zenénk létrehozásáért. Ugyanúgy, ahogyan a család hat ránk. Idővel az ember felismeri, a legjobbat kell kihoznia magából ahhoz, hogy meg szolgálja azt, amit a családjától kapott.

» Mindenütt megkülönböztetett figyelemmel kísérik azt, ami New Yorkban történik. Sok ismeretlen, a klubok műsorában rendszeresen szereplő, kitűnő muzsikussal találkoztam, nagy pezsgést tapasztaltam. Minden arra utal, hogy New York ma is a jazz igazi kohója.

– Örülök, hogy ilyen következtetésekre jutott. Szavakkal nehéz leírni, mennyire élénk és inspiráló ez a zenei közeg. Ez most a kreatív zene aranykora. New York állandóan változó, eleven város, sok minden történik egyszerre: új nevek bukkannak fel, új elképzelések fogalmazódnak meg. Ha fél év múlva visszatér, már mást talál. Ezért szeretek ezen a környéken élni, mert nem engedi, hogy lazán

hátradőljek abban a hitben, hogy minden problémát megoldottam, és én vagyok a legjobb. Pedig részesültem már jó néhány elismerésben, amire büszke vagyok. Kisebb városban nagyobb a veszélye annak, hogy az ember elkényelmesedik.

» *Sokfelé megfordultam, de kevés fekete muzsikussal találkoztam. Ezt nem etnikai szempontból vetem fel, bár akikkel beszéltem, említést tettek faji konfliktusokról.*

– Mindenütt van faji kérdés, még ott is, ahol azt állítják, hogy nincs. Amerika nagy, régóta próbál megoldást találni erre a problémára.

» *Matthew Shipp úgy fogalmazott, hogy a jazz ma nem vonzó életmodell a fiatal feketéknek. A hip hop és bizonyos sportágak jobb megélhetést biztosítanak nekik. Pedig a jazz új irányzatai legtöbbször a fekete közösségekben érlelődtek.*

– Talán nem a megfelelő helyeken járt. Én sok fiatal fekete muzsikust ismerek. Tény, hogy bizonyos esetekben a fehér és a fekete muzsikuskok külön közösségekben működnek. Természetes, hogy az ember a hasonlók társaságát keresi, néha könnyebb úgy. Vannak helyek, ahol fehérekkel találkozhat, és vannak olyanok, ahol feketék alkotnak természetes közösséget. Ebben nincs semmi meglepő, ugyanakkor ez mégsem a legegészségesebb állapot. Jobb volna, ha a muzsikuskok úgy találnának megoldást erre a problémára, hogy más közösségekből is választanak maguknak partnereket. Ez mindenkire vonatkozik, nekem mindig is fontos volt. Ha olyan együttest hoztam létre, amelyikben mindenki fehér volt, megkérdeztem magamtól, hogy mi a baj velem. Hasonlóképpen, egyre több a női jazz-zenész. Mindenki a maga útját járja, de fontosnak tartanám, hogy a muzsikuskok keveredjenek egymással. Jobb lesz tőle a zene. Jó lenne látni, hogy száz év múlva már nem létezik ez a probléma.

» *A zsidó részvétel, már csak a hárommillióra becsült népesség miatt is, számottevő a New York-i jazzben és improvizatív zenében. Izraelből is jönnek zenészek, nem beszélve a zsidó hagyományokat kultiváló John Zornról, akivel ön is játszott egy időben.*

– Inkább azt hangsúlyoznám, hogy majdnem minden közösség hozzájárul New York jazzéletéhez. Ennek a városnak az a sajátossága, hogy mindenféle zenével találkozhat az ember. Könnyű általánosságokba bocsátkozni az afrikai-amerikai háttérről vagy a zsidó jelenlétről. Sok ázsiai muzsikusk született ebben az országban, akik egyáltalán nem foglalkoznak a háttérükkel, mert nem érdekli őket. Néha kérdezik, hogy miért játszom keresztény himnuszokat, amikor zsidó vagyok; és amikor azt válaszolom, hogy nem vagyok zsidó, akkor azt kérdezik, hogy akkor miért játszom zsidó zenét. De miért csuknám be az ajtót olyasmi előtt, ami zeneileg érdekel? Felejtsük el a jelzőket: zene van.

» *Ami a befogadást illeti, legalább két szintről lehet beszélni. Van a mainstream, vagy ahogy itt mondják, straight ahead jazz, amit elsősorban a fehér középosztálybeliek hallgatnak a maguk örömeire, békésen ringatózva a jól ismert dallamok és interpre-*

tációk hullámain. És van a megannyi helyen és alkotóműhelyben érlelődő, számtalan irányba mutató ún. kreatív, újító folyamat, amelyhez ön is sorolható.

– Vannak más kategóriák is, ne feledje például a smooth jazzt. Kivételesen szerencsésnek tartom magam, hogy koncertezhetek itthon és külföldön, hogy megvásárolják a lemezeimet, és hogy van érdeklődés a zeném iránt. Nincsenek olyan illúzióim, hogy a tömegmédia celebjé lehetnék. Vélhetően alacsonyabb kategóriába sorolnak, de ez nem zavar. Nincs szándékomban olyan zenét játszani; ahhoz mindent meg kellene változtatnom. Elismerem azokat, akik másfajta zenéssel sikert aratnak, de én a magam útját járom. A szívemre kell hallgatnom, amiből csak egy van. Olyan zenét próbálok játszani, amelyik kiállja az idő próbáját, és kétszáz év múlva is érdekes lehet. Nem állítom, hogy megtaláltam hozzá a kulcsot, de tisztességesen állok hozzá, és megpróbálom előre vinni a hagyományokat. Csak így lehet jelet hagyni. (2013)

A jazzdíva

Diana Krall (1964-)

(Love Scenes) Diana Krall fiatal (és fehér) kanadai zongorista-énekesnő CD-je hetek óta előkelő helyen áll az amerikai eladási listákon, ami azért figyelemre méltó, mert visszafogott hangvételű kamarazene szól rajta. Krall ahhoz a formációhoz nyúl, amelyik Nat King Cole zongoristának is kedvence volt: gitár- és bőgőkísérettel adja elő a dalokat. Ez a lemez nem a jazzpirotechnika példatára, az énekesnő hangterjedelme nem vetekszik Sarah Vaughanéval, személyiségének vonzerejével mégis hatása alá vonja a hallgatót. Szerelem, szeretet, románc, ballada, blues: az ismert témákat és a

zenei formákat csendes, mégis kifejezésteljes előadásmód ruházza fel karakterrel. És még valami: a fanyar ironia, amivel az ezerszer hallott dalokhoz közelít. Krall nem virtuóz, de stílusosan játszó zongorista, partnerei jeles hangszeresek: a rövid szólóival is hiteles képeket festő Russel Malone gitáros és az együttes



Diana Krall (CD)

motorja, a lírai beállítottságú Christian McBride bőgős. Régen hallottunk ilyen szépen, tisztán artikulált és rögzített bőgőszólamokat, mint ezen a lemezen. Az énekhang és a hangszerek egyensúlya harmonikus, a trió csiszolt játéka ihlető háttérrel ad Krall énekéhez. A zene a hatvanas évek avantgárd jazzmuzikájában fontos szerepet játszó, újjáélesztett Impulse! márkán jelent meg; az ellentétek, úgy látszik, nem taszítják egymást. (1997)

(**The Look of Love**) Diana Krall attraktív jelenség, amely adottság ugyan senkit nem tesz jazzmuzikussá, de minden bizonnyal szerepet játszott abban, hogy pályája magasra íveljen. Aki ismeri korábbi, *Love Scenes* c. lemezét, tanúsíthatja, hogy a jazz fősodrában evező Krall felkészült zongorista, hatásos énekes, s ami fölöttébb fontos szempont, a tempós számokban húzósan szvingel. Érdemei a jelek szerint nem voltak elegendőek ahhoz, hogy kikerülje a zsákutcát, amelybe oly sok jazzmuzikus besétál: az európai klasszikus zene letéteményesének számító vonószzenekari kísérettel készített lemezanyagot. A *The Look of Love* balladáinak és lassú bossa nováinak édesbús vonóskísérete semlegesíti Krall előadásmódjának izgalmas karcosságát, a negédes hangvétel kioltja a dalokban rejlő drámaiságot. Ágyban, párnák között kellemesen altató zene. (2001)

(**The Girl In The Other Room**) A kérdés az, hogy az előítéleteinkre vagy a fülünkre hallgatunk. Ha az előbbire, akkor Krall kisasszony (bocsánat, Costello asszony) lemezét félretoljuk, mint a jazz törzsétől távol eső, a popzene terrénúmba kalandozó kísérletet. Ha az utóbbira, akkor azt mondjuk, hogy érdemes nyitott érzékszervekkel magunkhoz engedni a hangokat.

Diana Krall csillaga az utóbbi években olyan magasságokba emelkedett, ahová a szórakoztatóipar által mellőzött, a tágas amerikai vidék száraz kenyereén tengődő muzikusok képtelenek tekintetükkel követni. Hogy megérdemelt-e jazzen túlnövő sikere, az zenén kívüli szempontokkal (is) magyarázható: az iparágnak a lemezforgalmazás soha nem látott apályában minden korábbinál jobban szüksége van megasztárookra, már-már mitikussá növesztett bálványokra, akik elsöprő médiafigyelem kíséretében eséllyel szállhatnak harcba az eladási statisztikák javításáért. Diana Krall kétségbevonhatatlan vonzerejével alkalmas médium e szerepre (lásd „jazzdívá”). Mestermunka ugyan még nem került ki a keze alól, de a médiamegjelenések révén ráakódott rétegeket lehántva kevesen vonhatják kétségbe, hogy nemcsak énekelni és zongorázni tud, hanem hangulatteremtő képessége is van.

Nagy várakozással fogadott lemeze édesanyja halálát és az Elvis Costello popsztárral kötött házasságát követően készült. Krall szakított korábbi reper-

toárjával, a '30-as, '40-es, '50-es évek örökzöldjeivel, és egyetlen, Billie Holiday által sikerre vitt régi dal kivételével a kortárs populáris zene ikonjainak (Mose Allison, Tom Waits, Joni Mitchell, Chris Smither, Costello) szerzeményeit, illetve saját kompozícióit szóltatja meg (utóbbiakat férjével közösen írt szövegekkel). Dalszerzőként tehát új oldaláról is bemutatkozik, s a törekvés a zenei anyag és a személyes hangvétel miatt módosulást jelez pályáján. Krall előadásmódját korábban hűvös távolságtartás jellemezte, ez a lemez azonban eddig nem tapasztalt érzelmi töltéssel lepi meg a hallgatót. Az elmúlás, a fájdalom, a változás, a létezés talánya jelenik meg témaként a melankolikus, olykor költői ihletésű szövegekben, s a többnyire lassú tempójú, komor tónusú zene a pop, a country, a blues és a rock elemeit felhasználva közvetíti az üzeneteket. Újszerű dallamvezetés, szabálytalan strófaszerkezetek, első hallásra modorosnak tűnő, valójában mélyen átélt, kissé rekedtes, egyéni énekstílus – Diana Krall személyiségének új vonásai tárulnak fel a lemezen. Kísérői – köztük Anthony Wilson (gitár), Christian McBride és John Clayton (bőgő), Peter Erskine (dob) – elsőrangúak, minden adva van tehát ahhoz, hogy a megújulás sikeres kísérleteként üdvözljük ezt a korongot. (2004)

(**Arany középút**) Sötétszürke, ujjatlan, kivágott, deréktól bővülő ruha, kékes harisnya, sarkantyús, túsarkú cipő. Jelmez- és divatminta, jóval szolidabb a *Glad Rag Doll* című CD borítójánál, amely lenge öltözékben mutatja a szőke előadót. Ha gyakran dívaként jelenítik is meg, Diana Krall nem véletlenül lett jazzlisták éllovasa, Grammy-díjakkal elismert, milliós példányszámban eladott lemezek előadója. Fátyolos, érzéki hang, remek idő- és ritmusérzék, improvizációs készség, vonzó színpadi egyéniség – ezek a tulajdonságok nyitották meg előtte az utat a jazz világába. Így vált napjaink legnépszerűbb jazzművés�é – miközben szakmai körökben halványulóban van a csillaga.

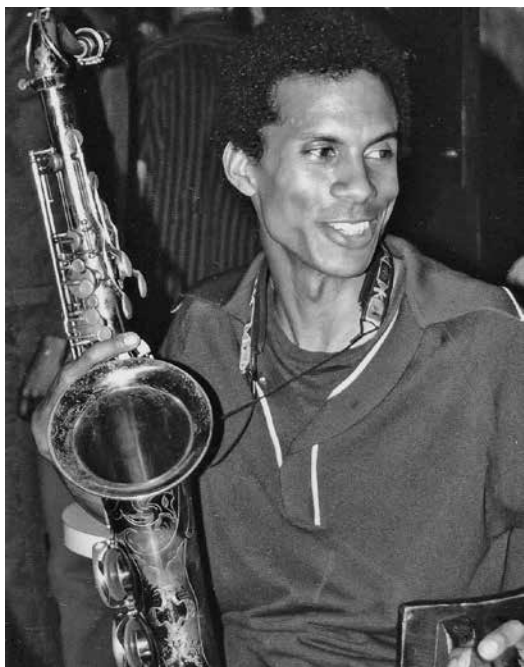
A közönségsiker kulcsa a termék fogyaszthatósága, a jazz azonban a kreativitás, az újat alkotás művészete. Krallról kiderült, hogy inkább személyiségével, mint zenéjének újszerűségével és egyediségével hat; ráadásul vonzódik elmúlt (jazz)korok, például Nat King Cole világához, ami témaválasztásában is kifejeződik. A kedvelt zongorista-énekes elődnek, majd az 1920-as, '30-as évek ragtime- és countryzenéjének szentelt lemezét nem véletlenül követte ifjúsága kedvelt popszámainak feldolgozása *Wallflower* című új CD-jén.

Budapestre akusztikus kvartettel, friss jazzprogrammal érkezett. Az alaphangot mindjárt az *East of the Sun* látványos szólókkal tűzdelt, lendületesen szvingelő változata megadta, amit „szomorú-boldog” örökzöldek, brazil szambák, egy szál zongorakísérettel, majd a kvartettel előadott érzelmes popszá-
mok

követtek, a fogadtatás által inspirált sorrendben. Krallt felvillanyozta a környezet: a sokszor előadott dalokat is mély átéléssel énekelte, remek szólókat produkált, és oldott hangulatban társalgott a közönséggel. Többször bemutatta társait, okkal: Anthony Wilson gitárossal, Robert Hurst bőgőssel és Karriem Riggins dobossal alkotott együttese a középutas jazz felkent képviselőjeként rászolgált az egyéni teljesítményeket különösen méltányló közönség vastapsára. (2016)

Ami mögötte van

Mark Turner (1965-)



Mark Turner

(Mark Turner) A fiatalnak már nem nevezhető muzsikusa a későn érők fajtájába tartozik. Harmincöt éves korában, 1998-ban jutott el oda, hogy egy nagy nemzetközi cég megjelentesse lemezét. Napjainkban garmadával lépnek a jazz színpadára jobbnál jobb hangszeresek; kérdés, mivel tudják gazdagítani a színpépet. Mark Turner lemezén a kilencvenes évek nagy felfedezettje, Joshua Redman együttesének tagjai (Edward Simon – zongora, Christopher Thomas – bőgő, Brian Blade – dob) játszanak, sőt három számban Redman is közreműködik, ami a nemzedéki kötődést jelzi. A számok szerzői között a modern jazz olyan újjítóinak nevei szerepelnek, mint Ornette Coleman, Lennie Tristano és John Coltrane. Turner kiszámíthatóbb muzsikusa, mint Redman, játéka még a gyorsabb tempókban is

megőrzi higgadt természetét. Technikailag ura hangszerének, rögtönzései drámai feszültséggel teltek, ám tónusából még hiányzik az egyedi jelleg. Bemutató CD-je akusztikus hangszereken előadott, feszes szerkezetű, a hagyományos jazzidiómát elsősorban ritmikailag és harmóniailag tágító, erőteljes mai

jazz. Előadójának nevét a '90-es évek új hangjaként jegyezhetjük fel füzetünkben. (1998)

(**Ballad Session**) Stan Getz és Jimmy Raney. Sonny Rollins és Jim Hall. John Coltrane és Kenny Burrell. Joe Lovano és John Scofield. Tenorszaxofon-gitár párosok. Úgy tartják, a két hangszer jól kiegészíti egymást. És itt a legújabb kettős, Mark Turner és Kurt Rosenwinkel. Időnként akad egy hely Manhattanben, ahol záróra után a muzikusok saját kedvükre játszanak egymással. Az ő kapcsolatuk ott mélyült el. A nyolcvanas évek végén egy időben tanultak a Berklee-n, közreműködtek egymás lemezein, sőt, 2000 tavaszán Turner/Rosenwinkel névvel közös turnéra is indultak.

A *Ballad Sessions* népszerű szerzeményekből és modern kompozíciókból áll össze. Turner előző, *In This World* c. lemezén hat saját szerzeménnyel jelentkezett, itt azonban szaxofonosként kívánja megfogalmazni a hagyományokhoz fűződő viszonyát. Nem lázadó, hanem szintetizáló muzsikus, a darabok gazdagon strukturált belső világa, a tizenkét hang használata a modernség érzetét kelti. Zenéje titokzatosan építkezik, és minden bonyolultsága ellenére szabadon lélegzik. Kitüntetett szerepet juttat a dallamnak, a hangszerszólók egy-egy melódia kibontásaként hatnak. Az előadásmód felszíni puritánsága befelé forduló, elegáns, mégis expresszív kifejezőmódot, érzékeny, szemlélődő muzsikusi alkatot takar. A hatást nagymértékben fokozza a szaxofon meleg, ugyanakkor erőteljes tónusa. Turner könnyedén közlekedik a harmóniák között, a felső regiszterekben is hajlékony játéka olykor kendőzetlen érzelmi kitörésekben ölt testet.

A lemezen végig a szaxofoné a vezető szerep, a zene mégsem a szólista-teljesítményre, hanem az összjátékra épít. A kvintett mindössze három számban szerepel, egyébiránt hol a zongora, hol a gitár a szaxofon partnere. A Brad Mehldau helyébe lépő, lágy billentésű Kevin Hays érzékenyen illeszkedik Turner világába, új minőséget azonban Rosenwinkel hoz a zenébe. Játéka melodikus, gördülékeny, technikája kifogástalan, de ami ennél lényegesebb: szinte azonos levegővétellel kapcsolódik a szaxofon futamaihoz. Ha akad kifogásolnivaló ezen a magas szintű játékot nyújtó lemezen, az a borongós, vágyódó alaphangulat és a tempók egysíkúsága, ami egy idő után lankasztóan hat a figyelemre. A balladákra épülő konceptlemezeket ez a veszély fenyegeti, amit csak olyan, elemi közlésvágytól hajtott muzikusoknak sikerült elkerülni, mint a Turnerre is nagy hatást gyakorló John Coltrane. (2000)

(**A század zenéje**) Amire korábban csak kiemelt intézményeknek nyílt lehetőségük, ma már kisebb játszóhelyek is vállalkoznak: klubokban is hallhatók

világ sztárok Magyarországon. A Budapest Jazzklub neves amerikaiak felléptetésével igyekszik helyét megszilárdítani a főváros zenei térképén. Az ötvenedik évébe lépett, nemzedéke kiemelkedő szaxofonosai közé sorolt Mark Turner kvartettje európai turnéja keretében érintette a Hollán Ernő utcát. Neve az utóbbi évtizedben a Fly trióval fonódott össze, talán ennek tulajdonítható, hogy előző lemezét tizenhárom év választja el az ECM kiadónál frissen megjelent albumától. A közben eltelt időszak nemcsak Turner irányultságában és játékfelfogásában hozott változásokat. A 20. század harmincas éveitől a jazz központjának számító és újabban ismét nagy aktivitást mutató New Yorkban élő közép- és fiatalkorú jazzmuzikusok egy csoportja eltávolodott a modern jazz repertoárjától és eszközkészletétől, és a komponálást előtérbe állítva az absztrakció magasabb fokát képviselő formanyelvet alakított ki. Vannak, akik a 21. század zenéjeként üdvözik ezt a bonyolult struktúrájú, a szabad kifejezés eszközeivel is élő, de nem a 60-as évek free jazzének lázadó attitűdjében, hanem új esztétikai ideálok jegyében fogant nyelvezetet, míg mások a jazz eredendő természetességét, spontaneitását és magával ragadó ritmusát hiányolják a járatan fülnek kevés kapaszkodót nyújtó, elvont megnyilatkozásokból.

Mark Turner *Lathe of Heaven* című CD-jének anyagát szolgáltatta meg kiváló társai, Avishai Cohen trombitás, Joe Martin bőgős és Marcus Gilmore dobos közreműködésével. Formabontó, precízen megkomponált szerzeményei egyszerre gyökereztek a jazzhagyományokban és nyitottak új irányok felé. Az olykor megkapóan szép témák szokatlanul hosszadalmas bemutatása a melodikus fejlesztésre helyezte a hangsúlyt, amit a trombita és a szaxofon belső feszültségtől fűtött improvizációi követtek. A lassú építkezéssel drámai kontrasztot képezett a bőgő szabálytalan lüktetése és az ütőhangszerek dübörgésszerű, szakadozott hangsúlyozása. Az inkább az intellektusra, mint az érzelmekre ható zene érezhetően megosztotta a közönséget: voltak, akik idegenkedve fogadták, mások az új kor zenéjét hallották benne. Utóbbiak vastappsal jutalmazták az együttes teljesítményét. (2014)

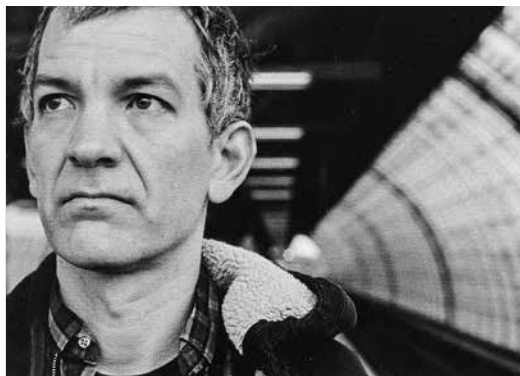
A trió művészete

Brad Mehldau (1970-)

Kevés képzetesebb és tudatosabb muzikus akad a jazz-zongoristák között Brad Mehldau-nál. A klasszikus iskolázottságú pianista nemcsak egyéni hangvételű lemezeivel, hanem azok elméleti tudásról tanúskodó, filozofikus mélységű kísérrészvegeivel is kiemelkedik kortársai közül. Az 1970-ben született, lírai, medi-

tatív alkatú zongorista *The Art of the Trio* (A trió művészete) című sorozatával robbant be a jazz világába. Indulásakor Bill Evans volt rá nagy hatással, de Keith Jarrettéhez is hasonlították játékát. Mindez a múlté, Mehldau jó ideje a saját útját járja. A klasszikus elődöktől, mindenekelőtt a barokk zene ellenpontjából gyakran merítő, harmóniailag komplex, kifinomultan rétegzett saját szerzeményein kívül előszeretettel dolgozza fel mások kompozícióit, legyen az klasszikus vagy popzene.

(Songs) A húszas évei közepén járó Brad Mehldau zongorista a legfiatalabb korosztály nagy reménysége. A már eddig is sok elismerést szerzett *The Art of the Trio* sorozat harmadik darabja, a *Songs* az év lemezei között a második helyre került a Down Beat listáján, a zongorista-zeneszerző azonban további sikereket is elkönnyelhet: a nagyobb figyelmet érdemelő tehetségek kategóriájában hangszerén és triójával is az élen végzett. Mehldau diadalmenete bizonyára meglepi azokat, akik játékát hallgatva Keith Jarrett előadásmódjára asszociálnak. A párhuzam nem alaptalan, hiszen a két muzsikust hasonló, újrromantikus előadói felfogás jellemzi, s mindketten kivételes dallamalkotó és rögtönzőkészséggel vannak megáldva. De a különbségek is legalább ennyire nyilvánvalók: eltérő egyéniségekről van szó, ami Jarrettnél az improvizáció parttalanul szabad értelmezésében, Mehldau esetében viszont (egyelőre) a formák tiszteletében és a darabok átlényegítésére irányuló törekvésben jut kifejezésre. A *Songs* bensőséges zenei világa nem annyira az előadó technikai képességeivel, mint mélységeivel fogja meg a hallgatót. (1999)



Brad Mehldau (CD)

(Places) Brad Mehldau *Places* című lemezét utazásai inspirálták, bár az egyes szerzeményeknek nincs közük a címül választott helyszínekhez. Nem programzenéről, inkább hangulatokról, élményekről, benyomásokról, érzetokról van szó, amelyek a filozofikus beállítottságú zongoristát komponálásra készítették. A felvételek között szóló- és triódarabok egyaránt akadnak, utóbbiak a bevált játszótársak, Larry Grenadier (bőgő) és Jorge Rossy (dob) közreműködésével szolal-

nak meg. Mehldau nem a blues felől érkezett a jazzbe, játékának dinamizmusa és ritmusközpontúsága azonban megóvja attól, hogy esztétizáló irányba tévedjen. A dalciklusnak is tekinthető anyag leginkább egy-egy téma, dallam, riff klasszikus formakultúrát idéző, alapvetően tonális, impulzívan rögtönzéses kibontásában viseli a kézjegyét. A Places elmélyült gondolkodású, kiemelkedő pianisztikus képességű előadó érzelmgazdag, modern hangvételű lemeze. (2000)

(**House on Hill**) A CD anyagát Brad Mehldau nyolc éve működő triójával az *Anything Goes* c. albummal egy időben, 2002-ben vette fel. Azon örökzöldeket és popdalokat választott kiindulópontként, ezen a lemezen saját szerzeményei hangzanak fel. Mehldaut a jazzkompozíciók téma/improvizáció szerkezete, a kötöttség és a szabadság viszonya foglalkoztatja. Bach és Brahms példájára hivatkozva játékának középpontjába a dallamot állítja, amelyre és amely köré az improvizációt építi. A klasszikus elődöktől, mindenekelőtt a barokk zene ellentétjéből merítő, harmóniaiilag komplex, kifinomultan rétegzett darabjai a bal és a jobb kéz mozgásának újfajta megközelítését mutatják: ujjai termékenyítő párbeszédet folytatnak egymással. Egyes számokban (*Boomer*, *Backyard*) a jazzben szokásos blokkakkordok helyett a bal kéz folyamatosan szólaltat meg különböző hangokat, míg a jobb az olykor egyszerű dallamokat intonálja. Máskor (*Happy Tune*) a bal kéz ritmikus osztinatójára épülnek a témák és az improvizációkba torkolló variációk. Az egymásba simuló vagy egymásnak feszülő hangzatokat Larry Grenadier bőgőszólamai ellenpontozzák, Jorge Rossy dobos pedig intenzív ritmikai hatásokkal és színekkel gazdagítja a polifonikus összképet. (2006)

(**10 Years Solo Live**) Tíz ujj, tizenkilenc európai helyszín (köztük a budapesti Zeneakadémia), négy CD, harminckét szám, öt óra zene – az érett férfikorba lépett Brad Mehldau tíz év terméséből válogatott zongorajátékát kínálja az album. Merész kezdeményezés, elsősorban a kiadó részéről. Keith Jarrett *Sun Bear Concerts* című, tízlemezes (LP) tour de force-a adódik párhuzamként, és nem csak a vállalkozás nagyságrendjét tekintve. Mehldau technikája virtuóz, billentése könnyed, kezei egyenrangúan, olykor fordított állásban hozzák mozgásba a billentyűket. Személyes vonzalmairól a műsorválasztás mond többet. A négy CD történeté rendezve sorakoztatja a felvételeket ezekkel a címekkel: *Sötét/Világos* (vagy: súlyos/könnyed), *Koncert*, *Intermezzo/Visszatekintés*, *e-moll/E-dúr*). A válogatásba mindössze hat saját szerzemény került be, ami arra utal, hogy Mehldau inkább hangszeres előadónak mintsem zeneszerzőnek akarja magát láttatni. A feldolgozások között vannak örökzöldek, modern jazzklas-

szikusok (Monk, Coltrane), popszámok (Beatles, Pink Floyd, Beach Boys, Nirvana), illetve klasszikus előzmények (Brahms) – ami a zenei horizont tágasságát jelzi. A vibrálóan színes előadásmód megerősíti Mehldau helyét a magasan jegyzett zongoristák sorában. Romantikus beállítottsága, játékának érzelmi töltése nyilvánvaló teszi, hogy az európai iskolán, és nem a fekete hagyományokon nevelkedett. Formakultúrája az előbbinek tulajdonítható, az érdesség hiánya az utóbbival magyarázható. A hallgatón múlik, hogy zenéjének megközelítésében melyiket részesíti előnyben. (2016)

Metszéspontok

Vijay Iyer (1971-)

(Csillagok, csillagok) Huszonhárom más tudományos és művészeti területről kiválasztott tehetséggel együtt 2013-ban a jazz műfajában Vijay Iyer zongorista-zeneszerző részesült a McArthur Alapítvány „Genius Grant” elnevezésű, 625 000 dolláros ösztöndíjában. Az indiai felmenőktől Amerikában született 41 éves muzsikussal ezzel egy időben professzori kinevezést nyer a Harvard Egyetem zenei tanszékére. A Down Beat kritikusi *Historicity* című albumát 2010-ben az év lemezének, őt 2012-ben az év muzikusának választották. Ennél magasabbra kevesen jutottak az amerikai jazzéletben.

Néhány nappal a díj bejelentését követően Iyer a Montclair Egyetemen 18 muzsikussal közreműködésével mutatta be *Open City* (Nyílt város) című, csaknem kétórás szerzeményét. Newarkból a szinte összefüggő településláncon át egyórányi autóbusszozással jutok el a koncert helyszínére. A 2005-ben átadott egyetemi kulturális központ nem csupán befogadóhely, hanem önálló megrendelésekkel segíti elő új, elsősorban mozgásművészeti és zenei produkciók létrejöttét. Iyer zeneművét Teju Cole nigériai születésű amerikai író azonos című, díjnyertes regénye ihlette, amely egy pszichiáter szemével láttatja a vegyes lakosságú és kultúrájú New York mindennapjait. Szemelvények felolvasásával az író maga is részt vett a kompozíció megszólaltatásában olyan jeles muzsikuskal társaságában, mint Steve Coleman és Mark Shim (szaxofon), Ambrose Akinmusire és Graham Haynes (trombita), Mat Maneri (brácsa), Marcus Gilmore (dob), Rajna Swaminathan (mrudangam).

Iyer nemcsak újszerű nyelvezet kialakítására törekszik, hanem sajátos fogalmakkal segít értelmezni szerzeményeit. A jazz helyett a „kreatív zene” meghatározást használja, a hierarchikus szerveződésű, lineáris vonalvezetésű, olykor bombasztikus előadási gyakorlatot megtestesítő big band elnevezés helyett



Vijay Iyer kreatív együttese a Montclair Egyetemen

a „kreatív együttes” kifejezést részesíti előnyben. A jellegzetes nagyzenekari hangzással szemben a közös felelősséget, a kompozíció ciklikusan építkező elemeit, az egyéni és kollektív kreativitást és új kifejezőeszközök keresését állítja. A komponált részekbe iktatott improvizációkat nyitott rögtönzésekként tételezi, zenéjét nem a hagyományok folytatásának, hanem egyidejű történelmi áramlatok metszéspontjában születő aktusnak tartja.

Az előadást átható kompozíciós gondolkodás tág mozgásteret ad az előadói apparátusnak, amelyben a kísérletező jazz kiemelkedő muzsikusai foglaltak helyet. Az Open City a szerzői szándék és a mű megvalósulásának irányt szabó, a pillanat által vezérelt egyéni megnyilatkozások viszonyának kérdését feszegeti. Az foglalkoztatja, lehet-e rögtönző muzsikuskoknak úgy részt venniük a zenei folyamatban, hogy improvizált szólamaikból a szerző által elgondolt, közösen létrehozott alkotás szülessen meg.

Vijay Iyer nem az egyetlen a mai amerikai jazz vezető muzsikusai között, aki játékában saját zenei hátterére (is) támaszkodik. A koncerten közreműködők etnikai összetétele (van köztük fehér, fekete, indiai, arab, perzsa), a klasszikus zenében, a jazzben és az indiai zenében használatos hangszerek jelenléte, a zenei utalások (köztük heavy metal és rap) sokfélesége totális zenében összegződik. A nagy amerikai kohóban a jazz új irányjai érlelődnek. (2013)

(**Mutation**) Negyvenhárom év, tizenöt lemez, klasszikus zenei és jazzkompozíciók tucatjai, díjak özöne. A csúcsra jutott amerikai zongorista-zeneszerző útja nem véletlenül vezetett a klasszikus és jazz-zenében egyaránt illetékes európai

ECM kiadóhoz. A matematikusnak és fizikusnak készült Vijay Iyer 15 évesen tanult hegedülni, mielőtt átképezte magát a zongorára. Érett muzsikusként a szólótól a big bandig mindenféle változatot kipróbált, játszott vonósnégyesekben is, sőt több művet komponált a formációra. Az Ethel kvartett megrendelésére így született meg és került közönség elé 2005-ben a *Mutation*. Kilenc év elteltével – három, elektronikával színezett lírai szólózongora-darabbal kiegészülve – ez a mű adja a német kiadónál debütáló lemeze gerincét, nehéz helyzetbe hozva a kategorizálásra hajlamos hallgatót. Az Iyert elsődlegesen komponistaként bemutató tizteteles szvitben akadnak ugyan a jazzre jellemző harmóniai és ritmikai fordulatok, a rögzített kereteket időnként strukturált improvizációk oldják, az egész mégis inkább a klasszikus, jobban mondva kortárs zenéhez áll közelebb. Értelmezéséhez Iyer szokásához híven filozofikus alapvetéssel nyújt kapaszkodót, amennyiben a mutációt a génjeinkbe kódolt zajok különböző környezeti hatásokra történő örökös módosulásaként határozza meg. A zongora, az elektronika és a négy vonós által produkált hangok, témák és hangzatok folyamatos texturális és hangszínbeli mutációkkal alakulnak, tűnnek át egymásba, és jutnak el a végpontokig. Bartók szelleme is megjelenik az újszerű hatásokkal élő, időnként meditatív, a kötött és a spontán játékmódot természetesen ötvöző zene fölött. (2014)



Vijay Iyer (forrás: honlap)

(Metafizikus dimenziók) A német ECM kiadó gondozásában megjelent *Break Stuff* című CD-jének anyagával turnézó Vijay Iyer ma a jazz kiemelkedő személyisége. A Zeneakadémián bemutatkozó muzsikusz díjak, élvonalas listahelyezések sokaságát tudhatja magáénak, ám az elismeréseknél fontosabb, hogy olyan, megannyi hatást magába építő, sokfelé nyitó művész, aki – miközben a moden jazz nagyjait, Thelonious Monkot és John Coltrane-t nevezi állócsillagainak – a detriti Robert Hook dj különféle zenéket egymásba olvasztó technikáját is meghatározónak tartja.

Iyer alapvetően tonális fogantatású zenéje ritmikus beállítottságú, de nem a hagyományos szvinges lüktetés jegyében. A zongora hangjaival indító szerzeményei szaggatott, töredezett ostinato ritmusokban („groove”-okban) terelőd-

nek mederbe, és motorikus dinamikai fokozások révén teljeseznek ki. A bőgő és a dob gyakran önálló szólamokkal válik a folyamatok részévé, a tempóváltozások és az időnként egymásra rétegződő, összetett ritmusképletek energiával telítik a zenét. A klasszikus felállású trió rendhagyóan értelmezi a közös játék és az egyéni hozzájárulások viszonyát is: a szólók nem a muzsikások önálló megnyilvánulásaként, hanem a zene szerves folyományaként kapnak funkciót.

Az interaktivitás ilyen koncentrált formája összeszokott, egymás rezdüléseit érző partnereket feltételez. A tizenkét éve működő trió tagjai önálló pályán, más környezetekben is tevékenykednek, az őket érő hatások ihlető módon épülnek be az együttes kollektív tudatába. Stephan Crump precíziós bőgőzése szilárd ritmusalapot szolgáltat, a könnyű kezű Marcus Gilmore sokszínű ütőhangszeres játéka az energiák áradásának letéteményese. Vijay Iyer nem technikai felvérteztségével, hanem a gondolatíságot előtérbe helyező vonalvezetésével áll a zene tengelyében. A harmóniákból időnként kilépő, matematikai logikával formálódó, hol líraian érzékeny, hol lehengerlően erőteljes előadásmódja mögött nagy pillanataiban felsejlik valami hangzatokon és ritmusokon túli, ritkán megélt mélység. (2015)



Snarky Puppy (forrás: honlap)

Függetlenség, szabadság, kreativitás

Snarky Puppy (2004-)

Amatőr egyetemi társulásból egy évtized alatt népszerű, világszerte koncertező együttesé nőtte ki magát az amerikai zenei élet izgalmas csapata. Jazz? Fúzió? Funky? Rhythm and blues? Soul? Pop? Egyik sem, és mindegyik: vérbeli amerikai zene, lenyomata és ötvözte mindannak, ami az Újvilág populáris zenei kultúrájában

az évtizedek során kitermelődött. Az együttes az ismeretlenségből indulva kemény és elhivatott munkával a zene létrehozásának új modelljét valósította meg, amely a kifejezés szabadságát korlátozó üzleti szempontokkal az öntevékenységet és az alkotói függetlenséget állítja szembe.

Pedig szinte reménytelenül kezdődött. Michael League basszusgitáros-zeneszerző éveken át minden létező ügynökségnek és lemezkiadónak küldözgette

a North Texas University hallgatóiból szervezett együttes felvételeit, de senki nem mutatott érdeklődést irántuk. A 2004-ben alakult csapat hosszú időn át ingyen koncertezett és turnézott csekély figyelmet keltve, mégsem adták fel. Utólag ez a megpróbáltatásokkal teli időszak is hasznosnak bizonyult, mert lehetőséget teremtett saját zenei koncepciójuk kötelezettségek nélküli kimunkálására. Az alapozás meghozta gyümölcsét, fordult a kocka, egyre nagyobb termekben léphettek fel, koncertjeik híre ugrásszerűen növelni kezdte rajongóik önszerveződő táborát. 2006-tól szinte évenként jelentették meg CD-iket saját, Ground Up nevű kiadójuk gondozásában, mígnem az elismertség csúcsára is felértek: a *Family Dinner, Volume One* lemezükön elhangzó *Something* című dal Lala Hathaway előadásában Grammy-díjat kapott a rhythm and blues kategóriában, a Down Beat szaklap olvasói pedig 2015-ben az év jazzegyüttesének választották a Snarky Puppyt.

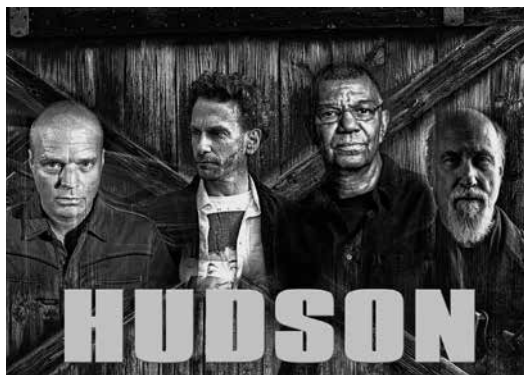
A beköszönő sikerben része van a csapat anyagi alapjait megteremtő, a zeneipar kötöttségeitől független alternatív létezési formának és az azt övező nimbusznak, de még inkább a stiláris sokszínűségnek, a közérthető fogalmazásmódnak, a játékból sugárzó ritmikus energiáknak és a zenélés szeretetének. A mintegy kéttucatnyi muzsikusból álló, a koncerteken 12-14 fővel szereplő alkotóközösség igazi hajtóereje az egyéniségek és az ízlések sokfélesége, ami folyamatos inspirációt nyújt a tagoknak. A Snarky Puppy fúvósokat, elektromos gitárokat, szintetizátorokat és ütőhangszereket felvonultató, precízen meghangszerelt, az improvizációknak is teret adó, a dalformát és a ritmust előtérbe állító zenéje életteli, felszabadító hatású muzsika. (2017)

A hely szelleme

Hudson (2014-)

A név. A folyó New York államot észak-dél irányban átszelő, hegyek karéjával szegélyezett völgye. Mindannyian arrafelé laknak, városi zenét játszó muzikusokként költöztek vidékre, hogy ihletet merítsenek a csendet, nyugalmat árasztó természetből. Amely, mint tartják, különleges energiát sugároz. A Hudson tagjai jól ismerték egymást korábbról, különböző alkalmakkor és felállásban már többször játszottak együtt. Jack DeJohnette dobos és John Scofield gitáros a Trio Beyond együttesben; Scofield a Medeski-Martin-Wood trió szólistájaként John Medeski billentyűs hangszeressel; a Brad Mehldau triójában nevet szerzett Larry Grenadier bőgős pedig (akinek helyébe Scott Colley lépett) esetenként mindannyiukkal.

A névválasztást nemcsak a lakóhelyek közelsége ihlette. A Hudson völgyéhez generációs érzületek kapcsolódnak. A környék neves települése Woodstock, a rocktörténet félmillió látogatót vonzó, legendás fesztiváljának helyszíne 1969-ben. A hippikorszakban jelszóvá vált béke és szeretet ideológiája a legmélyebben a rangidős Jack DeJohnette-ben vert gyökeret. Így került az



Hudson (forrás: internet)

együttes bemutatkozó lemezére Joni Mitchell nemzedéki himnusszá vált *Woodstock* és Jimi Hendrix *Wait Until Tomorrow* című háborúellenes dala a saját, hasonló szellemben foggant *Song for World Forgiveness* című szerzeményével egyetemben. Ehhez a helyhez, időszakhoz, gondolatkörhöz kapcsolódik Bob Dylan *Lay Lady Lay* és *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, illetve a Band együttes *Up on Cripple Creek* című darabja is; a CD nagyobbik felét így, legalábbis időtartamban, az 1960-as évek legendás popdalainak

feldolgozása teszi ki. Nem véletlen, hogy a Hudson 2014-ben a woodstocki jazzfesztiválon mutatkozott be a közönségnek.

Sztár csapat? Ha rockzenekarról volna szó, bátran nevezhetnénk annak. A jazzben azonban az egyéniség a meghatározó; különböző életkorú és hátterű muzikusok ritkán egyesítik erőiket választott név alatt. A hely szellemén túl van valami, ami a Hudson tagjait összehozta: a nyitottság, a kísérletező szellem, ami magas szintű hangszertudással párosulva a játék velejét adó közös rögtönzések alapja. A lemez nyitó száma funky ritmusokból induló, spontánul kibontakozó folyamat, ami helyenként a '60-as évek nagy újítója, Miles Davis elektronikus időszakával rokonítja a zenét. A múlt összekapcsolódik a jelennek, az eredők a csoportdinamikában összegződnek, az egyéniségek halmazából így születik a zene, amit Hudsonnak nevezünk. (2018)

VII.

TALÁLKOZÁSOK

Zene testközelben

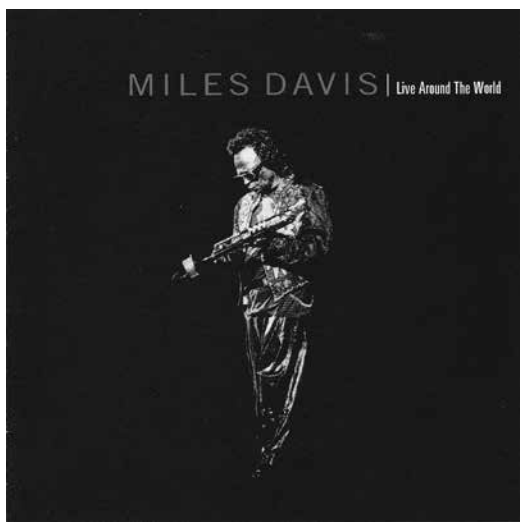
A mágus

Budapesten járt a király. Tízezer ember hallgatta a 63 éves trombitást a Budapest Sportcsarnokban az ősz legjelentősebb könnyű(?)zenei hangversenyén; tízezer zenerajongó sokáig elérhetetlennek tűnő vágya teljesült ezen az estén.

MILES DAVIS, a jazz legnagyobb élő egyénisége a magyar fővárosban is megmutatta, miért tartják a műfaj klasszikusának.

Titka: úgy maradt azonos önmagával, hogy pályája különböző szakaszaiban rendre megújította zenei környezetét. Játékmódja keveset változott negyven év alatt, hangképzése, lírai szordínós trombitahangja, visz-szafozott, kontrollált előadásmódja a hatvanas évek absztrakt, a hetvenes évek fúziós, napjaink funky-blues stílusában is egyedi, mint a kezdetekkor volt. Technikája kissé halványult az idővel, de ez másodlagos jelentőségű ahhoz képest, hogy egyénisége, zeneszervező és -teremtő képessége jottányit sem csorbul.

Davis mindig a kor zenéjét játszotta. Napjaink domináns zenei áramlata a pop és a rock, ma – elsősorban ritmikailag – ez a kiindulópontja zenéjének. De csak a kiindulópontja, mert az eredmény a különböző elemeket ötvöző, helyenként banálisnak ható, másutt heterofon hangzásokat produkáló, feszültséggel teli koncertzene.



Miles Davis (CD)

Tévedtek azok, akik az utóbbi lemezein tapasztalt popos hangvételt várták ettől az estétől. Az anyag az volt – az előadásmód más. Keményebb, erőteljesebb, disszonásabb. Lehet, hogy mai zenekarában nem játszanak olyan egyéniségek, mint korábbi együtteseiben (John Scofield, Al Foster, Mike Stern, Marcus Miller, Minu Cinelu), de talán éppen ezért egységes teljesítményre képesek. Felfogás dolga, hogy ki mit részesít előnyben: a tökéletesen kidolgozott együttes játékot, vagy az esetlegességeknek nagyobb teret adó, szabad rögtönzésekre építő előadásmódot. Ez a csapata kiérdemli az együttes minősítést.

A csaknem két és félórás koncerten Davis meglepően sokat fújt. Végig jelen volt a színpadon, tőle indult ki minden impulzus. Ellenszólamokkal, díszítésekkel, tematikus alájátszásokkal társai improvizációihoz is kapcsolódott. Önálló, nagy ívű szólókra kevésbé vállalkozott, de ennek hiányát alighanem csak a szakmabeliek róják fel neki. Akik először találkoztak vele, betelhettek a látvánnyal, sugárzó jelenlétével. Több kritikusa a fehér közönség lebecsülésének véli, hogy játék közben gyakran hátat fordít a nézőtérnek. Valójában így tart kapcsolatot a ritmusszekcióval, amelynek révén a zenekart irányítja.

Látványban is rock-zenekarhoz hasonlót nyújtott a koncert. Középen dobogóra helyezett, reflektorfénnyel kiemelt dobkészlet magasodott – jelezve a ritmus primátusát. A szaggatottan ismétlődő témákhoz a dob és a basszusgitár dübörgő együttese adta a kőkemény – a bluesokban érzékenyen mozgó – alapot. A melódiát ebben a zenében a ritmushordozók közvetítik. Szintetizátorok, elektromos konga, piccolo basszusgitár, altszaxofon, trombita: ebből állt a hangszerpark. Az önálló megnyilatkozásra a legtöbb lehetőséget a gitár és a szaxofon (a kitűnő Kenny Garrett) kapta, s akár jelképesnek is tarthatjuk, hogy ilyenkor oldalra vonulva, a hangfalak tövéből kiáltották világga üzenetüket: az egyén kiemelkedik a közösségből, hogy önmagát felmutatva újra visszatérjen ihlető közegébe.

Az est legsűrűbb pillanatai nem hagytak kétséget afelől, hogy Davis drámai súllyal szólal meg a kor zenei nyelvén. Lehet, hogy kilenc éve lényegében változatlan előadásmódja hiányérzetet keltett azokban, akik nívumokat vártak a jazznek többször új irányt mutató művésztől, de kevesen képesek elérni azt, hogy a vállalt kereteken belül kiteljesítsék önmagukat. Ez a végpont valószínűleg a pálya lezárulását is jelzi; ezért is volt megrendítő a találkozás. (1989)

Tizennyolc húr

Két koncert, húszezer hallgató: ez a világkörüli úton járó **AL DI MEOLA–PACO DE LUCIA–JOHN McLAUGHLIN** gitártrió koncertjének mérlege a Budapest sportcsarnokban. Az esti fellépést követő éjféli ráadást a rendkívüli érdeklődés tette szükségessé; szerencse, hogy a muzsikások engedtek a nyomásnak. A várakozásban benne volt a másfél évtizeddel ezelőtti, hallatlan sikerű *Friday Night in San Francisco* album hírneve, no meg a trió tagjainak (külön-külön) befutott pályája: elismerés minden szinten.

A mérce kétségtelenül az 1980-ban rögzített első lemez. Három gitáros a világ élvonalából: flamenco, ifjonti tűz, fölényes technikai tudás, bámulatos virtuozitás. A fölfedezés, az egymásra találás eufóriája. Egyetemes delikatesz ibériai melódiákkal, latinos ritmikával, amerikai fűszerekkel és hosszú lejáratú szavatossági idővel.

Kiderült, az attrakció megismételhető. Felmelegítve is fogyasztható, mint a töltött káposzta, ami új ízekkel, aromákkal dúsul. Az egykor fiatal, szárnyaló muzsikuskor férfikorba léptek, lendületük megfontoltsággá érett, a technikai tökéletesség felmutatásánál fontosabb lett nekik a hangok belső értéke. Szenvedélyük nem kopott meg, de szemlélődő, már-már romantikus világításban öltött testet. Öntörvényű művészek, akik egymásra is figyelnek, mert felismerték: a válasz sokszor a másikban rejlik.

A két budapesti koncert programja és zenei anyaga teljesen megegyezett (három szóló, három duó, három trió, régebbi és új darabok), hangulatában azonban különbözött egymástól. Az elsőt a közönség várakozásteljesebb, fogékonyabb, a trió kötelelességtudó, de kevésbé ihletett volt, míg a másodikra a zenészek már bejátszották magukat, nagyobb kedvvel merültek alá a közös muzsikálásba, az érzéken bizsergető témákba, az egymásba fonódó, néha félelmetes tempójú rögtönzésekbe. Az idők során Paco játéka szikárabbá, feszebbé vált, John megőrizte sokoldalúságát és lehegerlő virtuozitását, a legtöbbet azonban Al változott, aki technikai bravurából érzékeny, gondolkodó gitárossá érett.

A három muzsikust a latin zene és az akusztikus gitárjáték szeretete hozta össze tizenöt éve, és kapcsolja össze ma is. Ez a közös nevezőjük, jóllehet műsorukban megszűnt a flamenco egykori dominanciája. Saját, egymásra szabott szerzeményeiken kívül jelképes új darabjuk a *Fekete Orfeusz* című film jól ismert, romantikus betétdala. Múlik az idő, s ha az ember a gitárról felnézve meglátja maga előtt az élet vizét, megesisik, hogy beleborzong annak mélységeibe. (1996)

A jazz Proteusának alakváltozásai

Annyiféle alakot öltött, oly sokféle minőségben mutatta meg már magát **HERBIE HANCOCK**, hogy csak találgatni lehet, mi rejlik személyisége mélyén. Hard bop, soul jazz, funky, pop- vagy klasszikus zene – a 68 éves mester könnyedén ölti magára a különböző stílusok köpönyegeit, olykor párhuzamosan több irányba is szabadjára engedve fantáziáját. A popularitásnak gyakran, a minőségből ritkán engedett hosszú pályafutása során, de bármibe kezdett, az – mint a díjak, elismerések is jelzik – magán viselte az eredetiség jegyeit.

Az V. Veszprémi Ünnepi Játékok legnagyobb érdeklődéssel várt koncertjére utóbbi lemezeinek (*Possibilities*, 2005; *River: The Joni Letters*, 2007) anyagával érkezett. Mindkettő újabb nyitás a szélesebb publikum felé: előbbi különböző helyeken, más-más muzsikussal és énekesekkel rögzített dalgyűjtemény; utóbbi tisztelgés a popzene klasszikussá kanonizálódott énekes-szerzője, Joni Mitchell előtt. A River kétszeres Grammy-díja elegendő alapot ad ahhoz, hogy többhetes turnét lehessen rá felfűzni.

Hancock vidám hangulatban lépett a színpadra, felszabadultsága a nézőtérre is áterjedt. A két és félórás koncert az eltervezettség és a spontaneitás, az együttes játék és az egyéni betétek egységének jegyében telt. Mindenki megkapta a magáét: a jazz hívei Chris Potter erőtől duzzadó szaxofon-, Dave Holland gyönyörű tónusú bőgő- és nem utolsó sorban Hancock intenzíven építkező akusztikus zongoraszóloíval; a popzene kedvelői a fehér Sonya Kitchell fátyolos, a fekete Amy Keys energikus énekével és Vinnie Colaiuta kőkemény, virtuóz rockdobolásával; a nemzeti érzületűek az afrikai Lionel Loueke gitáros *Tavaszi szél* című népdalparafrázisával.

Herbie Hancock és kiváló muzsikusból álló csapata zajos sikert aratott a *Lehetőségek folyója* című turné magyarországi állomásán. Alighanem keveseknek tűnt fel, hogy a szünni nem akaró tapssal fogadott koncert a mester két klasszikussá vált szerzeményével, az 1964-es *Cantaloupe Island* és az 1973-as *Chameleon* előadásával zárult. Végtére, ez is a lehetőségek közé tartozik. (2007)

Felületek

Van a jazznek egy ága, amelyet a „törzs” felkent papjai kézlegyintéssel intéznek el, ha egyáltalán szót ejtenek róla: a smooth, magyarul puha, lágy jazz. Szállodai liftekben, bevásárlóközpontokban gyakran hallható, dallamos, kellemes hangzatokból összerakott, mívesen kivitelezett zene ez, amelyből épp a

jazz lényege hiányolható: a spontaneitás, a rögtönzés szabadsága, a meglepetés hangja. **CHRIS BOTTI** amerikai trombitás szólókarrierje eddig túlnyomórészt a smooth- és a popjazz tereimához kötődött, bár nevet szélesebb körben Sting kísérezészeként szerzett magának. Magyarországi bemutatkozása meglepetésként érte híveit, és alaposan rácăfolt azokra, akik kategorikus imperatívuszokban gondolkodnak a zenéről (is).

Az amerikai-olasz identitású, 45 éves, fiatalos fazonú Botti négy fekete muzsikussal érkezett Debrecenbe: a billentyűs hangszerek mögött Billy Childs ült, a gitárt Mark Whitfield pengette, a bőgőt és a basszusgitárt James Genus kezelte, a dobokon Billy Kilson játszott; napjaink jazzvilágának több stílusban jártas, virtuóz hangszeresei. A sztár természetesen Botti volt, aki úgy adott teret társainak, hogy közben végig érezttette: ez az este róla szól. Értelemszerűen elhangzottak a smooth hangzásvilágba illeszkedő darabok (a *Caruso* című népszerű olasz dal, Ennio Morricone egyik filmbetétje vagy Burt Bacharach és Botti közös szerzeménye; utóbbi Sally Smith vendégénekesnő igéző előadásában), de a trombitás kifejezte tiszteletét a nagy előd, Miles Davis előtt (a *Flamenco Sketches* és a *My Funny Valentine* lírai tolmácsolásával), és egy dal erejéig megidézte kedvenc filmjét, a *Cinema Paradiso*t is.

Bármilyen nyúlt Botti és csapata ezen az estén, az költői érzékenységű, ihletett előadásban szólalt meg. A zenészek látványos szólókban mutatták meg magukat (a legképrázatosabban Billy Kilson dobos), de a nagyszerű egyéni teljesítmények kevésnek bizonyultak volna, ha nem jön létre az a magasfeszültség, ami az együttes játék csúcsaira emelte a produkciót. A hangszerén kiválóan képzett, az érzelmek széles skáláján játszó Botti bebizonyította, hogy elsőrendű jazzmuzsikus, aki ezúttal olyan zenével állt elő, amelynek puha tapintású felszíne alatt kivételes előadói felkészültséget és muzikalitást igénylő, mélyebb rétegek húzódnak meg. (2007)

Visszatérés a senki földjére

Akadt ilyesmire példa a jazzben is: legendás formációk, például a Chet Baker-Gerry Mulligan páros, felbomlásuk után néhány évtizeddel újra összeálltak egy-egy koncert vagy turné erejéig. Gyakran nosztalgia, olykor üzleti szempontok állnak az eféle retrokezdeményezések hátterében – pedig, ha van folyó, amelybe nem lehet kétszer belelépni, az a jazz. A Chick Corea zongorista nevével fémjelzett **RETURN TO FOREVER** a '70-es évek populáris jazz-rock stílusának legjelentősebb, legnépszerűbb alakzata volt a Weather Report és a

Mahavishnu Orchestra mellett. Vibráló elektromos hangzás, fülnek kedves dal-
lam- és harmóniavilág, dübörgő rockritmusok, kiemelkedő hangszeres teljesít-
mények jellemezték az irányzat mérvadó együttesének zenéjét, s jöllehet hang-
zásviláguk erősen az adott korhoz kötődött, legjobb pillanataikat maradandó
értékként tartja számon a zenetörténet.

Ami azonban a 70-es években újdonságként hódított, ma gyakran bevett,
sőt meghaladott eszközkészletként jelenik meg a zene panteonjában. A Return
to Forever budapesti fellépése nem vonzott telt házat a Papp László Arénában.
A koncert első részében egy nem létező élmény reinkarnációjának lehettünk
részesei: amit annak idején nem láthattunk, most, negyedszázaddal megszűné-
se után, eredeti kiadásban hallhattuk. Az elektromos hangszerekre váltó RTF
egykori slágerei szólaltak meg úgy, mint a lemezeken, értelemszerűen hosszabb
szólóbetétekkel. Az idő egyik muzsikusból sem tett kárt, tudásuk tovább érle-
lődött az évtizedek során – a katarzis mégis elmaradt, az udvarias taps inkább a
múlt szép emlékének szólt.

A jelennel a második részben találkozhatott a közönség: az elektromos hang-
szereket akusztikus instrumentumok váltották fel, a reprodukció helyébe az al-
kotás lépett. Mintha létező együttes volna, úgy muzsikált a második órában az
RTF. Al DiMeola (gitár), Stanley Clarke (bőgő), Lenny White (dob) terjedel-
mes, bravúros szólókkal kápráztatta el az egyre lelkesebb nézősereget, Corea
igazi előljáróként, lefegyverző muzikalitással irányította legénységét. Tisztessé-
ges gesztus volt ez a négy kiváló zenésztől: fejet hajtottak múltjuk előtt, de túl is
léptek azon, jelezve, hogy így (is) muzsikálhatnak, ha nem egy alkalmi turné
okán, hanem új zene létrehozásának szándékával térne vissza az örökkévaló-
ságból a Return to Forever. (2008)

Rock, blues, jazz

Nem először, és bizonyára nem utoljára járt Magyarországon MIKE STERN. A
legjobbakk között számon tartott gitáros erős csapattal érkezett Debrecenbe: a
trombitát Randy Brecker, az elektromos bőgőt/basszusgitárt Chris Minh Doky
kezelte, a dobok mögött pedig a technikás Dave Weckl ült. Sternt 1981-ben
Miles Davis fúziós zenekarában kapta szárnyra a világhír; nem véletlen, hogy a
koncertet ráadásként egykori kedvelt repertoárdarabjuk, a Jean-Pierre tempós
változatával fejezte be. Utalás volt ez a mesterre, egyben jelzése is annak, hogy
jöllehet a gyökerei odakötik, a tanítvány más csapáson halad tovább. Míg Davis
zenéjét jazz-rockos korszakában is a konszonancia és a diszszonancia terméke-

nyitó feszültsége határozta meg, a Stern személyiségéből sugárzó kiegyensúlyozottság és felszabadult öröm harmóniában oldja fel a blues, a jazz és a rock különböző vegyértékeit.

Ezen az estén jó pár kompozíció a 2006-os *Who Let the Cats Out?* című CD-jéről hangzott el, s mert talán a közönség arra volt fogékonyabb, a rock került túlsúlyba. Jazzharmóniak helyett többször hallottunk egyszerű hármashangzatokat, a szvinges lüktetés helyett egyenletes vagy rafináltan tördelt ritmusokat. Weckl az egyik legjobb jazz-rockdobos, aki az összetett figurákat rendkívüli könnyedséggel és dinamikával hozta. Az óramű pontosságú Doky az elektromos bőgőt és a basszusgitárt váltogatta a zene jellegének megfelelően. A jazzt leginkább a visszafogott színpadi jelenlétű Brecker képviselte: hol nyíltan, hol szordínósan fújta hangszerét, hol pedig olyan hangokat csalt elő belőle, mintha nem is trombita, hanem szintetizátor volna.

A produkció lelke és motorja természetesen a gitáros volt, aki elidegenítően fémes vagy behízselgően lágy hangszínen, kifogyhatatlan energiával és muzikalitással pengette Yamaha gitárját. Gördülékeny szólóit bármelyik rock-blueszenekar megirigyelhette volna. Lendület és professzionalizmus: lám, lehet kiemelkedőt nyújtani anélkül, hogy meg akarnák vele váltani a világot. (2008)

A tónus maga az ember

Hangszerének felső regiszterekben mozgó, éles, szenvedélyektől fűtött tónusa alapján **DAVID SANBORN**t megkülönböztetett hely illeti meg az altszaxofonosok mezőnyében. Pályája erősebben kötődik a soul-, a rhythm and blues stílushoz és a popjazzhez, mint a rögtönzéses kreatív muzsikáláshoz. Hangszertudását nagyra értékeli, zenei irányultságát már kevésbé méltányolja a szakma, amit magyarországi bemutatkozása is visszaigazolt. Sanborn egy rockgitáros, egy organista-szintetizátoros, egy dobos és egy bőgős/basszusgitáros társaságában lépett fel Debrecenben.

A nemzetközi porondon forgolódo amerikai együttesektől elvárható magas színvonalú, összeszokott csapatmunka, az erőteljes ritmusok és a látványos hangszeres teljesítmények – amiben a zenekarvezetőn kívül főleg Ricky Peterson billentyűs jeleskedett – megtették a magukét. A hangulat felforrósodott, és a két ráadásszámban ért a csúcspontra. A kissé fáradtnak tűnő, de teljes intenzitással játszó, 64 éves amerikai sztár a magyar közönséget is meghódította. A vastappsal fogadott koncert csak a megrögzött jazzhívőket hagyta kielégítetlenül. Ők ismert fordulatokból építkező, kiszámítható műveletsorként élték

meg Sanborn zenéjét, amelyből – a profi előadásmód és a hosszadalmas hangszerzők ellenére – hiányzott a muzsikusközösségi kölcsönhatás, a rögtönzés spontaneitása, a közlés természetessége. (2009)

New Orleanstól New Orleansig

Az év jazzkoncertjeként hirdették a szervezők a **JAZZ AT LINCOLN CENTER ORCHESTRA** és **WYNTON MARSALIS** trombitás budapesti fellépését. Ami a nevek csengését illeti, aligha valószínű, hogy bármi felülmúlná az amerikai big band magyarországi bemutatkozását.

A New Orleans-i muzikuscsaládban született Marsalis nemcsak briliáns technikájú trombitás, hanem a jazz első számú szószólója az utóbbi évtizedekben. Színre lépése a '80-as évek elején irányt és méltóságot adott a műfaj gyökereihez visszatérő fiatal nemzedéknek. Az újkonzervatívnak nevezett mozgalom beemelte zenéjébe mindazt, ami a free és a rock térhódítása előtt a jazz alapértékeinek számított: a bluest, a gospelt, a kollektív improvizációt, a szvinges lüktetést, a dallamot, a szabályos formaképzést. A hagyományörzés igénye tiszteletet parancsoló megjelenéssel párosult: az „ifjú oroszlánok” sötét öltönyben, nyakkendőben léptek a színpadra, így is kifejezésre juttatva a felvállalt zenei örökség iránti nagyra becsülésüket.

Az este a várakozással ellentétben nem Marsalistról szólt. A trombitás beült a trombitaszekcióba, onnan vezette fel a műsorszámokat. A szólókban sem sajátított ki másoknál több helyet magának, jelezve, hogy a formáció egyenrangú individuumok szövetsége, a hangsúly az egyéni teljesítményekre épülő közös játékon van. És valóban: a JLCO különböző műsoraiból összeválogatott anyag a kiváló fekete, fehér és latino muzikusokból álló együttest állította a középpontba, miközben tág teret adott az egyéni, sőt csoportos megnyilatkozásoknak.

A koncert első felében a jazzörökség bemutatásának jegyében Thelonious Monk, Duke Ellington, Fletcher Henderson szerzeményei hangzottak el a tagok feldolgozásában. A zenekar kivételes képességei már az első pillanatokban megmutakoztak: a remek hangszerelések virtuóz módon, példás fegyelmezettséggel, magas szinten szólaltak meg. Az *Ugly Beauty* című számban lehetőség nyílt a szaxofonkórus, míg Ellington *Braggin' in Brass* című szerzeményében a rézfúvósszekció bravúros szerepeltetésére. A reprodukálás és az újraértelmezés aránya eltérő mértékben jellemezte ezt a műsorblokkot: míg Monk rendhagyó dallamvezetésű és harmonizálású darabjai a nagyzenekari felvezetésekben kelő disszonanciával szólaltak meg, a szólókban olykor középutas interpretálással

szelídültek. A *Bolero* Henderson-féle változata inkább zenetörténeti érdekességgént hatott.

A műsor második részében a műhelymunka és a szolisztikus képességek bemutatása került előtérbe. Vincent Gardner és Marsalis nagy ívű, sokszínű hangszerezési és ritmikai megoldásokkal élő szerzeményei akár programzeneként is felfoghatók, hiszen egy vers, egy hely, vagy éppen egy évforduló ihletésére születtek. Az est talán legelőreemutatóbb darabja Ted Nash szaxofonos nevéhez fűződik, aki *Portrait in Seven Shades* címmel hét huszadik századi modern festő művészetét idézte meg a zene eszközeivel. Ebből itt a Salvador Dalinak emléket állító, izgalmasan modern hangzású tétel hangzott el egymásba ölelkező, égbetörő trombita- és szaxofonszólóban kicsúcsosodva.

A kétórás koncert Joe Temperly romantikus hangvételű, szép basszusklarinét-szólójával ért – volna véget, ha a lelkes közönség nem követel ki két ráadást. A színpadról a nézők közé lépő Marsalis maga mellé szólított három fúvóst, és a ritmusszekció kíséretével olyan blueszal köszönt el, amely természetességével, spontaneitásával, sodró ritmusával, stílusos szólóival az amerikai dél hangulatát varázsolta a terem falai közé. Így jutottunk el New Orleansból New Orleansig Wynton Marsalis és muzsikustársai kalauzolásában. (2009)

Három gulyás, egy Bona

Amint egy hű statisztikusa kimutatta, az elmúlt nyolc évben tizenhét-szer lépett fel Magyarországon **RICHARD BONA**, a kameruni születésű, New Yorkban élő basszusgitáros-énekes. A jövés-menésnek két oka lehet: egyfelől a közönség érdeklődése, másfelől a gulyásleves. Előbbi, úgy tetszik, tizennyolcadik látogatásakor sem csappant meg iránta, utóbbi viszont őt hozza mindannyiszor izgalomba. Hogy Budapesten hány tányérral fogyasztott el, arról nincsenek megbízható információk, debreceni koncertje előtt azonban három adagot is beanalazott, amint azt a publikum előtt bevallotta. A gasztronómiai élvezetek láthatóan felvillanyozták a színes bőrű muzsikust: a műsor második felében, akár egy dumasínházás humorista, verbális szólókra ragadtatta magát, megosztva a közönséggel egyebek között az új influenza elleni védőoltás és az ürktatás hiábavalóságáról alkotott nézeteit.

Műsora mindehhez jófajta körítésül szolgált. Négy évvel ezelőtt jelentkezett utoljára lemezzel, most legújabb, *Ten Shades of Blues* című CD-jének anyagát hozta el új, hattagú nemzetközi együttesével. Bona basszusgitárosként Jaco Pastorius köpönyegéből bújt elő, aki bundok nélküli hangszerén új, nagy hatású

játéktechnikát dolgozott ki a Weather Report együttesben. Az ő öthúros gitárja bundokkal készült, így produkálja virtuóz könnyedséggel, hajlékonysággal és tempóval azt a sokmozgásos játékmódot, amit a nagy előd meghonosított. Zenéje sokféle forrásból merít: van benn rock – gitáros a egyértelműen azt a hangzásvilágot képviselte –, van benne jazz, karibi, kubai, és mindenekelőtt afrikai (pop)zene vagy inkább kiejtősmód, amivel még a *Kis kece lányom* című, a közönséggel együtt énekelt magyar népdalt is afrikaivá tudta varázsolni.

Ezt az eklektikus, fogyasztathatóvá hangszerelt zenei anyagot az ő egyénisége, humora, szíve és muzikalitása teszi egyedivé. Bona született színpadi személyiség, kevés eszközzel is képes magával ragadni a közönséget, bár ezen az estén a zene mellett – olykor helyett – a kelleténél több időt fordított erre. Egy hangszeres kompozíció kivételével – amelyekben megmutatta, hogy tud másfajta jazzt is játszani – minden számban énekelt. Fellépése egyértelművé tette, hogy a fekete Afrikából indult Richard Bona az egyműfajú muzsikusz szerepét a kategóriák fölött álló, „nemzetközi sztár” státusra cserélte. A lelkes fogadtatásból ítélve közönségének nincs kifogása a váltás ellen. (2009)

Orgonavirágzás

Ilyet még nem élt meg a debreceni Kölcsey Központ: a tavaszi fesztivál keretében meghirdetett **RHODA SCOTT**-koncertre elővételben elfogyott ezer jegy. Van tehát egy, kötődéseiben nehezen azonosítható, túlnyomórészt idősekből álló réteg, amelyiknek hívószó az előadó neve. S amelyik most eljött, hogy újra lássa és ünnepelje azt a borzas hajú, mezítláb muzsikáló hölgyet, aki az 1970-es években tévészereplései és lemezei révén a jazz letéteményese lett Magyarországon.

Az idő természetesen az 1968 óta Párizsban (is) élő orgonista fölött sem múlt el nyomtalanul – már annyiban, hogy haját az Angela Davis-fazonról rasztásra igazította. Hangszertudása, személyiségének kisugárzása, előadásmódjának intenzitása azonban cseppet sem kopott meg az évtizedek során. Ma is töretlen energiával játszik a Hammond orgona billentyűin, tapossa meztelen lábával a basszuspedálokat, megszólaltatva a hangszer valamennyi jellegzetes hangszínt, regiszterét. Akkordikus, erősen ritmizált játéka különösen a tempós számokban érvényesül hatásosan.

Zenei horizontját a blues, a gospel és a soul jazz határolja be, jóllehet ezen az estén Wayne Shorter modern kompozíciója, az *Adam's Apple* is szerepelt a Bach *D-moll toccata és fuga* című népszerű művétől Michael Jackson *Bad* című popslágeréig terjedő összeállításban.

Az est sztárja az organista volt, meglepetéssel azonban triójának két tagja, Sarah Morrow harsonás és Julie Saury dobos szolgált. Muzikalitásukkal és modernebb játékfelfogásukkal új irányt vittek az összejátékba. A Hammond orgonát a jazzben leggyakrabban a gitár vagy a szaxofon egészíti ki, társítása a harsonával rendhagyó, de az amerikai muzsikuskő minden tekintetben igazolta létjogosultságát. Kiváló hangszeresnek mutatkozott, szólóit hatásosan építette fel, előadás-módja, humora hangos tetszésnyilvánításokat váltott ki a közönségből. Rokonszenves személyiségének is része volt a koncert fergeteges sikerében. (2010)

A kamarazenélés apoteózisa

A kamarazenélések természetes helyszínei az intim hangulatú, kis terek. Nem véletlen, hogy a modern jazz az előadók és a befogadók fizikai közelségét megteremtő szűk klubokban született meg; mint ahogy az sem, hogy a klasszikus zene szentélyébe, a Carnegie Hall nagytermébe 1938-ban egy big band nyert bebocsátást. Élő zene esetében a látvány majdnem annyira fontos, mint a hang, és e tekintetben korlátozott élményben lehetett részük azoknak, akik a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem hátsó, emeleti széksoraiba váltottak jegyet **JOSHUA REDMAN** szaxofonos és **BRAD MEHLDAU** zongorista fellépésére. A zeneparban uralkodóvá vált rendezési gyakorlat, a jazz világát is meghatározó sztárkultusz és a költségek ezzel arányos növekedése kiemelte otthonos közegéből az improvizációra épülő zenélést, a közönség pedig nem tehet mást, mint követi a muzikusokat oda, ahol a szervezők a találkozás lehetőségét kínálják.

Mindezzel együtt kivételes élményben volt része a termet megtöltő hallgatóságnak: két szuverén muzsikusk tökéletes egységbe olvadó kamarazenélését élvezhették. Redman és Mehldau nem desztillált változatát adta annak, amit saját zenekaraikkal önállóan játszanak. A rögtönzéses duójáték nagyfokú alkalmazkodást, önkontrollt és önkorlátozást kíván, s ők érzékenyen és alázattal illeszkedtek egymáshoz. Összehangolt, artisztikus előadásukat a kamarazenélés apoteózisaként élhette meg a fogékony publikum. Műsorukban saját szerzeményeiken kívül néhány örökzöld is szerepelt, több számmal – így Charlie Parker *Cherryll* című kompozíciójával – közvetlenül vagy utalásszerűen a modern jazz nyitányaként a '40-es években kialakult bebop korszakhoz nyúltak vissza. Mintha a '60-as évek lázadó, a hagyományos formai kereteket feszegető szabadzenei mozgalma nem is létezett volna: a posztmodern észjárás szerint darabokra szedett egykori és a rendhagyóan strukturált mai anyagot harmonikus, kerek egészként tálalta fel a két muzsikusk.

Jóllehet zenei értelemben Mehldau látszott meghatározónak, a szólisztikus szerepvállalásban és a jelenlét intenzitásában Redman mutatkozott erőteljesebbnek. A zongorista ritmikus játéka folyamatos impulzusokat szolgáltatott a szaxofon hajlékony rögtönzéseikhez. Mehldau képes úgy függetleníteni a kezét, hogy egyszerre improvizál mindkettővel, olykor erős baljával játszva a dallamot, jobbajával a kíséretet. Redman nemcsak társával, hanem a közönséggel is kommunikált: kifejezésteljes játéka a spontaneitás dimenziójával tágitotta a fegyelmezett zene kereteit. (2010)

Afrikától a barokk fúgáig

Európai turnéja állomásaként érkezett a debreceni Kölcsey Központba, és már az első percekben megteremtette azt a bizonyos áramkört, ami jazzkoncerteken az előadókat és a közönséget egybekapcsolja. Pedig műsora semmi különlegeset nem tartalmazott: örökzöldek, balladák, popslágerek, az afro-amerikai eredetre és a latin-amerikai kapcsolatokra utaló szerzemények szerepeltek a listán.

Az 1956-ban Detroitban született **DIANNE REEVES** már középiskolás korában kitűnt tehetségével, de a jazz csak az 1980-as évektől vált meghatározóvá irányultságában. Első lemezei eklektikus vonásokat mutattak, az afrikai és a latin-amerikai népzene, a rhythm and blues, a popzene és a jazz elemei egyaránt megjelentek bennük. A sorsdöntő fordulat 1987-ben, a Blue Note lemezkiadóval kötött szerződéssel következett be pályáján. A több mint két évtized alatt másfél tucat lemeze jelent meg, köztük olyan kiemelkedő anyagok, mint az *I Remember* (1992) és a *The Grand Encounter* (1996).

Művészetét ma is sokszínűség jellemzi; olyan előadó, aki képes a műfaji korlátokat átlépve, a különböző hatásokat szervesen egyesíteni zenéjében. Nemcsak hangszerszerűen bánik több oktávot átfogó, minden árnyalatra képes hangjával, hanem olyan színpadis személyiség, akiből mély, ősi erő árad, aki minden külsőleges eszköz nélkül, pusztán jelenlétének szuggesztivitásával képes bűvkörébe vonni a hallgatóságot.

Nagyszerű muzikusok kísérték. Régi társa, az angol Peter Martin zongorista az énekes minden rezdülését érzi, szólóival nagy ívű hidat teremtett múlt és jelen, hagyomány és modernitás között. Romero Lubambo brazil gitáros a latin világban épp oly otthonosan mozgott, mint a jazz harmóniáiban. Reginald Veal bőgőn és basszusgitáron kivételes hajlékonysággal szolgáltatta a ritmusalapot, amit Terreon Gully dobos aktív szerepvállalással erősített.

A középpontban természetesen az énekesnő állt, akiből kiapadhatatlan forrásként áradt a muzsika. Előadásában személyes, élő hagyományként jelentek meg és kapcsolódtak össze az afrikai gesztusok a karibi dallamokkal és a barokk fuga motívumaival. A megtervezettség és a spontaneitás ritka szintézise tette egységessé a bensőséges hangütésekből himnikus kitárulkozásokba váltó, művészi gonddal felépített programot. Az őt életre nevelő, 85 éves – és mint megtudtuk, ma is rendkívül energikus – édesanyja előtt tisztelgő, egy szál basszusgitárral és énekkel induló, elementáris gospel-, funky- és soulritmusokba csapó szerzeménye magába foglalta mindazt, amit afro-amerikai örökségként ismerünk: a ritmizált, rögtönzések előadásmódját, a templomok emelkedett hangulatát és az extázisban feloldódó együttlét élményét. A lábak hamar mozgásba lendültek, az arcok felderültek, a szemekből örömkönnyek hullottak, és valami nagy, közös boldogságérzés töltötte be a termet. Szállt az ének, szárnyaltak a lelkek, fényévnnyi távolságra került a külvilág. (2010)

Eksztázisig 7-től 9-ig

A zenét az emelvényen a két billentyűs hangszerből, gitárból, basszusgitárból, ütőhangszerekből álló kísérezőzenekar kezdi. A huszonhat tagú vegyes kórus tagjai a széksorok között vonulnak be, közben kézfogással köszöntik a hallgatókat. A gesztus nem üres fogás: a **NEW YORK STATE MASS CHOIR** tagjai már a színpadra lépés előtt megteremtik a kapcsolatot a közönséggel, amit David Bratton kórusvezető ütemes tapsra buzdító mozdulataival a színpadról is igyekszik elősegíteni. Mint a fekete gyülekezetek istentiszteletein Amerikában, a jelenlévők tapsban, közös éneklésben kifejeződő aktív részvétele a szertartás nélkülözhetetlen része.

Gospelkoncerten ünnepi ceremónia részese az ember. Az együttlét az Úr dícséretét hivatott szolgálni, az eksztázisig fokozódó zene hidat ver a valóság és a képzelet transzcendens szintje közé, hogy a megtisztulás a hétköznapi terhek elviselésére képes élménnyel ajándékozza meg a jelenlévőket. A keresztény egyházi énekek dallamait és harmóniavilágát a nyugat-afrikai törzsi kultúrák énektechnikájával és ritmikájával ötvöző fekete rabszolgák vallásgyakorlatából kinövő gospelzene gyökeresen eltér az európai hagyományoktól: a keresztény templomok fegyelmezett énekével szemben testet-lelket megmozgató, nagy, felszabadító ünneplésben hozza el az üdvözülés ígérteit a résztvevőknek.

Az Európában turnézó New York State Mass Choir debreceni koncertjén a gospelirodalom bevett repertoárját a kor populáris zenéjéből vett darabokkal bővítette. Az este a Beatles *Let It Be* című számával kezdődött, amely ugyan-

olyan emelkedett előadásban szólalt meg, mint Solomon Burke soulénekes *I Need You* című tempós slágere, a *Heal the World* című pophymnusz vagy az Európában karácsonyi örökzöldnek számító *Csendes éj*, amelyre aligha ismert volna rá szerzője. A program napjaink városi fekete kultúrájához is kapcsolódott: volt rap is, egy fekete és egy fehér kórustag felelgetős előadásában.

Az istentiszteleteken alkalmazott felhívás-válasz forma, azaz a szólisták és a kórus folyamatos párbeszéde, egymásra hatása ugyanolyan jellegzetessége a gospel- és spirituálé-zenének, mint a testmozgással kísért, hajlításokra épülő, ritmizált ének. Ennek az előadásmódnak nem a pontos artikuláció és a csiszolt összhang a mércéje, hanem az Úrhoz szóló üzenetek átélése és az áhitat közösségképző energiáinak felszabadítása. Az együttesben több lelkész és legalább öt-hat olyan szólista énekelt, akik képességeik alapján akár sztárokká válhatnak. Teljesítményüknek, a dalosok eksztatikus énekének és a kísérő zenekar fergeteges játékának egyaránt szerepe volt abban, hogy a koncert végén a kórus és a közönség együtt emelkedett az öröm himnikus magasságaiba. (2010)

Új hangok régi környezetben



Patricia Barber Gyulán

PATRICIA BARBER azon kortárs muzsikuskok közé tartozik, akik előadóként és komponistaként egyaránt kitüntetett figyelmet vívtak ki maguknak. A melodikus zenei világot sötét tónusú alt hanggal és merész zongorajátékkal társító művész fellépései és lemezei eseményszámba mennek.

A Chicago külvárosában született előadó édesapja, Floyd „Shim” Barber szaxofonos Glenn Miller zenekarában játszott. Barber az Iowai Egyetemen tanult klasszikus zongorát és pszicho-

lógját, majd hazaköltözött Chicagóba. Karrierje 1984-ben indult a híres Gold Star bárban. Rajongóinak gyorsan szaporodó tábora követte őt a Green Mill klubba, a chicagói jazz egyik központjába, ahol 1994 óta heti rendszerességgel lép fel. A széles körű kritikai elismerést a Blue Note/Premonition gondozásában megjelent *Modern Cool* (1998) és a *Nightclub* (2000) lemezei hozták el neki, jóllehet rajongói

a *Café Blue* (1994) megjelenéséhez kapcsolják az áttörést. Hangját egyik kritikus a „a lélekből feltörő sötét suttoág”-nak nevezte, különleges színpadi jelenlétét pedig „beatzenész és bopintellektuel” jelzőkkel illette. A Down Beat kritikusi az énekesnők között 1995 óta többször is a nagyobb figyelmet érdemlő tehetségek listájának élére választották. 2002-ben jelent meg a saját szerzeményeit tartalmazó, világsikert aratott *Verse* (Blue Note), amely, csakúgy, mint a Modern Cool, új mércét állított a stíluskategóriákat meghaladni kívánó komponisták elé.

Gyulai fellépését baljós jelek előzték meg: a történelmi levegőjű vár széksoyait megtöltő közönség aggódva kémlelte az eget, de a gondviselés kegyeibe fogadta az estet: az eső elmaradt. Barber zenéje – mint műsorválasztása is mutatta – több ponton érintkezik a kor populáris kultúrájával. José Feliciano *Light My Fire* vagy a Beatles *Norwegian Wood* című számának lassú, átformált interpretációja csak kiindulásként kapcsolódott a közkeletű irányzatokhoz. Az előadót szemmel láthatóan hidegen hagyják a klasszikus jazzéneklés hagyományai, hívei sem a kitaposott utak követését várják tőle. Védjegye a harmóniakat szabadon kezelő zongorajáték és a suttogó énekesbeszéd. A jazz posztmodern dívája ő, akinek művészete nem a hangszeres és énekesi technika, hanem az eredetiség alapján értelmezhető. Ha egyáltalán van ilyen szempont, ő a mai jazz leginkább intellektuális művésze; mindenesetre nem tudni másról, akit pl. Ovidius dalciklusa ihletett volna komponálásra.

Gyulai fellépése repertoárjában kevésbé, hangulatában jelentősen eltért 2005-ös debreceni koncertjétől. Ott elegáns fekete nadrágkosztümöt, itt farmert és pólót viselt, s az öltözetbeli különbség a zenében is megmutatkozott. Mintha chicagói törzshelyén, a Green Mill klubban játszott volna: laza, jókedvű koncert részesei lehettünk. Mivel a zongora mellé helyezett konyakos pohár minden fellépésének kísérője, vélhetően a habitusától évszázados távolságra álló középkori környezet inspirálta a fesztelen, mégis koncentrált és elmélyült játékra. Bevált partnerei – Neal Alger gitáros, Eric Montzka dobos és az új bőgős, Larry Kohut – szavak nélkül is pontosan értették szándékait, játékokat önzetlenül Barber zenéjének szolgálatába állították. (2012)

Elektronika, jazz és más

Az arc ugyanaz, de Brad Mehldau mintha személycserén esett volna át: akusztikus zongora helyett szintetizátorok és egy Fender Rhodes zongora mögött ült, sőt korunk új fétise, a számítógép sem hiányzott eszköztárból. A színpad másik oldalán Mark Guiliana hagyományos, bár különlegesen hangosított dobfelsze-

relést vett kezelésbe – de, hogy ne nagyon maradjon el társától, időnként ő is laptopjához nyúlt szövegmintákért és hangeffektusokért. A duó **MEHLIANA** elnevezéssel érkezett a Trafóba.

Egy kép Joe Zawinul 1985-ös magyarországi koncertjéről. Az akkori idők legjobb elektronikus billentyűse a Weather Report együttes felbomlása után szólóban járta a világot, egyszemélyes zenekarként működtetve szintetizátorokból és hangkeltő/moduláló eszközökből álló hangszerparkját. Így lépett fel a Debreceni Jazznapokon is, ahol figyelmét többnyire a technikával folytatott küzdelem, a billentyűk, gombok, pedálok, hangszínek, ritmusalapok keresgélése és működtetése kötötte le.

Az elektronika azóta beépült a mindennapokba, és a digitális technika szele Brad Mehldaut is megcsapta. Budapesti koncertjén a *deja vu* érzése fogta el az embert: ismerős szintetizátor-effektek, hangszőnyegek, be- és elúszó sutyorgások, zörejek, zajok, szövegbejátszások töltötték meg a teret. Hamar világossá vált azonban, hogy Mehldaut az elektronika nem önmagáért érdekli, a hangszereket eszközként használja a mai világ jelenségeire reagáló hangképek és környezetminták festésére. Az ismétlődő motívumokból fokozódó dinamikával és hangereővel kibontakozó rögtönzött folyamatokban meghatározó szerepet játszottak az ütőhangszerek által keltett alapvetően rockos, tördelt ritmusok. Jazzes elemek csak időnként, Mehldau virtuóz jobbkezes improvizációi révén árnyalták az inkább üzeneként vagy alternatív rockként értelmezhető produkciót, amibe főleg Guiliania ötletes hangszerkezelése vitt egyéni színeket. Voltak nézők, akiket az elektronika tobzódása idő előtt távozásra késztetett; ők feltehetően Mehldau akusztikus zongorával társított képét akarják megőrizni magukban. (2013)

Fehér izzás

Nem sztárként, „csak” egyéni hangú, virtuóz gitárosként lépett fel a MÜPA Fesztivál Színházban **KURT ROSENWINKEL** és zongora-bőgő-dob felállású együttese. A jelenleg Berlinben élő és tanító muzsikusz az utóbbi évtizedben iratkozott fel a hangszer számottevő képviselői közé. New York-i társakból álló kvartettjével *Star of Jupiter* című CD-jének anyagát szálaltatta meg sajátos – mások, pl. George Benson által is alkalmazott, érdekes módon az egykori Pat Metheny Group hangzását idéző – technikával: elektronikusan módosított vokalizációval kísérte gitárjátékát. Az emberi hang kétségkívül humánus dimenziót ad az elektromos gitárnak, egy teljes koncerten át azonban, bravúros jellege ellenére, mechanikussá válik a szólókra is kiterjedő mutatvány.

Ezt leszámítva rendkívüli teljesítményt nyújtott a kvartett: a feszültségkeltés és -oldás váltakozására, a játék intenzitásának fokozására, az előadás hőfokának ilyen izzására ritkán adódik példa a jazzben. Rosenwinkel alapvetően bopgyökerű, de modern harmóniákkal élő, lírai beállítottságú, fejlett technikájú gitáros, aki nagy sebesség mellett is kritálytisztán képezi a hangokat. Remek társai közül kiemelkedett Kendrick Scott intenzív dobolása. (2014)

Klasszikus és jazz

Pjotr Iljics Csajkovszkij 1892-ben komponálta a *Diótörő* című mesebalettet, amely azóta is az operaházak kedves darabja. A kétfelvonásos játék zenéjéből koncerttermi előadásra készült, kilenc tételből álló szvit megihlette az amerikai jazz legnagyobb alakját, az élete utolsó szakaszában a kiterjedt zenei formák felé forduló **DUKE ELLINGTONT**, aki társszerzőjével, Bill Strayhornnal a jazz nyelvére ültette át az orosz alkotó művét. Nem jazzesített változatot készítettek, nem a crossover jelzővel illethető darabot hoztak létre, hanem az eredeti alkotás jellegzetességeit megtartó, önálló, a tételeket is új címekkel megnevező big band-zenét komponáltak, szem előtt tartva annak gazdag dallamvilágát, színpompás hangszerelését, játékoságát, humorát.

A rendkívül termékeny Ellington első ízben nyúlt más szerző művéhez, amiben az is vezette, hogy a *Diótörő* balettzene, azaz táncos karakterű mű, amely alkalmas arra, hogy a ritmikus improvizatív zene hullámhosszán szólaljon meg, teret engedve a jazzben elengedhetetlen hangszerszólóknak, amihez egyéni hangú szólisták álltak rendelkezésére zenekarában. Ritka alkalom, hogy egy klasszikus zenei mű egy este hangozzék fel eredeti mivoltában, majd jazzátíratban, lehetőséget kínálva a közönségnek az összehasonlításra, a kétféle zenei nyelv értelmezésére és értékelésére.

A debreceni Bartók terem koncertjének közreműködői más megoldást választottak: a Kodály Filharmonikusok és a Budapest Jazz Orchestra egymást váltva játszották el a tételeket: szakaszokra bontották, szünettel is megszakították a zene folyamatát. Feltehetően attól tartottak, hogy a klasszikus zene közönségének terhes volna a félórás jazzkompozíció befogadása. Csajkovszkij szvitje az európai klasszikus zenei hagyomány szerves része, Ellington átírata azonban ma is az ezotéria birodalmába tartozik.

Voltak előnyei a módszernek: a közvetlen váltások plasztikusan kirajzolták a kétféle zene különbözőségét. A filharmonikus zenekar a jazzben is járatos Kovács László karmester irányításával magabiztos rutinnal szólaltatta meg Csaj-

kovszkij művét. Az Ellington-opus lényegi tulajdonságai azonban jórészt rejtve maradtak, aminek nem a BJO egyébként kiváló teljesítménye, hanem az elégtelen akusztikai környezet volt az oka. Ellington ketté választotta a réz- és fafúvós szekciót, tizenhat tagú együttesével így tudott a nagy létszámú szimfonikus zenekarokét megközelítő hangzást elérni. Ezen a koncerten a big band a színpad jobboldalán, részben a föléjük benyúló emeleti karzat alatt kapott helyet, ami megváltoztatta a hangzási arányokat, és időnként elnyomta az improvizációkat. Csak töredékesen érvényesültek a humor eszközeivel bőven élő hangszerelési megoldások, nem domborodott ki kellőképpen a zenekari játék és a hangszerszólók szerves kapcsolata, és a visszhangos teremben a szving, a jazzben alapvető ritmus sem olyan lendülettel lüktetett, mint Ellington változatában.

Önálló művek teljes értékű interpretációja helyett így inkább a zenei ismeretterjesztést szolgálta az este. A termet zsúfolásig töltő közönség tapintható érdeklődéssel kísérte az előadást, és hatalmas tapsal köszönte meg a közreműködők, elsősorban a BJO szólistáinak teljesítményét. Ellington mester pedig törheti a fejét odafenn, hogy mikor jön el az idő, amikor Diótörője az ő elgondolásai szerint hangzik fel a világnak ezen a táján is. (2014)

A képzelet szabadsága

A színes bőrű amerikai jazzbőgős apától és fehér holland anyától 31 évvel ezelőtt született, Kaliforniában nevelkedett **GERALD CLAYTON** nemzedéke nagy ígéretként 2006-ban második helyen végzett a Thelonious Monk zongoraversenyen. Pályájának ívét azóta három önálló lemez, intenzív jelenlét és a listákon elért előkelő helyezések rajzolták meg. A Budapest Jazz Clubba saját triójával érkezett. A felállás is jelezte, hogy Clayton erősen kötődik a hagyományokhoz, a jazz mainstream elnevezéssel illetett, szvinges alapú főáramához. Természetesen, a kor gyermekeként, mai észlelettel és habitussal. A kor zenéje nem a téma bemutatása-rögtönzés-témalezárás ismert és kedvelt gyakorlatára építő előadasmód, hanem a képzelet kontrolláltan szabad áramlása, a választott – akár örökzöld, mint Billy Strayhorn- és Duke Ellington-, akár saját – dallamok, harmóniák, ritmikai képletek kötetlen variálása, továbbfejlesztése, új zenei anyag létrehozása.

Clayton érzelmekben gazdag zenéje, a személyes hangvétel és a trió remek játéka kiváltotta a közönség elismerését. A mai jazz jellemzője a muzsikustársak aktív hozzájárulása a közös munkálkodáshoz; a hármas a lehetőségek magas szintű kihasználására adott példát. Joe Sanders bőgős vokalizált, Slam Stewart

híres, 1945-ös felvételét idéző, látványos szólói külön tapsot arattak; Obed Calvaire örökmozgó, lendületes ütőhangszeres játéka feszes ritmikai alapot teremtett a zongora kalandozásaihoz. (2015)

Ház szobákkal

Halott a jazz, vagy csak elköltözött? – provokálta az olvasót egyik könyvének címevel Stuart Nicholson angol jazztörténész. Ha **ROBERT GLASPER** nevét hallja, vélhetően mindenki az utóbbira szavazna. A 37 éves zongorista nem az egyetlen az új muzsikusnemzedék tagjai közül, akik a ritmikus (fekete) zene populárisabb válfajain nőttek fel. Ebben a kultúrkörben egymás mellett léteznek a városi folklór különböző hajtásai, hogy csak Steve Coleman szaxofonos M-Base körére utaljunk a '90-es évekből.

„A fekete zene olyan ház, amelynek sok szobája van: jazz, blues, gospel, r&b, rock, hip hop stb. Én bekukkantok ezekbe a szobákba. Ez az én otthonom. A mi otthonunk” – fogalmazta meg művészi hitvallását Glasper, aki tanoncéveit olyan jeles jazzmuzsikusok mellett töltötte, mint Christian McBride, Kenny Garrett, Nicholas Payton, Terence Blanchard és Roy Hargrove. Lelki szemei előtt azonban végig édesanyja példája lebegett, aki a templomban gospelt énekelt és zongorázott, a helyi jazzklubban pedig jazzt és bluest játszott. A kettősség először a Blue Note által kiadott *Double-Booked* (2009) CD-n mutatkozott meg, amelyen egymás mellett kapott helyet akusztikus triója és Experiment nevű elektromos együttese.

Az igazi lépést 2012-es, jelentős figyelmet és kedvező kritikai visszhangot kiváltó *Black Radio* című CD-je hozta el, amely olyan előadók közreműködésével készült, mint Erykah Badu, Bilal, Lupe Fiasco, Lalah Hathaway, Ledisi, Meshell Ndegeocello – távolról sem a jazz művelői. Glasper vallomása szerint egymás után keresték fel a stúdiót, a zene a helyszínen született, és nem tervezte, hogy r&b legyen belőle. Mégis az lett, a Grammy-díj zsűrije is ebben a kategóriában díjazta a lemezt. A CD megjelenését a média kitüntetett figyelve, rádióadások, tévészeretlenségek sora kísérte. A következő, *Black Radio 2* című CD-je némi módosításokkal hasonló zsánerekben fogant, egyik száma ismét Grammy-díjas lett. Glasper ezután meglepetésre visszatért akusztikus triójához, és 2015-ben meghívott közönség előtt rögzítette a jellegében a korábbi lemezeihez hasonló anyagot.

Messze van már az 1960-as évek Albert Ayler, Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor által fémjelzett újító hevülete. Glasper a mai kor gyermeke:

nem lázad, nem tiltakozik, hanem szintetizál. Összetett harmóniakra épülő, a jazzben gyökerező, olykor szervetlenül épülő hangszerszólókkal megtűzdelt zenéjének jellemzője a populáris hangvétel, ami az elektromos hangszerek használatában, a vocoderrel elváltoztatott énekhangban, a melodikus, repetitív zongorakiséretben és az erőteljes, sokszor mechanikusan ismétlődő ritmikában ölt testet.

A Robert Glasper Experiment hangos, elektromos zenéjének nem ideális helyszíne az akusztikus zenére tervezett Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem. Az alt- és szopránszaxofonon is játszó, de a produkcióban leginkább vokálisan közreműködő Casey Benjamin éneke beleolvadt a szintetizátorokkal dúsított hangzásba, és Derrick Hodge basszusgitárja is csak szólója alatt emelkedett ki a hangképből. Az elektronikusan színezett énekhangra épülő számok sorozata egysíkúvá tette az előadást; mintha egyetlen dallam variációi tették volna ki az amúgy a hangszereknek kitüntetett szerepet szánó zenei anyagot.

Hogy mi a jövő zenéje, azt nehéz megjósolni; mindenesetre ezen az estén a termet nem a jazzkoncertekről ismert arcok és a szakma képviselői, hanem fiatalok töltötték meg. Az előadókat fogadó üdvözlőgyűlés nyilvánvalóvá tette, hogy ennek a – fekete, amerikai, újszerűen ható – zenének Magyarországon is van tábora, amelyik készséggel veti alá magát a közös éneklésre buzdító, popkoncertekre jellemző felszólításnak. (2016)

Jött, láttuk, győzött

A példaképnek tekintett Billie Holiday előtt tisztelgő *Yesterday I Had The Blues* című CD-je még jazz volt, új programja azonban már csak érintőlegesen kapcsolódik ehhez a zenéhez. A 38 éves színes bőrű JOSÉ JAMES a mai, globális tudatú nemzedék képviselője: mindabból merít, amit a populáris afro-amerikai kultúra az utóbbi évtizedekben kitermelt magából.

Laza, himbálózó járás, felnyírt, bozotos haj, kinyúlt pulóver/zakó, színes póló, tépett farmer, kék-fehér edzőcipő. Nem a zeneipar sztárolt előadója lép a színpadra, hanem egy ízig-vérig modern személyiség, aki maga az üzenet. Kulcs a termet megtöltő, nagyobbrészt fiatal, jól szituált közönséghez, amely éljenzéssel fogadja a vendég érkezését.

A zenekar már játszik. A dob (Joe Blaxx) nagyokat puffan, a basszusgitár (Solomon Dorsey) funkyritmusba kezd, az elektromos billentyűs hangszerek (Takeshi Ohbayashi) fel- és elúszó akkordokkal dúsítják a hangképet. Besétál és erőteljes baritonján énekelni kezd James. Európai turnéjának utolsó állomása

ez; a Müpa mind közül a legkedvesebb helyszínünk, árulja el köszöntő szavaiban. Felszabadultság, jókedv sugárzik a színpadról; összeért, együtt lélegzik a csapat.

Hogy James mikor lélegzik, azt csak sejteni lehet, mert néhány hangszerszólót leszámítva végigéneklie a koncertet. Blues, soul, rhythm and blues, funky, hip hop, rap, jazz – minden felvillan ezen az estén. Valami történik az óceán túlsópartján a fekete közösségekben: egyéniséggé nőnek ki magukat muzsikások, akik egyesítik, magasabb szintre emelik a sokszor egyszerű fiziológiás hatásmechanizmusokra építő, ritmikus zenéket.

A beharangozó szerint James a hip hop jegyében fogant, megjelenés előtt álló lemezének anyagát mutatja be, de régebbi számok is elhangzanak. Felismerjük a zsánereket, de eredetvizsgálat helyett az énekest figyeljük, aki sallangtalan felépítésével, szuggesztív előadásmódjával felülírja a műfaji kategóriákat.

A dalok többsége groove-okra, kemény, szabályos ritmusalapokra épül, a jazz az énekes kiejtés módjában és a rögtönzésekben jelenik meg. James újszerű megközelítésként nem hangokra, hanem a szövegre, szavakra improvizál: gesztikulációval kísért, szaggatottan ismétlődő frázisai a hangulati és érzelmi fokozás hatásos eszközei. Olykor énekesbeszédbe váltó, kitarulkozó előadásmódja folyamatos kommunikáció a közönséggel. Önzetlenül teret enged társainak is; nem kell attól tartania, hogy a basszusgitáros érzelmdús éneke és hangszerszólója learatja előle a babérokat. (2016)

Régi történet új megvilágításban

A jazz történetében minden nagy változást a ritmus új felfogása előlegezett meg. Louis Armstrong az 1920-as években talált rá a szving ritmusára, a radikális fordulat azonban az 1960-as évek free zenéjével következett be, amelyben a szabályos lüktetést a pulzáló érzetet keltő, sokszínű ütőhangszeres játék váltotta fel. Ez kiszabadította a dobosokat addigi kísérszerepükből, és a játék egyenrangú részesévé avatta őket. A szabadsághoz vezető út emblematisztikus figurája a John Coltrane legendás kvartettjében intenzív, komplex játékaival iskolát teremtő Elvin Jones volt, aki saját zenekaraival is jelentős életművet hozott létre.

A kiváló dobos az 1970-es évek elején Gene Perla bőgős mellé két fiatal szaxofonost hívott meg együttesébe: a húszas éveikben járó Steve Grossmant és Dave Liebmant. Ez a kvartett lépett fel 1972-ben a dél-kaliforniai Lighthouse klubban, amit rögzített, és dupla lemezen tett közzé a Blue Note kiadó. Négy évtizeddel később a kvartett két tagja, Perla és Liebman újra összeállt, hogy Adam Nussbaum dobossal és a fiatal Adam Niewood szaxofonossal kiegészülve

NEW LIGHT QUARTET néven koncertezni kezdjen, sőt, lemezt is készítsen. Európai turnéjukat a Zeneakadémia Solti György termében adott nagy sikerű koncerttel fejezték be.

A zenekar névválasztása utal az egykori helyszínre, amely világítótoronyként mutatta az irányt, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy az egykori szerzemények új megvilágítást kapnak az együttes előadásában. A harmóniahangszer nélküli felállás nem új keletű a jazzben, inkább az az érdekes, hogy a 70 éves, még mindig energikus Liebman három évtizeddel fiatalabb, jórészt ismeretlen, más játékfelfogást képviselő fúvóspartnert választott maga mellé.

A Zeneakadémia igényes jazzprogramjainak megtervezésében bizonyára szerepe van a jazztanszéknek. Szemeszterenként egy-két külföldi együttes fér bele a programba, meghívásukban érezhető a szándék, hogy a jazz meghatározó, annak lényegi tulajdonságait megőrző, olykor a műfaj határait tágító előadók jelenjenek meg az intézmény pódiumain. A New Light Quartet tökéletesen megfelelt a kíváncsúnak. Vérbeli modern jazz szólt a színpadon, nagy öregek és egy feltörekvő fiatal előadásában, a koncert első felében érdekfeszítő utakra kalandozva, a második részben biztonságosabb, csendesebb vizekre evezve. A 76 éves, jókedvű Perla bőgőzése szilárd alapot adott Nussbaum lendületes dobolásához, a két szaxofonos pedig egymást kiegészítő, ellenpontoszó, olykor ritmikai támaszt nyújtó szólamokkal vitte a prímét. Liebman szaggyatott, érett egyéniséget mutató játékaéhoz kontrasztosan kapcsolódtak Niewood gördülékeny, iskolázott futamai. A koncert csúcspontjaként elővezetett japán dal lam fergeteges szólókkal tűzdelt bluesban nyerte el igazi formáját. (2016)

Mérték, alázat, ízlés, szabadság, egyéniség

Először a trió tagjai vonulnak be a színpadra. A zongorához Renée Rosnes ül, a nagybőgőt Rodney Whitaker pengeti, a dobokat Louis Nash veszi kezelésbe. Tapasztalt, érdemes muzsikuskok a jazz élvonalából. Halkan indítanak, majd néhány taktus után rövid, fehér, libegő ruhában, magas sarkú, színes cipőben és a védjegyévé vált, vastagkeretes fehér szemüvegben besétál a barna bőrű énekesnő.

A Miamiban haiti apától és francia anyától 26 évvel ezelőtt született **CÉCILE McLORIN SALVANT** nevét a Thelonious Monk énekverseny megnyerése 2010-ben tette ismertté a jazz világában. A média figyelmének alighanem része lett abban, hogy *For One To Love* című lemeze a 2015. év legjobb énekalbumának járó Grammy-díjat érdemelte ki – aminél ígéretesebb kezdet aligha képzelhető el egy előadó pályáján.

Hírnév ide, tisztelet oda, egy művésznak minden este meg kell küzdenie a sikerért. Nem történik másként a Fesztivál Színházban sem. Az első számot még udvarias, tartózkodó taps fogadja, de aztán oldódik a feszültség, emelkedik a hangulat. Különösen a szvingesen lüktető, tempós darabok ragadják magukkal a közönséget. Billie Holiday *Fine and Mellow* című bluesa már vastapsot vált ki, s a másfél órás koncert zajos ünnepléssel zárul. A ráadásként, szólóban előadott, drámai hangvételű spirituálé elbocsátó, személyes üzenete az estének.

Az éneklés a jazz legnépszerűbb, leginkább közérthető ága, még ha akadnak is a hanggal kísérletező, az avantgárd kifejezés irányába nyitó képviselői. Cécile McLorin Salvant nem tartozik közéjük. A klasszikus jazzéneklés hagyományainak folytatója ő, aki saját szerzeményein kívül előszeretettel támaszt fel poraiból kevésbé ismert örökzöldeket, elfeledett Broadway-slágereket. Előadásmódja azonban korántsem merül ki a hagyományos tolmácsolásban. Szabadon bánik a dallamokkal, a hangokkal: a szöveget átszűri magán, hangsúlyjaival, hajlításaival, a szavak ritmizálásával új értelmet ad a daloknak.

Budapesti koncertjén a lassú, erős érzelmi töltésű, bensőséges hangvételű – a koncert közepén kissé egysíkúvá váló – kompozíciók sorába ironikus felhangokkal megszólaltatott, játékos, lendületes darabok vittek pezsgést. Azonosulás és távolságtartás: az előbbi előadói magatartásra a nagy elődök közül a megidézt Sarah Vaughan szolgált magasztos példakkal; az utóbbira a szarkasztikus humorú Carmen McRae és a hajlításával különleges hatást keltő Betty Carter példája említhető illető előzményként.

Bármennyire tehetséges és szuggesztív énekes Cécile McLorin Salvant, bemutatkozása aligha talált volna ilyen kedvező fogadtatásra ideális partnerei nélkül. Mindhárman a mainstream (középfajú) jazz képviselői: Whitaker és Nash biztos ritmikai alapot adó kettősénél is meghatározóbbnak bizonyult az énekessel együtt lélegző, improvizációival a dalok karakterét plasztikusan kidomborító Rosnes a zongoránál. Zenei alázat, példaszerű együttműködés: hang és hangszerek tökéletes harmóniában olvadtak össze ezen az estén. (2016)

A funky apostolai

A New York-i zenei világ feltörekvő együttesének fellépésével zárult a Café Budapest fesztivál programsorozata. Műfaja: pop? jazz? elektronika? A csodagyerekként indult, templomi zenéken nevelkedett, a Hammond B3 orgona virtuóz mesterévé érett, a Snarky Puppy jazz-funkycsapatban feltűnt 29 éves fekete Corey Henry segített: együttesének nevével határozta meg zenéjét.

A **THE FUNK APOSTLES** zenekarnak már van lemeze, az interneten több érdekes és ígéretes anyaguk mutatja tehetségüket, ami a jazz híveit is kíváncsívá tehetne produkciójuk iránt. Két szintetizátoros, egy gitáros, egy dobos és egy basszusgitáros vette kezébe a hangszereket, és pódiumra lépett még két hölgy, akik vokalistaként és mosolygó örökmozgóként a hangulatot voltak hivatva emelni. A dübörgő funky ritmussal és hangerővel kezdődő, a soulzene atyját, James Brownt is megidéző koncert eleinte azokat látszott igazolni, akik a „végig tombolom az estét, bármi áron” programjával érkeztek a sátorba.

Még az ő elkötelezettségük is alábbhagyott azonban, amikor jó negyedóra után csendesebb hangot ütött meg az együttes, és érződni kezdett: ritmikus improvizatív zene helyett az éneket előtérbe állító, nehezen követhető dallamokból építkező zenével érkezett Budapestre Corey Henry és együttese, amelyben énekével a zenekarvezető vitte a prímet. Utat tévesztettek volna? Aligha: ez eltervezett show-műsor volt, a „megénekeltejük a közönséget” fordulataival, kevés értékelhető hangszeres teljesítménnyel. (2016)

A jazz-rock klasszikusa

Vannak kiváló zenészek és vannak iránymutató, stílussteremtő muzsikuskok a jazzben. Előbbiek százasával szerepelnek a lexikonokban, utóbbiak száma néhány tucatnyira tehető. **JOHN McLAUGHLIN** angol gitárost az 1970-es évek elején alakított Mahavishnu zenekarával a jazz-rock úttörői között tartja számon a jazztörténet.

A változás szele akkortájt a levegőben volt. Az 1969-ben Amerikába költözött muzsikusk neve a jazz világában Tony Williams dobos új hangot megütő Lifetime együttesében, még inkább Miles Davis fúziós együttesének tagjaként többek között az *In a Silent Way* és a mérőföldkőként számon tartott *Bitches Brew* lemezeken vált ismertté. A Mahavishnu Orchestra magasba törő, a jazz és a blues jegyeit keleti és indiai elemekkel vegyítő, technikailag virtuóz zenéje hasonlóan forradalmi irányváltás jegyében fogant.

A ma 75 éves McLaughlin eseményekben gazdag pályája bővelkedik fordulatokban. A dübörgő elektromos hangzás éles kontrasztjaként indiai zenészekkel alakította meg a keleti és nyugati zenei kultúrákat ötvöző akusztikus Shakti együttest, majd az 1980-as években az Al DiMeolával és Paco De Lucióval formált, a latin zenéből merítő gitártrióval aratott világszerte nagy sikereket. Zenéjében visszatérően hol a jazz-, hol a rock-, hol az indiai hatások váltak meghatározóvá. Utolsó, 4th Dimension elnevezésű kvartettjével 2007-ben mu-

tatkozott be; tíz évvel később ezzel lépett a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem pódiumára.

Nagy számú, vélhetően a '70-es évek legendás gitárosára kíváncsi magyar közönsége nem csalódott az összeszokott csapat előadásában. A műsor gerincét a Mahavishnu lemezeiről ismert szerzemények tették ki, de elhangzottak az időközben elhunyt indiai és spanyol muzsikustársakra emlékező darabok is. A nagy ívű, keleties témák, amelyeket a klasszikussá vált albumokon (*Birds of Fire*, *Inner Mounting Flame*) gitár és hegedű vezetett fel, ezúttal a billentyűs játékosként és ütőhangszeresként is jeleskedő Gery Husband közreműködésével szólaltak meg. A nemzetközi együttes ritmusszekcióját az öthúros basszusgitáron játszó Etienne Mbappé és a dobok mögött ülő Ranjit Barot alkotta; utóbbi hangsúlyos jelenlétével az indiai zene szabálytalanul tagolt ritmusai jutottak jelentős szerephez az esten.

McLaughlin gitárjátéka keveset változott az idők során: az eredeti torzított hangszínt idéző, szédületesen gyors futamaival felvezette, kibontotta, értelmezte a témákat. Zenéje, amely annak idején elementáris erejével és újszerű hangzásával milliókra gyakorolt felvillanyozó hatást, ma már másként szólal meg: az ismert számok kifinomultabb eszközökkel, az ütőhangszereknek és a komplex ritmusoknak teret adva, új környezetbe illesztve hangzottak fel. A siker nem maradt el, ováció és percekken át tartó ünneplés köszöntötte a búcsúzó legendát. (2017)

A lélek szemei

Az afrofrizurát viselő **KANDACE SPRINGS** nemcsak formás alakjával kelt figyelmet: zenei tehetsége már gyerekkorában feltűnt. Nashville-ben született, zongorázni tanult, tizenévesként szívta magába a különféle zenéket; különösen a soul, a jazz és a pop állt közel hozzá. Kedvelt énekesei közé tartozott Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Nina Simone, Roberta Flack és Norah Jones. Nőkre kevésbé jellemző módon van egy másik, különleges ismertetőjegye is: erősen vonzódik az autók világához. Olyannyira, hogy autótervező szeretett volna lenni, de szülei jó érzékkel rábeszéltek arra, hogy inkább a zenei pályát válassza. Bemutatózó kislemeze 2014-ben rhythm and blues- és hip-hophatásokat mutatott, és váratlan sikert aratott.

Az érvényesüléshez, persze, kellett a muzsikus papa is, aki kapcsolatai révén igyekezett egyengetni lánya útját. Egyik felvételét eljuttatták a neves Blue Note jazzkiadó vezetőjéhez, aki habozás nélkül szerződtette. *Soul Eyes* című

CD-je 2016-ban jelent meg, és egy csapásra az amerikai jazz élvonalába emelte a huszonhét éves előadót. A populáris hangvételő albumon Kandace különböző zenei zsánereket ötvöző előadóként mutatkozik be. Énekes-zongoristaként Diana Krall és Eliane Elias nyomdokaiban lépked – azzal a különbséggel, hogy jól zongorázik, de nem vállalkozik improvizációkra. A szólókat budapesti koncertjén is muzsikustársaira bízta. A zongora-bőgő-dob trió felállás is csak nevében felelt meg a jazz ritmusszekciójának; a dallam- és harmóniavilág, Kandace kiejtémódja, érzelmi fogantatású, a középregiszterekben különösen expresszív éneke inkább a soul és a rhythm and blues stílusokkal rokonította a zenét. Szellemesen áthangszerelt változatban eljátszott ugyan egy-két, pl. Duke Ellingtontól származó jazz-örökzöldet, de műsorának gerincét saját, többnyire lassú tempójú, szenvedélyes hangvételő szerzeményei tették ki. Nem véletlenül: előadói kvalitásai a lírai, balladai hangvételő dalok érzelemdús tolmácsolásában domborodnak ki igazán. Kandace Springs komponistaként, szövegíróként, hangszeresként és énekesként is belopta magát a Fesztivál Színház közönségének szívébe, s még a jazz felkent papjai is elismerhetik: ilyen minőségben létjogosultsága van a popularitásnak. (2017)



VIII.

KONZERVÁLT HŐSÉG

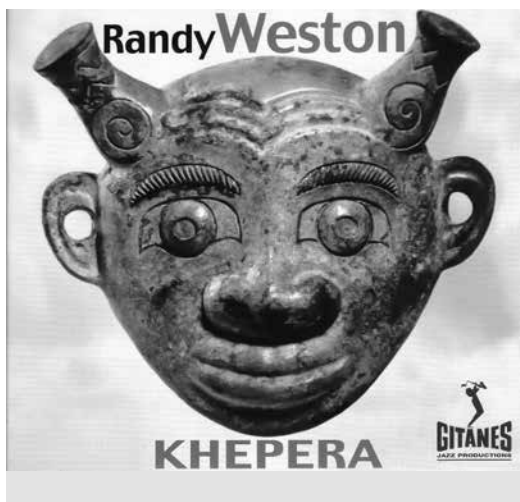
(Tájkép hanglemezekkel)

Afrika üzen

A világnak abból a szegletéből nézve, amit Kárpát-medencének hívnak, Afrika távoli, elmaradott kontinensnek látszik, ahol az oroszlánok lustán heverésznek a rekkenő hőségben, és a hutuk folyamatosan irtják a tutszikat. Van azonban a világnak más szöglete is, ahonnan szemlélve Afrika korántsem szélsőséges természeti és emberi viszonyokkal terhelt, egzotikus földrész, hanem az ősök szülőföldje, az emberi civilizáció bölcsője.

(Khepera) Munkásságát az ötvenes évek óta az őshaza iránti elkötelezett érdeklődés határozza meg. A természetes zongorista világképét, zenei fel fogását az a meggyőződés hatja át, hogy az emberi civilizáció eredője, a fekete kontinens, az afrikai szellemiség az ősi Kínától az Újvilágig a világ valamennyi kultúrájára megter-

mékenyítően hatott. Ebben a természet- és istenközei univerzumban a zene a mindennapi élet része, egyszerre lelki és fizikai tevékenység, ami az ismétlődés, a variáció és mindenekelőtt a hipnotikus, polifonikus ritmus révén fizikailag magával ragadja, és szellemileg felszabadítja az embert. **RANDY WESTON** korábbi lemezei – köztük az *African Cookbook*, az *Uhuru Afrika* és a *Spirits of Our Ancestors* – az Afrika-kultusz jegyében születtek, és nem tér el ettől a *Khepera* sem. A fogalom jelentése megújulás, amivel a szerző egyszerre utal a múltra, a gyökerekre és a kiteljesítendő jövőre. A kilenc kompozíció nem az afrikai zene eksztatikus vonásait hangsúlyozza, és az avantgárd eszközeit is kerüli: egyszerű



dallamokból építkező, erőteljes ritmikájú muzsika, amely, mint egy széles folyó, súlyosan, méltóságteljesen hömpölyög. Weston kevés eszközzel is jelentést, mélységet ad a zenének. Ebben olyan társai voltak, mint Alex Blake bőgős, Victor Lewis dobos, Chief Bay és Neil Clark kongások, valamint a fúvóskórust alkotó Pharoah Sanders tenorszaxofonos, Talib Kibwe altszaxofonos és Benny Powell harsonás. A spirituális fogantatású, egységes hangvételi lemez nemcsak a fekete ősök előtt tiszteleg, hanem a pipa szerepeltetésével az afrikai-kínai kapcsolatra, a távol-keleti kultúrkörre is kitekint. Talán nem véletlen egybeesés, hogy Min Xiao Fen, a lantszerű kínai pengetős hangszer megszólaltatója és Randy Weston is a nagy olvasztótégely, New York lakója. (2000)

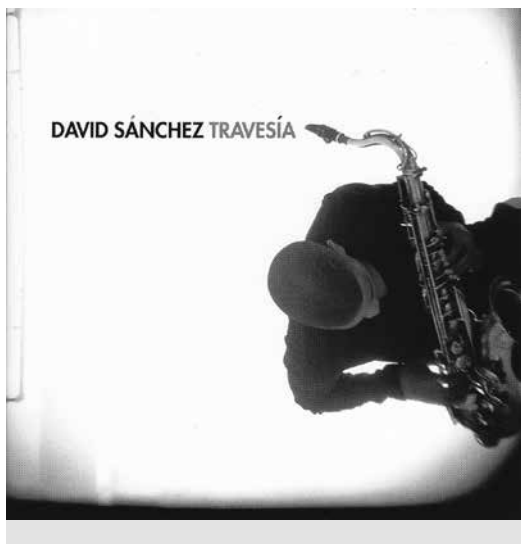
(Red Earth) Hosszú lista készíthető azokról az amerikai jazzmuzikusokról, akik az őshaza, Afrika zenéjéhez fordultak inspirációért. **DEE DEE BRIDGEWATER** énekesnő ennél nagyobb elhatározásra jutott: lezárva életének azt a szakaszát, amely az Ella Fitzgerald által fémjelzett jazzéneklési hagyomány követőjének mutatta, új „szülőföldet” keresett magának a fekete kontinensen. Érdeklődése az utóbbi években erőteljesen a ritmus, az ütőhangszerek felé fordult, amelyek kitüntetett szerepet játszanak az afrikai zenékben. Utazásai során Mali fővárosában, Bamakóban ugyanolyan vörös földre bukkant, mint amilyenen szülővárosában, Memphisben lépdelt gyermekkorában. Ebből az érzelmi indítatásból született meg a *Red Earth* című lemez, amely formailag a hagyományos mali zenét és hangszereket ötvözi a jazz előadási gyakorlatával, lényegét tekintve azonban a megtalált új emberi és művészi azonosság személyes dokumentuma. A tizenhárom szám többsége mali eredetű, de a jazzkompozíciók – köztük az *Afro Blue* és a *Footprints* –, valamint a címadó blues is élnek afrikai és latin hangszerezési megoldásokkal. Ami nem csoda, hiszen a dallamközpontú, sodró ritmikájú, a variációs ismétlés gyakorlatával élő, tiszta forrásból merítő zene tradicionális helyi muzikusok és az énekesnő jazztriója (Edsel Gomez – zongora, Ira Coleman – bőgő, Nimino Garay – dob) együttműködésével született meg. Bridgewater énekesként, szövegíróként és angol nyelvű átköltőként is jegyzi a lemezt. Jazzes kiejtés módját megtartva, a scatteléssel az improvizációnak is teret adva lenyűgöző hajlékonysággal, természetességgel és életörömmel illeszkedik a választott őshaza közegébe. (2007)

A latin hatás

Amióta a jazz létezik, mindig kölcsönhatásban állt a különböző kultúrákkal. Az afrikai háttér és tudatosság eleve adva volt, de a földrajzi közelség miatt a latin-amerikai zenék is kezdettől fogva megtermékenyítő hatást gyakoroltak fejlődésére. A rumba ritmusai már a New Orleans-i dalokban megjelentek, a jazz feltalálását magának tulajdonító Jelly Roll Morton zongorista pedig a tangó elemeit építette be zenéjébe. A híres bluesok szerzője, W.C. Handy a *Memphis Blues* és *St. Louis Blues* c. szerzeményeiben hasonló ritmust használt. A latin vagy afro-kubai elemek át- és átszőtték a jazz különféle irányzatait a szvingzenekaroktól kezdve Dizzy Gillespie bebop nagyzenekarán és a bossa nova hullámon át napjaink fúziós irányzatáig.

(**Street Scenes**) A Puerto Rico-i születésű **DAVID SANCHEZ** szaxofonos viszonylag későn, húszévesen határozta el, hogy a muzsikusi pályát választja. Háttéréből következően eleinte a latin jazzel jegyezte el magát, első lemezei is ebben a stílusban fogantak. Ez a CD városi benyomásokat, hangulatokat, utcai képeket rögzít erőteljes közép- és latin-amerikai ritmikai háttérrel. Sanchez melodikus játékos, tónusa tágas, férfias; lendületes rögtönzéseit a forma iránti tisztelet tartja keretek között. A témáiban, hangütésében sokszínű, gondosan felépített album anyagát egy Thelonious Monk-szerzemény kivételével maga szerezte. Érdekes kapcsolat, hogy két számban a kitűnő altszaxofonos, Miles Davis utolsó együtteseinek szólistája, Kenny Garrett is közreműködik. (1996)

(**Travesia**) David Sanchez albuma áttételesen kapcsolódik a latin világhoz. Helyet kapott ugyan rajta három, a Puerto Ricó-i népdalkincsből merítő kompozíció, s az afro-kubai ritmusvilág izgalmasan lüktető háttérként jelenik meg, a lemez egészében mégis inkább a modern mainstream vonulatba illeszkedik. A hangsúly a modern szón van, amit Wayne Shorter *Prince Of Darkness* című, nyitányként megszólaló szerzeménye is jelez. A



mainstream stílus többnyire a téma-rögtönzés-témalezárás formulával és egyenletesen lüktető ritmussal írható le, ám Sanchez nem a konvenciók, hanem a kreativitás embere. A mechanikus megoldásokat kerülő, ötletesen szerkesztett anyagban a kompozíciós elveknek legalább akkora szerepük van, mint a rögtönzésekben megtestesülő szabad kifejezésnek. Utóbbi mindenekelőtt a tenoron játszó Sanchez és az altszaxofonos Miguel Zenon egymást átszövő, lendületes szólamaiban, valamint Edsel Gomez könnyed billentésű zongorázásában nyilvánul meg. Komoly hangvételi lemez, egy következetesen épülő pálya elhivatott megnyilatkozása. (2001)

(Freedom Sound) A Carl Tjader vibrafonos együttesében a hetvenes években nevet szerzett 48 éves **PONCHO SANCHEZ** kongás a salsa és a jazz ötvözésének szenteli munkásságát. Igen termékeny, aktívan koncertező muzsik, több mint egy tucat CD-je jelent meg a Concord Picante márkanév alatt. Ebbe a sorba illeszkedik ez a korong, amely Sanchez állandó együttesének tagjain kívül két sztárvendéget is felvonultat. Az USA nyugati partján különösen népszerű Jazz Crusaders együttesből négy számban közreműködik és erősíti a latin eredetű zene improvizatív jellegét Wilton Felder szaxofonos és Wayne Henderson harmonás. A repertoárba is bekerült a Crusaders egykori nagy sikereiből néhány. Melodikus, kidolgozott hangszerezésű, ritmikailag sokszínű zene szól a stílusnak jó reklámot csináló CD-ről. Okkal jegyzi meg az ajánlást író Bill Cosby jazzbarát színész-humorista: ha ez az első Poncho Sanchez-lemezünk, jobb, ha más elfoglaltság után nézünk. (1997)

(Tjaderized) **DAVE SAMUELS** a karibi zene elkötelezettjeként és a fúziós zenét játszó Spyro Gyra együttes tagjaként lett ismert. Negyedik önálló lemeze – *Dave Samuels Presents Tjader-ized: A Cal Tjader Tribute* – az ötvenes évek jeles vibrafonosának, a latin zene szerelmesének, Cal Tjadernek állít emléket. A repertoáron a néhai vibrafonos szerzeményei, az ő tiszteletére, illetve erre az alkalomra írt darabok szerepelnek. A polimetrikus latin-amerikai ritmusokat középpontba állító, az ütőhangszereknek és az improvizációknak elsőbbséget biztosító lemezen több kitűnő hangszerezt hallunk. A szaxofonszólókat az újabban feltűnt tehetség, a Puerto Rico-i David Sanchez játssza, zongorán a kitűnő Eddie Palmierit is hallhatjuk, vibrafonon és marimbán pedig a lemez kiötlője, Dave Samuels nyújtja tudása javát. (1998)

(Astor Piazzola Reunion) A tangót kortárs zenévé emelő Astor Piazzola tangóharmonikás, az ellenpont nagymestere és a modern jazz sokoldalú vib-

rafonosa, **GARY BURTON** találkozásából 1985-ben turné és közös lemez született. Piazzola művészete halála óta reneszánszát éli, egymást érik az életműve előtt tisztelgő felvételek. Gary Burton is indítatva érezte magát, hogy személyes érintettségét kifejezésre juttassa, ennek eredménye ez a CD. A cím átvittlen értelmezendő, jöllehet a randevú az utolsó, eredetileg 1970-ben a harmonikás által szólóban rögzített darabban rájátszással ismét létrejött a két muzsikusz között. Piazzola szelleme távolléte ellenére is átsüt a lemezen, nemcsak azért, mert egy kivétellel valamennyi szám az ő szerzeménye, hanem elsősorban azért, mert az előadók többsége egykori együttesében játszott. A hangszerösszetétel (hegedű, gitár bőgő, tangóharmonika, zongora) is az eredeti felállás szerinti, a vibrafon tiszte, hogy a jazzvonalat képviselje. Burton hol a dallamot játssza, hol díszítéseivel, hol a harmóniai kereteket tágító virtuóz hangszerkezelésével veszi ki részét a zenéből. A tangó feszes szerkezetét oldó improvizatív jelenléte a megtermékenyítő forrás révén új érzelmi töltést kapott, és a két zenei világ találkozásának gyümölcsöző lehetőségeit példázza. (1998)

(Creole) A nyolcvanas évek stílustörekvéseiben meghatározó jelentőségű, rendkívül termékeny **DAVID MURRAY** is ihletett kapott arra, hogy a jazz sáncai mögül kilépve más forrásokból merítsen. Előbb az afrikai, majd a kreol zene felé fordult. Amerikai zenésztársaival Guadeloupe szigetére utazott, hogy helyi muzsikussal vegye lemezre újabb projektjét. A kreolok a jazzuniverzumban sokáig a New Orleans-i muzsikustársadalom francia vagy spanyol apától, fekete anyától származó világosabb bőrű, művelt tagjaiként voltak nyilvántartva. Ezt a nézetet módosították a Karib-szigeteken élő, színes bőrű, egyes kultúrájú lakosságról szerzett ismeretek, amelyek különösen zenei szempontból mutatják izgalmasnak a melegégövi térséget. Azon a tájon a spanyol hódításkor érkező új bevándorlókat nevezték kreoloknak, manapság azonban ezt az egykori gyarmaton született valamennyi leszármazottra kiterjesztik. A lemez felvételén olyan muzsikuszok találkoztak, akik különböző nyelveket beszélnek, eltérő kulturális háttérűek, sorsukat illetően azonban hasonlóak egymáshoz: őseik rabszolgák voltak, ők már az őshazától távol születtek.

A Guadeloupe-szigeti zene nem azonos a Dél-Amerikában kialakult latin muzsikával. A dobok, a ritmus és a variációs ismétlési technika kiemelt szerepe révén több afrikai elemet őriz, ugyanakkor dallamos és személyes, bensőséges hangvétellű. David Murray útja nem kirándulás volt, hanem valóságos érintkezés egy másik kultúrával: nem a saját világához hasonítja azt, hanem szerzőként és hangszeresként ő illeszkedett bele annak aurájába. A kilenc kompozíció (kettő Murray szerzeménye) ízelítő a sziget sokszínű zenéjéből. Van olyan, amelyik-

ben a táncos ritmusok fölött kibontakozó hangszerszólóké a főszerep (*Soma Tour, Gansavn'n*), van, ahol az ének viszi a dallamot (*Flor Na Paul, Savon de Toilette, Tonte Vontarde*), s van, ahol két hangszer, Murray szaxofonja és Gérald Lockel gitárja folytat párbeszédet egymással (*Guadeloupe Sunrise, After Dark*).

A lemez spiritus rectora Lockel, aki nem jazzmuzsikus, de kortárs zenei hatásokat mutató játéka inspirálóan hat Murray rögtönzéseire. A felvételek többségén tíz muzsikust hallunk, a hangszerszólókat többnyire a fuvola és a szaxofon játssza. Érdekes, hogy míg a kitűnő James Newton fuvolázása harmonikusan illeszkedik a karibi stílusvilágba, Murray végig megőrzi jazz-indíttatását. Jellegetes hajlításai, atonális kitörései vérbeli modern jazzmuzsikusra vallanak. Az új zenei környezet, a bennszülött muzsikustársakból sugárzó elhivatottság kihívásként érte: lendületes játékaival inspirációban, kreativitásban, az improvizáció szabadságában és érzelmi intenzitásban új dimenziók felé tágitja a hely szellemét hordozó zenét. (1998)

(**Tropicana Nights**) Kuba nemcsak a rum és a szivar miatt érdemes a figyelemre. A szvinget majd a bebopot megtermékenyítő kubai ütőhangszeresektől (Chano Pozo, Machito, Tito Puente) a nyolcvanas években feltűnt virtuózokig (Arturo Sandoval, Paquito D'Rivera, Chuco Valdes, Gonzalo Rubalcaba) hosszú azoknak a muzsikuskoknak a névsora, akik az afro-kubai zene világából érkezve hatást gyakoroltak a jazz fejlődésére. **PAQUITO D'RIVERA**, a Kubából Észak-Amerikába áttelepült altszaxofonos/klarinétos/zenekarvezető ezen a lemezen nem törekszik ilyen babérokra, beéri egy latinosan temperamentumos nagyzenekar csiszolt produkciójával. A műsorválasztást – ismert latin-amerikai slágerek – Havanna népszerű mulatója ihlette, s lehet-e az „álmok földjének” hitelesebb üzenetvivője, mint az a muzsikus, aki maga is sokszor megfordult a patinás épület falai között? A hitelességgel nincs baj, a mambók és a cha-cha-chák a '40-es, '50-es évek hangulatát idézve elének varázsolják a közép-amerikai ország csillogó éjszakai világát. A sokszínű hangszerelések azonban kevés teret engednek a rögtönzésnek: amit hallunk, az inkább nagyzenekari latin szórakoztatózene, mintsem kreatív jazz. A Tropicana avatott közönsége bizonyára szívesen táncolna rá. (1999)

(**McCoy Tyner and the Latin All-Stars**) A jazz-zongorázás történetének egyik legnagyobb alakja régóta vonzódik az afro-kubai zenéhez. Első, kifejezetten a latin zenének szentelt lemezét *La Leyenda de la Hora* címmel 1981-ben készítette, utóbb pedig latin profilú kiségyüttessel járta a világot. Ez a lemeze a latin zene és a jazz igazi nagyágyúit vonultatja fel, így Johnny Almendra, Ignacio

Berroa és Giovanni Hidalgo ütőhangszereseiket, Gary Bartz szaxofonost, Steve Turré harsonást és Dave Valentin fuvolást. **MCCOY TYNER** a jazz felől közelít a latin zenéhez, annak elemeit ötvözi saját stílusjegyeivel. A CD számainak sorrendje is ezt az utat követi, az erőteljes jazzes indítást követően az utolsó kompozíciók egyértelműen a latin zene világába vezetik a hallgatót. Mint minden nagy muzsikusként, Tynernek is különleges képessége van ahhoz, hogy egy játékmódot önmagán túlmutató, mélyebb jelentéssel ruházzon fel. A hangszerelei ötletek, a zene érzelemgazdagsága, Tyner magával ragadó perkusszív játéka és az erőteljes szólók érdemes lemezzé avatják az új opust. (1999)

(Motherland) Íme egy olyan közép-amerikai művész lemeze, aki diplomáciai megbízatást teljesít: hazája rendkívüli kulturális nagykövetének nevezték ki. **DANILO PÉREZ** a zene szeretetét a családból hozta, apja is muzsikos. Földrajzi elhelyezkedéséből következően Panama sokféle hatásnak van kitéve, zenéjének szerves eleme az improvizáció. Pérez 1984-ben ösztöndíjjal az Egyesült Államokba került, s egy Chick Corea-koncert hatására döntött úgy, hogy a jazz mellett kötelezi el magát. Felvették a Berklee főiskolára, s hamarosan neves muzsikusként társaságában találta magát: előbb Jon Hendricks, majd Claudio Roditi, Paquito D'Rivera, illetve Dizzy Gillespie együttesében játszott. Pérez eddigi négy lemezét a jazz, a latin népzene és az afro-karibi ritmusvilág szintézisének szentelte. Koncertjein kvartettjének tagjai néha különböző ütembeosztásokban improvizálnak, az eredmény mégsem kakofónia, hanem vérpezsdítő poliritmia. A Motherland középpontjában a chicagói jazzfesztivál felkérésére komponált többtételű *Suite of the Americas* áll, amely az észak-és dél-amerikai dalformák, ritmusok koncentrált ötvözetéből született. A közreműködők között a fiatal nemzedék nevelt szerzett jazzmuzsikusai (Chris Potter – szaxofon, Kurt Rosenwinkel – gitár, John Patitucci – bőgő, Brian Blade – dob, Regina Carter – hegedű) épp úgy megtalálhatók, mint a latin zene reprezentánsai (Claudio Acuna, Luisito Quintero, Antonio Sanchez, Ricaurte Villarreal). A lemezen felhangzó tizenhárom szerzemény mindegyike Pérez szerzeménye. Ez nem jelenti azt, hogy zongoristaként háttérbe szorulna, mégha ezúttal nagyobb hangsúly kerül is a hangszerelesekre és a ritmusokra. Színes, gazdag, az egyes elemeket, hatásokat változó mértékben előtérbe állító zenei világ jelenik meg a lemezen: Pérez anyaföldje, amelyen igazán otthon, elemében érzi magát. (2000)

(Ritmo + Soul) A kanadai **JANE BUNNETT** szoprán-szaxofonos/fuvolista már akkor eljegyezte magát a kubai zenével, amikor a „latin mánia” újabb hulláma még messze járt Észak-Amerika partjaitól. Legújabb, *Ritmo+Soul* című lemezét

nem jazzmuzsikussal, hanem egyházi és népzeneészekkel készítette, azaz a kubai zene mélyrétegeihez nyúlt vissza. Két kultúra ötvöződik benne úgy, hogy mögötte érződik az őshaza, Afrika szelleme. A lemez címe találóan összegzi a lényegét, a ritmus és a lélek találkozását, ami olyannyira jellemző az afro-amerikai zenére. A lélek a muzsikusból fakad, a ritmus a kulturális háttérből táplálkozik, a kettő együttese eredeti, erőteljes, olykor fenséges zenében ölt testet. Az előbbi az ének kitüntetett szerepében (Dean Bowman, Ernesto „El Gato” Gatell) és Jane Bunnett, illetve a trombitás férj, Larry Cramer hangszerszólóban nyilvánul meg, utóbbiról a kubai ütős hangszerek és az afrikai kalimba poliritmikája gondoskodik. Zenei vezetőként és zongoristaként a lemez elkészítésében meghatározó szerepet vállalt Hilario Duran. (2000)

(Solo) *Inner Voyage* – Belső utazás. GONZALO RUBALCABA 1999-es CD-jének címe mintha előrevetítette volna hét évvel későbbi szólólemezeének meghatározását. A Kubából elszármazott zongorista minden eddiginél személyesebb hangvételű anyaggal lepte meg híveinek növekvő táborát. A tizenöt, többnyire 1-3 perces darab varázslatos világba viszi a hallgatót, amelyben a csendnek majdnem olyan jelentősége van, mint a megszólaló hangoknak. Más gyökerekből táplálkozva és más eredményre jutva, Keith Jarrettnek a tudat és a szív belső rejtekeibe hatoló szólólemezei váltanak ki hasonló reakciókat a befogadóban, mint Rubalcaba szemérmes kompozíciói. Nyoma sincs itt a zongorista korábbi korszakából ismert, virtuozitásával lehengerlő hangszerkezelésnek. Egy eszközei teljes birtokában lévő, de mindent a kifejezésnek alárendelő muzsikusz portréja rajzolódik ki a bársonyos felületű hangszövevényen. Emblematikus kubai és latin-amerikai dalok újrafogalmazásai (*Silencio, Cancion, Besame Mucho*), jazzkompozíciók átlényegített változatai (*Here's That Rainy Day, Nightfall*), saját szerzemények (*Quasar, Faro, Prolongo*) és John Coltrane híres *Giant Steps* című száma által ihletett, a nap váltakozásait követő rögtönzések kaptak helyet a jazz, a klasszikus zene és a népzene határmezsgyéjén kalandozó lemezen. A hangulat befelé fordul, szemlélődő, esetenként himnikus; az érzések, indulatok szabad áramlásának a belső fegyelem állít akadályokat. Teljességélmény éppen a tudatosság erőteljes jelenléte, a rögtönzésvágyat kordában tartó önkontroll miatt nem alakul ki bennünk. Ez az a korlát, amely Gonzalo Rubalcabát, a kiváló zongoristát elválasztja Gonzalo Rubalcabától, a vérbeli jazzmuzsikustól. (2006)

(Alma Adentro: The Puerto Rican Songbook) MIGUEL ZENÓN San Juan szülötte, ami ugyan közelebb esik New Yorkhoz, mint Budapest, de emiatt nem lesz valakiből törvénytörően jazzmuzsikusz. Vele sem így kezdődött, klasszi-

kus zenén tanult szaxofonozni, és jóllehet középiskolásként magával ragadta John Coltrane világa, a jazzpályára mindaddig nem gondolt komolyan, amíg a bostoni Berklee College of Musicba be nem iratkozott. Ott aztán elkapta a forgósél, és olyan magasra repítette, hogy elnyerte a Guggenheim és a MacArthur alapítványok ösztöndíjait, csak az egyik félmillió dollárral támogatta kibontakozását. Bekerült a New York-i és a San Francisco-i vérkeringésbe, de, miközben mindent kipróbált, nem lett hűtlen országa muzsikájához sem, sőt. Hatodik albumával ismét szülőföldjének adózik, de az előző, jazzkvartettel, majd vonósokkal készített lemezeinél kézzelfoghatóbb módon, tisztágu fúvós kórusall kiegészített nagyzenekari hangszeres kísérettel szólaltatja meg jeles helyi komponisták szerzeményeit. A szerzők neve Puerto Rico határain kívül keveset mond, a plena (társadalmi töltetű, népi eredetű zene) sem széles körben ismert, de a romantikus hangvétellű, magas hőfokú zene hatása alól kevesen vonhatják ki magukat. A dallam- és ritmusközpontú latin muzsika Guillermo Klein zsongító hangszerezésével, Zenón virtuóz, átható szaxofonjátékával a karibi szigetvilág érzelmes hangulatait idézi fel. (2011)

Folyamatos múlt

A jazz folyamat – vallják azok, akik történeti összefüggésekben gondolkodnak, és a megszülető zenéket a már létezők folyamányának tartják. Ennek látszólag ellentmond, hogy improvizatív jellege miatt a jazz mindig a jelen lenyomata – ami persze nem zárja ki, hogy szoros kapcsolatot ápoljon saját múltjával. Teheti ezt úgy, hogy korábban keletkezett szerzemények interpretációjával lép vissza – egyúttal előre – az időben; és teheti úgy, hogy tiszteletét fejezi ki az elmúlt korok meghatározó személyiségei előtt. A zeneipar mindezt megfjelheti a rak-tárak mélyén rejtőzködő felvételek kiadásával; erre is, arra is akad példa abban a tágas térben, amit a jazz világának nevezünk.

(The Piano Rolls) Az 1890-1941 között élt **JELLY ROLL MORTON** zongorista nem kevesebbet állított, mint hogy a ragtime-ot már 1902-ben 4/4-es ütemben játszotta, amivel feltalálta a jazzt. A New Orleansban kreol családban született, kalandos életű Mortonnak nem ez volt egyetlen, meglehetősen önbizalomról árulkodó kijelentése. Akár így történt, akár nem, a húszas években rendkívül aktív muzsikus jazztörténeti jelentősége elvitathatatlan. A New Orleans-i korszak jellegét meghatározó Morton fejlett formakultúráról, ritmikai érzékről és rögtönzőkészségről tanúskodó zongorajátékát 1923-24-ben másfél tucat zongo-

ratekercs őrizte meg az utókornak. Ezek az akkor divatos gépzongorákon lejátszott szerzemények mindeddig életműve másodlagos jelentőségű darabjainak minősültek, mert a mechanikus visszaadás miatt híján voltak a dinamikai és ritmikai árnyalatoknak. A technológia fejlődése azonban csodát eredményezett, háromnegyed évszázad múltán lehetővé vált Morton eredeti zongorajátékának digitális reprodukálása. A korabeli zongoralemezek tempóit, dallamvezetését, hangsúlyozását, ritmikáját, akkordjátékát és pedálhasználatát tanulmányozva a munkát vezető Artis Wodehouse számítógépbe táplálta a zongoratekercsekről kivonatolható információkat, s már csak a Disklavier nevezetű akusztikus zongorára volt szükség ahhoz, hogy a számítógép és az adatbázis programja-

ra eredethűen megszólaljanak a korai jazz archetípusainak tekinthető szerzemények. A kristálytisztá hangzású felvételek létrehozói rendkívülit cselekedtek: a történelemből kiiktatták az időt, és remekbe szabott, eleven zenét tettek le a mai kor asztalára. (1997)



(Hot Jazz on Blue Note) A hot kifejezés az 1920-as évektől olyan zenéi előadásmódot jelölt, amely az uralkodó édeskés tánczenével szemben természetes, tüzes talpalávalót szolgáltatott. A negyvenes években újabb jelentéssel gazdagodik a szó: az

igazira, az eredetire utal a hamis, a másodlagos ellenében. Ilyen igazi és eredeti volt a szvingkorszak formalizálódó és üzleties nagyzenekari játékára válaszképp a hagyományos New Orleans-i és chicagói jazz újjáéledése. Európában ezt dixie-reneszánsznak nevezték, de Amerikában azok nevéhez fűződik ez az irányzat, akik ezt a zenét annak idején művelték vagy jól ismerték, csak éppen túlszaladt rajtuk az idő. Az ötvenes-hatvanas évek hard bop stílusát meghatározó Blue Note lemezcég is hot jazzfelvételekkel kezdte pályafutását. A korabeli anyagokat most az Amerika jazzörökségét számba vevő sorozat részeként, **HOT JAZZ ON BLUE NOTE** címmel, négy CD-t magába foglaló albumon adták újra ki. Az összeállítás több, mint négyórányi, forrásértékű válogatást kínál az egykori, legendássá vált felvételekből. Az 1940-1955 között rögzített számok többsége fekete szerzőktől eredő blues, menetzene- vagy ragtime-származék,

amelyek veretes, szvinges ritmusban és friss szellemű, közös rögtönzésekben szólalnak meg. Az előadók között olyan nevek találhatók, mint a száz éve született Sidney Bechet, aztán Edmond Hall és George Lewis klarinétosok, Wild Bill Davison kornétos, Sidney de Paris trombitás, Vic Dickerson harsonás, James P. Johnson és Art Hodes zongoristák. Nekik és társaiknak köszönhető az életteli, vérbő zene, amelynek megismeréséhez Dan Morgenstern, a neves kutató csaknem százoldalas történeti és esztétikai elemzése ad támpontokat. (1997)

(**The Complete Savoy and Dial recordings 1944-1948**) Ellentmondásos utóélete van a jazz legnagyobb szaxofonosának. **CHARLIE PARKER** a műfaj fél tucat meghatározó stílussteremtő művésze között tartjuk számon, lemezei már csak a kötelező hódolat okán is a gyűjtemények nélkülözhetetlen darabjai, de felvételeit ritkán játsszák a rádiók, és csak hébe-hóba hangzanak fel a jazzhívek hi-fi elefántcsonttornyaiban. Ennek oka egyrészt magában a Parker névvel fémjelzett, forradalmi újításokat hozó, ám napjaink konzervatív és fúziós ízlésvilága számára nehezen emészthető bebop stílusban, másrészt a negyvenes-ötvenes évek felvételi technikájában keresendő. Ez a rögtönzésközpontú zene nemcsak nyughatatlan természetével, olykor követhetetlenül indázó improvizációival és zaklatott ritmikájával tartja magától távol a jazzhez a populáris zenék felől közelítő érdeklődőket, hanem nélkülözi azt a hangzásbeli minőséget is, amely a hangtechnika fejlődése miatt elkényeztetett fül várna. Charlie Parker életműve olyan, mint az indiaiak szent tehene: tisztelet övezi, és érintetlen.

Parker történelmi jelentőségű felvételeinek zöme két lemezkiadáshoz, a New York-i Savoyhoz és a Los Angeles-i Dialhez kötődik. Az évtizedek során ilyen-olyan változatban, újabb kiadásokban már minden elérhető anyag megjelent LP-n majd CD-n, de több mint fél évszázadot kellett arra várni, hogy a két cég jogutódai félretegyék ellentéteiket, és *Complete Savoy and Dial recordings* címmel gyűjteményes formában, nyolc CD-n közösen jelentessék meg a zseniális szaxofonos valamennyi általuk rögzített felvételét. Az album méltó köntöst, egyedi csomagolást kapott, a hangminőség a legkorszerűbb technikának köszönhetően minden korábbinál jobb (bár esetenként így is alatta marad a hallgathatósági küszöbnek). Az anyag az 1944-1948 közötti időszakot fogja át, helyet kaptak benne Parker mások zenekaraival, majd saját együtteseivel készített felvételei. A muzsikustársak között olyanok nevével találkozni, mint Miles Davis, Bud Powell, Dizzy Gillespie, Max Roach, John Lewis, Erroll Garner. Valamennyien ott bábáskodtak az új stílus megszületésénél. Sorjáznak Parker klasszikus, olykor a stúdióban sebtiben született szerzeményei, a *Billie's Bounce*, a *Now's the*

Time, a *Ko-Ko*, a *Yardbird Suite*, az *Ornithology*. A zenei invenciónak és az alkotóerőnek olyan burjánzó időszaka volt ez, amely a jazz csúcscsúcsaira röpítette a rövid életű Parkert.

Ezt a páratlan kiadványt a hangtechnika fejlődése és a kiadói szándékok találkozása hívta életre. Történeti jelentősége felbecsülhetetlen, ám használhatóságát két szempont korlátozza. Az egyik az összkiadásokkal együttjáró sajátosság, az alternatív, sokszor töredékben maradt felvételek sokasága. Ez a teljesség ára. A másik a doboz fogyasztói ára, ami az Egyesült Államokban 140 dollár fölött van. A Savoy és Dial-összes ezért aligha válik az alkalmi Parker-hallgatók mindennapos táplálékává. Ez a csemege a gyűjtők asztalára való. Akiknek, mint tudjuk, semmi sem drága. (2002)

(*The Complete Columbia Recordings 1955-61*) 1. *A leltárnak*. Hat CD díszkiadásban, 60 stúdió- és koncertelvétel, köztük 18 eddig kiadatlan (ebből 14 teljes), másfél óra ismeretlen zene, 116 oldal, fényképekkel gazdagon illusztrált szöveg Jimmy Cobb, George Avakian, Michael Cuscuna, Bob Blumenthal, Bob Belden visszaemlékezéseivel és esszéivel, részletes diszkográfia, 20 bites technika, újrakevert anyag. A lemezek, amelyeken a felvételek többsége eredetileg vagy utóbb megjelent: *Round About Midnight*, *Milestones*, *Kind of Blue*, *Jazz Track*, *Someday My Prince Will Come*, *Miles and Monk at Newport*, *Jazz at the Plaza*, *Circle in the Round*.

2. *A gyűjtőknek*. A Columbia kiadó exkluzív MILES DAVIS-sorozatának újabb darabját az elkötelezett híveknek szánta, hiszen hol az a halandó, aki képtelen létezni a *Two Bass Hit* öt, vagy az *Ah-Leu-Cha* négy változata nélkül. A Davis-gyűjtő egyik szeme most is nevet, hiszen kincset rejt a piros fémdoboz, a másik azonban sír, mert mi történjék jó öreg vinyljeivel. Az albumok szerinti csoportosítás helyett ezek a CD-k a felvételek idősorrendjét követik, a kiadvánnyal ilyenformán új opusra tesz szert a hallgató. A zsebe bánja, de nincs más választása, M. D. nevű fenoménből csak egyet tart számon a zenetörténet.

3. *A hallójáratoknak*. Hol a végpont? A Columbia nem mindig lehetett büszke hangmérnökeire: a hangzás olykor fedett volt, az arányok torzák, a bőgősök mintha túl hosszú cigarettaszünetet tartottak volna. Ez az új korszak hajnala: a CD-ken a kép kitisztul, a hangszerek hangjukon szólnak, a szordínós trombita mély rezonanciákat keltve szárnyal, több monofelvétel sztereóban élvezhető. Technikailag ugrásszerű az előrelépés, a félhold fakó fényével teszi egyenlővé a régi vágású lemezek hangzását.

4. *A filoszoknak*. Különös, átmeneti korszak Davis életében. 1953-ban St. Louisban, szülei házában kezdődött, ahol két hétre bezárta magát a szobájába,

és kíméletlen elvonással megszabadult a kábítószer-függőségtől. Túlélte. Fizikai állapota, ajaktartása helyreállt, és amikor visszatért New Yorkba, új fejezetet nyitott a jazz történetében. Kérdés, mi történik, ha Sonny Rollins nem költözik át Chicagóba. Akkor más kvintett alakul meg, s ki tudja, John Coltrane milyen pályát fut be. A történetek pikantériája, hogy Davist 1955-ben kényszerű szerződés kötötte a Prestige kiadóhoz. A szabadulás útját keresve eljutott a Columbiához, s egy ideig párhuzamosan készített felvételeket a két cég részére. A Prestige nem járt rosszul, hiszen a *Cookin', Workin', Relaxin', Steamin'* című klasszikus albumok ennek az időszaknak a termékei. A Columbia is nyert a váltáson, október 26-án rögzítették az első számokat, amelyek a másik szerződés lejártával 1957-ben a Round About Midnight című lemezen jelentek meg. Davis változó összetételű együtteseivel 1955-61 között összesen tizenegy alkalommal vonult a Columbia stúdióiba, a felvételek jó része ebben az időszakban, a többi a későbbi években került lemezre, de akadt olyan is, amelyiket 1988-ban ismerhetett meg a közönség.

A hat CD-t kitevő zenei anyag következetesen magas színvonala feledtetni látszik a tényt, hogy a kvintett majd a szextett létezését állandó fluktuáció kísérte. Davis többször feloszlatta, újraalakította együtteseit, a tagok jöttek-mentek, időről időre Rollins is feltűnt. A se vele, se nélküle állapot jellemezte az egy ideig kábítószerfüggő John Coltrane-hoz fűződő kapcsolatát is. A Columbia – okkal – a sztárként bevezetett trombitás és a feltörekvő szaxofonos együttműködését választotta a gyűjteményes album rendezőelvéül. Kettőjük zsenije is kevés lett volna azonban a dicsőséghez, ha nem akadnak olyan társaik, mint Cannonball Adderly (altszaxofon), Hank Mobley (tenorszaxofon), Red Garland, Bill Evans és Wynton Kelly (zongora), Paul Chambers (bőgő), Philly Jo Jones és Jimmy Cobb (dob). S ha másra nem hivatkozunk, mint az *All Blues* vagy a *So What* felvételére, már érzékeltettük azokat a csúcspontokat, amelyekre az együttes a hat év alatt feljutott.

5. *Kitérő.* A kísérletező hajlamú Davis együttműködése ebben az időszakban kezdődik Gil Evans hangszerelővel. Első közös albumuk, a *Miles Ahead* 1957-ben készül, ezt követi a klasszikussá vált *Porgy and Bess* és a *Sketches of Spain*, amelyeken Davis magányos szólistaként a nagyzenekari hangzással kísérletezve ismét új irány felé nyitott.

6. *A zenetörténeteknek.* Ezek a lemezek nemcsak minőségi, hanem stílusbeli szempontok alapján is fontos fejlődési szakaszt jelölnek Davis pályáján. Az első felvételek – *Two Bass Hit*, *Ah-Leu-Cha*, *Little Melonae*, *Budo* – a bop repertoárjából valók, és sajátos értelmezésben szólalnak meg. A témák között helyet kaptak jazzöröklöldek (*All of You*, *Stella by Starlight*, *Green Dolphin Street*,

Bye Bye Blackbird), kortársak szerzeményei (*Round About Midnight*, *Straight No Chaser*) és Davis saját darabjai (*Milestones*, *All Blues*). A váltás, a bluesalapú és modális (harmóniak helyett skálákra épülő) játékmód először a *Milestones* lemezen jelenik meg, s a *Kind of Blue* albumon jut a csúcspontra. Érdekes, hogy a ma mérföldkőnek tartott lemez megjelenése nem váltott ki földindulást: a kortársak ugyan értékelték kvalitásait, de a modális játék úttörő jellegét méltányló felismerés csak lassan nyert teret. Amerikában a felvétel negyvenedik évfordulóján cikkek, tanulmányok méltatták a zene korszakos jelentőségét, sőt könyv is megjelent a lemez elő- és utóéletéről.

8. *A hallgatóknak.* Ami a papírforma szerint tűz és víz ellentétének tetszett, a valóságban harmonikusan kiegészítette egymást. Davis éneklő, áttetsző tónusával, lírai, visszafogott, mégis lendületesen szvingelő szólóival drámai kontrasztot alkotnak Coltrane gejzíryszerűen kitörő, metszően éles hangú rögtönzésesei. A „kevesebb több” és a „több jobb” feszültsége egyensúlyt teremt, a zene hol szelíd folyóként, hol kavargó zuhatagként árad, magával ragadja, olykor ellazítja, más-kor földöntúli magasságokba emeli az embert. Garner bopalapú játéka, Evans harmóniailag kifinomult zongorázása, Adderly indaszerűen tekergő improvizációi, Chambers érzéssel pengetett bőgőhangjai, Jones és Cobb dinamikai szélsőségei további színekkel árnyalják a ma is frissen ható, ihletett előadást. Igazi, kristálytiszt jazz ez, kötelező anyag a Davis-szakon; kérdés, hogy kinek van szüksége 90 percnyi alternatív felvételre, sokadik változatra.

Módszertani lábjegyzet: tempóban, hangütésben, improvizációban minden változat különbözik az előzőtől. Nem jobb, nem rosszabb – más. Adózzunk a másság kultuszának. (1999)

(*The Essential Miles Davis*) Kettős évfordulóra emlékezünk 2001-ben: 75 éve, 1926. május 25-én született, és tíz esztendeje, 1991. szeptember 28-án halt meg **MILES DAVIS**, a jazz legnagyobb hatású trombitása. Impozáns életművet hozott létre, amely azonban a mai napig megosztja a műfaj kedvelőit: azok, akik a jazz-rock stílus előtti, klasszikus Davisre esküsznek, nem tudják elfogadni a populáris zene felé nyitó utolsó korszakát; míg azok, akik az utóbbi révén kerültek kapcsolatba vele, az előbbivel nem tudnak mit kezdeni. Az ellentmondás Davis művészi felfogásában gyökerezik. Olyan muzsikusként volt, aki mindig előre tekintett, és meg volt győződve arról, hogy ez a zenei előadási gyakorlat csak akkor őrizheti meg érvényességét, ha nem szakad el a kor közzenei nyelvétől.

Hogy igaza volt-e vagy sem, azt majd az utókor eldönti – élhetnének az ilyenkor bevált formulával –, csak hát az utókor mi vagyunk, és nehezünkre esik a döntés. Inkább ajánljunk az olvasó figyelmébe az életművet áttekintő

dupla CD-t, alakítsa ki mindenki a magáét, ha már elkerülhetetlen. Élete során Davis több lemezkiadónál megfordult, emiatt mindeddig nem készült olyan válogatás, amelyik teljes muzsikusi pályafutásáról adott volna áttekintést. A jég születésének 75. évfordulóján megtört, a kiadók összefogásának eredménye ez az album. Az persze, hogy a több száz órányi felvételtől melyek a legfontosabbak, nehezen eldönthető.

Az anyag negyven év keresztszövetét nyújtja, a Charlie Parkerrel 1946-ban készített *Now's the Time*-mal kezdődően az 1986-os *Portia* című felvételig. Davis minden jelentős korszaka képviselve van: a bop, a cool, a hard bop, a modális, a nagyzenekari modern absztrakt és végül a jazz-rock. Folyamatában nézve elképesztő az a változtatási és megújulási képesség, amivel Davis új utakat választott a maga, és jelölt ki a jazz számára. Nincs még egy muzsikos, aki akkora távolságot járt volna be, mint ő. Akadtak nála technikásabb trombitások, fontosabb zeneszerzők, rokonszenvesebb zenekarvezetők, de senki nem tudta azt, amit ő: katalizátorként maga köré vonni tehetséges fiatal muzsikuskokat, irányt adni nekik, és saját elképzeléseinek szolgálatába állítva előcsalni belőlük képességeik javát. Mindehhez lírai trombitahang társult, amely a modern kor emberének magányát visszahangozta a francia egzisztencialistákat is elbűvölő hatással. Ez az a hang, amely stílusoktól függetlenül biztosíthatja Miles Davis zenéjének érvényességét a következő 75 évre is. (2001)

(Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall) Ritka leltre bukkant a washingtoni Kongresszusi Könyvtár egyik kutatója 2005 januárjában: az Amerikai Hangja rádió több ezer órás raktári anyagában rátalált a **THELONIOUS MONK-JOHN COLTRANE QUARTET** 1957. november 29-én, a New York-i Carnegie Hallban rögzített koncertjének felvételére. A modern jazz két óriása 1957 júliusától mintegy fél éven át muzsikált a Five Spot klubban, de a mindkettőjük számára felszabadító találkozásról eddig mindössze három stúdió-, illetve egy évvel később a helyszínen gyenge technikával készült koncertfelvétel volt elérhető. A feledésbe merült játékonysági hangversenyen olyan neves muzsikuskok léptek fel, mint Billie Holiday, Dizzy Gillespie, Ray Charles, Chet Baker és a Zoot Sims Quartet. Az előkerült anyag nemcsak zenetörténeti értéke, hanem kitűnő hangminősége miatt is kincs az utókor számára.

Kritikus időszak volt ez a két muzsikusk életében. A Miles Davis együtteséből kábítószerezés miatt távozni kényszerült Coltrane ekkor szabadult meg pusztító szenvedélyétől, a szerek használata miatt hat évre eltiltott Monk pedig ebben az esztendőben kapta vissza fellépési engedélyét. A bebop stílus kimunkálá-

sában vezető szerepet játszó zongorista és a tehetséges, de még nem kiforrott hangú szaxofonos együttműködése nem indult zökkenőmentesen. Monk szagatott ritmikájú, rendhagyó logikájú szerzeményei kemény próba elé állították Coltrane-t, aki nagy igyekezettel próbált beilleszkedni a mester világába. A Carnegie Hall kétszer 25 percnyi koncertje azt mutatja, hogy ennél jóval több történt: a szaxofonos nemcsak megtalálta helyét Monk világában, hanem későbbi profetikus elhivatottságát előrevetítő játékaival tágította is annak határait.

Két örökzöld kivételével Monk szerzeményei hangoztak el a koncerten. Az Ahmed Abdul-Malik bőgőssel és Shadow Wilsonnal kiegészült kvartett olyan klasszikussá vált darabokat szólaltatott meg, mint a *Monk's Mood*, az *Evidence*, a *Crepuscle with Nelly*, a *Nutty*, a *Blue Monk* és az *Epistrophy* – utóbbit két változatban. Az összeszokott együttes játékában tisztán érzékelhető, hogy nemcsak a zongorista gyakorolt befolyást partnerére, hanem Coltrane erőteljes duzzadó, sebes folyású, „hangfüggönyök”-ből építkező szólói is ihletően hatottak Monkra, aki váratlan fordulatokkal teli, izgalmas zenei párbeszédet folytatott fiatal társával. Ez az este a kettejüké volt, a ritmusszekció kísérő szerepre szorítkozott. A koncert érdekes kontrasztot is kínál: az első rész feszebb, kontrolláltabb játékát az éjfél után kezdődő második részben oldottabb, lazább előadásmód követte, amelyben szabadabb tér jutott az improvizációknak. Minden zene történetében vannak mérföldkövek, amelyek kijelölik a tájékozódás irányait. Ez a koncert közéjük tartozott. (2005)

(**The Classic Quartet – Complete Impulse! Studio Recordings**) A gyűjteményes újrakiadások kora nem a lézerlemez feltalálásával köszöntött be (lásd a Mosaic márka éveken átnyúló sorozata), a CD megjelenése azonban új szakaszt nyitott a már ismert, illetve eddig raktárban őrzött felvételek közreadásában. A tetszetős dobozba csomagolt, többlemezes antológiák piacra kerülése diszkográfiai, technikai és esztétikai szempontból is komoly fejtörést okoz gyűjtőknek és kritikusoknak egyaránt. Először is a jazzkedvelők többsége LP vagy CD formában már rendelkezik a szóban forgó művész fontosabb opusaival. Másfelől az LP kontra CD vitába a hangzást tekintve új érvet hozott a 20 bites átírás, amely jobb hangminőségével a lézerlemez esélyeit növeli. Harmadszor: az utóbbi két-három évben megjelent antológiák többsége szakított az LP-korszakban megismert gyakorlattal, és nem az alkotó által meghatározott sorrendben, hanem fejlődését dokumentálandó, időrendben tartalmazza a kiválasztott időszak felvételeit.

Mindezek a dilemmák erőteljes hangot kaptak az amerikai jazzsajtóban, elsősorban a Miles Davis kvintett 1965-69 között készült, hat CD-n megje-

lentetett stúdiófelvételeinek kapcsán. A vita az esztétikai szempontok körül csúcsosodott ki. Több kritikus kétségbe vonta a kronologikus sorrend létjogosultságát, mondván, hogy az eredeti lemezeken nem véletlenszerűen, hanem művészi szempontok szerint kaptak helyet a felvételek. E felfogás önálló, megkomponált műegésznek tekinti az LP-t. Mások ugyanakkor megjegyezték, hogy a szerkesztési elveket annak idején erőteljesen meghatározták az LP-k időbeli korlátai (egy lemezoldadra 20-25 percnyi anyag fért rá), tehát a döntésnél nem kizárólag művészi szempontok érvényesültek. (Ez alól egyébként éppen Davis volt a kivétel 30 perces lemezoldalaival.) Akadtak olyanok is, akik az alternatív felvételek közreadása ellen emelték fel szavukat, mondván, hogy azok csak a gyűjtők figyelmére tarthatnak igényt, míg a műfajjal ismerkedőket inkább elriasztja, ha egy-egy számmal négy-öt változatban is találkozhatnak.

A JOHN COLTRANE kvartett stúdiófelvételeinek újrakiadása nem váltott ki efféle ellenérzéseket. Pedig az 1998 novemberében piacra került nyolclemezes válogatás is okot adhat kifogásokra. Nemcsak azért, mert az anyag egy része annak idején olyan albumok (*Live at Birdland*, *Africa/Brass*, *Live at the Village Vanguard* stb.) kiegészítéseként jelent meg, amelyek koncertfelvételeket tartalmaztak, hanem azért is, mert a gyűjtemény megvásárlása fölöslegessé teheti a korábban beszerzett lemezek egy részét. Mégis, az antológia szerkesztési elveit megismerve, magát a bőrköntösbe öltöztetett, fémtokba bújtatott, leporellószerűen kinyitható, csomagolásában is értéknek minősülő kiadványt kézbe véve azt kell mondanunk: ez az összeállítás olyan vetületből világítja meg a modern jazz talán legjelentősebb szaxofonosának fontos korszakát, amire a korábbi lemezek meghallgatása nem adott lehetőséget. Ezek a felvételek ugyanis így, időbeli sorrendben, minden korábbinál világosabban dokumentálják azt az utat, amelyet John Coltrane négy év alatt a hagyományos formák feszegetésétől a modális játékon át a szabad (free) játékig megtett.

A stúdióban 1961. december 21. és 1965. szeptember 22. között felvett anyagokat egybefoglaló album hét korongja korábban megjelent, a nyolcadik alternatív, eddig ki nem adott felvételeket tartalmaz. Ha Davisre igaz a megállapítás, hogy egyes lemezeire különböző időszakokban rögzített darabok kerültek, Coltrane példája is azt illusztrálja, hogy egy-egy album több időszak felvételeiből állhat össze. A *Live at Birdland* kétharmada koncertfelvétel, amit két, itt szereplő stúdiódarab (*Alabama*, *Your Lady*) egészít ki. A *Kulu se Mama* címadó zenéjét nagyobb létszámú zenekar játszotta lemezre, a másik oldal két száma (*Vigil*, *Welcome*) a kvartett előadásában szólal meg. Az *Impressions* mindkét oldalának első darabja a Village Vanguardban készült felvétel, a többi (*Up 'Gainst the Wall*, *After the Rain*) a kvartett stúdiójátékát őrzi.

Ha a hallgatónak eddig Sherlock Holmes-i kitartásra volt szüksége ahhoz, hogy eligazodjon a coltrane-i diszkográfia útvesztőiben, ez az album, legalábbis a kvartett vonatkozásában, a maga egyértelmű időrendjével tiszta vizet önt a pohárba.

De mi is kapott helyet a nyolc korongon? Az eredeti címek szerint és a szaxofonos válogatásában a *Coltrane*, a *Ballads*, az *Impressions*, a *Live at Birdland*, a *Crescent*, a *Love Supreme*, a *The John Coltrane Quartet Plays*, a *Kulu Se Mama* egésze vagy részlete, továbbá a *Definitive Jazz Scene* címmel megjelent összeállítások Coltrane-darabjai. Itt vannak a kvartett ama felvételei is, amelyek a szaxofonos halála után a *Transition*, a *Sun Ship*, az *Infinity*, a *First Meditations*, a *The Mastery of John Coltrane* és a *Living Space* lemezeken láttak napvilágot. A nyolcadik korong igazi ráadásként hét, a szaxofonos fia által a családi hagyatékban felfedezett, eleddig kiadatlan, másod- vagy félbeszakadt, olykor hamisan induló felvételt – 51 perc „új” zenét – tartalmaz, ilyen a *Crescent*, a *Feelin' Good* vagy a *Love Supreme* második tételének változata.

A művészi kivitelű kísérőfüzetben minderről részletes diszkográfia tájékoztatja a hallgatót, amit Bob Blumenthal szakavatott elemzése is segítenek értelmezni. Az újrakiadásoknál megszokott gyakorlattól, az eredeti kísérőszövegek közlésétől vélhetően azért tekintett el a kiadó, mert a 66 szám 18 albumot fog át. Kezünkben van tehát egy kiadvány, amely a tökéletesség kihívásával kacérkodik.

John Coltrane 1961-65 közötti zenéje új irányt szabott a jazz fejlődésének, a kvartett játékát az útkeresés olyan szenvedélye és elhivatottsága hatja át, ami ezeket a felvételeket a zene magaslataira helyezi. A szaxofonos már életében a jazz iránymutató muzikusává vált, életművének jelentősége halála, 1967 óta csak nőtt az időben. Zenetörténeti helyét méltóképpen illusztrálja ez a pazar kiállítású, katartikus hatású album. (1998)

(**Bumpin'**) Negyvenhárom éves korában, szívroham következtében, 1968-ban halt meg **WES MONTGOMERY**, a modern jazz nagy hatású gitárosa, aki a negyvenes évek végén kezdte pályáját, két évig Woody Herman nagyzenekarának is tagja volt, de a hatvanas évekig jószerivel észrevétlenül pengette hangszerét. Az autodidakta Montgomery több vonatkozásban megújította a gitárjátékot: átvette és továbbfejlesztette Django Reinhardt oktávtechnikáját, ismét négy hangból álló akkordokból építkezett, hogy változatosabb harmóniai hátteret adjon játéknak, és nem használt pengetőt, mert mozgékony jobb hüvelykujja sokkal árnyaltabb hangképzésre volt képes. Legjobb formáját kisegyüttesek élén, közönség előtt hozta, amikor sodró rögtönzésekkel lehelt életet elektro-

mos hangszerébe. A hatvanas évek közepén azonban ő sem tudott ellenállni a nagyobb népszerűség csábításának, kiadója unszolására sorozatban kezdett készíteni úgynevezett MOR (Middle of the Road), azaz a piacot megcélzó, szimfonikus kísérettel ellátott, könnyed hangvételű lemezeket. A sorban legelső *Bumpin* most újra napvilágot látott. A hangszereléseket készítő Don Sebesky visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az 1965 májusában felvett darabok első változatai nem sikerültek, mert Montgomery játékából hiányzott a megszokott tűz és spontaneitás. Kiderült, hogy a kottát nem olvasó gitárost zavarta a képzett hegedűsök jelenléte. Emiatt megfordították a felvétel sorrendjét, előbb a Montgomery, Roger Kellaway (zongora), Bob Cranshaw (bőgő), Helcio Milito és Grady Tate (dob) alkotta kisegyüttes játékát rögzítették, amihez Sebesky utólag készítette el a hangszereléseket. Akárhogy történt is, a megoldás jó eredménnyel járt, a háttérben diszkréten meghúzódó szimfonikus kíséret kerüli az érzelgősséget, engedi érvényesülni a latinos ritmusokat és Montgomery jellegzetes oktávjátékát, felszabadultan gördülő, dallamos improvizációit. A Master Edition sorozatban megjelent, 11 felvételt tartalmazó, pazar kivitelű és minőségű album egy eddig ki nem adott számmal is megajándékozza a hallgatót. (1998)

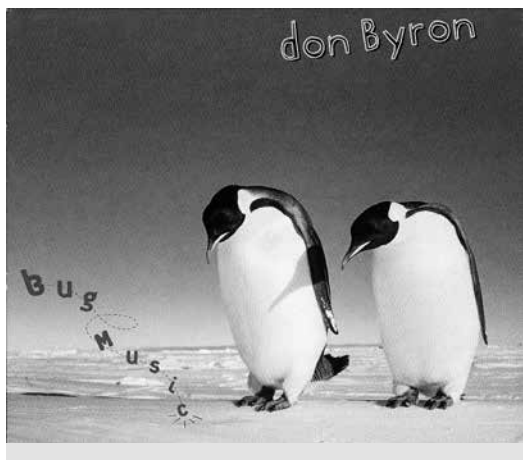
(The Dave Brubeck Quartet at Carnegie Hall) Soha senki nem feszegette azt, hogy Louis Armstrong hány iskolát járt ki, mégsem kérdéses, hogy Duke Ellingtonnal egyetemben a jazz legnagyobb egyéniségei között a helye. Mindez nem jelenti azt, hogy magas fokú képzettsége ellenére DAVE BRUBECK ne volna jelentős muzsikusként, még ha akadnak is olyanok, akik kétségeket támasztanak szvingelési képességeit illetően, állítva, hogy Paul Desmond fátyolos altszaxofonhangja nélkül a zongorista soha nem tett volna szert ilyen népszerűsége. Akárhogy is, Brubeck a hosszú évek során temérdek lemezt készített, s jóllehet nem ő kezdett először páratlan ütembeosztásokat (5/4, 7/4) használni, az újítás az ő nevéhez kapcsolódva került be a műfaj történetébe.

Legjobb együttesével, amelyben Desmond szaxofonozott, Eugene Wright bőgőzött, Joe Morello dobolt, 1963. február 21-én a New York-i Carnegie Hallban adott koncertet. A hétköznapiak ígérkező este a kvartett talán legsikeresebb szereplésének bizonyult. A krónikák szerint ennek oka a méretei (3300 néző befogadására alkalmas) ellenére bensőséges hangulatú terem, a színpad és a nézőtér közötti közvetlen kapcsolat, ami rendkívüli teljesítményre ösztönözte a muzikusokat. Az együttes híres számain (*Take Five*, *Blue Rondo à la Turk*, *Castilian Drums*, *Bossa Nova U.S.A.*) kívül felhangzik korabeli sláger (*Pennies from Heaven*), örökzöld (*For All We Know*), sőt egy blues is (*St. Louis Blues*).

Együtt van minden, ami a zenekar hangzásának sajátosságát adta: a melodikus improvizációk, a páros és páratlan ütemek váltakozása, Brubeck és Desmond egymást ellenpontoszó szólamai. A felszabadult, ihletett és erőteljes előadásmód magával ragadta a közönségét, és a koncertet megörökítő dupla album vélhetően ugyanazt a hatást gyakorolja a mai hallgatóira is. Ez az este nemcsak az együttes történetében minősült korszakosnak, de helyet kérhet magának minden idők legjobb koncertfelvételi között is. (2001)

Tisztelt múlt

A jazzről alkotott képzetek három forrásból, a muzsikuskok, a kritikusok és a közönség értéktételeiből tevődnek össze. A szakmai, népszerűségi és forgalmazási szempontok ritkán esnek egybe; utóbbiakat többször zenén kívüli tényezők is befolyásolják. A jazz világában élő hagyomány, művészi hitvallás a főhajtás az előző korok kiemelkedő muzsikusai előtt. Az, hogy a jazz eleven folyamatként él az újabb nemzedékek tudatában, az elődök vagy a kortársak előtt tisztelgő, nekik ajánlott hanglemezekben is kifejezésre jut.



(**Bug Music**) A szónak az amerikai szlengben legalább egy tucat jelentése (bogár, poloska stb.) van, a sokadik: zavaró, idegesítő. E mulatságos CD ötletatyja, **DON BYRON** klarinétos a rajzfilmbeli Flinstone család egyik epizódját idézi a fülszövegben, amelyben Frédi militáns rokonai mint valami szörnyűséget emlegetik a Beatles zenéjét. Minden kor zenei és kritikusai ízlése viszonylagos, állítja Byron, s lemezén mindjárt hoz is három, hozzá közelálló példát a harmincas évekből, nevezetesen Duke Ellington, John Kirby és Raymond Scott szerzeményei-

ből. Mindhárman az akkortájt uralkodó szving stílustól némiképp különböző, „zavarba ejtő” zenékkal jelentkeztek: szerzeményeik a klasszikus zene által ihletett, aprólékos részletességgel kidolgozott, bonyolult harmóniai és texturális

megoldásokkal éltek, a jazz és a komolyzene határán egyensúlyoztak (például Bizet és Lehár darabjait is feldolgozták).

A közönség kedvelte zenéjüket, de a kritikusok egyik oldalon sem fogadták be őket. Ellington nagyságát igazolta az idő, Don Byron szerint azonban Kirby és Scott is rászorgált az utókor elismerésére. Előbányászták hát a régi kottákat, kiválasztott tizenhat darabot és tizennégy első osztályú jazzmuzsikust, s létrejött a *Bug Music*: a „békebeli” idők hangulatát idéző, sziporkázó ötletektől hemzseggő, az elődöknek igazságot szolgáltatató, virtuóz módon megszólaló összeállítás. (1996)

(Prelude to a Kiss) Mi mindent alkothatott volna DUKE ELLINGTON, a jazz legnagyobb zeneszerzője, ha szimfonikus zenekar állt volna rendelkezésére? A kérdés időről időre felmerül, mintha nem volna ismeretes, hogy Ellington a zenekart nem arctalan kivitelező apparátusnak, hanem szuverén egyéniségek halmozának tekintette, s a szólamokat személyiségre szabottan komponálta meg. Az is igaz, hogy érdeklődése a rövid, két-három perces daraboktól a negyvenes évektől kezdődően fokozatosan a hosszabb, többtételes szvittek felé fordult, s a nagy formák haláláig kísértették – változó eredménnyel. A Philips cég új vállalkozása egyszerre tisztelgés és merész kísérlet annak továbbgondolására, mire juthatott volna a formák és a hangszínek mestere, ha más összefüggésekben kísérletezhet. Az utódok változatában a híres *Caravan* marokkói dobkísérettel, a *Fleurette Africaine* afro-brazil ütőhangszerekkel, a *Solitude* szimfonikus változatban szólal meg. A kitűnő hangszerelők (Robert Sadin, Henry Martin, Clare Fischer, Luther Henderson) szinte tobzódnak a szimfonikus és nagyzenekari hangzás eszközeiben. A jazzéneklés csillaga, Dee Dee Bridgewater hat számban is hozzájárul a produkció sikeréhez, a Hollywood Bowl Orchestra szólistái között pedig olyanokat hallhatunk, mint Bobby Watson, Charles McPherson saxofonosok és Wynton Marsalis trombitás. Ha csodálkozunk, hogy a lemez miért a Philips Classics égisze alatt jelent meg, csak arra gondolhatunk: Ellington a Philipsnek (is) klasszikus. (1996)

(SaVaBella) MILT JACKSON neve és élete egybeforrott a Modern Jazz Quartetben eltöltött négy évtizeddel, jóllehet vibrafonosként önálló pályát is befutott. Több tucat lemezén a bebop stílusból kinőtt mainstream jazz elsőrangú hangszereseként jelent meg. Ezzel a CD-vel a jazz három nagy énekesnője, Sarah Vaughan, Billie Holiday és Ella Fitzgerald előtt rója le tiszteletét. Két saját száma kivételével az ő kedvenc dalaik szólalnak meg Michael LeDonne zongorista, Bob Cranshaw bőgős, Mickey Roker dobos, valamint három dalban

Etta Jones énekes közreműködésével. Vaughan hatalmas hangjával, Holiday drámai előadásmódjával, Fitzgerald páratlan technikájával vívta ki helyét a jazz történetében. Jackson hangszere a vibrafon, amin úgy játszik, mintha énekelne: a hangok puhán, vonzó dallamsorokká és hangzatokká rendeződve gördülnek ki a keze alól. A nyolcadik évtizedében járó muzsikusi témái, díszítései, improvizációi változatlanul páratlan fantáziáról tanúskodnak, és az első hangtól az utolsóig élvezetessé teszik legújabb opusát. (1997)

(**The Legacy of Art Blakey**) A modern jazz a negyvenes évek bebop stílusában gyökerezik, ám különös módon annak hajtása, a ritmusra és a hangszerrek kölcsönhatására nagyobb hangsúlyt fektető hard bop volt az, amely reneszánszát élte az 1980-90-es években. 1990-ben távozott az élők sorából a hard bop egyik nagymestere, a Jazz Messengers zenekart négy évtizeden át működtető, muzsikusként egész légiját felnevelő **ART BLAKEY** dobos. A nevéhez kapcsolódó csapatból olyan neves, a jazz történetét meghatározó személyiségek kerültek ki, mint Lee Morgan, Freddie Hubbard, Donald Byrd, Wynton Marsalis trombitások, Hank Mobley, Kenny Dorham, Wayne Shorter szaxofonosok, Horace Silver, Cedar Walton és Benny Green zongoristák. Egy impresszárió kezdeményezésére 1997-ben Blakey korábbi zenekarainak tagjaiból összeállt egy csapat, hogy a mester emléke előtt tisztelegjen. A Terence Blanchard (trombita), Benny Golson (szaxofon), Curtis Fuller (harsona), Geoff Keezer (zongora), Peter Washington (bőgő) és a dobos helyét elfoglaló Lewis Nash alkotta együttes egy héten át szerepelt a New York-i Iridium klubban. A sorozat legemlékezetesebb pillanatai a CD jóvoltából mindenki számára hozzáférhetővé váltak. A program vezetője a veterán Golson volt, aki az ötvenes években a Messengers zenei vezetőjeként tevékenykedett. A hat, egyenként tíz-tizenkét percnyi időtartamú szám között helyet kapott a Messengers egykori hangzását fémjelző *Blues March*, az ugyancsak jól ismert *One By One* és az *A La Mode* is. A kötetlen klubhangulat serkentőleg hatott a különböző életkorú muzsikusként játékára, ami mindenekelőtt a stílusos szólókban – amiben különösen Blanchard és Keezer jeleskedik – mutatkozott meg. Jóllehet az idősebbek hangszeres tudása már kissé megkopott (különösen Fuller bánik visszafogottan a hangszerével), a csapat a Messengers-eszme hiteles folytatójaként jelenik meg. (1998)

(**Hubsongs**) Freddie Hubbard trombitás ajakproblémái miatt kevésbé aktív résztvevője az ezredforduló jazzéletének. Ezért is figyelemre méltó az a CD, amelyen két fiatal kollégája, a nagyzenekarokban edződött **TIM HAGANS** és a még húszas éveiben járó **MARCUS PRINTUP** az ő szerzeményeit szólaltatja meg.

Hubbard a modern jazz iránymutató trombitása, kitűnő szólisztikus adottságai azonban némiképp elhomályosították zeneszerzői kvalitásait. A *Hubsongs* méltó tisztelgés kevésbé ismert oldala előtt. Úgy idézi meg az ötvenes-hatvanas évek Blue Note-hangzását, a hard bop stílus fénykorát, hogy közben ízig-vérig mai zenét hallunk. A két trombitás a mester egyenes ági leszármazottja, Printup hagyományosabb, érzelemdúsabb játékaival, Hagans absztraktságával, kísérletező kedvével tűnik ki. Mindketten csúcsformában, egymást mind jobb játékra inspirálva fújják hangszerüket. A zongorista a kiváló Benny Green, a ritmusszekciót a névrokonságban álló Peter és Kenny Washington (bőgő és dob) szuper kettőse alkotja, s három-három számban alt- és tenorszaxofonon Vincent Herring és Javon Jackson is közreműködik. A tíz darab – köztük az örökzölddé vált *Crisis*, a *Byrd Like*, az *Up Jumped Spring* – a szerző különböző arcait mutatja, kettő zongora-trombita duóban hangzik fel. Maga az ünnepeelt producerként és hangszerelőként vett részt a lemez elkészítésében. Bizonyára elégedett volt az eredménnyel. (1998)

(Walk Tall) **ERIC MARIENTHAL** alt- és szopránszaxofonos a soul jazz egykori neves képviselője, az altszaxofonos Cannonball Adderly előtt tiszteleg ezzel a CD-vel. A gesztus mindenekelőtt a műsorválasztásban nyilvánul meg. Elhangzanak Adderly egykori híres slágerei, a *Mercy, Mercy, Mercy*, a *Work Song*, a *Walk Tall*, a *Unit 7*, amelyeket Marienthal és játékestársainak szerzeményei egészítenek ki. Míg azonban a néhai szaxofonos előadásmódján kevésbé ihletett pillanataiban is átsütött az egyéniség, a hangszerét amúgy ügyesen kezelő Marienthal lemeze nem több, mint az adott zsánerbe bújó kézműves termék. Ez a liftekben, szállodai hallokban és smooth jazz rádióállomásokon előszeretettel játszott zene kiszámíthatóságáról, behízelt hangvételéről és professzionális technikai kivitelezéséről ismerszik meg. Az igazi jazz mélyén meghúzódó érzelmek idegenek ettől a tetszetős, harmonikus világtól, amelynek érzélgőssége és mesterkedtsége próbára teszi azt, akit a mozdony füstje megcsapott. (1999)

(Octet Plays Trane) **DAVID MURRAY**, immár nem először, John Coltrane előtt hajt fejet, ezúttal a nagy előd születésének 75. évfordulója alkalmából. Az oktett felállás Murray kedves, sikeres formációja, a nyolc muzsikusa a témák szabad, polifonikus kibontásában úgy szól, mintha nagyzenekart hallanánk. A választás látszólag triviális (*Giant Steps*, *Naima*, *India*, *A Love Supreme*), a kihívás azonban többre tegező: a technikai követelmények teljesítésén túl Coltrane szellemiségének megidézését is feltételezi. Ha van valaki, aki erre a ma élő nemzedékekből hivatott és képes, az Murray. A hangzás tekintetében ugyan akadnak a korábbi

lemezeiről ismert megoldások, a feldolgozások többsége azonban, miközben szigorú kompozíciós elveket követ, a rögtönzésekben szabájára engedi a képzeletet és az indulatokat. Murray tisztában van azzal, hogy a vallásos hit Coltrane zenéjét követhetetlen magasságokba emelte, ezért meg sem kísérli imitálni azt. Annak kiteljesítésére törekszik, ami a sajátja: a kvartett felállást kibővítve az egyén és a csoport dinamikájában rejlő lehetőségeket kutatja. Ez nem kifejezetten a Coltrane által választott út, de, mint elsősorban Murray nagy ívű rögtönzései mutatják, messzire vezethet. (2000)

(Do the Boomerang) A szerteágazó érdeklődésű és szertelen tehetségű **DON BYRON** az '50-es, '60-as évek funky-soulzene énekes-szaxofonosát, Junior Walkert idézi meg ezen a lemezen. Meghökkenítő lépés a garabonciás kísérletezés zászlaja alatt hajózó klarinétos életművének ismeretében, de az még legkiváltóbb híveit is meglepheti, hogy Byron ezúttal (két szám kivételével) nem fő hangszerén, hanem tenorszaxofonon játszik. Sőt, az idézőjeleket, a kifordított-befordított megközelítést is hiába keresi a hallgató: Byron és remek csapata (David Gilmore – gitár, George Colligan – Hammond B-3 orgona, Brad Jones – basszus, Rodney Holmes – dob, Curtis Fowlkes – harsona, Chris Thomas King és Dean Bowman – ének) nem átírja, hanem az eredetihez hűen szóltatja meg Walker egykor népszerű, de elfeledett dalait. Minden jól működik, a zene ritmusa magával ragadja a hallgatót, aki az élmény hatására hajlamos elfelejteni, hogy volt valaki, aki ezt egykor autentikusabban csinálta. (2006)

(Mostly Coltrane) Megejtően szép lemez. Ritkán adatik meg, hogy ezt a minősítést jazzprodukcióval kapcsolatban használjuk, de **STEVE KUHN** visszaemlékezése egykori partnerére annyira szívből jövő, hogy emelkedetté, magasztossá teszi az album minden hangját. John Coltrane híressé vált kvartettjének megalkakulása előtt, 1960 első három hónapjában Kuhn volt a Miles Davis kvintettjéből önálló útra lépő szaxofonos zongoristája, és ez az idő olyan mély nyomot hagyott benne, hogy fél évszázad múltán, másokhoz hasonlóan, ő is késztetést érzett a tiszteletadásra. Állandó triójához (David Finck – bőgő, Joey Baron – dob) társul hívta a Coltrane utáni nemzedék kiemelkedő szaxofonosát, Joe Lovanot, és ezzel a kvartettel rögzítette a lemez 13 kompozícióját. Két standard és egy saját darab kivételével valamennyi Coltrane szerzeménye, köztük olyan ismert témák, mint a *Central Park West*, a *Song of Praise*, a *Crescent*, illetve utóbb napvilágra kerültek, mint a *Configuration* és a *Spiritual*. Ha van zongorista, akinek világa távol áll az őt Coltrane zenekaraiban követő McCoy Tyner robosztus, illetve Alice Coltrane avantgárd jétákától, akkor az impresszionista/

modernista Steve Kuhn az. Lemezt szándéka nemesíti: nem a néhai muzsikusi megidőzésére vállalkozott – arra hiába törekedne bárki is –, hanem a benne élő Coltrane-t mutatja fel a hallgatónak Lovano zseniális közreműködésével. A posztboptól a szabad zenélésig eljutó szaxofonos pályáját végig kísérő anyag desztillált szépség: hiányzik belőle Coltrane kozmikus útkeresésének extatikus energiája; a visszafogott, tökéletes összhangot mutató játékban ugyanakkor felragyog az, ami után a korán elhunyt nagy előd egész életében vágyakozott: a belső béke. (2009)

(Yesterday I Had the Blues) Billie Holiday apa nélkül nőtt fel, eleinte prostituáltként kereste a kenyerét, fekete énekesként szembesült a szegregációval, a férfiak brutálisan kihasználták, az élet terhei elől alkoholban és kábítószerben keresett menedéket, szervezete 44 éves korában feladta a küzdelmet; így emelkedett a jazz legnagyobb énekesei közé. A színes bőrű, 37 éves **JOSÉ JAMES** a zenéhez spontánul kezdett vonzódni, kenyerét New Yorkban több műfajú előadóként keresi, hip hopot bórdzsekiben és baseball sapkában, jazzt öltönyben és sötét szemüvegben énekel. Billie Holidayt zenei szülőanyjának tekinti, és ezzel a lemezzel tiszteleg előtte születésének századik évfordulója alkalmából. Holiday hangszereket idéző kiejtésével, ritmikus időkezelésével, előadasmódjának drámaiságával és személyiségének természetes kisugárzásával igézte meg a közönséget. James mindenekelőtt selymes, erőteljes baritonjával vonja bűvkörébe a hallgatót, amit kivételes énektechnika és artisztikus kifejezőmód tetéz. Holiday többnyire örökzöldekből és a kor slágereiből teremtett művészetet, bluest ritkán tűzött műsorára; a lemez címe, illetve a hozzá kötődő dalok interpretációja mégis ezt a háttérrel vagy inkább érzetet erősíti fel, természetesen modernebb hangszeres felfogásban. *Fine and Mellow, God Bless the Child, Body and Soul, Lover Man* – sorakoznak az ismert dalok, de itt van a *Strange Fruit* is, amelyik spirituálékat idéző, drámai a'capella változatban hangzik fel. A mai jazz élvonalát képviselő muzsikuskok (Jason Moran – zongora/Fender zongora, John Patitucci – bőgő, Eric Harland – dob) harmonikus egységet alkotnak az énekessel; hiányérzet, ha egyáltalán, a kissé egysíkú, balladai megközelítés és a visszafogott hangvétel miatt marad az emberben. (2015)

(The Passion of Charlie Parker) Az 1920-ban Kansas Cityben született muzsikusk mindössze harmincnégy évet élt, de a '40-es években létrejött bebop stílus úttörőjeként élenjáró szerepet vitt a modern jazz kialakulásában. Motorja volt annak a fiatal, színes bőrű, intellektuálisan pallérozott muzsikuskok által kezdeményezett mozgalomnak, amelynek elege lett a kor tánczenéjeként nagyzene-

karok által művelt szving stílus mechanikus előadási gyakorlatából. Négy-öttagú kisegyüttes, az egyéniség szerepének hangsúlyozása, harmóniakra épülő, virtuóz előadásmód, szaggatott, nyugtalan ritmus, – az új játékmód képviselői a jazzt művészetként határozták meg a szórakoztató zenével szemben. Bonyolultsága, disszonáns hangzása miatt a bebop soha nem talált utat a közönség szélesebb köréhez, de megtermékenyítő hatást gyakorolt a muzsikások újabb nemzedékeire.

Polcokat tölténének meg a bebop fő konstruktőre előtt tisztelgő felvételek; a legújabb, *The Passion of Charlie Parker* című CD azonban minden eddigitől különbözik. Ötlete Larry Klein producer fejéből pattant ki, aki nem reprodukálni, nem újraértelmezni, hanem továbbgondolni kívánta a nagy előd zenéjét. A korabeli téma-rögtönzés-téma szerkezet helyébe a muzsikások ihlető együttműködésén alapuló, modern nyelvezet létrehozását célozta meg, amelyet – feltevése szerint – Parker is használna, ha még élne. A Bartók zenéje iránt is érdeklődő szaxofonos élete végén ugyanis azt tervezte, Párizsba utazik, hogy Edgar Varése-nél és Nadja Boulanger-nél tanuljon.

A lemezen két rövid, rögtönzött közjáték kivételével Parker szerzeményei hangzanak fel, amelyekhez David Bearwald írt szövegeket. Rendhagyó az anyagot keretbe foglaló forma is: szöveggönyv nélküli zenés passiójáték, amely a művész hányatott életének főbb állomásait, helyzeteit és a hozzá kapcsolódó személyeket jeleníti meg. Születés, halál, ifjúság, házasság, kiteljesedés Chicagóban és New Yorkban, csaknem végzetes út Los Angelesbe, majd zárásként, apoteózisként diadalmas bemutatkozás Párizsban, ahol a zene újjítójaként ünnepelték.

Az összeállításban kiváló erők közreműködtek. Parkert Jeffrey Wright színész és Gregory Porter jazzénekes, a feleségét Melody Gardot, Madeleine Peyroux, Kandace Springs és a kortárs zene ünnepelt énekes-karmestere, Barbara Hannigan személyesíti meg, de jut szerep Kurt Elling, Luciana Souza jazzénekeseknek és Párizsból a franciául éneklő Camille Bertaultnak is. A korszerű hangzású, időnként kozmikus szférákba hatoló koncepció megvalósításában olyan jeles hangszeresek vettek részt, mint a végig intenzíven jelen lévő Donny McCaslin (tenorszaxofon), továbbá Craig Taborn (billentyűs hangszerek), Ben Monder (gitár), Scott Colley és Larry Grenadier (bőgő), Eric Harland és Mark Giuliana (dob).

A páratlan improvizációs készséggel megáldott Parker zsenije szétfeszítette szervezete mentális és fizikai határait: a lelkében viaskodó angyalok és ördögök küzdelmének önpusztító életmóddal vetett véget. Pokol és mennyország, szenvedés és megdicsőülés, hétköznapi és transzcendencia kettősségében fogant

művészete a XX. század zenéjének kiemelkedő fejezete, amelyet hatásosan idéz meg ez a különleges vállalkozás. (2017)

Fúzió innen és túl

A jazz a bebop stílus negyvenes évekbeli beköszönte, még inkább a hatvanas évek avantgárd mozgalma óta szembesül a lenni vagy nem lenni, azaz a meghallgattatni vagy elhallgattatni dilemmájával. Az út, amelyen a korábbi formai kötöttséget megelégtető, kísérletező úttörők elindultak, a kortárs kompozíciós zenéhez hasonlóan szűk közönség által látogatott, holdbéli tájakra vezetett. A rock '60-as években kezdődő térnyerése a fúzió lehetőségével, a hallgatóság visszanyerésével kecsegtetett. A követendő útvonalat Miles Davis, a Mahavishnu Orchestra, a Weather Report és a Return to Forever együttesek jelölték ki oly sikeresen, hogy világszerte muzsikuskok légioi léptek a nyomukba. Idővel kialakultak a stílus normatív jegyei, amelyeket csak kevesen képesek az úttörőkhöz hasonló tehetséggel alkalmazni, továbbfejleszteni. A jazz-rock irányzat a nyolcvanas évek elejére kifulladás, a popularitás iránti igény azonban időtlen, a törekvés jegyében popjazz, illetve fúziós zene elnevezéssel a mai napig lemezek ezrei születnek. Vannak muzsikuskok, akik fontosnak tartják, hogy nagyobb tömegeket is elérjenek zenéjükkel, ezért mindkét parton fenntartanak hídfőállásokat.

(Breath of Heaven) A fúziós zene legkedveltebb előadóinak egyike **GROVER WASHINGTON JR.**, akinek minden lemeze a népszerűségi listák élére kerül. A hetvenes években a CTI adta ki albumait, a nyolcvanas években átigazolt az Elektrához, újabban a Columbia jelenteti meg felvételeit.

Washingtonnak különleges érzéke van ahhoz, hogy a kor technikai újításait és hangzásképet beépítse zenéjébe; kitűnően kezeli az alt- és a szopránszaxofont, műhelyéből pedig fülbemászó szerzemények kerülnek ki. A lemez tizenkét



számában a hagyományos karácsonyi dalokon kívül filmbetéteket és ünnepi témájú örökzöldeket dolgoz fel viszonylag kis létszámú csapat közreműködésével (Hiram Bullock gitározik, Billy Childs zongorázik, Will Lee bőgőzik, Joe Locke szintetizátoron játszik és vibrafonozik, Steve Wolfe, illetve Victor Lewis dobol). Washington célja olyan album készítése volt, amelynek hallgatása nem korlátozódik az év utolsó hónapjára, hanem bármelyik ünnepi alkalomhoz kelő hangulatot teremt. Ismert, népszerű melódiák, családias hangvétel, rockos ritmusalap, a puha szintetizátorakkordok fölött kibontakozó szaxofonszólók: Grover Washington jr. ajándéka a lágy soul jazz kedvelőinek. (1997)

(The Bass-ic Collection) Virtuóz hangszeres, sokoldalú zeneszerző, hangszerelő és producer, négyszeres Grammy-díjas. **STANLEY CLARKE**-ot káprázatos technikájú bőgősként-basszusgitárosként tartjuk számon: hagyományos kísérfunkciójából kiemelte, szóló- és harmóniahangszerré tette a basszusgitárt. Ő volt az első fúziós basszusgitáros, aki zenekarával világkörűli turnékat bonyolított le, lemezeivel – így az 1976-os *School Days* albummal – eladási rekordokat döntött, és pattogatott játékmódjával fiatalok egész nemzedékére gyakorolt hatást. Miközben időről időre megmártózott a jazzben, sikerrel próbálkozott könnyedebb műfajokban is. Rendre vezeti a szaklapok hangszeres listáit, munkásságát számtalan díjjal ismerték el.

Olyan partnerei voltak, mint George Duke billentyűs, Joe Beck és Bill Connors gitárosok, Dennis Chambers és Steve Gadd dobosok. Clarke sokáig nem tudta eldönteni, hogy popsztárként vagy muzsikusként láttassa magát, végül egyesítette a kettőt. Nagy példányszámban megjelent lemezei (*Stanley Clarke, The Clarke-Duke Project, Journey To Love, I Wanna Play For You*) nemcsak irányt mutattak a basszusgitározásban, de mércét is szabtak technikájának. Ez a CD az 1970-80-as években kiadott lemezeiből ad válogatást. Fejlett technika, tökéletes ritmusérzék és dallamgazdag szólisztikus játék jellemzi a felvételeket. A kitűnő hangminőségű összeállítás, amely legismertebb és legnépszerűbb felvételeit gyűjtötte egybe, színes képet ad a jazzt elsősorban hangzásban és ritmikában gazdagító irányzat fénykoráról. (1997)

(Club Nocturne) Vannak jazzlexikonok, amelyek nem tartják nyilván a kaliforniai **YELLOWJACKETS** zenekart, holott az együttes több mint egy tucat lemezt mondhat magáénak. A fúziós zene népszerű csapatának új albumán a négy-öt perces, jól megformált darabok többségét Russel Ferrante szerezte, néhány az ő zongorafelvezetésével kezdődik. A blues és a gospel hatását is mutató zenén érződik, hogy összeszokott együttes műhelyéből került ki. Valamennyien ki-

tűnő hangszeresek, Ferrante nemcsak szerzőként, hanem szólistaként is hangsúlyos egyéniség, de ugyanígy említést érdemelnek Bob Mintzer szoprán- és tenorszaxofon szólói. (William Kennedy dobos helyét a lemez megjelenése óta Peter Erskine vette át.) Jonathan Butler és Brenda Russell vendégénekesek a pop irányába billentik el a zenét, a két számban is közreműködő Kurt Elling azonban igazi jazzhangulatot hoz az összeállításba. A színvonalas kompozíciók és a remek hangszeres teljesítmények a Yellowjackets impozánsan hosszú pályájának kimagasló darabjává avatják ezt a CD-t. (1998)

(Best of Smooth Jazz) Van a jelenkori zenének egy válfaja, amit egy pohár jeges whisky vagy campari mellett szívesen hallgat a fárasztó nap után otthoni foteljében elnyúló vállalkozó, menedzser, ügyvéd vagy diplomata. Fülbemászó melódiák, kellemes, nagyrészt moll harmóniák, visszafogott, többnyire 4/4-es ritmusok, ízléses hangszerszólók jellemzik ezt a zenét, amiről a jazzlexikonok és történeti könyvek szerzői nem hajlandók tudomást venni.

A lemezkiadók és rádióállomások erről természetesen másként gondolkodnak, ők elsősorban az eladási és hallgatottsági mutatókra figyelnek, s azt mondják, hogy amire igény van, annak létjogosultsága is van. A Warner Brothers például a smooth jazz előadóinak egész légióját foglalkoztatja, s az irányzat vállalásával olyan közönségsikert ért el, hogy időszerűnek látta piacra dobni a legnépszerűbb előadók felvételeiből összeállított válogatást. A Fourplay, a Yellowjackets, Bob James zongorista, David Sanborn és Kirk Whalum szaxofonosok, Randy Crawford énekes, Lee Ritenour gitáros és mások is letették a névjegyüket ebben a stílusban. Az első CD főleg hangszeres számokat tartalmaz, a másodikban a vokális dalok vannak többségben, ami az irányzatnak a popzenéhez fűződő rokonságát mutatja. Mindig szükség volt és lesz olyan muzsikákra, amelyek kikapcsolódást nyújtanak, elringatnak, jó közérzetet teremtenek, s ha ráadásul ezek szakmai igényességgel, kitűnő technikai színvonalon szólalnak meg, senki nem vethet követ a hallgatók szokásaira. Széles a mező, ezerféle növény virágzik rajta, mindenki azt szakajtja le, amelyikhez éppen kedve szottyan. (1998)

(This is Love) A popjazz vizein immár több mint két évtizede sikeresen hajózó, korábban a Fourplay együttest is erősítő **LEE RITENOUR** újabban közelíteni látszik a tiszta jazzhez. Ha csak a par excellence jazzmuzsikus Sonny Rollins két igazi jazzdarabját hallgatnánk meg, jó szívvel sorolnánk a jazzmuzsikusok táborába. Tizenöt perc azonban nem tesz ki egy lemezt, a korongon sok minden más (stilizált reggae, blues, country) is helyet kapott, ami arra utal, hogy Riten-

ournak van ugyan igénye (és képessége) karcosabb zenével előállni, de óvakodik cserbenhagyni hűséges közönségét. Inkább választja az eklektikusságot, a konfliktuskerülő, tetszetős fogalmazást, s minden zsánérben igyekszik a legjobb formáját hozni. Eredményesen. A mutatós témák végig ízléses gitározással és tempós szvinggel párosulnak. Ronnie Foster Hammond B-3 orgonán, Bill Evans és Ernie Watts szaxofonon visz további színeket a játékba. Az öntörvényű jazzmuzikusok persze más úton járnak, s ami az eladott példányszámot illeti, nem is jutnak el addig, amíg gitárosunk. De hát tágas a mező, rajta sokféle virág, lásd, mint fent stb. (1998)

(Standing Together) Az „igazi” jazzmuzikusok nagyrabecsüléssel emlékeznek **GEORGE BENSON** nevére. Nem mintha múlt időben kellene beszélni az utóbbi negyedszázad egyik legkitűnőbb gitárosáról, de Benson legalább két évtizede megszűnt a jazz számára létezni. A siker, a dicsőség – meg minden, ami azzal jár – szempontjából bizonyára igazoltan cselekedett, amikor a szélesebb közönséget megcélzó popjazz mellett kötelezte el magát, de művészileg veszített az irányváltással. Ez nem akadályozza meg abban, hogy évről évre letegye az asztalra soros CD-jét. A legújabb tíz slágerszámot kínál a jól ismert, behízelgő tálalásban. Benson nemcsak gitározik, hanem egy kivétellel valamennyi felvételen énekel is. Előadásmódjának jellegzetessége a téma énekkel és gitárral történő együttes (unisono) megszólaltatása, amit a rögtönzésekre is kiterjesztett. Ezek azok a részek, amelyek az alapvetően hangulat- vagy liftzenét a jazz kedvelői számára is elfogadhatóvá tehetik. Benson az évek során semmit sem veszített gitártudásából, dallamfordulatai, improvizációi ma is lebilincselően muzikálisak. Ilyenkor érzi az ember, mekkora veszteség, hogy ezek a kivételes képességek nem magasabb zenei igények érdekében hasznosulnak. (1998)

(Rhythm of the Soul) **DAVE WECKL** nevét Chick Corea elektromos és akusztikus együtteseiben ismerhette meg a jazzvilág, ám a fúziós irányzat kiemelkedő ütőhangszeresei között számon tartott dobos alanyi jogon is igényt tart a figyelemre. Legújabb CD-jéhez egykori St. Louis-i barátját, Jay Oliver billentyűst hívta társalkotónak. Az anyag a rhythm and blues, a funky és a New Orleans-i hagyományok jegyében keletkezett. A *Designer Stubble* például a legendás r&b-dobos, Clyde Stubblefield ritmusképlete nyomán született, a *The Zone*-ra Ringo Starr lábcsinttechnikája hatott, a *Rhythm Dance* ihletője Stevie Wonder volt, a *Song for Claire* pedig az 1993-ban elhunyt Richard Tee zongorista-producernek állít emléket. A ritmus fontos szerepet játszik a lemezen, de Weckl a dobosok ama fajtájából való, akik nem élnek vissza helyzeti előnyükkel, nem a

saját képességeik mutogatására használják fel az alkalmat (igazi dobszólót nem is hallunk). Jelenléte dobosként – a négyeket tagoló szabálytalan közbeütéseivel, aszimmetrikus megoldásaival, bonyolult képleteivel – a ritmikai alapok lefedésében meghatározó, de a szólókban nagyobb teret enged a szaxofonosoknak (Bob Malach, Steve Tavaglione) és a gitárosoknak (Frank Gambale, Howard 'Buzz' Feiten). Napjaink vezető fúziós muzikusait halljuk, a zene azonban új irányok helyett a tizenöt-húsz évvel ezelőtti hangzáshoz nyúl vissza. Tisztán jazzes megoldásokra alig akad példa (Oliver billentyűsjátéka híján van az off beates hangsúlyozásnak), viszont dübörögnek a rockritmusok, mennydörögnek a heavy metalos gitárszólók, a szaxofonok tónusa pedig az r&b, a soul és a nyolcvanas évek jellegzetes jazz-rock hangzását idézi. A technika vívmányaival ötletesen élő, gondosan megkomponált zenében leginkább az improvizatív populáris zenék kedvelői lelhetik örömeiket. (1998)

(A Go Go) Az orgona sohasem volt a jazz meghatározó instrumentuma, de Fats Wallertól a boogie-woogie billentyűsökhöz át Joey DeFrancescóig sok muzikus használta kiegészítő vagy fő hangszerként. A Hammond B3-as orgonát a modern jazz számára Jimmy Smith tette szólóhangszerré, aki a funky- és a soulzene elemeit beépítő, virtuóz játékával mércét állított az újabb nemzedékeknek. **JOHN SCOFIELD**, napjaink legkitűnőbb gitárosainak egyike a tehetségek felfedezéséhez különleges szimattal bíró Miles Davis jazz-rockegyüttesében tűnt fel a '80-as évek elején, s azóta tekintélyes szólókarriert futott be. Lemezeinek megjelenését a sztároknak kijáró figyelem kíséri. Itt az időszak „legtüzesebb” formációjával, a Medeski Martin Wood trióval (John Medeski – orgona, Billy Martin – dob, Chris Wood – basszus) szövetkezik. Mind a tíz szám az ő szerzeménye. A gitáros és az összeszokott trió együttműködése nem hangszeres tűzijátékokra épül: a négy muzikus a blues, a rock és a funky elemeit felhasználva a témákban rejlő zenei lehetőségeket igyekezett kibontani. Az erőteljes, bár kissé mechanikus ritmusalap mindenekelőtt Scofield gördülékeny improvizációinak ad háttérrel, de John Medeski is bőven jut szólókhöz. A lemez megannyi élénk szín felfestésével igényes kalandozásként marad meg emlékezetünkben. (1998)

(A Fine Line) **DON BYRON** klarinétos klasszikus zenét tanult, de neveltetésének köszönhetően a soulzenétől a latin muzsikán át a klezmerig sokféle hatást magába szívott. Ez a posztmodern eklektikusság jellemzi kettős értelmű, *A Fine Line* című lemezét, amelyen egyebek között Schumann, Puccini, Chopin, Bernstein, Ornette Coleman, Stevie Wonder és Roy Orbison szerzeményeit dolgozza fel. Intellektuális csatangolásaiban elsődleges társa Uri Caine zongorista,

de fontos szerep jut Mark Ledford, Patricia O'Callaghan és Cassandra Wilson énekeseknek is. A klasszikus zene, a jazz és a pop világából vett dalok és áriák egymás mellé helyezése bizarr hatású, ám a hangszerén virtuóz klarinétos számára természetes vállalkozás. Don Byron ezzel a CD-vel arra kívánja felhívni az akadémikus műveltségű közönség figyelmét, hogy a klasszikus zenéből kikopott dalforma a huszadik században az afrikai hatásoktól megtermékenyülő populáris zenékben élt tovább. Az ironiával átszótt előadásmód igazolja a tételt, hogy a stíluskörnyezetükből kiragadott dalok is képesek új életre kelni, ha kellő empátiával és kreativitással nyúlnak hozzájuk. (2000)

(**Melange**) Vannak olyan jazzkedvelők, akik a mai napig nem tudnak napirendre térni az elektromos és elektronikus hangszerek térhódítása fölött. Jóllehet a hetvenes évek, tehát a nagy áttörés óta sok új hangzás nyert polgárjogot a világ zenéjében, a „fundamentalisták” változatlanul kitartanak az akusztikus hangszerek feltétlen tisztelete mellett. Különösen engesztelhetetlen idegenkedéssel tekintenek a basszusgitárra, mondván, hogy a harmóniai és ritmikai szerepet egyaránt betöltő nagybőgő hangját semmilyen elektromos eszköz nem helyettesítheti. Az érvelésben sok igazság van, főleg azok szemében, akik a '60-as évek végéig, azaz a fúziós zene megjelenéséig számítják a jazz történetét. Csakhogy azóta felnőtt néhány új nemzedék, amelyik a populáris zenén nevelkedve fordítva látja a világot: a korszerűt az elektronikus hangzásvilággal azonosítja az avított minősített akusztikus instrumentumokkal szemben. **LONNIE PLAXICO** neve először a nyolcvanas években a funky és a jazz párosításán ügyködő New York-i M Base csoport tagjaként tűnt fel. A sokoldalú bőgős-basszusgitáros azóta Wynton Marsalistól Dexter Gordonig számtalan neves muzsikussal játszott. A *Melange* már a hatodik CD-je, de az első, amelyik vezető kiadónál jelent meg. A cím nyílt utalás az előadót ért sokféle hatásra. Hard bop, funky, latin, rhythm and blues – az elemek az egyes számokon belül is keverednek. A bőgős a zene szerzője is, kompozíciói műves szerkesztésűek, de szaggatott vonalvezetésükkel és gyakori ritmusváltásaikkal a túlsúlyfoltosság érzetét keltik, meghatározatlan irányok felé törekednek. Plaxico inkább hangszeresként mutat egyedi kvalitásokat: a bőgőt és a basszusgitárt a számok jellegének megfelelően használva, a hangok helyét pontosan kijelölve fekteti le a harmóniak és ritmusok alapjait. (2001)

(**That's Right**) Napjaink kitűnő basszusgitárosa fúziós ember, akiben békésen, sőt termékenyítően megfér egymás mellett a jazz, a rock és a funky. **VICTOR BAILEY** CD-je, bár egy-két számban felidézi, nem ragad le a '70-es években kialakult stílusjegyeknél. A népszerű Funkadelic slágereiben is képes felmutatni

a jazzes vonatkozásokat. Zenéjében kitüntetett szerepet kap a változó ütembeosztású ritmus. Bailey basszusgitárosként tartózkodik attól, hogy rátelepedjen társaira, jelenléte hangszertudása és rögtönzései révén mégis hangsúlyos. A négy húrban rejlő hangzási lehetőségekkel az üveghangoktól kezdve a feszesen pattintott pengetési módig sokféleképpen, de nem öncélúan él. A játékos zeneiségű, jókedvre hangoló lemez elkészítésében olyan kiváló muzsikustársak voltak partnerei, mint Bill Evans és Benny Maupin szaxofonosok, Jim Beard zongorista, Dean Brown gitáros, valamint Lenny White és Omar Hakim dobosok. (2001)

(**Metheny Mehldau: Quartet**) A rendszerező elme mindennek keresi a helyét, de vannak zenék, amelyek ellenállnak a kategorizálásnak. Akár úgy, hogy több kategóriába is besorolhatók. A kereskedelmi szempontok által diktált meg- és elnevezések amúgy sem visznek közelebb a dolgok lényegéhez. Hogy mi a lényeg? A jazz esetében a kapcsolat, ami a muzsikuskok és a befogadók között létrejön. Címkéktől és minősítésektől függetlenül, vagy olykor, tagadhatatlanul, azok által befolyásoltan.

Két nemzedék, két sztár, két egymást követő CD. Az előző lemez ugyanabból a 2005. decemberi felvételsorozatból való, mint ez: amaz főleg duódarabokat tartalmazott, emezen inkább kvartettek kaptak helyet. A párosítás a pop- és a brazil zenéhez egyképpen vonzódo muzsikuskokat hozott egy fedél alá. Mindkettő kiforrott személyiség, azonosítható stílusjegyekkel, körvonalazható esztétikai ideálokkal. Bár találkozásuk meglepetésként érte a jazzvilágot, van közöttük érintkezési felület: **PAT METHENY** és **BRAD MEHLDAU** egyénisége, a gitár és a zongora harmóniában olvad össze a felvételeken. A tizenegy számból hét Metheny szerzeménye, vélhetnénk, dominanciája is egyben, a viszonyok mégis kiegyenlítettek. A témákat ugyan rendre a gitár intonálja, és több szólólehetőséghez is jut, de szerepe céltalanná válna a zongora biztos harmóniai támasza nélkül. Mehldau erős személyiség ahhoz, hogy ne Metheny hasonmásaként vegyen részt a játékban. És hát ott van triójának két tagja, Larry Grenadier (bőgő) és Jeff Ballard (dob), akik visszafogottan lüktető, sűrű szövésű ritmikai hátteret szolgáltatnak a gitár és a zongora kettőséhez. Felületes hallgató számára kissé egysíkúnak tűnhet a lemez anyaga, de ezt az érzetet inkább a hangzás homogenitása váltja ki. Metheny igyekszik váltogatni hangszereit, hat- és negyvenkét húros hangszereken, no meg a jól ismert gitárszintetizátoron is játszik. Inkább szemlélődő és romantikus, mint disszonánsan intenzív – kifinomult, intellektuális, a szépségnek hódoló kamaramuzsika ez, amely nem módosítja alapvetően a két előadóról korábban kialakult képet. (2007)

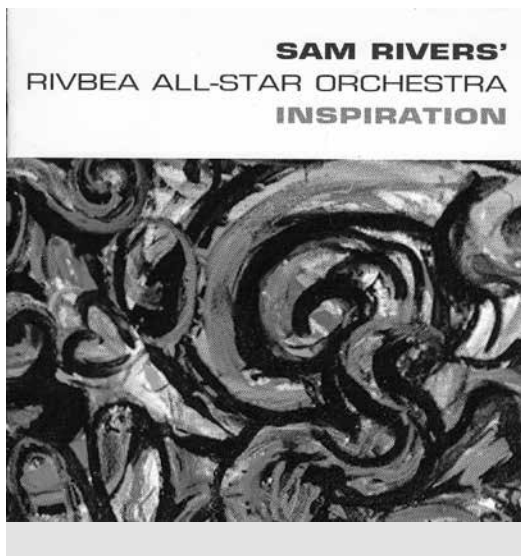
(**Urbanus**) Ígéretes felfedezettként indult a zenéről koncepcionálisan gondolkodó **STEFON HARRIS**. Az *Urbanus* sem kivétel. Eric Dolphy óta minden jazzkedvelő szíve megdobban a basszusklarinét hallatán, ám a Joe Zawinul által két-három évtizede ismertté tett vocoder (az énekhangot torzító eszköz) vagy a Fender zongora hangzása lehűti a kedélyeket. Pedig a különleges hangszerösszetétel épp úgy az újításvágy kifejeződése, mint az ismétlődésekre, elmozdulásokra és kontrasztokra épülő megannyi szokatlan, izgalmas kompozíciós megoldás, vagy a vonós és fúvós hangszerekkel bővített, gyakran aszimmetrikus játékra építő hangszerelés. Stefon Harris világa a jazz egyszer volt, progresszív (bebop, hard bop) korszakának jegyeit a jelen (hip hop- és funkrytmusok, elektronika, hangmodulációk) eszközeivel társítja a korszerűség égisze alatt. Az irány azonban túlságosan kanyargós, fókuszátlan. Ami nemcsak a lemez egészére, hanem egyes számokra is vonatkozik. Pedig a gárda kitűnő erőkből áll. Harris vibrafonon és marimbán, szóló és kísérszerepben egyaránt jeleskedik anélkül, hogy játéka túlságosan dominánssá válna (hangszerének lágy hangzása a kemény ritmusok ellen dolgozik). Casey Benjamin nemzedéke ígéretes altszaxofonos (ő „énekel” a vocoderen is), Matt Carey a szintetizátorból csal elő korszerű hangzásokat, Terreon Gully pedig kemény dobolással pontozza vagy tördeli a ritmust. Stefon Harris hét Blue Note-album és három év szünet után a Concord céghez szerződött át, de a beteljesedésre a jelek szerint még várni kell. (2009)

(**Across the Imaginary Divide**) Valószerűtlen párosítás. A bendzsóhoz hasonló hangszerek ugyan számos népzeneben előfordulnak, s az amerikai államokban is afrikai hatásra honosodtak meg, hogy aztán a jazz kialakulásakor a zongora társává váljanak – együttesüket mégsem könnyű a modern jazz természetes velejárójaként felfogni. Más furcsaság is van: **MARCUS ROBERTS** zongorista, aki Wynton Marsalis együttesében vált ismertté a '80-as években, a klasszikus jazzhez vonzódik, újabban a jazz és a klasszikus zene kapcsolata foglalkoztatja, míg **BÉLA FLECK** a pengetős hangszer jeles művelőjeként a funktyól a világzenéig több stílusban és partnerrel kipróbálta magát (olyan zongoristákkal is játszott, mint McCoy Tyner). Véletlenszerű találkozásukkor 2009-ben azok a bizonyos angyalok szálltak át a szobán; ez vezetett később a tizenkét saját számot tartalmazó lemez megszületéséhez, amely Béla Fleck & The Marcus Roberts Trio névvel jelent meg. Nemcsak a hangszerösszetétel, hanem a bluegrass, a blues, a szving, a hard bop és a latin zene elemeinek szokatlan házasítása is bizsergést vált ki a hallgatóból. Nem mintha a napjainkban bevett ironikus, távolságtéremtő, posztmodern megközelítésről volna szó. Ellenkezőleg, itt minden azonos önmagával, beleértve a jazzt és más hagyományos amerikai zenéket. A

szerzemények többségében a gyakori stiláris, tempó- és dinamikai váltások lendületes szvingbe torkollnak. Fleck szabadjárá engedi virtuóz technikáját: hol a bluegrass pattogó nyolcados akkordbontásaival kíséri a zongoraszólót, hol gitárszerű, egyujjas improvizációkkal viszi a prímét. Roberts kevésbé látványosan, de kivételes zenei tudással és játékkultúrával veszi ki részét az energikus közös muzsikálásból. Mégsem jutnának messzire kiváló partnereik, Rodney Jordan bőgős és Jason Marsalis dobos nélkül. (2012)

Avantgárd a kredencben (?)

A jazz és az azt addig tánczenének (is) tekintő közönség távolodása az 1940-es években a bebop stílus megjelenésével kezdődött, majd a '60-as években a zenei és társadalmi tiltakozás talaján fogant free (szabad) irányzat színre lépésével teljesedett ki (be). A free szakított mindazzal, amit az új nemzedék kiürült formalizmusnak, a kreativitás szárnyalását megbéklyózó kötöttségnek tartott: a dallam hegemoniájával, az A-B-B-A-szerkezettel, a harmóniasorra épülő improvizációval, az egyenletesen lüktető ritmussal. A meghatározott formák helyébe a személyiség felszabadításának és muzsikások kölcsönhatásának esztétikája lépett. Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane, Archie Shepp, Sun Ra lázadó és lázító, sok vonatkozásban a kortárs zene törekvéseivel rokonítható, ám attól az improvizáció és a ritmus hangsúlyos szerepe miatt alapvetően különböző zenéje forradalmi változást hozott a jazz történetében. A free olyan vízválasztó lett, mint a tizenkétfokúság a klasszikus zenében: végletesen megosztotta a jazz híveit és előadóit.



(Inspiration) Az 1930-as születésű **SAM RIVERS** szaxofonos másodvirágzását éli. A New York-i avantgárd egykori meghatározó személyisége pár éve Floridába költözött, tavaly az RCA kiadóhoz szerződött, s az új műhelyben a Rivbea

All-Star nagyzenekarral készült *Inspiration* című CD-jét mindjárt Grammy-díjra jelölték. Rivers elsősorban zeneszerzőként jegyzi a lemezt, az elhangzó hét kompozíció három évtizedet fog át. Előadási idejük egyenként mintegy ötven perc volna, ami az időbeli kötöttség miatt a lemezen 8-13 percre mérséklődött. Rivers rendhagyó, esetenként meghökkentő zenei és hangszerelési megoldásokkal él: van, ahol szerzeményeit egy akkord permutációira, van, ahol a dalam, s van, ahol hangszínek, atónális textúrák változataira, egymással kontrasztáló ütembeosztásokra építi. A megkomponált részek hullámszerűen szabad improvizációkba torkollanak, amelyeket kiváló szólolisták (Steve Coleman, Greg Osby, Chico Freeman, Gary Thomas, Hamiett Bluiett, Ray Anderson, Baikida Carroll, Bob Stewart) vezetnek elő. A nem könnyen befogadható, de minden percében izgalmas zene bizonyos arra, hogy vannak muzsikuskok, akik nem öregszenek, hanem érnek az idővel. (1999)

(Standing on a Whale Fishing for Minnows) Egyes muzsikuskok életműve annyira kötődik egy-egy zenekarhoz, hogy elhalványítja önálló tevékenységüket. **JAMES EMERY**, a modern kamarajazz kialakításában fontos szerepet játszó String Trio of New York gitáros-zeneszerzője tizenhárom albumot készített a hegedű-gitár-bőgő felállású formációval. Első önálló lemezét (*Art-life*) 1987-ben Leroy Jenkins hegedűssel rögzítette, amit egy szólófelvétel (*Exo Eso*, 1987) követett. CD-n először elektromos együttessel (*Turbulence*, 1991), majd Anthony Braxton társaságában volt hallható (*Articulations*, *Duo* 1992), de akusztikus együttes élén ez a lemeze tekinthető bemutatkozásának. Az a nyelvezet, amelyet Emery szerzeményeiben és előadóként használ, nemcsak hanganyagában, hanem szerkesztésmódjában is eltér a jazz főáramától. Kötődik a '60-as, '70-es évek avantgárd hangzásához, de hiányzik belőle annak erőszakossága és polgárpukkasztó attitűdje. Kerüli a bevett, kézenfekvő, szokványos fordulatokat, és nincs híján a groteszk iránti érzékenységnek sem (amit a lemez címe is bizonyít). A gyakran kromatikus hangközökből építkező, aszimmetrikus témák nem engedik lankadni a hallgató figyelmét.

Ehhez járul a látszólag nehezen összebékíthető hangszerek (gitár, klarinét) szerepeltetése is. A gitár jellemző közege a standardek vagy a jazz-rock világa, Emery azonban mindkettőtől távol áll, mégha oldószerként bedob is egy-egy bluesimitációt vagy straight ahead szólót a vízbe. Megfelelő partnerek nélkül felbillenhetne az egyensúly, a furolán és altszaxofonon is játszó Marty Ehrlich azonban folyékonyan beszéli Emery nyelvét, amibe szervesen illeszkedik Gerry Hemingway, az absztrakt dobolás mestere és a hagyományosabban, dallamo-

sabban bőgöző Michael Formanek is. A kvartett belső kohéziójának döntő része van abban, hogy a különböző zenei elemek és meglepő megoldások egymemű hangzásba olvadnak. (1997)

(Broad Strokes) Életműve nem egyéb, mint a hagyomány kerülgetése. New York Art Quartet, Albert Ayler, Jazz Composer's Orchestra, Archie Shepp, Carla Bley – **ROSWELL RUDD** korábbi partnerei között a jazz nagy lázadóit és újtóit találjuk. Az utóbbi években ritkán jelentkezett önálló lemezekkel, ezért is becses ez a CD-je. A kor szavával mondhatnánk, posztmodern mű, de elégedjünk meg annyival, hogy igazi eklektikus alkotás. Mi más lehetne, ha Elvis Costello neve éppúgy szerepel a szerzők között, mint Duke Ellingtoné vagy Thelonious Monké, hogy a saját kompozíciókat ne említsük. Ez nem a középfajú jazz kényelmesen követhető világa, itt a különböző méretű előadói apparátusra szabott hangszerezések a meghatározóak. A számok többsége lassú, balladai hangvételű; Rudd nagy hangsúlyt fektet a dallamok tiszta megformálására. A maga módján: a lemez alcíme az lehetne, hogy „Utazások a disszonancia birodalmában”. E téren Monk *Coming on the Hudson* c. témájában megy a legmesszebbre Steve Lacy szopránszaxofonos közreműködésével. Az eklektika másik pólusa Rudd bizarr próbálkozása a városi jazzballada műfajában (*God Had a Girlfriend*), illetve Saint-Saëns egyik témájának feldolgozása a Sonic Youth közreműködésével. Az avantgárd magatartás konszolidálódásának jele az ének szerepeltetése három szerzeményben is, többek között a groteszkbe hajló Sheila Jordan lözreműködésével. A sok irányba mutató zene kihívás a neobop stílus uralmának korában. (2000)

(Relativity) **MARTY EHRLICH** szaxofonos nem tartozik a listák élén álló, reflektorfényben fürdő muzsikuskok közé. Legújabb CD-jének borítóján három pohár, bennük hal úszik, már amennyire egy hal képes három pohárban egyszerre úszni. A hangszereket három muzsikusk kezeli, forog a korong, eltelik egy óra, s érthetővé válik az üzenet: mindegyik önálló egyéniség, közös játékuk mégis egynek láttatja őket. Szabadon szövődő posztbop jazz ez, amely erőforrását a zenészek hangszeres tudásából és kölcsönhatásából meríti. Ehrlich alt- és tenorszaxofonon, klarinéton és fuvolán játszik, Michael Formanek bőgőzik, Peter Erskine dobol. Pályájuk delelőjén járó, tapasztalt muzsikuskok, akik az üzleti szempontoknál mindig fontosabbnak tartották a kísérletező szellem érvényesülését. Ez a tíz kompozíció is konvenciómentes, a spontaneitásnak elsőbbséget adó, a jazz kreatív hagyományaiban gyökerező zene, amely elsősorban az agyat látja el munícióval, de ha a helyzet úgy hozza, annak rendje és módja szerint szvingel is. (2000)

(**Toward, to West**) Az Amerikában élő japán **SATOKO FUJII** messze áll a kötött formák világától. Szabad szárnyalást enged képzeletének, impulzusokat egy-egy dallamból, harmóniából vagy hangulatból merít. Akadálytalanul közlekedik a tonális és atonális játékmód között, laza rögtönzései a pillanatnyi ihlet révén, a partnereivel kialakított kölcsönhatásban szerveződnek. Zenei világa az avantgárd beállítottságú zongoristák közül a 32 perces, befelé tekintő címadó darabban Paul Bley intellektualizmusával, illetve Cecil Taylor robbanékonyságával rokonítható. Triólemeze (bőgő: Mark Dresser, dob: Jim Black) izgalmas kirándulás kalandvagyó szellemi szabadutasoknak. (2000)

(**Complete Communion**) Az avantgárdnak olykor az a sorsa, hogy utoléri az idő, s a radikális formabontó törekvések beépülnek a művészet fő áramába. Ez történt és történik az Ornette Coleman klasszikus kvartettjében az ötvenes-hatvanas évek fordulóján trombitásként nevet szerzett, majd önálló pályára lépett **DON CHERRY** lemezével is. A free alapművei közé sorolt, 1965-ben rögzített, immár CD-n is elérhető anyag két húszperces, egyenként négyteteles darabjának életre keltője kamaraegyüttes: Gato Barbieri szaxofonos, Henry Grimes bőgős, Ed Blackwell dobos és a trombitás Cherry. Az, ami akkor sokkolóan hatott, ma már a jazz bevett formanyelvéhez tartozik, s az újszerűséget lehántva jobban előtűnnek a szerkezeti elemek is. A lényeg azonban változatlan. Cherry bebop-gyökerű, kiszámíthatatlan fordulatokra képes trombitálásával szemben termékenyítő kontrasztban áll Barbieri robosztus, extatikus hangzásokba torokkolló szaxofonozása, s a két fúvós hangszer párbeszédét végig izgalmasan pontozza vagy ellenpontozza a bőgő és a dob szabálytalan pulzálása. Ez a zene ma is a szabadság üzenetét hordozza. (2000)

(**Americans Swinging in Paris: The Pathé Sessions**) Nem kell többé aukciók kínálatát böngészve licitálni az **ART ENSEMBLE OF CHICAGO** eredeti lemezeire, kezünkben az avantgárd jazz nagy hatású együttesének két korai párizsi remekét tartalmazó CD. A Pathé-felvételek elnevezéssel kiadott anyagon két LP felvételei hallhatók: a *People in Sorrow* 1969-ben, a *Les Stances a Sophie* 1970-ben jelent meg a kétéves önkéntes európai száműzetésbe vonult kvintett előadásában. A CD megfordítja a lemezek sorrendjét, okkal: a gospel- és rhythm and blues-hagyományokon nevelkedett Fontella Bass énekesnővel készített *Les Stances* a hagyományos formákból kiinduló, azokon túllépő Art Ensemble viszonylag közérthető oldalát mutatja. A különleges hangszerek használata, a jazz elemeinek (New Orleans, bop), az afrikai utalásoknak (ritmika, csörgők) és az európai komponált zene eszközeinek (Monteverdi-feldolgozás) merész társítá-

sa az együttesben rejlő szellemi energiák és a kísérletező szellem tágasságát tárja a hallgató elé. A másodikként következő *People in Sorrow* tovább hatol az absztrakció világába. A két részre bontott, negyvenperces kompozíció a képzelet kötetlen kalandozása a hang birodalmában. A Don Moye dobos nélkül készült felvétel Lester Bowie (trombita), Joseph Jarman, Roscoe Mitchell (nádfúvósok) és Malachi Favors (nagybőgő) számtalan ütő- és csörgőhangszer bevonásával a szabad zenélés, az egymást inspiráló muzsikusi jelenlét és a kreatív gondolkodás koncentrált példája. A hang és a csend viszonyát újszerűen megközelítő, lassan építkező, a feszültség lassú fokozásával élő, felkavaróan szép zene magán viseli az Art Ensemble of Chicago három évtizedes pályafutásának valamennyi jellegzetes stílusjegyét. (2002)

(**Solo in Mondsee**) Egyes források száznál többre becsülik PAUL BLEY lemezeinek számát, tény viszont, hogy 35 év után ez az első szólóalbuma az ECM kiadásában. *Open, to Love* című, 1972-es lemezét ma is remekei között tartják számon. Azon három Carla Bley- (köztük a szépséges *Ida Lupino*), két Annette Peacock- és két saját szerzemény kapott helyet, ezen tíz, számmal ellátott saját „kompozíció” sorakozik *Mondsee Variations* felcímmel. Ebből nem az következik, hogy a zárkózott zongorista szerzőként ne volna jelentős, hanem az, hogy pályája első szakaszában a két, hozzá személyesen is kötődő hölgy darabjai alkották repertoárja zömét. Posztbop, avantgárd, free – sokféle címkével látták már el a kritikusok Bley játékát. Manfred Eicher, a kiadó vezetője 2001-ben egy kis osztrák falu remek Bösendorfer zongorájához ültette le, hogy a Mondsee Variationst szalagra rögzítse. A zene értelmezését ezúttal sem segíti szöveges kapaszkodó, magunktól kell rájönnünk, hogy Bley esetében maga az improvizáció a kompozíció. Mindegy, honnan indul, és hova ér: az út az üzenet. Nem mondhatni, hogy zenéje követhetetlenül elvont, vagy riasztóan vad. Itt-ott kisé absztrakt, kevés bevett támaszt – téma-improvizáció-lezárás – kínál, néha a kromatikába is beleszalad – de mi gond lehet ezzel a 21. században, túl minden izmuson? A tudat kivetülése, kapaszkodnánk a mentőövbe, ha biztosak volnánk abban, hogy mi az, ami kivetül. Van az ujjak kötetlen mozgása: fájdalomosan szép dallamtöredékek, rejtett utalások, lírai személyesség, tágasság, belső logika, formai szabadság. Végtere is, tíz kiindulópont, tíz variáció – és sokféle érzés. Paul Bleyt mindig másképpen kell hallgatni. 75 évesen is. (2007)

(**Impermanence**) Kategorizálhatatlan zene: konceptuális, kísérleti, minimalista, repetitív, elmélyült muzsika. Nyolctagú énekegyüttes (benne: Theo Bleckmann), zongora (Allison Sniffin), ütős (John Hollenbeck) és fafúvós (Bohdan

Hilash) hangszerek. A zeneszerző-énekes **MEREDITH MONK** a jelenkori multimedialis művészet ünnepelt alakja; az *Impermanence* kilencedik lemeze az ECM gondozásában. Valójában a kortárs albumok között volna helye. Az anyag a San Franciscóban 2006-ban bemutatott másfél órás, mozgást és videóvetítést is magába foglaló színpadi installáció 65 percbé sűrített hangzó változata; tizenhat, másfél és tizenegy perc közötti, az énekhang és a hangszerek együttesére, olykor különbözőségére épülő, változatos karakterű tétel. Melankolikus meditációk élet és halál, a mulandóság egyetemes kérdéseiről. A nem verbális vokális technikák új dimenziói felé nyitó, komoly zene. (2008)

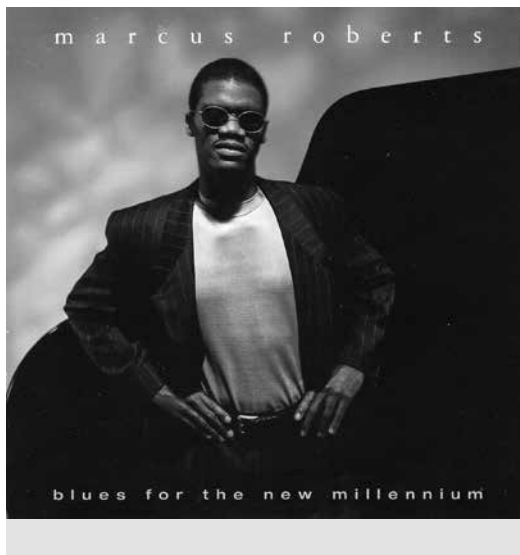
(Wisława) Öt éve New Yorkba költözött **TOMASZ STAŃKO**, azóta fele idejét a jazz, a másikat hazája, Lengyelország fővárosában tölti. A ma 71 éves trombitás új inspirációkat keresve döntött a változás mellett. Kiváló zenei partnereket talált David Virelles (kubai) zongoristában, Thomas Morgan bőgősben és Gerald Cleaver dobosban, akikkel megalakította New York-i kvartettjét. Szellemi kapcsolatért elég volt Krakkóba utaznia, ott élt ugyanis Wisława Szymborska Nobel-díjas lengyel költőnő, akinek versei – többek között a számok címeként is feltűnő *Tutaj-Here*, az *Assassins*, a *Mikrokosmos*, a *Metafizyka*, a *Faces*, az *A Shaggy Vandal* – a dupla CD megszületését ihlették. A címadó szerzemény indítja és zárja az albumot, amelyen tizenkét darab kapott helyet. Az anyagot a kompozíciós gondolkodás és a szabad előadásmód egysége jellemzi. A sötét, fájdalmas hangulatú, lefojtott feszültségtől terhes, balladisztikus témákat többnyire a trombita és a zongora unisono intonálja, hogy aztán a zene a négy muzsikussal egymásból építkező játéka révén az atonalitásig jusson el. A parlando játék, az olykor kínzó lassúsággal kibontakozó folyamatok, a váratlan helyeken felhangzó disszonáns hangzatok drámai erővel telítettek. Stańko a '90-es években elvesztette fogait, és a pótlással új technikát kellett elsajátítania a trombita megszólaltatásához. Társai is kiemelkedő muzsikuskok, a hangsúly mégsem a hangszeres jelenlétre, hanem az egymás közötti kommunikációra helyeződik. Ez nem a '60-as évek lázadó free-jazze, nem is a '80-as évek intellektualizált avantgárdja. Keretbe foglalt, mégis korlátok nélkül áradó, erős érzelmi töltésű, de inkább gondolatiságával ható modern, felemelő zene. (2013)

Billentyűk kora

A jazz történetének évtizedeit különböző hangszerek vezető szerepe jellemezte. A hatvanas évek avantgárd mozgalmának zászlósa a szaxofon volt, a hetvenes

évek rock-hatása az elektromos hangzásban, a gitár és a szintetizátor térhódításában mutatkozott meg, a nyolcvanas években fiatal trombitások indultak új-régi irányokba, az ezredfordulót pedig a zongora hegemoniája jellemezte. Az akusztikus billentyűs hangszer a jazz legsokoldalúbb eszköze: egyszerre tölt be dallam-, harmónia- és ritmusvivő szerepet. A jazz klasszikus formációja nem véletlenül a zongora-bőgő-dob trió, amely a zene teljes spektrumát képes nyújtani.

(Blues for the New Millennium) A jazzmuzikusnak a blues az, ami a szánótvetőnek a termőföld. A blues az alkalmi (öröm)zenéléseken közös nevezőre hozza az egymás stílusát nem ismerő zenészeket, alapul szolgál a köztük kialakuló párbeszédhez. Olykor a kötött formák határait feszegető, kísérletező muzikusok is visszatérnek a gyökerekhez, ha másért nem, hogy legyen mitől elrugaszkodniuk. Az újabb jazznemzedékek képviselői persze inkább újateremtik, mintsem élik a bluest. Wynton Marsalis és a köré szerveződött muzikusok a hagyományápolás szándékával fordulnak a jazz alkotóelemeihez és korábbi korszakaihoz. A trombitással hat évig dolgozó **MARCUS ROBERTS** zongorista CD-je kísérlet a szintézisre, a jövő századba átvezető, a jazztörténet teljességét magába foglaló, korszerű hangzású zene megteremtésére. A tizennégy darabot nem formai keret, hanem a közös alap, a 12 ütemű blues köti össze. Roberts elsődleges szándéka a számokon belüli feszültség és a szinkópált ritmus megteremtése volt, amely löktetésével a mozgás érzetét adja, bizonyítva, hogy a blues nem szükségszerűen szomorú és letört hangulatot közvetít. A nyitány Robert Johnson (*Crossroads Blues*) és Jelly Morton (*Jungle Blues*) klasszikus szerzeményének feldolgozása, a többi a vak zongorista saját szerzeménye. Roberts eszközei változatosak: összetett, olykor atonális harmóniak, sokrétű hangszerelés (13 fiatal muzikus játszik a lemezen, köztük fúvósok, két dobos és két bőgős), gyakori tempó- és metrumváltások. Jelezve, hogy New Orleans, bár a múltjából él, a jövőt sem veszíti szem elől. (1997)



(*Wind of the Age*) A kor szele messzire hat, befúj ajtóréseken, tetőcserepeken, ritkítja a hajszálakat, felnöveszti a muzsikustársak gyerekeit. A kor szele 1997-ben csapta meg YOSUKE YAMASHITA japán zongoristát, aki rájött, hogy éppen tíz éve alakította meg New York Trio elnevezésű együttesét. Mit tesz az ember ilyenkor? Útra kel, hogy a felkelő nap országában ünnepelje meg a jeles évfordulót. Turnéjára magával visz egy szólistát – Ravi Coltrane szaxofonost –, s hogy a találkozás ne múljon el nyomtalanul, két fellépés között stúdióba vonul, és a kibővített csapattal szalagra veszi tizedik, *Wind of the Age* című lemezét. Nem mondhatni, hogy a trió tagjai (Cecil McBee – bőgő, Pheeroan aklafl – dob) túlságosan igénybe vennék egymás idejét. Többször évente egyszer, három-négy órára jönnek össze, zenélnek egy jót, aztán megy mindenki a maga útjára, néha koncertkörútra. Mégis, van valami közös lelki és zenei kapocs, ami a három muzsikust egy évtizede összetartja. Az eredő természetesen Yamashita, az extravagáns, ötletektől burjánzó, agyát és szívét egyszerre használó briliáns zongorista, aki képzelete áradásával egyetlen darabba képes belesűríteni a jazz egész történetét New Orleanstól a free-ig, meg még annál is tovább. S hogy a zabolátlan kalandozások után megtérni látszik a formák körvonalazható, kiszámítható világába? Az idő múlásával, mindenén túl és legalább annyin innen, ez is természetesnek tekinthető.

Itt van mindjárt a nyitó szám, a *For David's Sake*, amelynek utolsó szava kétféleképpen értelmezhető, gondoljunk a japán itókára. Szabályos ütembeosztású kompozíció Coltrane visszafogott intenzitású témavezetésével, a zongora akkordbontásaival, amelyek ravaszul leplezik, hogy blues szól a trió sajátos értelmezésében. Ugyanilyen szabályos, posztbop alapokról indul a tízütemű, szellemes című *Tizedik* is, amelyből előbb Yamashita szabadon szárnyaló hangfűzérei, majd a szaxofon jelzik az elágazásokat. És legyen szó fugáról, standardekről (kettő is van a lemezen), a képlet hasonló: a választott forma, nevezzük szabálynak, csak ugródeszka; a lényeg az út, amelyen a rögtönző szellem irányításával halad a zene.

A zongorista vezető szerepének elismerése mellett szót érdemel a vendég is. John Coltrane fiának lenni nem kis teher a jazz világában. Pedig Ravi nem azonos a papával, s ha játszhatunk a szavakkal, önmagával is csak mostanában kezd azonossá válni (nemrég jelent meg első lemeze). Több jeles muzsikust, leginkább Elvin Jones lemezeiről ismerhetjük eddig kevés eredetiséget mutató játékát. De kezd beérni. Tenoron és szopránon is állja a sarat a zongorista villódzó improvizációival, képes harmóniában és azon kívül is játszani, szólóit feszültséggel tölteni. Ne keressük benne apja spiritualizmusát és kozmikus el-

hivatottságát, mert azt senki másban nem találjuk. Az ifjú Coltrane földönjáró, fegyelmezetten kitarulkozó egyéniség. A maga módján az. A kor szele ezt is meghozta. (1998)

(**Gershwin's World**) A Down Beat kritikusainak 1999. évi szavazatai alapján olyan muzsikussá lett az év művésze és a legjobb album szerzője, aki, jöllehet egy év múlva betölti a hatvanat, még sohasem került az élre ezekben a kategóriákban. A Miles Davis klasszikus kvintettjében a hatvanas évek közepén feltűnt, tehetségét azóta különféle együttesekben igazoló – olykor aprópénzre váltó – **HERBIE HANCOCK** a XX. század jeles amerikai zeneszerzője, George Gershwin születésének századik évfordulójára készített albummal vívta ki az elismerést. A tizenkét számnak csak egy része származik Gershwintől, a többi a kortársak, W. C. Handy, James P. Johnson, Duke Ellington és Maurice Ravel szerzeménye, az előadók között pedig olyan nevek találhatók, mint Wayne Shorter, James Carter, Kenny Garrett szaxofonosok, Joni Mitchell pop- és Kathleen Battle operaénekes, afrikai ütősök, valamint az Orpheus kamarazenekar. A különböző zenei műfajokat képviselő szerzői és előadói gárda az ünnepezt zenéjének kapcsolódási pontjait és sokszínűségét hivatott érzékeltetni. A párosítás meghökkentő, az anyag, mint a fogadtatás mutatja, nemcsak a zeneszerzőnek állít emléket, hanem megőrzi az utókor számára a tervet kiöltő Robert Sadin producer és a projekt spiritus rectora, a végig markánsan zongorázó Herbie Hancock nevét is. (1998)

(**Alive**) Napjaink ígéretes zongoristája **JACKY TERRASSON**. Cassandra Wilson énekesnővel készített lemeze kisebb szenzáció volt a jazz világában. Legújabb, *Alive* című CD-je minden bizonnyal tovább erősíti helyét, a felvétel ugyanis a számára legkedvesebb környezetben, egy klubban (az újabban felkapott Iridiumban) készült. Terrasson egyszerre tartja magát igazi és nem igazi jazzmuzsikusként: ragaszkodik a trióformához, ami a jazz alapfelállása, de játék közben rendre kilép a hagyományos keretekből, és más, többnyire kortárs zenei eszközökkel is él. Egy szám dallamához gyakran társítja egy másik harmónia- vagy basszusmeneteit, amint az a *Nature Boy* rendhagyó feldolgozásában, illetve Cole Porter *Love for Sale* és Herbie Hancock *Chameleon* című szerzeményének házasításában megnyilvánul. Terrasson olyan zongorista, aki ösztönösen tartózkodik a bevett formáktól, játéka a pillanat ihletében mindig meglepetést szerez. Technikája révén képes minden hangot jelentéssel felruházni, a lassú, lírai darabokat (*Simple Things*, *Sister Cheryl*) a jazzben szokatlanul mély érzelmi tartalmakkal telíteni. A ritmikus játékokban is rendkívül magabiztos, szvingje húzós, tempós. Értő partnere a dallamosan bőgőző Ugonna Okegwo és a szűkített dobfelszereléssel (lábcsin nélkül) játszó, a zenével együtt lélegző Leon Parker.

Terrasson játéka eloszlatja a kételyeket: a modern jazz Bud Powell, Bill Evans, Herbie Hancock, Keith Jarrett zongoristák nevével fémjelzett vonala nem szakad meg egyhamar. (1998)

(**Written in the Stars**) A harmincas éveiben járó **BILL CHARLAP** többek között Gerry Mulligan, Sheila Jordan és Phil Woods együtteseinek zongoristájaként vált ismertté. Az áttörést a Blue Note kiadónál megjelent lemeze hozta el neki. A borító nem éppen jazzképzetet keltő: öltönyös, nyakkendő, jó svádájú úriember mosolyog a világra. A repertoár válogatás a Broadway nagy slágergyárosai, Porter, Arlen, Rodgers, Berlin, Mercer, Gershwin dalaiból. Az óvatlan hallgató a vállalkozást a színvonalas bárzenék kategóriájába sorolná, ám a látszat megtévesztő. Charlap elsőrangú zongorista és hangszerelő, aki – miután apja is Broadway-szerző volt – természetszerűen fordult az örökzöldekhez. A felszínt lekaparva mélyre ásott, s szokatlan harmóniáival, modulációival, ellenpontjával, váratlan tempóváltásaival, nem utolsósorban kitűnő rögtönzéseivel új tartalmakkal tölti meg a régi dalokat. Lírai, impresszionista, gazdagon strukturált játéka Duke Ellingtont is elégedettséggel tölthetné el, mert benne foglaltatik az, amit a jazz lényegének tartott: a szving. Az együttes kifinomult összjátékának Peter Washington bőgős és Kenny Washington dobos (nem rokonok) egyenrangú alkotóelemei. (2000)

(**Joey Calderazzo**) Modern zenei környezetben, Branford Marsalis, Michael Brecker és Bob Belden együtteseiben nevelkedett **JOEY CALDERAZZO**. A Columbia kiadónál megjelent CD-jén kiforrott zongoristaként, neoklasszikus modernistaként lép elő, aki úgy hajt fejet a példaképek, Tyner, Jarrett, Hancock előtt, hogy – a saját irányába – túl is mutat rajtuk. Calderazzo nem éri be mások szerzeményeinek interpretálásával, a lemez hét számából ötöt ő maga írt. Egyénisége a melodikus meditációtól (*Catania*) a merész harmóniakezelésen (*The Oracle*) át az agresszíven absztrakt megnyilatkozásig (*Detonation*) különböző zsánerekben mutatkozik meg. A változatos, lendületes albumon partnerei hasonlóan erőteljes személyiségek: bőgőn a virtuóz John Patitucci játszik, a dobokat a lehengerlő vitalitású Jeff 'Tain' Watts kezeli. (2000)

(**Other Hours**) A New Orleans-i **HARRY CONNICK JR.** igazi sztár Amerikában. Koncertjeinek helyszínei nem klubok, hanem nagy arénák, eladott lemezeinek példányszáma jóval meghaladja a jazzben szokásosat. A siker záloga kellemes hangja, vonzó külseje, megnyerő színpadi fellépése. Az egykor Sinatra-utánzatként indult, színészként is foglalkoztatott zongorista-énekes már többször bizonyította, hogy képes jazz-szempontról is érvényes produkciót nyújtani, ha úgy

hozza a kedve. Ismét úgy hozta: az *Other Hours* modern mainstream zene. Alcíme: Connick a zongoránál. A számok egy általa komponált Broadway-musical betétdalainak hangszeres változatai kevésbé ismeret helyi muzsikusközreműködésével. Üzenete: lám, a fiú tud zongorázni és lendületesen szvingelni. Tegyük hozzá: komponálni is tud. Hatások, persze, vannak: szerzőként Gershwin, zongoristaként Dave Brubeck és Ellis Marsalis. Utóbbi a New Orleans-i kapcsolat. Amin csak akkor csodálkozhatnánk, ha nem volna. (2003)

(**All In My Mind**) Ellentétben dr. Michael White klarinétossal, aki spanyol nyelvből szerezte doktorátusát, **DR. LONNIE SMITH**nek nincs tudományos háttere, mint ahogy az áruvédjegyeként számon tartott szíkh turbán viselésére sincs kézzelfogható magyarázat. Mindez semmit nem von le zenéjének értékéből, mivel napjaink kiemelkedő orgonistájáról van szó. A varázsos hangú Hammond B-3 orgona használata történelmi időkbe nyúlik vissza, szállítása komoly logisztikai számításokat igényel, mindenesetre ez a hangszer áll a legközelebb a fekete templomok hangzásvilágához, ami oly sok afro-amerikai muzsikust indulását meghatározta. Reneszánsza az 1960-as években a soul jazz térnyerésével kezdődött, amely a ritmikus basszusalapok és a bluesos hangvétel hangsúlyozásával a gyökerekhez tért vissza a bebop absztrakt és a cool klasszicizáló előadómódjával szemben. Az 1942-ben született dr. Lonnie Smith pályafutása George Benson és Lou Donaldson együtteseiben kezdődött, a '60-'70-es évek fordulóján kiváló saját lemezek sorával bontakozott ki, majd a fő tevékenységévé vált tanítás miatt hullámzó intenzitással és színvonalon folytatódott. Feltűnést keltő fordulatként negyvenhat év után, 2016-ban visszatért a Blue Note kiadóhoz: *Evolution* című lemezén Joe Lovano és Robert Glasper is játszott. Újabb opusa hetvenötödik születésnapja alkalmából a New York-i Jazz Standardban adott koncert anyagát nyújtja az orgonistára jellemző eklektika jegyében. A szerzők között a modern jazz olyan nagyjainak nevét találjuk, mint Tadd Dameron, Freddie Hubbard és Wayne Shorter, de Smith két saját kompozícióján kívül Paul Simon *50 Ways To Leave Your Lover* című popslágerét is beemelte a tempóban és dinamikában változtatatosan szerkesztett műsorba. Az orgona-gitár-dob trióban partnere régi társa, az erőtől duzzadó, remek szólókkal jeleskedő Jonathan Kreisberg és a modern felfogásban doboló Jonathan Blake. Egy-egy számban Joe Dyson dobos és Alicia Olatuja énekes is közreműködik; utóbbi panaszos hangvételű, érzelemdús énekével drámai nyomatékot ad a szebb világért fohászkodó, négy évtizede keletkezett címadó dalnak. A soul jazz, a funky, a szving határvizein magabiztos otthonossággal mozgó, a szintetizátor futurisztii-

kus hangzásai révén kozmikus magasságokba is kalandozó zene egyszerre kelti a hagyomány és a korszerűség érzetét. (2018)

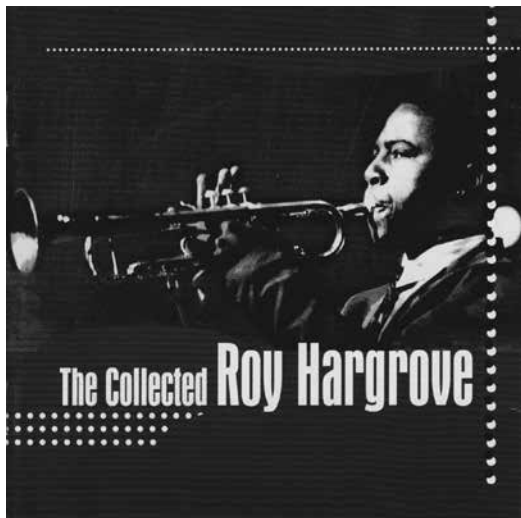
(**Concentric Circles**) Mélyreható esztétikai és lélektani elemzést igényelne annak megválaszolása, hogy miért fogja el az embert lelkesítő érzés bizonyos zenék hallgatásakor. Olyan zenék esetében is, amelyek nem újszerűségükkel tűnnek ki, nem a határok feszegetésével tartják fogva a figyelmet, nem világmegváltó hevületükkel vagy eredetiségükkel keltenek izgalmat, hanem létező, ismert elemek alkalmazásával érik el hatásukat. A hetvenöt éves **KENNY BARRON** lemeze a post bop-latin-modern mainstream vonulatba illeszkedik, első hallásra nincs benne semmi különleges, feltűnő újdonság – csak éppen úgy szól, ahogyan az a könyvekben meg van írva, s ami a mai, darabjaira töredezett zenei világban becsülendő teljesítménynek számít. Barron nem tartozik az újitók közé, de olyan neves partnerekkel játszott, mint Dizzy Gillespie, James Moody, Booker Ervin, Freddie Hubbard, Regina Carter. Sokféle összefüggésben csiszolta tudását, mígnem jeles zongoristává, önálló személyiséggé érett. A trióformához 2016-ban *Book of Intuition* című lemezével tért vissza. Új CD-jén, amely a Blue Note gondozásában jelent meg, Kiyoshi Kitagawa bőgős és Johnathan Blake dobos mellé két feltörekvő New York-i fúvóst hívott a trombitán és szárnykürtön játszó Mike Rodriguez és a szaxofonos Dayna Stephens személyében. Szerencsés választás volt, az elkészült anyag az életkorral járó bölcsesség és a fiatalos lendület harmonikus ötvözete. Tisztán akusztikus, mondhatni „ortodox”, mégis friss szellemű zene gazdaságos tálalásban, 4-8 perces időkeretekben. A tizenegy kompozícióból nyolc Barron szerzeménye: melodikus, gondosan kimunkált, ritmusváltásokkal élő témák ötletes harmóniai megoldásokkal. A nyitó DPW hangzásában a hard bop nagymesterét, Art Blakey-t idézi, a színekép zsánerben és karakterben a bluestől (*Blue Waters*), a keringőtől (*Concentric Circle*) a modális játékon (*A Short Journey*) át a lendületes latin ritmusokig (*Baile*) terjed. A két fúvós nemcsak egymást ihletően kiegészítő játékaival, kontrollált tónusával, hanem a témákból szervesen kinövő szólóival is leteszi névjegyét. Barron karmesterként a háttérből hol gazdag akkordfelrakásokkal, harangszerű billentéssel mozgatja a szálakat, hol elegáns, stílusos rögtönzéseivel szövi tovább a zenét. Könnyed természetesség és szépség hatja át a játékot, amelyben külön örömeiket lelhetik a lendületes szving kedvelői. (2019)

Rezes vágott

A rézfúvós hangszerek – kornét, trombita, harsona – dallamvivő és díszítő funkciójuk révén az archaikus New Orleans-i jazzben vezető szerepet játszottak, funkciójuk a szvingkorszak harsány nagyzenekaraiban még hangsúlyosabbá vált. A modern jazz klasszikusnak számító formációjában a zongora-bőgő-dob ritmusszekció élén a trombita és a szaxofon állt, de nem ritka a szaxofon nélküli, trombitára épülő felállás sem. A rézfúvós hangszerek királynőjének Louis Asmtrongtól Dizzy Gillespie-n át Miles Davisig minden korszakban és stílusban voltak kiemelkedő megszólaltatói.

(**The Collected Roy Hargrove**) Az amerikai dél (Texas) szülötteként **ROY HARGROVE** a fekete trombitás-hagyományok folytatója. Első lemeze 1989-ben jelent meg, pályája azóta egyre magasabbra ível. Az idősebb muzsikustárs, Wynton Marsalis így jellemezte játékát: „Roynak hihetetlen ritmusérzéke és jó füle van. A templomi előadókhoz hasonlóan megvan benne a képesség, hogy játékával boldoggá tegye az embert. Trombitájának hangjában tűz bujkál. Azt hiszem, legnagyobb erőssége a balladajáték”. A még mindig csak húszas éveiben járó trombitás újabban a Verve cégnél készíti felvételeit.

Korábbi kiadója, az RCA Victor 1998-ban válogatáslemezt jelentett meg az 1989–1993 közötti időszak terméséből. A tíz szám annak idején négy különböző CD-n (*Diamond in the Rough*, *Public Eye*, *The Vibe*, *Of Kindred Souls*) volt hallható, együttesük szemléletes képet ad a trombitás zenei fejlődéséről. Ifjú fekete muzsikustársaihoz (Marsalis, Terence Blanchard, Wallace Rooney, Nicholas Payton) hasonlóan Hargrove is a hard bop hagyomány folytatójaként lépett a porondra, amint azt az összeállításban Denzil Best *Wee* és Thelonious Monk *Ruby My Dear* című szerzeményei mutatják. Aztán megjelenik a képben Miles Davis modális *Milestones*a, végül a lemez saját kompozíciókkal zárul, annak jeleként, hogy a mai hallgató figyelmére csak az a muzsikos számíthat, aki



a hagyományokat a maga módján képes értelmezni és továbbvinni. Hargrove alapvetően két ritmusszekcióval dolgozott (Stephen Scott és Marc Cary zongora, Christian McBride és Rodney Whitaker bőgő, Billy Higgins és Gregory Hutchinson dob), egyik jobb, mint a másik. A legelső időszakból Antonio Hart altszaxofonos játéka emelkedik ki; a korszakot záró, élőben felvett 1993-as lemezről pedig a szextett gazdag hangzása érdemel említést. És természetesen a zenekarvezető, Roy Hargrove, akinek gördülékeny, ötletdús trombitajátéka alapján nemzedéke legjobbjai között van a helye. (1998)

(Hence the Reason) Ray Anderson a modern harsonajáték kiemelkedő tehetsége. A Chicagóban 1952-ben született muzsik 1973-ban New Yorkba költözött, hogy bekapcsolódjon az „Alma” zenei életébe. Szellemes, formabontó játéka hamar feltűnést keltett, így olyan kísérletező szellemű muzsikuskok választották partnerül, mint Sam Rivers és Anthony Braxton. Anderson egyszerre vonzódott a funky zenéhez és az avantgárd hangzáshoz, az előbbi vágyát a Slickaphonics együttesben, utóbbi hajlamait Barry Altschul dobos mellett, majd a nyolcvanas évek elejétől saját zenekaraiban élte ki. Csaknem másfél évtizede rendszeresen dolgozik Mark Helias bőgőssel és Gerry Hemingway dobossal. Első közös lemezük még 1984-ben készült. A hasonló zenei gondolkodás időről időre a stúdióba tereli őket, mint legutóbb is, aminek eredménye a **BASSDROMBONE** zenekari elnevezéssel megjelent CD. Vélhetnénk, hogy a harsona-bőgő-dob felállítás lehetőségei végesek, ám ez a lemez rácafol erre. Anderson a mélyebb regiszterek újrafelfedezésével kitágította a harsona hangzástartományát, szokatlan megoldásokkal élő, szabálytalan rögtönzésesei mindig meglepetést szereznek. Egyenrangú társa Hemingway és Helias, akik zeneszerzőként és hangszeres játékosként is részesei a közös munkának. A várhatóval ellentétben a *Hence the Reason* nem avantgárd lemez; követhető témák, többnyire latin ritmika, a kötött formákat kis fintorral idézőjelbe tevő játékoság és magabiztos előadásmód jellemzi. Különösen Anderson van elemében, minden gesztusa hallatlan erőt, sziporkázó ötletességet sugároz. Az európai jazz egyik fellegrárában, az amsterdami BimHuis klubban rögzített kitűnő lemez a koncert hangulatát is megidézi. (1998)

(Jazz in Film) A nyolcvanas években berobbant fiatal posztbop nemzedék Wynton Marsalis árnyékában kissé háttérbe szorult tagja korán eljegyezte magát a filmzenével. Kapcsolata Spike Lee rendezővel 1987-ben kezdődött, s azóta olyan filmek zenéjének komponálásához vezetett, mint a *School Daze* (1987), a *Jungle Fever* (1991), a *Malcolm X* (1992), a *Clockers* (1995) és a *Four Little Girls*

(1997). A trombitásként ismertté vált **TERENCE BLANCHARD** esete arra példa, hogyan válhat egy hangszeres muzsikus egy másik művészeti ággal kialakuló kapcsolata révén zeneszerzőként és hangszerelőként is markáns egyéniséggé.

Ez a lemeze régi filmek híres betétdalai előtt tiszteleg. Filmeken a zene fontos hatáskeltő és hangulatfestő dramaturgiai funkciót tölt be, de ritkán áll meg a lábán önálló alkotásként. Blanchard igazságot kívánt szolgáltatni a képzeletét megragadó, az adott filmekben olykor csak másodpercekre megszólaló zenéknek, mint *A vágy villamosa* (Alex North), *Egy gyilkosság anatómiája*, *Degas Lóversenye* (Duke Ellington), *Taxisofőr* (Bernard Herman), *A zálogos* (Quincy Jones), *Az aranykezü* (Elmer Bernstein). Jazzmuzsikusként természetesen nem reprodukál, hanem újrateremt. Hű marad a jazzhagyományokhoz, nem alkalmaz formabontó eszközöket, nem értelmezi újra az eredeti anyagot, hanem annak aurájába illeszkedve teszi le az asztalra a saját változatait. Módszere viszonylag egyszerű: a témák intonálása után a szilárd nagyzenekari hangszerelésekbe ágyazott rögtönzések bontják ki és fejlesztik tovább a dallamokat. Vágyakozás, fájdalom, beteljesületlenség, magány, nagyvárosi melankólia sugárzik a többnyire lassú tempójú számokból, s jóllehet a vonószzenekari aláfestéssel Hollywood szelleme is beköszön az ablakon, a hangszerelésnek sikerül elkerülnie az álomgyár produkcióira jellemző bombasztikusságot és érzelgősséget.

Blanchard régi barátokhoz fordult: Donald Harrison, Reginald Veal és Carl Allen tagjai voltak a nyolcvanas években nevet szerzett Harrison-Blanchard kvintettnek. A lemez fájdalmas epizódja az időközben fiatalon elhunyt Kenny Kirkland szereplése, akinek ez volt az utolsó stúdiófelvétele. A ritmusszekció ellenállhatatlanul szvingel *A vágy villamosa* lemeznnyitó előadásában, de Kirkland sajátos kézjegyét viseli az *Egy gyilkosság anatómiája* nagy ívű zongorabetéte és a kínai negyed témájának cizellált felvezetése is. Harrison és Steve Turre harsonás intelligens és szellemes rögtönzésekkel veszik ki részüket a hangkép-festésből, az igazi csúcspontokra azonban Joe Henderson rögtönzéseivel jut a zene. A másodvirágzását élő szaxofonos játéka egy nagy egyéniség kézjegye: szólói nem harmóniákra felfűzött laza ujjgyakorlatok, minden hangja mögött egy élet tapasztalata sejlik fel. Mellette Blanchard lírai, matt trombitahangjával, jellegzetes hajlításaival, érzelemdús hangszerkezelésével a lemez meghatározó személyisége. (1999)

(*In the Spur of the Moment*) **STEVE TURRE** a harsona mestere, de nem éri be ennyivel. Felfedezte és jazzhangszerré léptette elő a tengeri kagylót. Ez a CD-je muzsikusi énjének különböző vetületeit tárja fel: a három blokk a blues, a modern-modális zene, illetve az afro-kubai stílus jegyében, különböző kvar-

tettösszetételben került lemezre. A zongora mögött az első dalcsoportban Ray Charles, a másodikban Stephen Scott, a harmadikban Chucho Valdes ült, a ritmusszekciókban hasonlóan neves muzsikuskok kaptak helyet. A kezdeményezés rendhagyó, a zene kevésbé: Turre nem a hagyomány megkérdőjelezésében, hanem bővített újratermelésében találta meg küldetését. A különböző zenei zsánerekben való jártassága nyilvánvaló, de nem adna elegendő okot a figyelemre, ha nem társulna a harsona megannyi hangszín- és kifejezésbeli lehetőségét bemutató, ötletgazdag játékkal. Életöröm – melankólia, lendület – visszafogottság, éles tónus – fátyolos megszólalás, rezes hangzás – hangutánzás: az élvezetes lemez a kezdő harsonázóknak stílusiskola, a haladóknak csemege. (2000)

(**Quiver**) Valószínűleg ismertebb volna **RON MILES** neve, ha nem Denverben, hanem New Yorkban élne. A távolságnak azonban előnyei is vannak: az 1963-as születésű Miles – igaz, jó évtizeddel később – ugyanabba az iskolába járt, ahová Bill Frisell. Barátivá vált kapcsolatukat több lemez, köztük a duóban rögzített *Heaven* dokumentálja, és most itt a Brian Blade bevonásával készített új opus. Trombita, gitár, dob. A basszushangszer hiánya rögtön feltűnik, pedig a jazz történetében bőven akad példa hasonló formációkra, hogy csak Paul Motian, Joe Lovano és Bill Frisell kiváló trióját említsük. Ebben a bensőséges kamarajazzben a trombita és a gitár hozza a mélyebb hangokat, az egyik instrumentum kiállásakor azonban elvékonyodik a hangzás. A zene sok mindenből táplálkozik, és sokfelé mutat. A korábbi és újabb stílusok (Scott Joplin, Duke Ellington, Henry Mancini, Ornette Coleman), de a blues és a country elemeit is felhasználó kilenc szám – amelyből hat Miles saját szerzeménye – hangszeres monológok, dialógusok és párbeszédek sorozata. Konszonancia és diszszonancia, melankólia és szvinges lüktetés, természetesség és absztrakció, hagyománytisztelet és újszerűség ellentétpárjai nem kioltják, hanem erősítik benne egymás hatását. A lemez Ron Miles névvel jelent meg, de nem hagyományos szerepekről, hanem hasonló felfogású muzsikuskok együttműködéséről van szó. Miles H helyett G-re hangolt, sötétebb tónusú, lírai, éneklő trombitájához a legteljesebb partneri egyetértés jegyében illeszkedik Frisell gitárjának elektronikai trükköktől mentes, tiszta hangja és Blade interaktív dobolása. Intellektuális modern jazz értő füleknek. (2012)

(**Christian aTunde Adjuah**) „Ne a múlt, hanem a jövő alapján ítéljenek meg” – fogalmazza meg esztétikai alapvetését a dupla CD fülszövegében **CHRISTIAN SCOTT** fiatal New Orleans-i trombitás, aki korlátozónak érzi a jazz szó használatát, ha azt nem leírásként, hanem meghatározásként értelmezik, azonosítva

a szvinges lüktetéssel és a bebop frazírozással. Scott mégis egyszerre nyújtja ki kezét a jövő és a múlt felé: miközben azonosságát a Mardi Gras indiánoktól egészen Afrikáig visszanyúlóan határozza meg (két település nevének felvétele), zenei irányultságában – amit ő a jazz bővítésének nevez – újraértelmezi improvizáció és harmonizáció, szólista és kíséret viszonyát, a kérdezést fontosabbnak tartva a válasznál. Ezek a szempontok már korábbi lemezén felmerültek, de teljes ideológiai vértettségükben ezen az albumon bontakoznak ki. A 23 rövidebb-hosszabb szerzemény többségét a zenekarvezető írta, partnerei állandó együttesének tagjai (Matthew Stevens – gitár, Lawrence Fields – zongora, Kristopher Keith Funn – bőgő, Jamire Williams – dob), tehát kiérlelt, magabiztosan megvalósított koncepcióval állunk szemben. Mintha a mindenséget akarná megragadni, sokféle zenei elem és kulturális hatás összegződik a nagy ívű zenében. Scott vibrátomentes, drámai előadásmódja békésebb pillanatokban (Miles Davist idéző) szordínós lírai vallomássá szelidül, nem hagyva kétséget kiemelkedő hangszeres képességeiről. Legalább ennyire izgalmas a trombita jazzes kiejtése és a repetitív eszközökkel is élő, olykor az európai romantikus hagyománnyal rokonítható, a szabályos ritmus helyébe interaktív pulzálást állító zenekari kíséret viszonya. Stílussteremtő vállalkozás? Egy bizonyos: ébren tartja a figyelmet. (2012)

(**Cross My Palm With Silver**) Jellegzetes ECM-lemez: összetett témák, gazdag textúrák, lassú építkezés, elégikus hangvétel, levegős hangzás, artisztikus előadásmód, kiváló hangszeres teljesítmények. Az izraeli születésű, New York-ba költözött **AVISHAI COHEN** trombitás – nem tévesztendő össze bőgős névrokonával – 2016-ban *Into the Silence* című lemezével debütált a német kiadónál. Azt trombita, szaxofon, zongora, bőgő, dob felállású kvintettel, ezt kvartettel készítette. A zongora mögött ezúttal is Yonathan Avishai ül, a dobokat is Nasheet Waits kezeli, míg bőgőn új tagként Barak Mori játszik. Öt darab, mindegyik a zenekarvezető szerzeménye, feltűnően rövid, 38 percnyi játékidőben. Megkomponált, mégis a spontaneitás, a rögtönzött játék hatását keltő, lírai, alapvetően tonális anyag, amelyben a témák felvezetéséhez, kibontásához képest a ritmus visszafogott szerepet játszik. Mármint hagyományos, egyenletes lüktetést szolgáltató funkciójában. Mint a modern jazzben gyakran, a bőgő és a dob szerepe reflektív; feladatuk elsődlegesen a trombita és a zongora játékának értelmezése, alátámasztása, kiegészítése, amiben különösen Waits jeleskedik. A négy hangszer olykor külön szólal meg, gyakoriak a kiállások, a szóló, duó, trió társítások, mint a *Shoot Me in the Leg* című számban, amelyik a trombita és a bőgő kettősével, majd utóbbi magányos hangjaival zárul. A modern felfogású

Cohen ezúttal visszafogta kísérletező, avantgárd hajlamait, de trombitájára nem tett tompítót: hangja nyíltan, tisztán, vibrato nélkül szól, játéka kerüli a kilengéseket. Intellektus vagy érzelem? Is. (2017)

(Imaginary Friends) Manfred Eicher producer 2010 táján újból felismerte, hogy Amerikában Keith Jarretten kívül is léteznek számottevő jazzmuzikusok, és gyors egymásután leszerződtette Vijay Iyert, Chris Pottert, David Virellest, Craig Tabornt, Mark Turnert és másokat. A New York-i jazzszcéna tekintélyes trombitása, **RALPH ALESSI** 2013-ban *Baida* című lemezével csatlakozott a körhöz, amit 2016-ban a *Quiver* követett. A két kvartettalbum után új lemezét régi játszótársaival, Ravi Coltrane szaxofonossal, Andy Milne zongoristával, Drew Gress bőgőssel és Mark Ferber dobossal készítette el. Tapasztalt muzikusok az avantgárdon innen, a mainstreamen túl. A kvintett az összeszokottság lendületével, kérielt anyaggal érkezett a stúdióba. Mind a kilenc darab Alessi szerzeménye, többnyire 5-8 percnyi időtartamúak, tehát nem parttalan rögtönzésekkel, hanem hangszerek kérielt együttműködésére épülő, mívesen megkomponált zenével van dolgunk. Amely akár az ECM epitheton ornansa lehetne: a hagyományokon alapuló, a bevett formulákat kerülő, többnyire lassú tempójú, meditatív, olykor drámai hatású, éterien tiszta hangzású, levegős zene szól a korongról. Mesterek munkája. (2019)

(Origami Harvest) Van, akinek az Egyesült Államok a demokrácia bölcsője, a szabadság letéteményese, a lehetőségek hazája; és van, akiknek a faji megkülönböztetés, a megosztottság, az erőszak és az érzelmi terror földje. A 2007. évi Thelonious Monk-verseny győztese, **AMBROSE AKINMUSIRE** negyedik Blue Note-lemezén az utóbbi tulajdonságok hordozójának látja és láttatja hazáját. Viszonyulásának mozgatórugói aligha az ifjúság lázadó természetében keresendők, hiszen harminchét évével már inkább a középnemzedékhez tartozik. A kiugróan tehetséges trombitás és zeneszerző keserűségét és haragját vélhetően a saját maga és (fekete) sorstársai által megélt tapasztalatok érlelték meg. A brutális rendőri intézkedések következtében elhunyt ártatlanok ügye különösen foglalkoztatja: a kiváltságokra utaló *Free, White and 21* című szerzeményének gerincét az áldozatok nevének felsorolása adja. Ritkán kap hangot a jazzben ilyen nyílt, szarkasztikus, helyenként durván fogalmazott társadalomkritika. A verbalitás a rap és az énekbeszéd formájában az első három, terjedelmes szerzeményben az üzenetek elsődleges közvetítője; a szövegek szerzője, előadója Kool A.D. egykori rapper.

Akinmusire nemcsak kiemelkedő hangszeres, hanem a zenéről átfogóan gondolkodó, kísérletező muzsikus. Az Origami Harvest eddigi legnagyobb szabású, merész vállalkozása, amely a jazz (Sam Harris – billentyűsök, Marcus Gilmore – dob, Walter Smith III – szaxofon), a kortárs kamarazene (Mivos Quartet), a repetitív zene, a szabadzene, a rap, a funky és a soul elemeinek felhasználásával új értelmezési keretbe helyezi a jazzt. A modern kor markáns vonulata a különféle kulturális és zenei hatások, kifejezőeszközök ötvözése. Akinmusire más úton jár: az Origami Harvest nem az eredők fúziójára, hanem együttélésére vagy kontrasztjára épül. Az afro-amerikai népesség városi zenéjeként polgárjogot nyert rap jó ideje a fiatal jazzmuzsikusok látóterében van, és az európai klasszikus zenében honos vonósnégyes szerepeltetése sem újkeletű törekvés.

Akinmusire 2014-es *The Imagined Savior Is Far Easier to Paint* című lemezén is élt ezzel a lehetőséggel, de a húros hangszerek megkomponált jelenléte – akár magányos szólamként, akár közös, drámai hanghordozóként, itt minden korábbinál meghatározóbb. A különböző esztétikai minőségeket zavarba ejtő természetességgel egymás mellé rendelő zene legjobb pillanataiban a nagyság érzetét kelti. (2019)

A zászlóshajó

A belga Adolphe Sax által az 1840-es években feltalált szaxofon már New Orleans zenekaraiban feltűnt, de csak az 1930-as évek elejétől nyert polgárjogot a jazzben. Népszerűségét annak köszönheti, hogy két alapvető tulajdonságot egyesít magában: kifejezőkészsége a trombitához hasonló, mozgékonyasága a klarinétéval vetekszik. Különösen négy fajtája, a szoprán, az alt, a tenor és a bariton vált használatossá. A tenort férfias hangzása, hajlékonysága és tág dinamikai tartománya a jazz első számú hangszerévé tette. A szaxofon nagy mesterei felismerhetők egyéni játékmódjukról és személyes hangjukról.

(**Two Blocks from the Edge**) Kitűnő szólistaként negyedszázada a jazz élvonalában van **MICHAEL BRECKER**. Önálló bemutatkozására sokáig kellett várni: a harmincas éveinek végén járt, amikor 1987-ben megjelent első lemeze. Érdeklődése a kezdetektől kettős irányú: fivérével, Randyvel a '70-es években népszerű Brecker Brothers Band funkyyzenekarban elektromos hangszerekkel kísérletezett, de ezzel párhuzamosan akusztikus kortárs produkciókban is közreműködött. Újabb CD-jén visszatér az alapokhoz. Modern felfogásban közelít a jazzhez, energikus, nagy amplitudójú rögtönzéseiben gyakran kilép a harmó-

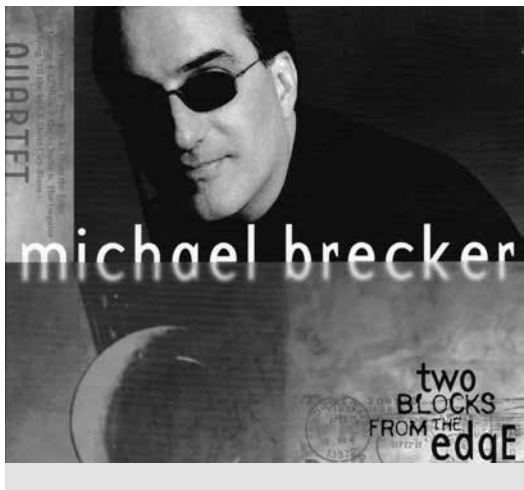
niákból. A kitűnő ritmusszekció (James Genus – bőgő, Jeff 'Tain' Watts – dob, Don Alias – ütőhangszerek) kemény, lüktető alapot teremt drámai feszültségű improvizációihoz, amit jótékonyan ellenpontosznak a régi játszótárs, Joey Calderazzo zongorafutamai. Brecker szerzőként négy számmal van jelen a lemezen, a legizgalmasabb az ötletes *Delta City Blues*. (1997)

(*Nearness of You: The Ballad Book*) **MICHAEL BRECKER** stílusa nagy hatást gyakorolt az ifjabb szaxofonosokra. Nyolcadik lemeze műfaját tekintve a korábbiaknál egységesebb: kizárólag balladákat tartalmaz. A lassú tempó lehántja a muzsikusról a külső hámrétegeket, s a maguk póreségében mutatja fel a személyiség belső vonásait. Az energiák pazarló áradását egy idő után sokaknál

az érzelmek csendes izzása váltja fel. Brecker álomcsapatot toborzott össze a felvételre: a zongoránál Herbie Hancock ül, a gitárt Pat Metheny, a bőgőt Charlie Haden szólaltatja meg, a dobokat Jack DeJohnette kezeli, két számban James Taylor énekel. Olyan muzsikuskok, akik gyakran szerepelnek együtt, jól ismerik egymást. Brecker szaxofonhangja domináns, de nem egyeduralkodó: Hancock és Metheny is lehetőségekhez jut. A több évtizedet átfogó műsorban jazz-örökzöldek (Berlin, Carmichael, Weill) éppúgy helyet kaptak, mint kortárs szerzők (Hancock, Metheny,

Zawinul) dalai, illetve Brecker saját szerzeményei. Családias hangulat, mértéktartó, artisztikus előadásmód, kiemelkedő egyéni teljesítmények – minden adva van ahhoz, hogy remekmű szülessen. Csak az érintettség, az érzelmi töltés hiányzik ahhoz, hogy a profizmus magasiskolája igazán ihletett balladájátékok eredményezzen. (2001)

(*Songbook*) **KENNY GARRETT** szaxofonos Miles Davis utolsó együtteseinek szólistájaként vált ismertté a jazz világában. Azóta önálló pályára lépett, sorban jelenteti meg saját lemezeit. Legutóbb csupa Coltrane-darabot szólaltatott meg, az újabb CD-n pedig saját kompozícióival lép a nyilvánosság elé. A jazz modern főáramába illeszkedő anyag érdemleges szerzőnek mutatja a 37 éves altóst, aki hangszeresként is jeleskedik a felvételeken. Éles, átható tónusa, előa-



dásmódjának töredezett intenzitása érett művészként állítja eléink Garrettet, aki elektromos korszaka után az akusztikus jazz mellett kötelezte el magát. Ehhez olyan nagyszerű társakat választott, mint Kenny Kirkland zongorista, Nat Reeves bőgős és Jeff 'Taine' Watts dobos. (1997)

(**Good People**) Art Blakey „ifjú oroszlánjai” között kezdte pályáját **JAVON JACKSON**, aki 1987-ben lett a mester utolsó állandó együttesének tagja. Az eltelt tíz évben olyanok lemezein szerepelt, mint Freddie Hubbard, Brian Lynch, Micky Tucker, Benny Green, Charlie Haden, illetve Elvin Jones, akinek együtteséhez csatlakozott is. Ezzel párhuzamosan saját útra lépett, amelynek legjelentősebb állomása a Blue Note céggel 1993-ban kötött szerződés volt. A *Good People* a negyedik lemeze a sorban, és olyan kísérletező muzsikusnak mutatja be, aki a jazzt kiindulási pontnak, 0. kilométerkönek tekinti, ahonnan sokfelé vezet az út.

A szándékoltan vegyes anyag vezéreszméje az elhatárolódás, a '60-as, '70-es és '80-as években bevett fogalmazási és komponálási módok kerülése. Ez mindenekelőtt az akusztikus és elektromos hangszerek együttes jelenlétében, illetve a rendhagyó szerkesztésben jelenik meg. Javon ihlető háttere széles körű, a rock és a funky azonban – közvetlenül vagy áttételesen – majd' minden darabban feltűnik. A lemez nyitó darabja, a szaxofonon, akusztikus gitáron, bőgőn és ütőhangszereken megszólaló, kamarajellegű, melodikus *Ed' Oxum* a brazil zene iránti vonzódását tükrözi, ezt azonban gyökeres stílárís és hangütésbeli váltásként Tony Williams egykori Lifetime nevű elektromos jazz-rock együttesének híres száma, a laza építkezésű szólókra lehetőséget nyújtó *Emergency* követi. Latinos világba visz John Coltrane kevésbé ismert *Exotica* c. szerzeményének feldolgozása is, amelyben a szaxofon két szólója fogja keretbe az akusztikus gitár rögtönzését.

A címadó *Good People* Jackson-ötlet; pár hangból álló, két részben elővezetett, majd ugyanígy lezárt témájának nincs más funkciója, mint hogy kiindulópontul szolgáljon a funky ritmusra épülő szólókhoz. Itt lép be először a Hammond orgona, illetve kap szerepet az elektromos gitár hangzásbeli lehetőségeit a végletekig kihasználó Vernon Reid. A *Diane* puritán ballada, az album leginkább jazzes száma a szerző szaxofon- és Washington bőgőszólójával. Jackson nagy kedvelője a latin rock mestere, Carlos Santana játékanak. A *Flor De Canela* témáját a gitáros *Borboletta* című lemezéről kölcsönözte. A harmóniai határokat feszegető kaland után igazi feloldás a lemezt záró újabb Jackson-szerzemény, a *Naaman* hangszerszólók sorozatából álló, szvinges lendülete.

Nemzedékéből Javon Jacksonra eddig viszonylag kevés reflektorfény jutott. Játékában nyilvánvaló Rollins és Coltrane hatása; nem gyomorból, hanem fejből muzsikál, előadásmódját önkontroll és távolságtartás jellemzi. Divatos szóhasználatát ezt posztmodern attitűdnek is nevezhetnénk, ha a dekonstrukcióval szemben nem volna erősebb benne a konstrukció iránti hajlam és indítatás. (1997)

(In Carterian Fashion) Az újabb szaxofonos nemzedék jeles képviselője **JAMES CARTER**. Oldott, visszafogottan szenvedélyes játékát Robert Altman *Kansas City* című filmjében a szélesebb közönség is élvezhette; az emlékezetes szaxofonpárbajban Lester Youngot személyesítette meg. Ez a lemeze a stílárís útkeresés jegyében született, tükre annak a tájékozódási igénynek, ami az ezredforduló fiatal jazzmuzsikusainak játékát jellemzi. A felvételek nem állandó együttessel, hanem az alkalomra összetoborzott, változó összetételű formációkkal készültek. Spektrumuk a bluestól a bebopon és a free, azaz a szabad játékon át a funky stílusig a jazz egész történetét magába foglalja. Az eklektikus anyag kovásza egyrészt a minden számban jelenlévő orgona (Craig Taborn, Cyrus Chestnut, Henry Butler), másrészt Carter szaxofonjátéka. Az orgona a feketék templomi istentiszteleteihez mint spirituális háttérhez kapcsolja a zenét; Carter érzéki, a távolságtartás és az azonosulás kettősségét magán viselő szaxofonozása (szopránon, baritonon és basszusklarinéton is játszik) pedig a koordinátáit kijelölő művész útjelzéseként értelmezhető. Egy közösség erőteljes hangja szólal meg ebben a vallomások zenében: az a hagyomány, amely mindig is a jazz valódi hátterét alkotta, és James Carter játékából következően a jövőben is alkotja majd. (1998)

(Beauty) A *szép* mint esztétikai minőség elérése ritkán célja, inkább eredménye az alkotófolyamatnak. **CHARLIE MARIANO**, amikor a jazz nyelvezete időlegesen kimerült a számára, töltekezésért az indiai zenéhez fordult. Aligha a szépet, inkább a másfajta gondolkodást, a befelé forduló figyelmet, a csendet, a méltóságot kereste benne. A zene, ami a találkozásból létrejött, mégis *szép* lett, mert a megtalált egység jutott benne kifejezésre. A *Beauty*, amelynek készítésekor a szaxofonos 82 éves volt, hasonlóan érdemes erre a minősítésre, mert középpontjában az a muzsikás áll, akinek minden megnyilvánulását az élet szeretete hatja át. Három korosztály talál benne közös nevezőre: a hangszerét takarékosan, de egyéni hangon megszólaltató idős mester, Richie Beirach zongorista és a német testvérpár, a New York-ban élő Gregor Huebner hegedűs és Veit Huebner bőgős. A felállás különleges: nincs dob, van viszont szaxofon és hege-

dű – ritka párosítás. Meghitt kamarazene szól a korongról, az alapot többnyire a zongora-bőgő kettőse szolgáltatja, amelyhez felváltva – olykor párhuzamosan – kapcsolódik a szaxofon és a hegedű. Vannak jazzes (*Nardis*) és érintőleges darabok (*Waltz for Fee, Beauty*), a lemez mégis egységes indíttatású és hangzású. Még ha a többiekben akadna is hajlam a szépelgésre, Charlie Mariano, a bebop gyökerű szaxofoniskola egyik utolsó képviselőjeként rendre visszatéríti őket a realitáshoz. Levegős játéka minden hangot nyomatékkel és jelentéssel ruház fel. A kivételes műgonddal megformált lemezben kedvüket lelhetik mindazok, akik a harmóniát és a kifejezés finomságát értékelik a zenében. (2006)

(**Tenorist**) Ha szobrot emelnének azoknak a muzsikuskoknak, akiknek népszerűsége nincs arányban szakmai kvalitásaikkal, a modell **JERRY BERGONZI** lehetne. Pedig az 1950-es születésű bostoni tenoros 1979-81 között Dave Brubeck együttesében is játszott, ami elegendő alap lehetne a hírnévre. Jóllehet a Blue Note kiadó is felkarolta (*Standard Gonz*, 1991), a kitörés elmaradt. Bergonzi visszavonult Boston környékére, tanít, koncerteket ad, és lemezeket is jelentet meg kisebb kiadók gondozásában. A harmóniailag magas fokon képzett, erőteljes tónusú szaxofonos jó ideig nem tudott kibújni John Coltrane árnyékából. Az utóbbi évek azonban változást hoztak, 2006-os *Tenor of the Times* című, jól sikerült albuma és most a *Tenorist* a megújulás, továbblépés jeleit mutatja. Bergonzi játéka mára letisztult, az önmagát emésztő, feszítő erő mederbe terelődött, s Coltrane ernyője is csak időnként nyílik ki fölötté a játék közben. John Abercrombie gitáros, Dave Santoro bőgős és Adam Nussbaum dobos neve előrevetíti, hogy mit várhatunk az 57 perces korongtól. Kimunkált kompozíciók (hét Bergonzi-, egy-egy Monk- és Kenny Dorham-szerzemény), pontos, ihletett zenekari játék, emelt szintű szólók – modern hangvételű, erőteljes straight ahead zene szól a korongról. Még trükközésre is futja: Bergonzi a *With Reference* című számban rájátszással megkettőzi szaxofonszólamát a Lee Konitz-Warne Marsh duó játékát idézve. Példásan kivitelezett album, zeneileg egy fokkal kevésbé izgalmas materiával. (2007)

(**Compass**) Nem elég jó szaxofonosnak lenni, jó muzsikusnak is kell lenni – ültethetnénk át a jazzre a híres hollywoodi bon mot-t. **JOSHUA REDMAN** pályakezdésének nagy lökést adott 1991-ben a Thelonious Monk-szaxofonverseny első helyezése. Az eltelt időben kiderült, hogy kiváló hangszeres, akinek szuggesztív egyénisége inkább a színpadon, mint a stúdiók szublimált alkotói légkörében érvényesül. Inspiráló közege a kvartett, de előző, *Back East* című albumát – a példakép, Sonny Rollins *Way Out West* című lemezére utalva – trió-

felállásban készítette. A folytatásra a kedvező fogadtatás és az intim játékmódban rejlő lehetőségek ösztönözték. A *Compass* modern, személyes hangvétellű, nagy intenzitású akusztikus jazz: a balladáktól (Beethoven *Holdfény* szonátájának feldolgozása) a tempósabb bopszámokig tizenhárom kompozíciót foglal magába. Többségüket Redman szerezte; hat trióban, a többi kvartettben, illetve megkettőzött trióban hangzik el. A fellállásból következően a hangsúly a közös játékra, a tagok interakciójára esik, amiben egyenrangú társa Larry Grenadier és Reuben Rogers – bőgő, valamint Brian Blade és Gregory Hutchinson – dob. A szaxofonos érett, szinte vallomásos hangon szólal meg, játéka mentes a korábbi stúdióalbumait jellemző önkontrolltól. Szerzeményeiben sikerült megtalálnia az eltervezett (kompozíció) és a kötetlen (improvizáció) közötti termékeny egyensúlyt. A *Compass* megerősíti: nem kell valakinek stílussteremtő muzsikussá válni ahhoz, hogy fajsúlyos zenét tegyen le az asztalra. (2009)

(**Trios Live**) Két koncertfelvétel négy év különbséggel. **JOSHUA REDMAN** szaxofonos Gregory Hutchinson dobos és Matt Penman bőgős társaságában 2009-ben a New York-i Jazz Standard, majd Reuben Rogers bőgőssel 2013-ban a washingtoni Blues Alley klubban lépett fel. A CD-n ebből hét darab hallható: három Redman-, egy Monk-szerzemény, két örökzöld, és zárásként a Led Zep-pelin együttes *The Ocean* című száma. A tenoron és szopránon is játszó Redman kedvelt formációja a trió, a harmóniahangszer nélküli felállásban kötetlenül érvényesülhet technikai pallérozottsága, gördülékeny rögtönzőképessége és robosztus előadói alkata. Koncerteken a kompozíciós fegyelem helyébe általában az improvizálás szabadsága lép, ebben mindegyik muzsikos kiemelkedően teljesít. Magas fokon beszélik a modern jazz nyelvét, játéukat lendületes, szellemes, egymást inspiráló párbeszédük teszi igazán élvezetessé. (2014)

(**Live at the Village Vanguard**) Aki járt a New York-i pincehelyiségben, meglepődve nyugtázhatja, hogy jazzklubot sem a méret, hanem a minőség teszi. A Village Vanguard parányi színpadára big bandek is felpréselik magukat, egy kvartett ideális helyszíneként élvezheti az inspiratív légkört. A nyolcvanas éveiben járó, megöregedni nem kívánó **LEE KONITZ** hazatéréseként a híres klubot választotta a lemezfelvétel helyszínéül. Hogy tíz vagy száz néző tapsolt-e a két estén rögzített koncerten, az mellékes. A korong működőképes kvartett játékát őrzi az energiatakarékosan játszó, egyéni hangú mester vezényletével. A korábban Minsarah néven ismert együttes nemzetközi formáció: a német Florian Weber zongorista, az amerikai Jeff Denson bőgős és az izraeli Ziv Ravitz dobos olyan egységet alkot, ami tökéletesen megfelel Konitz szándékainak. Modern

mainstream jazzt játszanak, önálló gondolatokkal, némi szabálytalan beütéssel. Leginkább Weber vonja magára a figyelmet, aki nem tagadhatja le klasszikus iskolázottságát, de a rendhagyó megoldások iránti fogékonyságát sem: játéka Monk-tól Debussy-ig sokfelé kalandozik, de mindig visszatalál a főcsapásra. Konitz tónusa szárazabb, rekedtesebb lett, szólói inkább intellektuális monológok, mintsem érzelmektől hevített kitarulkozások. Időnként kilép a harmóniákból, hogy ne legyen olyan kerek a világ; meglepő húzásai rendre kihívások elé állítják partnereit. Még velünk van, hallatja szavát egy kihalóban lévő, nagy nemzedék képviselőjeként. (2010)

(**The Dreamer Is The Dream**) A meglepetés esztétikája. Új lemezéről szólva ezt tartja a jazz legfőbb értékének a műfaj nagy hatású amerikai szaxofonosa. Egy generációval idősebb, hasonló tekintélyű kollégája, Michael Brecker harmincnyolc évesen jelentette meg első saját lemezét; **CHRIS POTTER** huszonegy volt, amikor debütáló albuma napvilágot látott. Két évtized alatt szorgalmasan járta a mások és a maga útját, tizenöt önálló lemezt készített, további száz CD-n közreműködött, mire nemzedéke meghatározó szaxofonosaként az ECM, a jazz vezető kiadója szerződtette. Harmadik CD-jét új együttessel készítette: bőgőn a kortárs Joe Martin játszik, a zongoránál a modern jazz és az avantgárd iránt elkötelezett, kubai születésű David Virelles ül, az ütőhangszereket a poliritmikus játék fiatal mestere, Marcus Gilmore kezeli. Két nemzedék, régi és új társak a jazz első vonalából. Potter a hangszerparkját is bővítette; a tenor- és szopránszaxofonon kívül klarinét, basszusklarinét, fuvola és ilimba is szerepet kap a felvételeken. Hat, egyenként nyolc-tíz percnyi időtartamú szerzemény, rendhagyó szerkezetű, feszes, de nyitottan építkező darabok, nem annyira önálló entitásként, mint személyes megnyilvánulások hordozóiként. Az izzó hőfokú improvizációk szerkezeti elemként funkcionálnak, a gesztusokat tördelt, erőteljes ritmusok mozgatják. Az inspirációk között Afrika, Latin-Amerika és India is megjelenik. A széles dinamikai skála a nyitó *Heart in Hand* lírai, balladai hangvételétől az *Ilimba* szilaj rögtönzésein át a *Sonic Anomaly* játékos lendületéig terjed. A zenét Potter átható szaxofonjátéka uralja: erőteljesebb, diadalmas hang, egy olyan muzsikusság magasba hatoló kiáltása, aki egybeolvad hangszerével. (2017)

Húrok, pendülés

A gitár a bendzsót kiszorító ritmushangszerként tűnt fel a jazzben az 1920-as években. Korlátozott hangereje miatt sokáig másodlagos szerepet töltött be, a klasszikus jazzben, majd a szvingkorszakban leginkább akkordikus kíséretre használták, míg az elektromos erősítés feltalálásával a harmincas évek végén Charlie Christian – Benny Goodman népszerű együttesének tagja – szólóhangszerré nem tette. A technikai fejlődés azóta óriási méreteket öltött, a pengető hangszerek a különböző elektronikus berendezések és hangmanipulátorok révén szinte teljes zenekari hangzást képesek előállítani. A modern jazzben

szólóhangszerré lépett elő a harmóniai alapokat szolgáltató nagybőgő is, amelyet a free jazz felszabadított kísérő szerepköréből. A jazz-rockban a mozgékony basszusgitár vált a harmónia és a ritmus hordozójává.



(Xenoblast) Jazz és mandolin? Már csak a hárfa hiányzik – sóhajthatnánk, pedig az is volt (Alice Coltrane). És van David Grisman, Paul Glasse, Andy Statman és Jamie Masefield, mindannyian a mandolin művészei, vagy inkább bűvészei, több-kevesebb affinitással a jazzhez. Nevük Európában nem sokat mond, mint ahogy az eddigi emancipációs erőfeszítések sem lépték át a Rubicont: a mandolin alapvetően a bluegrass és az ún. új akusztikus zenével kapcsolódik össze. A

JAZZ MANDOLIN PROJECT CD-jét azonban a Blue Note jelentette meg.

Van egyfelől a hathúros, a gitárnál korlátozottabb adottságú hangszer, van a zene, amit a JMP e hangszer révén megszolgált, és van a jazz, amely elnevezéssel a zene forgalomba került. Hogy mi közük van egymáshoz? A címadó téma két-három akkordra épülő rock, csakúgy, mint a lemezt záró *Hang Ten*, amelyen Trey Anastasio, a bluegrass, a rock és a jazz keverékével Amerikában kultikus státuszt kivívó Phis zenekar szólógitárosa egészíti ki James Masefield skálákat bejáró szólóját. A dallamos, bensőséges hangvételő *Shaker Hill* egyértelműen countryhatást mutat, az indulószerű *Milliken Way* country-reggae, a

Dromedary pedig kelta vonatkozásokra utal. Két bonyolultabb szerzeményben, a *Spidersben* a bőgő 4/4-es ostinatójára felelő mandolin 6/8-os ritmikája, a Szt-ravinszkij előtt tisztelgő *Igorban* pedig a bőgő 5/4-es ostinatójával szemben álló 4/4-es alapritmus a feszültség fő forrása. És a jazz? A lemez egyetlen igazán szvingelő darabja a *Double Agent* című bopos szerzemény.

Vannak jelek, miszerint a mainstream kultuszát szinte normává emelő, ékesszólóan Wynton Marsalis által képviselt neokonzervatív irányzat '80-as, '90-es évekbeli uralmát megelégedő kiadók az utóbbi években új irányok felé nyitnak. Az egyik az amerikai zenei hagyományokban erőteljesen gyökerező folk- és rockvonulat, amely lehetőséget kínál a hangszerszólókra, az improvizációkra. Főleg ez a vonása közelíti a jazzhez, ahogyan időnként egyes jazzmuzikusok (Bill Frisell, Marc Johnson, a Metheny-Haden duó) is szívesen térnek vissza fiatalságuk kedvelt zenei zsáneréhez.

Az anyagában eklektikus, hangzásában és előadásmódjában mégis egységes CD nem a rendhagyó hangszerösszeállítás miatt érdemes a figyelemre. A Jazz Mandolin Project lemeze konvenciómentességével és spontaneitásával színfolt a mai jazz palettáján. (1996)

(Nashville) A nyolcvanas évek elején feltűnt **BILL FRISELL** a jazz meglepetésekkel előrukkoló, egyéni technikájú gitárosa. A jellegzetes amerikai termék, a country és western, illetve a bluegrass iránti vonzódása már korábbi lemezein megmutatkozott, ezúttal azonban határozott formát öltött: egy teljes lemezt szentelt a reneszánszát élő zenének. A *Nashville* egy órányi anyagot tartalmaz, három kivételével valamennyi szám Frisell szerzeménye. A gitáron kívül az acélos hangzású dobro (Jerry Douglas), a mandolin, a bendzsó, a szájharmonika és a bőgő alkotja a hangszerparkot, két számban pedig Robin Holcomb énekes is közreműködik. A gondosan megkomponált, méltóságteljesen áradó, remek hangszerszólókban bővelkedő zene illúziókeltően idézi fel az amerikai rónák tágasságát. Az album a gitáros tisztelgése a szülőföld élő zenei hagyománya előtt. (1997)

(Blues Dream) Kezdeti avantgárd évei után **BILL FRISELL** az utóbbi időben az amerikai zenei zsánerek szintézisével kísérletezik. Meglepetésként hatott, amikor a vezető szaklap, a *Down Beat* kritikusai a countryba hajló *Nashville* című albumát az év jazzlemezévé választották 1996-ban, ám ez a vonal a *Gone Like a Dog* és a *Ghost Town* című lemezekkel tovább folytatódott. A *Bluesdream* 18 rövidebb-hosszabb szerzeménye a bluestől a jazzen és a countrysn át a rockig kalandozik. Chet Atkins, Jimmy Hendrix, Ennio Morricone, Miles Davis neve épp úgy felöltik a hallgatóban, mint Duke Ellingtoné. Frisell képes a különböző

alkotóelemeket egy számon belül egységgé formálni. A hangszerelés a pedálgitár mellett a jazzes fúvóskórusnak is szerepet adott, de a műfaji sovinizmusnál fontosabb, hogy olyan lemez született, amely nemcsak sugallja, hanem megvalósítja az átjárhatóságot. A Bluesdream többszöri hallgatáskor is képes új vonásokat mutatni. (2001)

(Disfarmer) **BILL FRISELL**t rabul ejtette a vidéki Amerika. Megtörtént ez más jazzmuzikusokkal (Charlie Haden) is, legfeljebb rövidebb időre. Frisellnél a vonzalom másfél évtizede tart, és mint a legújabb opus mutatja, még nem ért véget. Meg lehet érteni: tágas látóhatár, végtelenbe kígyózó országutak, szétosztottan terpeszkedő farmok, falvak, kisvárosok, dolgos, kissé darabos vidéki emberek és zene, country, bluegrass, blues, rockabilly, gitár és hegedű minde nélkül. A nyers életet mai is átszővi a pionír-romantika, a lehetőségek ígérete. És aztán híre jön egy misztikus fotográfusnak, az arkansasi Heber Springsben 1884-ben született, és 1959-ben meghalt Mike Disfarmernek, aki egész életét megszállottan a helyi, kemény arcú lakosság fényképezésének szentelte, és akinek életművét halála után fedezte fel az utókor. Bill Frisell autóba ül, átszeli a déli államokat, felkeresi a néhai fotográfus lakhelyét, és ihletet kap egy új album zenei anyagának komponálásához. A *Disfarmer* 26 rövidebb-hosszabb száma öt kivételével a gitáros szerzeménye. A lemez a megszokott „country”-partnerekkel, a steel gitáron és mandolinon játszó Greg Leisz, a basszusgitáros Viktor Krauss és az újabb felfedezés, a hegedűs Jenny Scheinman közreműködésével készült. Hangulatok, benyomások, emlékek, állapotok: zenei karakterdarabok a Friselltől megszokott melodikus invencióval, a számok rövid időtartama miatt kevesebb improvizációval. Míves, kristálytisztán artikulált zene, a hangszerek egymásba fonódó szólamaival; csend, béke, kellem, nyugalom. (2009)

(Sound of Love - The Sound of Summer Running) A jazz keletkezése óta kettős arcú: van egy sötét, nyers, barázdált, szabálytalan, és van egy világos, kisimult, tetszetős oldala. Durva leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy az előbbit a fekete, az utóbbit a fehér muzikusok testesítik meg. Eddig minden fekete tézisére megszületett a fehér antitézis, New Orleans után Chicago következett, a bebopra a cool, a hard bopra a west coast, a free jazzre a jazz-rock volt a válasz. De hogy a képlet mégse legyen egyértelmű, itt van két CD, amelyeken fehér muzikusok szolgálnak példával mindkét állításra, sőt egyazon gitáros két arcát mutatja.

Az örmény származású, amerikai **PAUL MOTIAN** dobos a modern jazz sűrűn foglalkoztatott ütőhangszerese. Másfél évtizede működő triójával készült a

Sound of Love című lemeze, amelyet 1995 nyarán a New York-i Village Vanguard klubban rögzítettek. Motian partnere napjaink ünnepelt gitárosa, Bill Frisell és a világ legjobbjának tartott tenorszaxofonos, Joe Lovano. A hatvan perces CD a jazz érdemes intellektuális változatát nyújtja a hallgatónak, amellyel, s amelyért meg kell küzdeni. A sarkos témák (két Monk- és egy Mingus-szerzemény is helyet kapott a lemezen), a formabontó szerkezetek, a gitár disszonáns textúrái, az ismeretlenbe hatoló, erőteljes szólók azt a kísérletező, a spontaneitásra és az egyéni teljesítményekre építő, megalkuvásmentes szellemiséget sugározzák, amely a legjobb jazznek mindig a sajátja volt.

Ha Paul Motian felkavaró zenéje szembesülésre késztet, **MARC JOHNSON** bőgős *The Sound of Summer Running* CD-je az otthonosság kellemes érzésével ajándékozta meg a hallgatót. Johnson vonzódik a gitárosokhoz, az 1985-ben az ECM kiadónál megjelent *Bass Desire* című lemezén is két gitáros játszott, mégpedig John Scofield és az itt újra szerephez jutó Bill Frisell, akihez most másik sztár, Pat Metheny csatlakozik (a dobokat Joey Baron kezeli). Ez a lemez mentes a zavaró elemektől, nyugalom, kiegyensúlyozottság és békebeli hangulat árad belőle. A szerzők – Johnson hét kompozíciója mellett egyet Frisell, egyet Metheny írt – az Újvilág közkeletű zenéi, a country, a rock és a pop forrásvidékére kalandoztak, kedves, érzelmes dallamokat komponáltak, s a témákat finom szólókkal bontják ki. Ez nem Charlie Christian szvinges lendületű, vagy James Blood Ulmer dübörgő free funk gitármuzsikája, itt az egymást kiegészítő két pengetős hangszer az amerikai vidék nosztalgikus, melankolikus fehér zenéjének apoteózisát zengi. A hallgató kényelmesen hátradől a fotelben, gyönyörködik az eléje táruló panorámában, a vakító kék égen alászálló, izzó napkorongban – amikor a messzi távolból hirtelen elébe villan Bill Frisell másik arca. (1998)

(*In the World – From Natchez to New York*) **OLU DARA** neve a hetvenes évek avantgárd mozgalmaiban tűnt fel először. A kornéto többek között Sam Rivers, Henry Threadgill és David Murray zenekaraiban játszott, de saját lemezzel csak 1998-ban jelentkezett. A régóta New Yorkban élő Dara hátat fordított kísérletező önmagának, és visszatért gyökereihez, a Mississippi mentén fekvő kisváros, Natchez afro-amerikai eredetű, letűnőben lévő népi kultúrájához. CD-jén a jazz egyik alkotóelemét, a bluest állítja a középpontba. A századelő „békebeli” vidéki életének rekvizitumai, az utca, a ház, a barátok, a nők emléke, a finom vacsorák, a friss gyümölcsök illata éppúgy benne van ebben a többnyire tizenkét ütemű zenében, mint a porban, esőben vándorló egykori vak gitáros-énekesek panaszos hangja és a mai nagyváros emberének rezignált világérzete. Dara ugyan a trombitáját is megfújja, de elsősorban szerzőként és énekesként, illetve

néhány számban gitárosként jelenik meg. A tizenegy dal különböző módokon közelít a blueshoz: vannak hangvételükben archaizálók (*Zora, Father Blues*), és vannak közvetlenül a mai fekete folkzenére (rap) rímelőek (*Jungle Jay*). Születhetett volna ebből látványos, de semmitmondó történelmi pannó, s hogy mégsem ilyen, hanem korokon és stílusokon átívelő, jelentésszerű zenével van találkozásunk, abban döntő része van az előadásmód személyességének és hitelességének. A blues mindig is a belső érzések kifejezése volt, nem tűri a mesterkéeltséget, az őszintétlenséget. Olu Dara szemérmesen méltóságteljes zenéjében egy igaz muzsikusi teszi a lelkét a hallgató elé. (1998)

(Return of the Candyman) CHARLIE HUNTER neve az utóbbi öt évben vált ismertté, a Blue Note kiadónál sorrendben ez a negyedik (egészében ötödik) CD-je. A gitáros a '90-es években a San Francisco-i öböl nu-jazzének központi alakja volt, vezette a T. J. Kirk nevű, három gitár és dob felállású – Thelonious Monk, James Brown és Rahsaan Roland Kirk szerzeményeit feldolgozó – együttest, amellyel két lemezt készített a Warner gondozásában. A kaliforniai Berkeley-ben élt gitáros ismeri a régi latin mondást, miszerint minden út Rómába vezet, ezért a nyugati partot New Yorkra cserélte fel. A kiadó napjaink legjobb groove zenekarának nevezi Hunter Pound for Pound nevű együttesét. A hangzatos minősítés a zene ritmikus alapjait szolgáltatató basszus és dob feszes, „dögös” összjátékára utal. Hunter zenéje nem a jazz-rockból eredeztethető, elsősorban fehér muzsikuskok által művelt fúzió nyomvonalát követi, hanem a fekete popkultúra és a jazz kereszteződéséből létrejött funky és hip hop stílusokhoz áll közel.

A *Return of the Candyman* tizenhárom száma keményen megütött, a kettőt és a négyet hangsúlyozó, esetenként aszimmetrikus és poliritmikus ütősalapokra épül, s ebből a ritmusfolyamból emelkednek ki a gitár és a vibrafon (Stefon Harris) szólói. Erre a zenére nem a bonyolult témák, a rafinált hangszerelési megoldások, még csak nem is a technikai vagy hangzásbeli újítások a jellemzőek; a hangsúly az erőteljes ritmuson és a témákat kibontó rögtönzéseken van. Hunter célja – Miles Davis egykori elképzeléseihez hasonlóan – az, hogy a jazznek az improvizálásban és a spontaneitásban rejlő értékeit a mai tömegzenék ritmikai és hangzásbeli környezetébe illesztve újra széles körben elfogadható, táncolásra is alkalmas zenét hozzon létre.

A CD szerkezete rendhagyó: a négy-hétperces darabok közé, afféle közjátékként, fél-másfélperces, elúszó zeneminták kerültek. Nem mindennapi találmány a gitár első öt és a bőgő első három húrját egyesítő nyolchúros hangszer sem, amellyel Hunter a basszusalapot hozza, a vibrafon rögtönzései közben az olykor orgonahangszerű akkordikus kíséretet ellátja, és a bluesban gyökerező, gördülékeny, többnyire motivikusan építkező szólóit játssza. A vibrafon sem

szokványos hangszerpárosításként kapott helyet az együttesben. A két muzsikustilárisan teljes összhangban álló, egymást invenciózusan kiegészítő, minden harsányságtól mentes kamarajátéka a lemez legfőbb értéke. A kötött ritmusok és jazzes rögtönzéseik közötti termékeny feszültség létrejöttében nagy szerepe van muzikalitásuknak és a játékon átsütő felszabadultságuknak. (1998)

(Kisses in the Rain) Az olasz származású **JOHN PIZZARELLI** gitáros-énekes nem esett messze a fájától, a muzsikusi pálya, a hangszer és a stílus választásában szorosan apja, Bucky Pizzarelli nyomába lépett. A kínálatban öröközdek, Tin Pan Alley-dalok, esetleg a zsánerbe illeszkedő saját szerzemények szerepelnek érzelmesen lassú vagy tempósan lüktető előadásban. A harmincas éveiben járó gitáros új lemezén az előbbi változatot részesítette előnyben. Bevált triójában a bőgőt testvére, Martin pengeti, a zongora mögött a kitűnő szólistaképességeket mutató Ray Kennedy ül. A modell Nat King Cole híres kamaratriója – azzal a különbséggel, hogy a vezető szerepet ott a zongora vitte, itt viszont a gitár áll a középpontban. Pizzarelli sokat érett az évek során, játéka magabiztosabbá vált, s bár hangja ma is kamaszosan vékony, kiejtése azt mutatja, hogy érzi a szving ritmikáját. A dalforma nem teszi lehetővé a csapongást, az improvizációk szabad áramlását: a számok rövidek, kerekbe szabottak, egy-egy élethelyzet, érzés, hangulat miniatűr foglalatjai. Bár a hangvétel időnként letűnt korokat idéz, Pizzarelli vonzó egyénisége és előadásmódjának professzionalizmusa nem hagyja érintetlenül a hallgatót. (2000)

(For Louis) A Washingtonban élő **CHARLIE BYRD**nek két jelentős érdeme van: a klasszikusgitár-technika alkalmazásával bővítette a jazz kifejezőkészségét, a bossa-nova és a szamba „felfedezésével” pedig bevonta a dél-amerikai zenét a jazzt megtermékenyítő források közé. Stan Getzcel készített lemezei a jazz remekei közé sorolhatók, popzenei kirándulásai azonban feledhető hozadékokat eredményeztek. A rákkal küszködő mester elhivatottsága, megújuló, bár nem mindig jó irányú kezdeményezései miatt kivívta a szakma elismerését, gitáris-kolái széles körben használatosak az Egyesült Államokban. Halálakor a Washington Post terjedelmes nekrológban búcsúztatta, a jazz jelentős alakjai közé sorolta. Tisztelgése Louis Armstrong előtt inkább méltánylandó gesztusként, mintsem figyelemre méltó alkotásként értékelhető. A *For Louis* korábbi jazz-stílusok jegyében fogant mai muzsikuskok részvételével, akik időnként modern harmóniakba oltják az Armstrong által (is) játszott számokat. Felhangzik a *Hello, Dolly*, a *Tin Roof Blues*, a *Soft Lights And Sweet Music*, a *Struttin' With Some Barbecue*, a *Rosetta* és végül a *What A Wonderful World* is. Nem a nagy

trombitás előd stílusában: a hangvétel a szvingkorszakot idézi, amelyben Byrd zenei világa gyökerezik. Felbukkan a brazil ritmus is, amelynek révén a Struttin'... bossa novává lényegül át. A hangsúly a hangszerelések helyett az egyéni megnyilatkozásokon van. Byrd, aki kitart nylonhúros akusztikus gitárja mellett, nem az első számú szólista: lendületes improvizációkkal hangsúlyosabbnak mutatkozik a szaxofonokon játszó Steve Wilson és a trombitás Joe Wilder. A zenekarvezető inkább a koncepció és a dallamvezetés révén határozza meg az anyagot. Ízlése mértékadó: ami történik, az szakszerű, átgondolt, élvezetes. Puha kifutású, ahogyan a folyó vize nyaldossa a kanyarulat partját. (2000)

(Sci-Fi) A kilencvenes évek felfedezettje, **CHRISTIAN McBRIDE** bőgős rendkívüli jelenség: egyaránt játszik akusztikus és elektromos hangszeren, otthonosan mozog többféle zsánerben, és zenét is szerez. Új CD-je sokoldalúságának bizonyítéka. Témaválasztásában kulturális ikonok (Xerxes, Matrix) épp úgy megihletik, mint bőgős példaképei (Jaco Pastorious, Stanley Clarke). Az elektromos gitár (David Gilmore) szerepeltetésével a fúzió felé nyit, azaz vállalja a popularitást, ugyanakkor zenéje egyértelműen jazz, mégpedig annak tudatosan megkomponált, feszes, mégis dallamos változata. A tematikus anyag minden darabja önálló karakterű, a hangszerösszetétel változó, a kvartettet vendégmuзикusok (Herbie Hancock, James Carter, valamint Dianne Reeves) egészítik ki. McBride fantasztikus hangszertudása, virtuozitása nem áruvédjegy, hanem játékának szerves alkotóeleme. A Sci-fi gondolatébresztő lemez, egyetemes távlatokat nyit meg a hallgató előtt. (2000)

(Live at Yoshi's) **PAT MARTINO** kétszer született: először 1944-ben, másodszor 1980-ban, egy sikeres agyműtét eredményeként, amely megmentette az életét, de elvette emlékezőtehetségét. Hallatlan akarateréjének, barátai segítségének és az orvostudomány fejlettségének tudható be, hogy 36 évesen sikerült újra felépítenie muzsikusi énjét. 1987-ben már közönség elé lépett, sőt hanglemez készítésére is vállalkozott. A 90-es évek közepén a Blue Note kiadó szerződtette, előadói és oktatói tevékenységét azóta ismét jelentős szakmai elismerés övezi. A pályáját Jimmy Smith, Jack McDuff, Jimmy McGriff soul jazz-zenekaraiban kezdő, kivételes képességű muzsikusként a '60-as években a modern jazzgitározás megújításának ígéretével tűnt fel a jazz világában. A hard bopban gyökerező stílusa, fejlett harmóniaérzéke, gitárjának robosztus, telt hangja, minden tempóban hosszú futamokra képes technikája a kortársak és a közönség körében egyaránt megbecsülést szerzett neki. Öt lemezt készített a Prestige kiadónál, majd egy ideig a Muse jelentette meg anyagait.

A kaliforniai Oakland népszerű jazzklubjában rögzített koncertfelvétel remek gitár-orgona-dob lemez. Martino nemcsak a hard bop, hanem a funky és a soul jazz világában is otthonosan mozog. A formáció nyugodtan beérhetné a témabemutató-rögtönzés-témalezárás hagyományos szerkezetének követésével, a felhangzó nyolc szerzemény azonban kerüli a sematikus fordulatokat. A partnerek inspiratív összjátéka ilyen képességű muzikusok esetében természetesen vehető, ezúttal azonban kivételes ötletgazdagsággal párosul. Az ász Miles Davis két klasszikus szerzeménye, az *All Blue* és a *Blue in Green*, de Martino saját kompozíciói is hasonlóan ihletett előadásban szólalnak meg. A gitáros a nyaktörő *Oleo* témájában tempójával kápráztatja el a hallgatóságot, míg a *Welcome to a Prayer* című ballada előadásmódjának érzelmi gazdagságával vált ki hatást. A Hammond orgonát kezelő DeFrancesco a hangszer avatott mestere, virtuóz muzikus, aki nagy kedvvel kíséri, díszíti a gitár futamait. (2001)

(Cat 'n' Mouse) Azok a jazzmuzikusok, akik nem vasfüggöny mögül áhítoztak a szabadságra, hanem nagyokat szippantottak annak friss levegőjéből, a hatvanas évek lázadása után a hetvenes években eljutottak a mindent szabad felfogás képviselőiig. Ez a tagadás szabadsága helyébe a szabadság igenlését állította, ami persze jóval több volt tetszetős szójátéknál: megnyitotta az ajtókat a különféle zenei hatások előtt. Voltak, akik a rock irányába mozdultak el, mások a világ népzeneiből merítettek, és akadtak olyanok is, akik az eklektikában fedezték fel inspiratív közegüket. **JOHN ABERCROMBIE** a hetvenes évek gyermekeként a kontrollált szabadságban találta meg a maga vezérlő csillagát. Munkássága nem véletlenül kötődik a német ECM kiadóhoz: annak esztétizáló, az európai klasszikus zene hagyományaihoz kapcsolódó, a korlátlan szabadság helyébe a forma és a rögtönzés harmonikus viszonyát állító zenefelfogásában otthonra talált. Legújabb CD-je jellegzetes ECM-termék: néhány kompozíciótól (*Third Stream Samba*, *Show of Hands*) eltekintve, amelyek csaknem teljesen szabad, mégis strukturált rögtönzéseknek tekinthetők, a zene klasszikus és népzenei hatásokat mutat. Ennek forrása mindenekelőtt a szokatlan hangszerösszetétel (gitár – Abercrombie, hegedű – Mark Feldman, bőgő – Marc Johnson, dob – Joey Baron). Az energikus játék a muzikusok közötti összhangból táplálkozik. A kortárs kamarahangzáshoz közelítő zene elsősorban Abercrombie és Baron olykor lendületesen szvingelő játéka révén őrzi meg kapcsolatát a jazz törzsvonalával. (2002)

(Generations) **GARY BURTON** az utóbbi három évtized legjelentősebb vibrafonosai közé tartozik, de van még egy jó tulajdonsága: előszeretettel kutat fel és

mutat be fiatal, reményteljes gitárosokat. Larry Coryell, Mick Goodrick, John Scofield, Jerry Hahn, Pat Metheny és mások után itt a legújabb felfedezés, a lemez felvételekor mindössze 14 éves, kaliforniai Julian Lage. Az ifjú gitáros nemcsak előadóként, hanem három figyelemre méltó kompozíció szerzőjeként is szerepel a borítón. Burton szimata ezúttal sem csalt: Lage komoly harmóniai ismeretekről, dallamképző és improvizációs képességekről tanúskodó, partnerénél dinamikusabb és érzelemdúsabb játéka nemcsak, hogy szervesen illeszkedik a kiváló muzsikusokkal (Makoto Ozone – zongora, James Genus – bőgő, Clarence Penn – dob) készített CD zenei szövetébe, hanem meghatározó alkotóeleme annak. A stílusosan többféle forrásból táplálkozó, helyenként Burton ECM-periódusát idéző, alapvetően posztbop indíttatású és jellegű lemez szerzői között találhatjuk Oscar Peterson, Carla Bley, Steve Swallow, Pat Metheny, továbbá a két szólóhangszer (vibrafon, gitár) és a ritmusszekció között közvetítő szerepet is betöltő Makoto Ozone nevét. Az egységes hangzás alapja Burton, Ozone és Lage hasonló játékfelfogása, ami a témavezetésben, a polifonikus átkötésekben és az improvizációkban egyaránt megmutatkozik. Burton soha nem volt újtó, ez a lemez is inkább az utalások, a gondosan és olykor szabálytalanul strukturált anyag, az előadók muzikalitása és az elsőrendű hangszeres teljesítmény okán érdemes a figyelemre. (2004)

(Harrison on Harrison) A popzene dalkészlete rendre megkísérli a jazzmuzsikusokat. JOEL HARRISON gitárost George Harrisonnak, a Beatles együttes néhai tagjának szerzeményei inspirálták új lemezének elkészítésére. Nem véletlenül: GH zeneszerzői világa sok forrásból merít, fellelhetők benne a country, a blues, az angol népzene, az indiai zene, a rock and roll, a pszichedelikus zene, a korai jazz elemei – csakúgy, mint Joel Harrison zenei irányultságában. A lemez GH tizenegy szerzeményét szólaltatja meg, néhányat a Beatles-időkből, többet szólólemezeiről. JH nem tiszteli az eredeti dalokat, hangszerelőként és gitárosként is bizonyítja, hogy gondolkodása távol áll a konvencionális megközelítéstől. Aki nem ismeri az eredetit, bajosan ismeri fel pl. a *Here Comes the Sun* dallamát feldolgozásában. Valójában újraértelmezésről van szó, hiszen GH egyik legismertebb darabja igazi jazzdarabként nyitja az albumot. Vannak persze olyan változatok is (*My Sweet Lord*, *While My Guitar...*), amelyek nem esnek át ekkora metamorfózison. Akár így, akár úgy, JH-nak sikerül mindegyikben új, egy számon belül akár több irányba mutató (jazz)dimenziókat feltárnia. Sokféle hangszínnel operáló, olykor a végletekig torzított, a rockzene jegyeit idéző gitárjátékát stílusosan egészíti ki rekedtes, funkys énekmodja. A lemezen közreműködő kilenc partner közül említést érdemel Dave Liebman szabad te-

rületekre hatoló, coltrane-i hatásokat mutató szaxofonozása (a *Taxman*ben izgalmas párbajt vív David Binney altóssal), valamint Uri Caine billentyűs játéka. Egy lemez, két Harrison: rokonlelkek találkozása. (2005)

(Pass It On) Az ezredforduló táján **DAVE HOLLAND** vezette a világ egyik legjobb, ha nem a legjobb akusztikus combóját. A rendhagyó – harsona, szaxofon, vibrafon, bőgő, dob – összeállítású kvintett progresszív, de kissé absztrakt zenét játszott, sikere mindenekelőtt az együttes belső kohéziójának és a magas szintű egyéni teljesítményeknek volt köszöntető. A kiváló bőgős big banddel készített lemez után szextettet alakított, amelyben régi társai közül csak Robin Eubanks maradt meg. Új elem a zongora szerepeltetése, a sokoldalú Mulgrew Miller bevonásával Holland irányt váltott, miközben – Charlie Hadenhez hasonlóan – visszalépni is látszik az időben. A *Pass It On* inkább tekinthető neo-bop zenének, mint útkereső kísérletnek. Mind a kilenc szám a zenekarvezető szerzeménye, közülük hat a korábbi lemezein elhangzottak újraértelmezett változata. A szextett formáció nemcsak lehetővé, hanem szükségessé teszi a hangszerelést. Holland kétféle módon foglalkoztatja a háromtagú fúvóskart: hol kis-, hol nagyzenekari hangzást kelt velük. A zenében latin és brazil hatások épp úgy felfedezhetők, mint gospel- és bluesutalások. A legmodernebb hangzást a Sam Riversnek ajánlott, csaknem 14 perces *Rivers Run* képviseli. Az előadás megszokottan magas színvonalú. Holland együtteseinek jellemzője a kollektív improvizáció, amiből itt sincs hiány. Eubanksen kívül erős szólókkal jelentkezik Antonio Hart altszaxofonos és a nagy reménység, Alex Sipiagin trombitás. A bőgős rögtönzései ezúttal is a logikus szerkesztés iskolapéldái. (2008)

(Remembrance) Tizenharmadik lemezén régi álmát váltotta valóra **JOHN PATITUCCI**, korunk egyik legjobb bőgőse/basszusgitárosa. *Communion* című albumának próbáján, 2001-ben játszott először trióban Joe Lovano szaxofonos-sal és Brian Blade dobossal. A közös felvétel készítésének vágya mindhármyukban megfogalmazódott akkor, de nyolc évet kellett várni a megvalósulásra. Érdemes volt. Az emlékezés (*Remembrance*) ezen a lemezen a nagy elődök iránti tisztelet kifejeződésében nyilvánul meg. Mindegyik számot dedikálták valakinek (Monk, Rollins, stb.) Színtiszta akusztikus jazz ez, nincs benne semmi formabontó, rendhagyó megoldás. Három, a hangszerén a legkiválóbbak között számon tartott muzsikos összeállt, hogy létrehozzon valamit, ami más, mint amit külön-külön képviselnek. Mindegyikük játéka tananyag lehetne: magas szintű hangszertudás, kreativitás, tökéletes összjáték. Még az sem igazán zavaró, hogy Patitucci a bőgőt és a basszusgitárt felváltva használja. Tizenegy

szám került a korongra, mind közös szerzemény. Variációk, fejlesztések egyes témákra, motívumokra. A hangzás, leginkább Lovano közreműködésének köszönhetően, egységes. A tenoros jól ismert robosztus, expresszív játéka helyett személyiségének visszafogott, lírai oldalát mutatja meg. A felvételek koncertszerű stúdiókörülmények között, mindenféle utómunka nélkül készültek, ami szinte tapinthatóvá teszi az összjáték spontaneitását. Csellón Patitucci felesége, illetve négy számban Ruggerio Boccato ütőhangszeres is közreműködik. (2009)

(**Continuous Beat**) A manhattani „Downtown” jazz világában tájékozottak szűk körén kívül keveseknek lehet ismerős **REZ ABBASI** gitáros neve, még kevésbé eddigi munkássága. Az 1965-ben Pakisztánban született, Los Angelesben nevelkedett Abbasi 1987-ben kapcsolódott be New York jazzéletébe. Tanulmányai során alapos jártasságra tett szert az európai zenében, az indiai klasszikus zenében és a jazzben, s ezek a hatások saját felvételein, pl. a Vijay Iyer és Rudresh Mahanthappa közreműködésével készített lemezeken is megjelentek. Első trióalbumán eltávolodik az addigi fúziós iránytól. Eredetileg Paul Motianra gondolt ütőhangszeresként, de az idős mester betegsége, majd halála miatt mást kellett keresnie. Meg is találta Satoshi Takeishi személyében, aki mellé John Hebert csatlakozott bőgősként. Vélhetnénk, szűkös a három hangszer által létrehozott hangzás, de nem: Hebert bőgőjének eszményien megformált szólamai, Takeishi sokszínű dobolása feledtetik a további harmóniahangszer hiányát. A vezető szerep természetesen Abbasié, aki elektromos gitárjának torzított hangját különböző, olykor keleties hatásokat keltő effektekkel teszi változatosabbá. Szólói gördülékenyen áramlannak ujjai közül; ritkán, inkább társai rögtönzése alatt játszik akkordikusan. Saját szerzeményein kívül olyan, különböző karakterű darabokat választott a lemezre, mint Gary Peacock: *Major Major*, Thelonious Monk: *Off Minor* vagy Keith Jarrett: *The Cure* című kompozíciója. A témák játék közben új értelmet kapnak, a zene folyamatos párbeszéd, reagálások, közbeszólások, ellenpontosítások sorozata. Szabályos lüktetés helyett tördelt ritmus, rögzített szerkezeteket felülíró, vibráló interakció, gazdag harmóniakészlet – Rez Abbasi lemeze a spontaneitás jegyében fogant, erőteljes, modern jazz. (2012)

Nemek és igenek

A jazz férfias játékmódként, az erősebbik nemmel társított előadási gyakorlatként honosodott meg a köztudatban. Idővel feltűntek muzsikusnők is, de jelenlétük csak hangsúlyosabbá tette a kimerítő életformából következő nehézsége-

ket. A helyzet az utóbbi két-három évtizedben, a modern jazz térhódításával változott meg, a hölgyek száma és jelentősége hangsúlyossá vált. Ami 1934-ben valószínűtlen volt, manapság már természetesnek számít. Akkor indult a Down Beat, amelynek szavazásán 2016-ban már minden kategóriában szerepeltek hölgyek. A kritikusok véleménye alapján az év lemezei között a második és harmadik helyen Maria Schneider zeneszerző-hangszerelő és Cécile McLorin Salvant énekes albuma végzett. Maria Schneider nagy évet zárt, a big bandek, a zeneszerzők és a hangszerelők listáját is vezette. A klarinétosoknál Anat Cohen állt az élen, a fuvolisták sorát Nicole Mitchell nyitotta, a hegedűsök éllovasa Regina Carter (a második Jenny Scheinman) volt. A gitárosok között Mary Halvorson, a szopránszaxofonosoknál Jane Ira Bloom, a nagybőgősöknél Linda Oh a második. A basszusgitárosoknál Esperanza Spalding a harmadik, és még a dobosok élmézőnyében is akadt hölgy az ötödik helyen Terri Lyne Carrington személyében. A női kategória, az énekesek sorrendje így alakult: Cécile McLorin Salvant, Cassandra Wilson, Dee Dee Bridgewater, Dianne Reeves, Cyrille Aimée.

(The Jazz And Blues Sessions) Az 1937-ben született **NANCY WILSON** nevét nem mindegyik jazzlexikon tartja számon. Termékeny életútja során ugyanis hol a pop, hol a jazz vize-

in hajózott. A hagyományos repertoáron túl előszeretettel tűzte műsorára a kor divatos zenés játékaiknak betétdalait, énekstílusában is egyesítette a pop, a blues és a jazz iskoláit. A jazz szempontjából legfigyelemreméltóbb korszaka a hatvanas és a hetvenes években a Capitol céghez fűződik, amikor olyan muzsikusok voltak a partnerei, mint az őt felfedező Cannonball Adderly, aztán George Shearing, Hank Jones, Ben Webster, továbbá a hangszerelő Billy May, Oliver Nelson, Jimmy Jones és Gerald Wilson nagyzenekarai. A *The Best Of Nancy Wilson* sorozat darabjaként 70. születésnapjára megjelent CD ebből az időszakból ad reprezentatív áttekintést. A 16 lemezről válogatott 18 szám az énekesnőt sokoldalú, hangszínekben gazdag, érzelmes, de nem érzelgős előadónak mutatja, akinek a jazz jelentős énekesei között is helye van. (1997)



(**Loving You**) Miles Davis nagy csodálója volt az 1934-ben született **SHIRLEY HORN** énekes-zongoristának, aki második fénykorát élte a '90-es években. A magát zongorán többnyire elsőrangú partnerek társaságában kísérő művésznő sorozatban jelentette meg színvonalas, intim hangvételi lemezeit, amelyeknek központi témája általában a szerelem. Legújabb opusának címe is erre utal. A borítón elegáns dámaaként megjelenő Horn lassú, balladisztikus, vallomásos számokból állította össze lemezének anyagát. Előadásmódjában sok az elbeszélő elem, egyenletesen intenzív dinamikájú énekében kerüli a vibrátot, a technikai csillogásnál érezhetően többre tartja a személyesség varázsát. Az érzéki, kifinomult belső világot megjelenítő lemez puritán, zsongító hangszerelésében jelentős szerepet játszott egy bizonyos George Mesterhazy, aki a billentyűs hangszereket és a gitárt is kezeli. (1997)

(**Maiden Voyage**) *Shake Free* című korábbi CD-jét Grammy-díjra jelölték. **NNENNA FREELON** újabb lemeze több szempontból is figyelemre méltó. Hangja középmagas fekvésű, nem nagy terjedelmű; kiejtése (frazéálása) az, ami érett jazzénekesnőnek mutatja. A lemez a női sors, a női lélek zenei breviáriuma. A szerzők között a blues híres előadói (Blossom Drearie, Sippie Wallace) épp úgy megtalálhatók, mint örökzöldek komponistái (Jerome Kern) vagy a modern nőideál képviselői (Nona Hendryx, Nina Simone). Önazonosság, függetlenség, szerelem, csalódás, vágyódás, a modern élet veszélyei – erről énekel Freelon kontrollált, mégis az érzelmek széles skáláját közvetítő hangján. A lemez jellegzetessége az énekszólam és a zenekari háttér szoros együttese. Az alaptónust Michael Abene érzékeny zongorajátéka adja meg, amit Bob Mintzer szopránszaxofonja és basszusklarinétja, Dave Valentin fuvolája, Joe Beck elektromos gitárja színezt. A hangszeres improvizációkhoz Freelon többször gördülékeny scatögtönzésekkel kapcsolódik. A bőgőnél Avishai Cohen és Peter Washington, a dobnál Danny Gottlieb és Clarence Penn váltják egymást, biztos ritmusalapot szolgáltatva a fúzió és a modern mainstream határvidékein járó muzsikához. (1998)

(**I'll Be Easy to Find**) A hatvanas évek elején lépett be a jazz világába, gyors egymásutánban három albumot készített, majd az énekesnői szerepet a családanyaira cserélve 36 évre eltűnt a reflektorfényből. **TERI THORNTON** újbóli felfedezése és a lemez elkészítése a Verve kiadó egyik munkatársának köszönhető. A mellőzöttséggel és rákbetegséggel is viaskodó Thornton 1998-ban megnyerte a Thelonious Monk-énektárgyat, s egy csapásra a figyelem középpontjába került. Az ezt követően megjelent CD sokoldalú, kimerítő stílusú előadóként mu-

tatja be, aki hatásosan, de néha modorosságba hajlóan bánik kontraalt hangjával. A műsorban balladák, bluesok és tempós szvingek egyaránt helyet kaptak, a változatos anyagot az énekes mélyen átélte, olykor Sarah Vaughant és Betty Cartert idéző előadásmódja fogja egységbe. Egyfajta csoda, az élet és a művészet diadala az, ami Thorntonnal történt. Kérdés, hogy a későn jött elismerés, amire ez a lemez is rászolgált, pótolhatja-e az elvesztett évtizedeket. *(Teri Thornton 56 éves korában, fél évvel a lemez megjelenése után meghalt.) (1999)*

(Dream of Life) Az időközben elhunyt **CARMEN McRAE** 1989-ben Kölnben, a West-Deutsche Rundfunk rádió remek nagyzenekarával készítette ezt a CD-t. A klasszikus big band-hangzást nyújtó hangszerelés a bőgősként is ismert John Clayton munkája, aki mindenekelőtt a kontrasztokban rejlő dinamikai lehetőségeket aknáztta ki. A sok harsány zenekari letétnek a koncertterem ugyan alkalmasabb közege, mint egy szűkre méretezett stúdió, de Clayton a szelíd hangoknak is teret adott. Amit a jazzéneklés lényegéről valaha is tanítottak, azt McRae ötven percben bemutatja: biztos harmóniaérzék, minden gesztus, frázis, hang pontos megformálása, a kifejezőeszközök tökéletes birtoklása, ugyanakkor a spontaneitás szabad érvényesülése. Az egyéniség nem lesz, hanem születik: McRae például jazzénekesnek született. 69 évesen is elbűvöli a hallgatót a szikár, mély hang mögött feltáruuló érzelmegzaltsággal. Olyan varázs ez, amit még az utókor üzleties világát jelző, giccses CD-borító (rózsaszínű virágszirom) sem tud semmissé tenni. (1999)

(Live at Yoshi's) A Franciaországba áttelepült amerikai **DEE DEE BRIDGEWATER** példaképe bevallottan és nyilvánvalóan Ella Fitzgerald – olyannyira, hogy külön lemezzel tisztelgett a világ talán legismertebb és legnépszerűbb énekesnője előtt. Újabb albuma koncertfelvétel: a kaliforniai Oakland város híres klubjában rögzítették. Zongora/orgona, bőgő, dob, énekhang – a hangszerkészlet minimális, a hatás mégis átütő. Letelepszik az ember a hangszórók elé, s azon veszi észre magát, hogy a zene átrepíti téren és időn, már ott van ő is a kis klubban, a színpadtól jobbra, orrát megcsapja az énekes illatszere, füle elvarázsoltan issza be a hangokat, jókat derül a szellemes összekötőszövegeken, s a számok végén önfeledt tapsolással adja jelét tetszésének. A zenei anyag sokszínű, a lassú számoktól a jazzröközöldeken át James Brown klasszikus soulszámaig, az ironikus éllel tolmácsolt *Szexgépig*. Fitzgerald híres scattechnikája (szöveg nélküli énekes rögtönzés) épp úgy megidéződik, mint Sarah Vaughan hajlításokkal tűzdelt balladaéneklése. Bridgewater azonban nem epigon, minden dalt önálló felfogásban szólaltat meg. Középfekvésű, rekedtes hangjának a lírai dalok feksze-

nek jobban, a tempósabb számokban éneklése néha erőltetettnek hat. A három estén rögzített lemez szólista és zenekar harmonikus együttműködésére épül, minden perce az alkotóerő dicsérete. (2000)

(Guardians of the Light) Nevét jobban ismeri a szakma, mint a nagyközönség, pedig már hét önálló lemeze jelent meg. **MICHELE ROSEWOMAN** zongorista Quintessence nevű együttesével a New York-i Sweet Basil klubban vette fel a kilenc rövidebb-hosszabb számot, kettő kivételével saját szerzeményeit. Nyitottság és dinamizmus – ez a két minőség jellemzi legjobban Rosewoman zenei határokat nem ismerő irányultságát, amely az afrikai utalásoktól a szabad zenélés formabontó megoldásaiig terjed. Erőteljes közlésvágy és kísérletező szellem hatja át a felvételeket, az összezsírozott együttes különösen Craig Handy és Steve Wilson szaxofonosok jóvoltából eredeti, izgalmas zenével rukkol elő. (2001)

(Live at the Village Vanguard) Ha hamisítatlan jazzt akarunk hallgatni, **MARY STALLINGS** koncertlemezt kell a lejátszóra helyeznünk. A San Franciscóban élő, 1939-ben született előadó pályáját Dizzy Gillespie egyengette, már amikor ő nem ruhatervezéssel, belsőépítészettel és gyermekneveléssel foglalkozott. A hosszú kihagyás népszerűségére hátrányosan, művészetére előnyösen hatott. Stallings a jazzénekesnők Billie Holiday és Sarah Vaughan nevével fémljezt vonulatához tartozik, akik életükkel hitelesítették művészetüket. A híres New York-i klubban rögzített, az előadás közvetlenségét őrző felvételen akusztikus kvartett kíséri az énekest. A hangszereléseket Eric Reed zongorista készítette. Stallings négyoktávós, bluesos, erős hangjához mélyen átélt, érzelemdús előadasmód társul. Gesztusai őszinték, bensőségesek, ugyanakkor drámai hatásúak. A világ zajában megváltás ez a tiszta hang. (2001)

(Come Dream with Me) Long Islanden született, kijárta a megfelelő óvodákat és iskolákat, fehér bőrű, és fölöttébb vonzó külsejű. Az, amit Amerikában jazzközegnek nevezhetünk, mostanában azzal van elfoglalva, hogy eldöntse: van-e akkora tehetség **JANE MONHEIT**, amilyennek a professzionális menedzselés és a körülötte kialakult médiahisztéria láttatja. A Jaziz magazin címlapja a párdúcőr ruhába öltözött művésznőt a dzsungel királynőjének nevezi, de egyúttal fölteszi a kérdést: vajon tud-e szvingelni? Hogy hallása, énekhangja tökéletes, az senki előtt nem kétséges, ám ezek a tulajdonságok aligha elegendőek a sikerhez.

Jane Monheit, mint a lapok írják, lefegyverző színpadi jelenség. Nem véletlenül végzett 1998-ban a Thelonious Monk zenei verseny második helyén az azóta elhunyt, nála négy évtizeddel idősebb Teri Thornton mögött. Az ered-

mény felkeltette Mary Ann Topper menedzser és az N-Coded Music lemeztársaság érdeklődését, akik új sztár lehetőségét látták meg a fiatal énekesnőben. A kis cég nagy terveihez kapóra jött Monheit sikere. 2000-ben megjelent a *Never Never Land* című bemutatkozó lemeze, amely Amerika-szerzte kedvező fogadtatásra talált; és itt a második albuma, amely megerősítheti helyét a figyelemre méltó tehetségek között. A lemezkiadó elsőrangú muzsikusokat szerződtetett kíséretéül: a zongoránál Kenny Barron ül, a bőgőn Christian McBride játszik, a dobokat Gregory Hutchinson kezeli, és néhány számban trombitán Tom Harrell, szaxofonon Michael Brecker is közreműködik. Ezek a muzsikusok nem azon a szinten vannak, hogy kellő díjazásért bárki lemezéhez adnák a nevüket.

A tálalás: sztároló, lenge, szexis. A hang: kristálytiszt, hajlékony, csábító. Kevés énekesnő képes hangszálaival ilyen érzékien vonzó tónusban megszólalni, nem csoda, hogy rabjául esik, aki hallgatja. Monheit birtokában van mindannak, amit énektudásnak nevezünk. A lemez az *Over the Rainbow*-val kezdődik, ami sok mindent elárul az előadóról, még többet a menedzsmenről. Balladák, lassú örökzöldek és két popdal, a Bread együttes, illetve Joni Mitchell szerzeményei. Bírálói retróhölgynek nevezik az énekesnőt, nem véletlenül: lemeze hangütésében, stílusában, témaválasztásában több évtizeddel ezelőtti világba visz. A jazz csak egyik felülete, az egész inkább az amerikai populáris kultúrán nevelkedett közönséget célozza meg. Hogy mi köze mindennek a XXI. századhoz? Ez a vállalkozás valószínűleg nem erről szól. (2001)

(**Time Control**) Extravagáns divatbabaként pózol az 1979-es születésű, 1999 óta Amerikában élő japán **HIROMI UEHARA** zongorista/billentyűs negyedik lemezének borítóján. A szerepjátszás nem idegen a Berklee-n tanult előadótól, aki megannyi zenei zsánert, formulát felvonultat saját szerzeményekkel előrukkoló, az idő hangzatos témáját körbejáró CD-jén. Többségük a hetvenes évek jazz-rock világában gyökerező, gyakori harmónia- és ritmusváltásokkal terhelt, hektikus hangszerelésű darab. Állandó triójának tagjain (Tony Grey – basszus, Martin Valihora – dob) kívül Hiromi fő társa vendégként a manhattani alternatív zenei körök gitáros fenegyereke, David Fiuczynski, akinek erősen torzírt gitárfutamai több szerzeményben kiemelt szerephez jutnak. A lehengetlően dinamikus Hiromi virtuóz hangszeres képességei és zenei ötletei sok jóval kecsgetetnek – már ha túllép az útkeresés strum und drang korszakán. (2007)

(**On the Other Side**) Kétszer fél képmás (első, hátsó borító), jellegzetes, szögletes, nyílt, kissé hideg amerikai arc, hullámos szőke haj. Mégsem csak az ő, hanem az általa fémjelzett zenekar neve áll a CD-n, ami változás **TIERNEY**

SUTTON előző lemezeihez képest. Az énekesnők korában nemcsak ritka, hanem kivételes, hogy egy prima donna ennyire hangsúlyozza a zenekarához fűződő kapcsolatát. Azt tudatja vele: ez a viszony nem a sztár és a kísércsapat, hanem azonos értékű muzsikuskok együttműködésén alapul. Nem sok példa akad énekes és együttes ilyen szimbiózisára. Sutton úgy válik eggyé muzsikustársaival, hogy időnként énektechnikája is hangszeres hatást kelt. Partnerei (Christian Jacob – zongora, Kevin Axt és váltótársa Trey Henry – bőgő, Ray Brinker – dob, és vendégként Jack Sheldon – trombita, ének) pedig úgy játszanak, mintha az énekes az egyik hangszeres volna közöttük. A meghatározó mégis az énekhang, ez a közép- és felsőtartományokban mozgó, hajlékony, bravúros technikai megoldásokra képes, érzéki adottság. Tizenhárom dal a boldogságról, pontosabban annak kereséséről, amelynek jogát, mint a fülszöveg felemlíti, a Függetlenségi Nyilatkozat biztosítja az Egyesült Államok polgárai számára. A CD erről a vágyakozásról, a megszállottságról, a szív fájdalmainról és csalódásairól, végül talán valami jónak a megtalálásáról szól, mert hogy Sutton kisasszony tisztességtudó amerikai állampolgár, aki komolyan veszi az alapító atyák üzenetét. Hogy ebből mennyi a technikai rafinéria és mennyi a mélyen átélt érzés, azt nehéz megítélni. De érdemes próbálkozni vele. (2007)

(**The Lost Chords Find Paolo Fresu**) Az ember első hallásra nem hisz a fülének. Minimalista zene két idős muzsikusk enervált próbálkozásában. A második hallásra aztán felsejlik, a harmadikra megmutatkozik a lényeg: a lírai, szomorkás, letisztult vonalvezetésű narratíva. **CARLA BLEY** (zongora), Steve Swallow (basszusgitár), Andy Sheppard (szaxofon) és Billy Drummond (dob), azaz az Eltűnt Akkordok megtalálták Paolo Fresu olasz trombitást, hogy a maguk csendes, visszafogott, elegáns modorában a kaotikus kor asztalára tegyék ezt a transzcendensen szép zenét. Carla Bley persze nem volna az, aki, ha nem legyintené meg a hallgatót a humor és az irónia vesszőivel, de most beéri a CD nagyobbik részét kitevő szvit címével (*Banana Quintet*, amely hat részből áll) és a borító szellemes kísérszövegével. A kvintetté bővült formáció létrejöttének mozgatórugója Sheppard kontrolláltan szabad szaxofonjátékának és Fresu nyílt, vibráló nélküli trombitahangjának a társítása volt. A formáció, mint annyi más hagyományos megoldás, rég kikerült Bley érdeklődésének homlokteréből, ezért izgalmas kihívásnak mutatkozott a számára. A 33 percnyi, egységes, meditatív hangvételű *Banana Quintet* egyszerre gyökerezik a jazzhagyományokban és – elsősorban a rendhagyó szerkesztésmód és Bley disszonáns akkordjai révén – mutat új irányokba (a *Four* például a Beatles *She's Heavy* című számának basszusmenetébe torkollik.) Fresu és Sheppard remekül kiegészítik, ha

kell, ellenpontozzák egymást, és hasonló stílárú egyneműség mutatkozik világos logikával építkező, erőteljes szólókban. Kiváló hangszeres teljesítményük tölti meg élettel a lemezt teljessé tevő *Liver of Life*, *Death of Superman* és *Ad Infinitum* című darabokat is. (2008)

(*Until I Met You*) Jazzénekesnőkkel Hudson lehetne rekeszteni, nem csoda, ha az ember mérsékelt érdeklődéssel veszi kezébe az új Sarah Vaughanok, Ella Fitzgeraldok bemutatkozó lemezét. Az 1980-ban született **MELISSA MORGAN** azonban más úton jár, rá – hanganyaga, kiejtése alapján – leginkább Nancy Wilson lehetett hatással. Soul, r&b – adódik az első benyomás, hogy aztán fokozatosan megváltozzon a kép. Nem kétséges, vérbeli jazzénekeslén állunk szemben, aki fiatal kora ellenére ura eszközeinek. Középmagas hangja ugyan néha kissé érdes, és helyenként affektálnak hat, frazírra azonban kitűnő, csakúgy, mint a tempói. Ballada, örökzöld, blues – mindegy, milyen zsánerben énekel, azt szuverén módon teszi, és a sex appeal sem hiányzik belőle. Gerald Clayton zongorista, Randy Napoleon gitáros és Christian Scott trombitás vezetésével fiatal, tehetséges muzsikuscsoport szegődött kíséretéül. Érdemleges debütálás. (2009)

(*The Mosaic Project*) Politikailag korrektebb albumot elképzelni sem lehet: kizárólag a gyengébbik nem képviselői szerepelnek rajta. Csak a külső szerzők sorában található egy-két olyan név, mint Irving Berlin vagy Paul McCartney, amúgy a dalok többségét is **TERRI LYNE CARRINGTON**, a zenekarvezető dobos szerezte. Ez azonban csak egy elhanyagolható, mondhatni illetéktelen észrevétel, mert a zenével kapcsolatban egészen más gondolatok fogalmazódnak meg a (férfi)hallgató fejében. Korábban is születtek lemezek, amelyek egy sorban vonultattak fel olyan énekes klasszisokat, mint Cassandra Wilson, Dee Dee Bridgewater, Diane Reeves, Gratchan Parlato, Carmen Lundy vagy Nona Hendryx, itt azonban többről van szó, mint sztárparádéről. Carrington pályája kezdetén már tervezett hasonló jellegű összeállítást, de akkor még nem talált kellő számú partnert terve kivitelezéséhez. Negyedszázad alatt nagyot változott a világ, a nők szerepe ugrásszerűen megnőtt a jazzben, s ha valaki ennek felmutatását tűzi ki célul, azt már a minőség biztos fedezetével teheti. A tizennégy számot tartalmazó albumnak csupán egy-két szerzeményében nincs ének vagy énekhang, de a hangszeresek között is olyan kiválóságokat találni, mint Geri Allen, Esmeralda Spalding, Ingrid Jensen, Tineke Postma vagy Anet Cohen. Az eklektika posztbop-, soul-, funky-, hip hop-, rapstíluselemek használatában nyilvánul meg – a sokféleség mégsem zavaró, ellenkezőleg: az afro-amerikai zenei hagyomány egységét és folytonosságát tudatosítja a hallgatóban. A kö-

zösség tudat és az elhivatottság önmagában persze kevés volna, ha nem párosulna modern hangzással, ötletes hangszerelésekkel, remek összejátékkal és mívés hangszerszólókkal. Élvezetes zene az első perctől majdnem az utolsóig. (2011)

(Radio Music Society) Új üstökös ragyog az amerikai jazz egén. Az 1984-ben Portlandban született **ESPERANZA SPALDING** 2005-ben már a Berklee College of Music bőgőtanára volt, 2011-ben pedig általános meglepetésre elnyerte a legjobb fiatal művésznek járó Grammy-díjat, ami egycsapásra megnövelte az érdeklődést zenéje iránt. A tehetségét különböző zsánerekben érlelő Spalding zeneszerző, bőgős/basszusgitáros, énekes, producer egy személyben, amivel persze nincs egyedül a szakmában, csakhogy ő ritka tulajdonsággal, karizmatikus személyiséggel is rendelkezik. Két utóbbi lemeze, a 2010-es *Chamber Music Society* és az újabb, a *Radio Music Society* nemcsak különleges címeivel kötődik egymáshoz: előbbi zenészi énjének introvertált, utóbbi pedig extrovertált kivetülése. Az anyag oldallépés az egy számban itt is közreműködő Joe Lovano szaxofonos modern jazzt játszó Us Five együttesétől, amelynek Spalding a bőgőse. Ez a tizenkét szám a soul, a funk, a jazz és a modern pop ötvözete, hipnotikus fekete zene. Már a nyitó *Radio Song* címe idézőjelben értendő, populáris hangzása ugyanis bonyolult szerkezettel és vokális betétekkel párosul. Ez az igényesség nemcsak a merész hangszerelési megoldásokban, hanem a társadalmi problémákat boncolgató szövegekben is megnyilvánul. Spalding többnyire basszusgitáron játszik, de a lemezt inkább érzéki éneklése határozza meg. Az egységes hangzás megteremtésében olyan eltérő irányultságú művészek voltak a társai, mint Algebra Blessett és Lala Hathaway (ének), Leo Genovese (billentyűsök), Lionel Loueke (gitár), Terri Lyne Carrington és Jack DeJohnette (dob). Kár, hogy az invenció itt-ott elapad, és a jazz törzsvonalán felnevelődött hallgatók kapaszkodó nélkül maradnak az ambíciózus projekt hallgatása közben (2012)

(The Currency is Heat) Magyar apa és ír katolikus mama gyermekeként Newark nevezetes, vegyes kultúrájú Ironbound negyedében született és nevelkedett az ötvenes években **SHELLEY NEILL**. Szülei csecsemőként eldobták, egy idegen család vette gondjaiba. Már fiatalon vonzódni kezdett a zenéhez, a soul-tól a jazzen át a kortárs zenéig sok mindent magába szívott. Éneket többek között Sheila Jordan, Jay Clayton, John Blake és Ted Dunbar irányításával tanult, de Bill Evans és Miles Davis zenéje is nagy hatással volt rá. 1969-ben Bostonba költözött, énekesi karrierje azonban csak a '80-as években bontakozott ki. Elsősorban Bostonban és környékén ismert, lemezeit maga adja ki. Első CD-jén, amely a *The Blues Runs Through It* címet kapta, a bluesnak a jazzre gyakorolt

hatását mutatta be az ének szemszögéből. Két további CD-t is a bluesnak szentelt, a következőnek az *Irish Eyes Gipsy Soul* címet adta. „Ez arról szól, ahogyan én a világot látom és hallom ír szemeimmel és cigány lelkemmel” – nyilatkozta a különféle hatásokat tükröző, többek között Bob Dylan, Abbey Lincoln és Stevie Wonder számait feldolgozó albumról.

Legújabb projektje ennek folytatása: a populáris zene olyan bálványainak dalait éneкли rajta, mint Eric Clapton, Patsy Cline, Janis Joplin, Willie Nelson. Partnerei is ugyanazok, Gárdonyi László mellett Ron Mahdi bőgőzik, Yoron Israel dobol. Utóbbi Gárdonyi triójának állandó tagja, a Berklee College of Music ütőhangszeres tanára. Shelley Neill középfekvésű, érzéki hangjával, romantikus hangütésével, szenvedélyes előadásmódjával a jazzéneklés klasszikus hagyományait követi, nem a technikára, hanem a dalok érzelmi tartalmára helyezi a hangsúlyt. A többnyire lassú, balladák-ból álló, a rhythm and blues-hoz és jazzhez is kapcsolódó anyag egy őszinte, mély érzésű előadó valamásos megnyilatkozása. A lemez egységes hangzásában és igényes megformálásában fontos szerepe van a kísérő triónak, mindenekelőtt Gárdonyi Lászlónak, aki puha billentésével, melodikus játékával és a dalok lírai hangulatához illeszkedő, cizellált szólóival az énekesnő meghatározó alkotótársa hatodik közös lemezükön. (2014)

(Melissa Aldana & The Crash Trio) A Thelonious Monk-szaxofonversenyt 2013-ban egy hölgy, a chilei MELISSA ALDANA nyerte. A siker nem előzmény nélküli, a tenoros a Berklee-n tanult, pályáját New Yorkban kezdte. A győzelemhez a szakmai elismerésen és a sajtófigyelmen túl lemezfelvétel is járt. Az akkor 25 éves Aldana a honfitársával, Pablo Menares bőgőssel és a kubai Francisco Mela dobossal formált triójával vonult a stúdióba, ahol tíz, többnyire saját szerzeményt rögzítettek. A harmóniahangszer nélküli triójáték a szaxofonosok erőpróbája. Sonny Rollins neve ilyenkor nem véletlenül merül fel: az idős mester hatása erősen érződik Aldana hangszerkezelésében. Átható, olykor éles tónus, minden regiszterben könnyed billentyűkezelés, gyakori vertikális futamok jellemzik technikailag gördülékeny játékát. Posztbop világ, időnként nyitás szabadabb irányokba, kiváló egyéni teljesítmények – ígéretes bemutatkozás. (2015)

(Keep Me in Your Heart for a While) Az amerikai délen született, Párizsban és New Yorkban nevelkedett MADELEINE PEYROUX jazzénekesnek indult, de nem a hagyományos értelemben: zenei világa a bluest, a popzenét és a francia sanzont is magába foglalja. Személyes hangvételű előadásmódjával és színpadi jelenlétével tűnhetne ki korunk karakteres, de nem meghatározó énekesei kö-

zül, ha nem lett volna Billie Holiday, akinek hatása rányomta bélyegét előadói stílusára. A hangszínek, a hangsúlyok, a hajlítások akaratlanul, folyamatosan emlékeztetnek a nagy elődére. Peyroux mégsem Holiday másolata. Előadás-módjából ugyan hiányzik a drámaiság, amely a banális témákat is képes meg-rázó élménnyé formálni, de visszafogott hangvételű, erős érzelmi fűtöttségű, olykor suttogó énektechnikája szuggesztív előadónak mutatja. 1996-ban meg-jelent első lemezét nyolc év kihagyással további öt követte; a dupla CD ebből ad élvezetes válogatást. (2015)

(**Freedom & Surrender**) Soul, r&b, folk, blues, gospel, jazz – van-e még „kön-yű”, zenei műfaj, amely nem bukkant fel **LIZZ WRIGHT** eddigi lemezein? A kapcsolódások különbözőképpen hatottak irányultságára, mígnem (magánéleti problémák és szakmai elbizonytalanodás miatt bekövetkezett) öt év hallgatás után a Concordhoz átnyergelt dalszerző-előadó új producer (Larry Klein) és új alkotótársak segédelmével új programmal és új CD-vel jelentkezett. Soul, r&b, folk, blues, gospel, jazz – nincs olyan zenei stílus, amely ne jelenne meg ezen a lemezen is, olykor egy számon belül. Korábbi kiadója, a Verve jazzstandardokat akart volna hallani Lizz Wright új opusán, ő azonban a legcsekélyebb indítást sem érezte ehhez. A nagyváros zajából a Dél tágas rónaságaira költözött előadó az urbánus környezettel szemben a természetben talált inspirációra. Két (pop) feldolgozás (Bee Gees: *To Love Somebody*, Nick Drake: *River Man*) ugyanezen a lemezen is felhangzik, a többi tizenegy számot azonban – esetenként partne-rek közreműködésével – ő maga írta. Szerzői és produceri csapatmunka tehát a *Freedom & Surrender*, amelynek eredője és végpontja mégis a dalokat érdes, erőteljes althangján tolmácsoló énekes. Érzelmes, de nem érzelgős előadó Lizz Wright; szenvedélye túlnő saját világán, képes távoli égtájak hallgatóit is meg-érinteni. A hangszerpark minimális (gitárok, billentyűsök, ütőhangszerek), a hangzás mégis intenzív, a hangszerelés mesterien él a hatásokkal. A lemez má-sodik felében túlsúlyba kerülnek a lassú, merengő, olykor himnikus hangvételű dalok (ilyen a kettőse Gregory Porterrel), amelyek mögött felsejlik a templo-mok fekete gyülekezeteinek kórushangja. (2015)

IX.

MAGYAR JAZZ AMERIKÁBAN

Magyar jazz létezik a Kárpát-medencében, előfordul Európában, de az Egyesült Államokban jószerevével ismeretlen fogalom. Nem a hátrányos megkülönböztetés miatt: Amerikában német, perui és indonéz jazz sem létezik, Amerika szinte kizárólag csak az amerikai jazzt ismeri (el). Más égtájakról érkező muzsikások úgy válhatnak belépőt a kontinensnyi ország jazzéletébe, ha letelepednek és amerikaiként tagozódnak be annak rendjébe.

A helyzetre csak részben magyarázat az ország mérete, a protekcionizmus és a kulturális sovinizmus. A jazz Amerika terméke, fejlődésének állomásai, stílusváltásai, meghatározó személyiségei mindig a szülőhazához kötődtek. Azok az élethelyzetek és -körülmények, amelyek kialakulásában szerepet játszottak – az Afrikából áthurcoltak zenei öröksége, habitusa, a rabszolga múlt lelki terhe, a faji megkülönböztetés és alávetettség érzése – az Újvilágban jöttek létre, és maradtak fenn ilyen-olyan módon a mai napig. Bár a jazz nem a tömegek zenei tápláléka – éppen az afrikai eredetű népesség hallgatja a legkevésbé –, minden más országnál erőteljesebben beépült a mindennapok kulturális tudatába.

New York híres klubjaiban külföldi muzsikus legfeljebb valamelyik jegyzett amerikai zenész együttesének tagjaként juthat fellépéshez. A szigorú üzleti alapon működő vállalkozások bevételét a meghirdetett előadók tőzsdei árfolyama határozza meg. A közönség többségét alkotó turisták amerikai sztárokra kíváncsiak; a kísérletezés, a külföldiekre is kiterjedő tehetségkutatás – mint a hangszeres vagy dalszerző versenyek – kulturális és művészetpártoló keretek között valósulhat meg.

Zene géppisztolyra és fegyverropogásra

Az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc kiábrándító felismerése a nyugati hatalmak tétlensége és passzivitása volt. Kevés hír szólt arról, hogy az Amerikai Egyesült Államok sajátos módon mégis hallatta szavát az eseményekben: egy hónappal a harcok megkezdése után, november 23-án az Amerika Hangja (VOA) rádió jazzműsora magyar együttesek felvételeit sugározta. Műsorveze-

tője azzal vezette be az összeállítást, hogy Budapesten fegyverek ropognak, de reméli, hogy a muzsikuskok életben vannak, és hallgatják az adást.

Az ötvenes évek a jazz magyarországi történetének legsötétebb fejezete. Az amerikai eredetű zene az 1920-as években jelent meg Magyarországon, s hamarosan rádióadások, hanglemezek és a szállodákban, éttermekben, bárokban muzsikáló zenekarok révén egyre nagyobb népszerűséget vívott ki magának. A rövid nyilasuralom ugyan tiltólistára tette, de a második világháborút követő demokratikus időszak a kibontakozást hozta el a jazz számára. A kor tánczeneként ismét birtokba vette a pódiumokat, az újjászerveződő zenekarok mellett fiatal, tehetséges muzsikuskok léptek színre, akik a modern, művészi igényrel jelentkező irányzatok iránt is nyitottan mutatkoztak. Mindaddig, amíg a kommunista hatalomátvétel elejét nem vette a további tájékozódásnak.



A Forradalmi jazz CD borítója

Az új ideológia, a szocialista realizmus jegyében fogant tilalom természetesen nem csak erre a zenére vonatkozott: érintett minden nyugati eredetű és absztraktnak minősülő művészeti formát és irányzatot. A jazzt a háború előtti időszak polgári csökevényének, a „hanyatló” amerikai imperializmus válságtermékének bélyegezték, és még a tánczenéből is száműzték a jazzes elemeket. Az állami rádió 1952-ben beszüntette a jazz sugárzását, az étert a szocialista tömegdalok, operettslágerék és magyar

nóták töltötték meg. A szabadságot és a nyugati kultúrkörhöz kapcsolódást megtestesítő jazz a föld alá kényszerült, hívei magánlakásokban, titkos összejöveteleken hallgatták, művelői éttermekben, bárokban, záróra után, a maguk kedvére hódolhattak szenvedélyüknek.

A tiltás azonban, amint azt a történelem tanúsítja, mégoly diktatórikus rendszerekben sem valósul meg teljes körűen. A határok ugyan zárva voltak, de diplomaták, kereskedők, turisták és rokonok közvetítésével mégiscsak érkeztek jazzlemezek az országba. Leleményes muzsikuskok kihasználták a hatóságok tájékozatlanságát, az amerikai számoknak magyar címeket adtak, és sajátjukként terjesztették elő az engedélyeztetéskor. Akadtak exkluzív helyek, ahol hallgató-

lagosan megtűrték a jazzt, és volt néhány kivételes előadó, akik jazzes kiejtéssel játszhatták zenéjüket.

A jazz sanyarú magyarországi helyzete lépésre készítette az USA budapesti nagykövetségét. 1956 októberében kibéreltek a hanglemezzgyár stúdióját, ahol hat magyar együttesel felvételeket készítettek, és az anyagot eljuttatták a VOA washingtoni szerkesztőségéhez. A november 23-iki adás a forradalom miatt a magyar jazz különleges jelentőségű epizódja lett. A tíz magyar muzsikussal – Vászondi Ervin (trombita), Váradi György (tenorszaxofon), Szabó Gábor (gitár), Radics Gábor (vibrafon), Zágon Iván, Garai Attila (zongora), Kabók Lajos, Thomka Tibor (nagybőgő), Ruttkai Ferenc, Kovács Gyula (dob) – különböző formációkban amerikai örökzöldeken kívül saját szerzeményeket is megszólaltatott, így a forradalom után Amerikába menekült Szabó Gábor *Sztálinváros blues*, illetve Garai Attila *Kánon* című darabját.

A műsor házigazdája, Willis Conover a kultúrák közötti párbeszéd jegyében öt fiatal, már akkor is tekintélyes amerikai muzsikust hívott meg a stúdióba, hogy értékeljék a magyarok játékát. Billy Taylor (zongora), Quincy Jones (trombita), Gerry Mulligan (baritonszaxofon), Tony Scott (klarinét) és J. J. Johnson (harsona) nagy elismeréssel szóltak távoli, ismeretlen kollégáik teljesítményéről. Sem azelőtt, sem azóta nem volt magyar jazzmuzsikusoknak része a nagy nyilvánosság előtt ilyen tételes szakmai elemzésben, amely elismerte zenészi kvalitásaikat, improvizációs készségüket, kiemelve a játékukban felfedezhető klasszikus zenei képzettségüket.

A budapesti amerikai nagykövetséget 2016 tavaszán Csányi Attila jazztörténész azzal a kéréssel kereste meg, hogy segítsenek felkutatni és CD-n kiadni a néhány jazzkedvelő által rossz minőségű magnófelvételen őrzött rádióadás eredeti anyagát. A nagykövetség a felvételt tovább gondolva október 27-én a jazzt középpontba állító műsorral emlékezett meg a forradalom és szabadságharc hatvanadik évfordulójáról, így fejezve ki tiszteletét a felvételeken közreműködő magyar muzsikusok előtt is. Közülük hárman még éltek: a 80 éves Vászondi Ervin és a 90 éves Ruttkai Ferenc megjelent a rendezvényen, míg az Amerikába kivándorolt Kabók Lajos Los Angelesben értesülhetett az eseményről. Az este során a kortárs magyar jazz népszerű együttese, a Balázs Elemér Group szólaltatta meg az egykori szerzeményeket két vendégművész, Zana Zoltán szaxofonos és a forradalom után kivándorolt, Amerikában jelentős pályát befutott, fél évszázad múltán hazatelepült Tommy Vig vibrafonos-dobos közreműködésével.

Köszöntőjében Colleen Bell nagykövet így méltatta az eseményt: „A ma esti koncerttel a szabadság fokmérőit ünnepeljük, azokat a muzsikusokat, akik 1956-ban a kommunista kormánnyal is szembeszállva zenéltek. És egyben

azokra a magyarokra is emlékezünk, akik hatvan évvel ezelőtt számtalan nehézségen mentek keresztül, vagy éppen az életükkel kellett fizetniük a demokráciáért folytatott küzdelemben.”

A nagykövetség teljesítette Csányi Attila kérését, a forradalom napjait megörökítő AP-fotók felhasználásával CD-n megjelentette a rádióadás amerikai forrásból megszerzett, kiváló hangminőségű, teljes anyagát. (2016)

Vonzások és választások

Ha magyar jazzről nem is, magyarként számon tartott, nevet szerzett muzsikusról lehet beszélni Amerikában. A jazz újkori megjelenése és a földrajzi távolság miatt a két ország között nem alakult ki olyan megtermékenyítő kapcsolatrendszer, mint amilyen a magyar képzőművészeket, írókat, zenészeket Párizshoz és Nyugat-Európa más országaihoz a XX. század első felében fűzte. Ugyan ebben a műfajban is akadtak muzsikusok, akik a második világháború után nekivágtak a nagyvilágnak, de nem szakmai érdeklődés és ambíció vezette őket. A kommunista hatalomátvétel és az 1956-os forradalom leverése miatt hagyták el az országot, hogy végül más kivándorlókkal együtt az Újvilágban kössenek ki.

A menekülés útjai

Bacsik Elek (1926–1993) cigány muzsikuscsaládból származó gitáros-hegedűs már 17 évesen neves zenekarokban szerepelt, lemezfelvételeken is játszott, amikor 1948-ban egy külföldi útja során a távozás mellett döntött. Kitérők után Franciaországban telepedett le, klubokban és szórakozóhelyeken muzsikált, ahol amerikai muzsikussal is találkozott. Párizsban hamar népszerűsége tett szert, többek között Gilbert Becaud és Charles Aznavour énekeseket kísért, lemezeket is készített. 1962-ben a Juan Le Pins jazzfesztiválon figyelt fel rá Dizzy Gillespie, a bebop stílus úttörő trombitása, aki meghívta a *Dizzy on the French Riviera* címmel készülő lemezének felvételére.

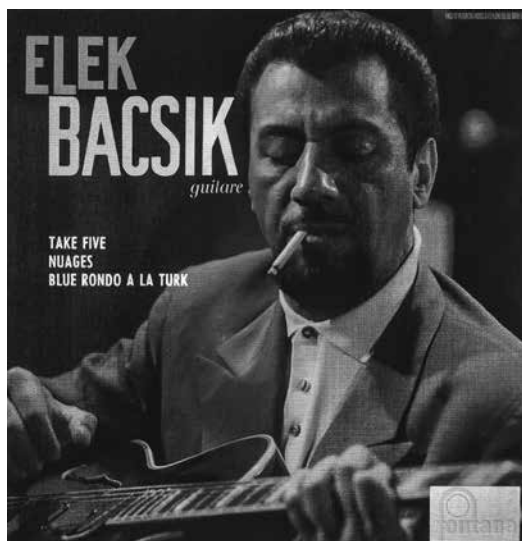
Bacsik 1966-ban költözött az Egyesült Államokba, Las Vegasba, ahol megélhetésként tíz évig egy kabaréban hegedült. A jazz bűvópatakként jelent meg zenei horizontján, 1975-ben például sikerrel mutatkozott be a híres newporti jazzfesztiválon. Két lemeze is megjelent, amelyeken hegedült, gitározott, bőgőn és csellón játszott, de nem tudott tartósan a felszínen maradni. Nyughatatlan életének egyes szakaszait, így Chicago mellett töltött utolsó éveit homály fedi.

Bármerre járt is azonban, kivételes tehetségét mindenütt elismerték; játéka néhány nehezen hozzáférhető lemezen maradt fenn.

A visegrádi születésű Zoller Attila (1927–1998) ugyancsak 1948-ban lépte át a határt. Muzsikusi édesapja hegedülni tanította, de végül a gitárnál kötött ki, és már tizenévesen jazz-zenekarokban játszott Budapesten. Először néhány évet Bécsben töltött, bekapcsolódott a helyi jazzéletbe, majd Nyugat-Németországba költözött, ahol neves amerikai muzikusokkal ismerkedett meg. 1959-ben ösztöndíjat kapott az amerikai Lenox School of Jazz intézetbe, ami döntő hatással volt pályájának alakulására.

Bár gyakran visszajárt Európába, otthonául Amerikát választotta, ahol a modern jazz szakmailag nagyra becsült hangszeresévé vált. Sok lemezt készített, a free jazztól a brazil zenéig minden stílusban járatos volt. Olyan, különböző fel fogású, neves muzikusok együtteseiben játszott, mint Chico Hamilton, Herbie Mann, Lee Konitz, Benny Goodman vagy Stan Getz. Fontosnak tartotta a tanítást, 1974-ben Vermontban oktatóközpontot hozott létre, a később világhíressé vált Pat Metheny is a tanítványa volt. Többször hazatért Magyarországra, gyökereit kompozíciói és lemezei címében is gyakran hangsúlyozta.

A csodagyerekként indult Vig Tamást (1938) neves klarinétos-szaxofonos édesapja ismertette meg a jazzel. Hétéves korában már dobversenyt nyert, szép jövő előtt állt, de a forradalom leverése után nem volt itthon maradása. Bécsen keresztül jutott el a tengerentúlra, előbb New Yorkban, majd Las Vegasban élt, végül Los Angelesben telepedett le. Tommy Vig néven bekapcsolódott a nyugati part zenei életébe, kis- és nagyzenekarokat működtetett, saját jazzfesztivált szervezett, Hollywoodban stúdiózenészként a műfaj nagyjaival játszott. Nemcsak dobosként és vibrafonosként, hanem zeneszerzőként és hangszerelőként is tevékenykedett. 1984-ben megbízták a Los Angeles-i olimpia jazzfesztiváljának szervezésével, és megválasztották az Amerikai Hangszerelők és Zeneszerzők Társaságának alelnökévé. A sikeres pálya végén, fél évszázad távollét után feleségével, zenei társával, a koreai születésű Mia Kim énekesnővel visszaköltözött



Bacsik Elek (CD)



Mia és Tommy Vig újra Magyarországon

Magyarországra. Itthon sem pihent a babérajain: szerzeményeivel, fellépéseivel, hanglemezeivel a hazai jazzélet aktív szereplője lett.

Az Amerikába „szakadt” magyar jazzmuzsikusok közül ismertségben és népszerűségben a legmesszebb Szabó Gábor (1936-1982) gitáros jutott, aki a neves Impulse! lemezkiadó művészeként jelentős életművet hagyott maga után. Az autodidakta gitáros külföldi rádióadók hatására kedvelte meg a jazzt, tehetsége korán kitűnt, már tizenévesen bekerült a budapesti éjszakai életbe. Az országot 1956-ban a budapesti amerikai

nagykövetség magyar származású attaséjának segítségével hagyta el. Előbb Kaliforniába ment, majd 1958-ban Bostonban felvételt nyert a Berklee School of Musicba, ami megalapozta szakmai előmenetelét. Hamar a jazzélet sűrűjében találta magát: évekig Chico Hamilton dobos együttesében, majd Charles Lloyd szaxofonos kvartettjében játszott. 1966-ban önálló útra lépett, *Spellbinder* című lemezével egy csapásra a figyelem középpontjába került. A *The Sorcerer* és a *More Sorcery* (1967) hasonlóan kedvező fogadtatásban részesült, ami megerősítette helyét az új hangon megszólaló gitárosok között. A magyar, a cigány, az ír, a latin, az indiai zenék elemeit ötvöző lemezeit az ún. world music és a cross-over jazz előfutáraként tartják számon. Neve Zoller Attiláéval együtt többször szerepelt a gitárosok szakmai listáinak élén. Érdeklődése a rockzene hatására az 1970-es években a művészileg szerényebb hozamú populárisabb hangzások és technikák felé fordult. Egészsége az évtized végére megrendült, utolsó magyarországi útján kórházba került, itthon is halt meg. Munkássága előtt tisztelve 1992-ben róla nevezték el a Magyar Jazz Szövetség szakmai életműdíját.

Haza vagy maradás

Az állami ideológia fellazulása az 1960-es évek Magyarországon kedvezőbb helyzetet teremtett a kulturális szféra, ezen belül az addig imperialista válságterméknek bélyegzett jazz számára is. Megnyílt az első jazzklub, rádióműsorok, könyvek méltatták a jazz jelentőségét, hanglemezek jelentek meg, és megkez-

dődött a szervezett jazzoktatás. Mindezt kevésnek érezte Jinda György ütőhangszeres, aki az érvényesülés lehetőségét keresve 1966-ban családjával New Yorkba költözött. Jó sorsa 1982-ben összehozta Chieli Minucci gitárossal, akivel megalakították a populáris hangvételű, smooth jazzt játszó, hamar népszerűvé vált Special EFX együttest. A termékeny formáció gerincét ketten alkották, de lemezeikre rendszeresen hívtak vendégmuzsikusokat; többek között Dave Grusin, Omar Hakim és McCoy Tyner is játszott velük. A GRP lemeztársaság tizenhárom lemezt adott ki tőlük, míg útjaik 1995-ben szét nem váltak. A 2001-ben súlyos betegség következtében elhunyt Jindának kulcsszerepe volt abban, hogy a GRP 1988-ban tíz lemezre szóló, világhírrel kecsegtető szerződést kötött Szakcsi Lakatos Bélával az akkor divatos New Age stílusban. A Budapesten élő zongorista azonban nem kívánta elhagyni Magyarországot, a stílusbeli megköttöttségek sem voltak ínyére, így négy CD után felmondta a megállapodást.

Az 1970-80-as években további lehetőségek nyíltak meg a magyar jazzmuzsikusok előtt, egyre több zenekar kapott meghívást – és utazási engedélyt – európai fellépésekre. A magyar jazzemlékezetben elfoglalt helye alapján ide kíváncskozna egy bekezdés Lakatos 'Ablakos' Dezsőről (1944-1997). A sokak által a legjobbnak tartott magyar altszaxofonos Európa és az Egyesült Államok számtalan városát bejárta, de többnyire a vendéglátóiparban kereste a kenyerét, mérhető saját zenei örökséget – néhány hazai felvétel kivételével – nem hagyott maga után. Nevét a fiatal hazai jazzmuzsikusok támogatására létrehozott állami ösztöndíj őrzi.

Ebben az időben az óceán túlsó partja azok szeme előtt lebegett úticélként, akik tudásukat akarták gyarapítani a jazz őshazájában. Ráduly Mihály (1944), a legendás Syrius és Rákfogó együttesek szaxofonosa-fuvolása Pege Aladár együttesének tagjaként a legjobb szólista díját nyerte el az 1970-es montreux-i jazzfesztiválon, amivel egyéves ösztöndíj járt a Berklee College of Music-ba. Tanulmányait 1973-ban kezdte meg, s a vízum lejártával a maradás mellett döntött. Egy ideig próbálkozott zenéléssel, 1977-ben közreműködött is Szalay Erzsébet énekes *Bright Sun* című világzenei lemezén, de néhány sikertelen kísérlet után, ahogy utólag fogalmazta, elmaradt az életéből a zene. Civil foglalkozással teremtette elő megélhetését Manhattanben; miután nyugdíjba vonult, 2007-ben hazaköltözött.

Gárdonyi László (1956) nemzedéke kiugróan tehetséges zongoristájaként repülőrajtot vett, többek között Lakatos Antal, Deseő Csaba, Kőszegi Imre, Zbigniew Namyslowski oldalán játszott, amikor úgy gondolta, próbát tesz a Berklee-n. 1983-ban indult útnak Amerikába. A vízumkényszer őt is választás elé állította, s miután a maradásra szavazott, bezárult előtte a hazatérés hiva-

talos lehetősége. Tanítani és játszani kezdett, hamarosan állást kapott a Berklee-n, és a fokozatokat bejárva 2006-ben a világhírű intézmény teljes állású zongoraprofesszora lett. Nevét 1987-ben a Great American Piano Competition elnevezésű verseny első díja tette szélesebb körben ismertté, ebből következett első lemeze az Antilles lemeztársaságnál Dave Hollanddal és Miroslav Vitous-sal. Újabb jelentős szakmai elismerésként a New York-i Sunnyside kiadó ajánlott neki lemezszerződést 1993-ban, azóta kétévenként jelennek meg elismerő kritikai fogadtatást kiváltó CD-i. Stílusára a közép-európai kulturális hatások és az amerikai jazz ötvözése a jellemző. Fő foglalkozása a tanítás, emellett, elsősorban a keleti parton, rendszeresen koncertezik szólóban és triójával. Amerika harminc államában lépett fel fesztiválokon, 27 országban adott koncertet. Új hazájában zenei azonosságát és lelki békéjét is megtalálta; életútja a sikeres beilleszkedés és a szakmai érvényesülés jó példája.

A kapcsolati háló

A rendszerváltozás 1990-ben lebontotta a politikai korlátokat, az elnyert szabadság végleg megnyitott az utat a jazzmuzsikusok előtt is. Az egyre bővülő, magas szintre emelkedő jazzoktatás meghozta az eredményét, szép számú,

tehetséges diplomás került ki az intézmények falai közül. A fiatal muzsikusként tudatában a Berklee már nemcsak minőségi képzést nyújtó főiskolaként, hanem zenei műhelyként, kapcsolatteremtő, karrierépítő lehetőségként is megjelent.

Az ezredforduló táján ambíciózus hangszeresek új nemzedéke lépett az elődök nyomdokaiba. Bende Zsolt és Czirják Csaba gitárosok, Bacsó Krisztof szaxofonos, Németh Ferenc dobos, Oláh 'Tzumo' Árpád zongorista is Bostonban tanult rövidebb-hossz-

szabb ideig. Szabó Dániel zongorista előbb a Los Angeles-i Henry Mancini Institute-ban kapott teljes körű ösztöndíjat, majd Fulbright-ösztöndíjjal Bostonban, a New England Conservatoryban folytatta tanulmányait, ahol 2005-ben mesterdiplomát szerzett. Tehetséges, díjnyertes fiatalok, akik kitűntek képességükkel, teljesítményükkel. Németh és Tzumo felvételt nyert a Thelonious



Oláh 'Tzumo' Árpád

Monkról elnevezett elitképző intézetbe, ahol olyan nagyságok szakmai útmutatásait élvezhették, mint Herbie Hancock és Wayne Shorter. Miután belekóstoltak a kinti világba, többségük – elsősorban a család, az otthon vonzása, esetleg a megélhetési források hiánya miatt – hazatért, kint szerzett tudását a magyar és az európai jazzéletben igyekszik kamatoztatni. Ketten határoztak úgy, hogy zenei pályájukat a kemény versenyfeltételeket támasztó amerikai közegben kívánják kibontakoztatni.

Ahogy az gyakran előfordul, a mesterdiplomát szerzett Németh Ferenc (1976) indulásának is jelentős lökést adtak a tanulmányai alatt szerzett kapcsolatai. Bostoni iskolatársa, a benini Lionel Loueke gitáros nem sokkal a végzés után Herbie Hancock együttesének tagjaként az ismertség csúcsaira katapultált. Vele és egy másik ottani kollégával, Massimo Biolcati bőgőssel még a Berklee-n alapították meg az évekig létező, lemezeket is megjelentető GilFeMa triót, amely aztán Loueke neve alatt folytatta tovább. Felkészültsége, nyitottsága és szorgalma révén a Brooklynban letelepedett Németh sikerrel dolgozta be magát a New York-i jazzéletbe, ahol sokoldalú, saját profilját építő muzsikusként tartják számon. Keresett dobosként több, mint két tucat lemezen szerepelt. 2007-ben saját kiadót alapított, amely három CD-jét (*Night Songs* – 2007, *Triumph* – 2012, *Imaginary Realm* – 2013) jelentette meg a kortárs jazz olyan jeles művészeinek közreműködésével, mint John Patitucci, Mark Turner, Joshua Redman, Aaron Parks és természetesen Loueke. Tagja Kenny Werner zongorista együttesének, rendszeresen turnézik Európában és Amerikában. Magyarországi kapcsolatait sem hanyagolja el, időnként fellép itthon, játszott kortársai, Bacsó Kristóf és Szabó Dániel lemezein.

Az utóbbi szál elvezet a másik fiatal – bár már inkább a középnemzedékhez tartozó – muzsikushoz, aki néhány itthon töltött év után 2012-ben újra Los Angeleszt választotta székhelyéül. Szabó Dániel (1975) jó ajánlóleveleket szerzett hazai és európai zongoraversenyek első díjaival, ez azonban kevés lett volna az érvényesüléshez, ha nem kap hozzá hátszelet Amerikában. Bostonban Bob Brookmeyer harsonás-hangszerelő és Danilo Pérez zongorista mentorásával képezhette magát, és az idők során olyan muzsikussal került közelebbi kapcsolatba, mint Kurt Rosenwinkel gitáros és Chris Potter szaxofonos, akik vendégszólistaként szerepet vállaltak itthoni lemezein (*Frictions* – 2007, *Contributions* – 2010). Peter Erskine egyetemi professzor, a modern jazz neves ütőhangszerese nemcsak producerként segített tető alá hozni Amerikában megjelent *A Song from There* című CD-jét (2014), hanem Edwin Livingston bőgőssel maga is játszik rajta. Szabó a világ számos pontján koncertezett sikerrel, zeneszerzőként, hangszerelőként és zongoristaként rendszeresen dolgozik

énekesekkel, színészekkel, filmesekkel. Bázisa a University of California, Los Angeles (UCLA) keretében működő Herb Alpert School of Music, ahol oktatóként – nyugati parti magyar hídfőállást létesítve – a zenei képzésből is kiveszi a részét. Tehetsége, széles körű zenei jártassága alapot ad ahhoz, hogy sikeres muzsikusi pályát fusson be.

Közös nyelven

Ami egykor sorsdöntő elhatározás kérdése volt, a vasfüggöny lebontásával szabadon választható út lett. Az improvizatív zene iránt nem csökkent az érdeklődés, és mindig akadnak olyan muzsikuskok, akik a szakmai fejlődést és a nemzetközi érvényesülést célozzák meg. Az EU-tagsággal bővültek a továbbképzési lehetőségei, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem jazztanszékének elvégzése után többen Graz, Amsterdam, Brüsszel intézményeiben folytatják tanulmányaikat. A Berklee is őrzi vonzerejét, amint azt a kurzust néhány éve teljesítő Juhász Márton dobos vagy a legújabban felvett Balogh Tamás zongorista és Kéri Samu basszusgitáros példája mutatja. Az itthon szerzett jó alapokkal már nem a felvételi, hanem a költségek előteremtése okozhat gondot, ami akkor is tetemes összegre rúghat, ha tanulmányi ösztöndíjban részesül a kiemelt hallgató.

A magyar jelenlét azonban nem csak az oktatásban érzékelhető, az önmagával elfoglalt amerikai jazzvilág merev falain más módon is lehet réseket ütni. Világra szóló eredményként könyvelhető el Oláh Kálmán első helye a Thelonious Monk zongorista-zeneszerző versenyen 2006-ban. De nemcsak ő járt sikerrel: Sárík Péter zongorista több alkalommal szerzett dobogós helyezést dalszerző versenyeken, Pátkai Rozina énekes pedig dalaival 2015-ben és 2016-ban is elnyerte az Independent Music Awards zsűrijének díját. Résnyitogatóként esélye lehet a betörésre a Finucci Bros. együttesnek, amellyel turnéjukat követően New York-i kiadók kötöttek lemezszerződést 2017-ben. Időnként létrejönnek koncertutak amerikai muzsikuskok közvetítésével és szervezésében, mint az East Gypsy Band vagy a felerészben magyar East Boundary Quartet esetében; ezek azonban nem érik el a szélesebb amerikai figyelem küszöbszintjét.

Az információk terjesztésében és az értékorientálásban meghatározó szerepet játszik a média (ajánló lapok, jazzmagazinok, rádiók), amely üzleti érdekek megfelelően az olvasók/hallgatók földrajzi megoszlása szerint szemlézi a külföldről érkező hanglemezeket. A választást a nemzeti szempontok helyett többnyire az egyéni zenei profil és nemzetközi kiadók kínálata befolyásolja. A kielezett versenyben feltűnő, hogy a legtekintélyesebb magazin, a chicagói Down Beat időnként a magyar jazznek is teret szentel. Dresch Mihály *Riding*

the Wind című, Angliában megjelent lemeze 2001-ben kiváló, négycsillagos minősítést kapott. Hasonlóan kedvező fogadtatásban részesült 2007-ben az Oláh Kálmán-Jack DeJohnette-Ron McLure trió *Always*, 2009-ben pedig a Budapest Jazz Orchestra és Oláh Kálmán Bartók Béla előtt tisztelgő *Images* című albuma. Kivételesnek tekinthető a Vajdaságban élő Mezei Szilárdról 2008-ban közölt féloldalas portré, amely a kortárs európai avantgárd jazz kiemelkedő személyiségeként mutatta be a Szabados-vonulatba illeszkedő vajdasági brácsást. Halper László Band of Gypsies Reincarnation együttesének *40 Years After* című CD-je 2011-ben kapott kiváló minősítést. 2017-ben a Műpa tehetségbörzójéről jelent meg helyszíni beszámoló a lapban. A lemeztrovatban – angol írásmóddal – rendszeresen feltűnik Laszlo Gardony és Ferenc Nemeth neve is, esetenként utalva magyar hátterükre, klasszikus zenei képzettségükre.

Száz év alatt kitágult a világ, a jazz a glóbusz minden szegletében ismert és művelt előadási gyakorlattá vált. Annak, aki a jazz nyelvét folyékonyan beszéli, nincsenek kommunikációs nehézségei az Újvilágban. A tehetség és a kapcsolatépítő képesség szükséges, de nem elégséges feltétele az érvényesülésnek. A beilleszkedésre és a művészi kibontakozásra annak van esélye, aki magáévá teszi az amerikai jazz éthoszát, az egymás tiszteletén és a mások teljesítményének elismerésén alapuló versenyszellemet. (2018)

„Sok időbe telt, amíg átformálódtam”

Utolsó beszélgetés: Németh Ferenc

Keszthelyen született 1976-ban. Ütőhangszeres tanulmányait a győri Richter János konzervatóriumban kezdte, majd elvégezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola jazztanszakát. Székhelyét ezt követően az Egyesült Államokba tette át. Örömmel fogadja a hazai megkeresést. Brooklyn egy kis kávézójában ülünk le beszélgetni, utána egy közeli bérházhoz vezet. Büszkén mutatja lakását, amelynek egyik szobája a próbahelyisége, hangszerekkel telezsúfolva.

– A kijövetellel úgy számoltam, hogy először egy fél évig maradok, de aztán jött még egy, majd még egy. Most jött el a pillanat, amikor úgy döntöttem, megszerzem a zöldkártyát. Tizenöt éve élek kint, van munkavállalási engedélyem, fizetem az adót. A művészvizumot háromévenként meg kell újítani, a zöldkártya tíz évre szól.

» Az ezredforduló táján a Berklee-n több fiatal magyar tanult. Ön maradt, a többiek hazatértek. Miért?

– Részben személyes, részben anyagi okok miatt. Hiányzott nekik az otthoni közeg. A magyarok családcentrikusak. Nekem is sok időbe telt, amíg megszoktam itt, amíg átfőrtélődtem. Ide kevés európai zenész jön játszani. Az ittenieket nem nagyon érdekli, hogy mi történik az öreg kontinensen. Volt egy fotós, aki felvételsorozatot készített a zenészekről otthonukban. Azokat választotta ki, akik benne vannak a körforgásban, akik ismertek, turnéznak. Mintegy 2000 személy került bele. Ennél jóval többen élnek New Yorkban, és akkor még nem beszéltünk a pop-, rock- és latin zenészekről.

» *Mi készítette arra, hogy fejest ugorjon abba az óriási vízgyűjtőbe, amit New Yorknak neveznek?*

– Tanulni akartam. Rengeteg jó zenész él itt, az ember olyan magas szintre tudja magát felhozni, ami másutt elképzelhetetlen. Egészséges versengés van,



Német Ferenc brooklyni lakásában

bármelyik este megyek valahová, mindig találok valamit, amit hasznosítani lehet. Állandóan keringenek az információk, nem engedhető meg, hogy hátradóljak, és megélek abból, amit tudok. Nemcsak, hogy itt vannak a legnagyobbak, de minden héten vagy hónapban feltűnnek hihetetlenül jó, fiatal zenészek. Engem ez inspirál, és arra ösztönöz, hogy megtaláljam önmagam. Sokféle zenét hallgatok, különböző ritmusokat és hangzásokat ismerek és tanulok meg. Zenéket is írok, amelyek más ízűek,

mint amilyeneket egy New York-i vagy texasi szerez.

» *Elkötelezte magát valamilyen stílus, irányzat, előadásmód mellett, vagy a helyzettől és a közegtől függ a részvétele?*

– Az a fajta zenész vagyok, aki alkalmazkodik a környezetéhez. Nyitott vagyok, sokféleképpen tudok játszani bizonyos határokon belül. A popzene ebbe nem tartozik bele. Pedig tudok groove-os zenét játszani, persze nem a kopácso-lós, hanem a variációs fajtából. A modern mainstreamhez vonzódom. Engem a jazzalapra épülő, világzenével kombinált dobtechnikám alapján tartanak számon. Ismerem a 7/8-os, 7/4-es, 11/8-os metrumokat, az afrikai, dél-amerikai zenéket, a világ különböző részeiből tudok ritmusokat beemelni a játékba. Lionel Loueke háttere az afrikai zene, de ide ő is jazzt jött tanulni. Ez köt minket össze a több száz zenésszel, erre az alapra épül az, amit magunkkal hoztunk.

» A muzsikusi létnek több formája létezik. Lehet zenekari tagként, szólistaként érvényes jelenlétet kialakítani, és lehet zenekarvezetőként, saját elképzelések megvalósításáért dolgozni. Ez azonban nemcsak hangszeres és menedzselési, hanem zeneszerzői képességeket is igényel.

– Másfél éve eldöntöttem, hogy a saját zenémet akarom játszani a saját zenekarommal, emellett néha másokkal is dolgozom. Tagja maradtam Lionel Loueke triójának és Kenny Werner kvintettjének, velük minden évben turnézunk. Időnként Gilad Hekselman gitáros zenekarában is játszom. A Berklee-n zeneszerzésből is vettem órákat, akkor kezdtem ezzel komolyabban foglalkozni. Jó pár lemezen már szerzeményeimmel is szerepelek. 35 éves vagyok, ha elkezdem, még fel tudom építeni magamat. Ez tudatos döntés volt, emiatt sok fellépést lemondtam.

» Hogyan sikerülhet az áttörés ebben a nagy versengésben? Milyen életstratégia szükséges hozzá?

– Sok mindenkivel játszottam, erre bátran hivatkozhatok. Dobosként már ismernek, tudják, hogy kikkel dolgoztam. Zenekarvezetőként azonban sokkal nehezebb. New Yorkban alig lépek fel, az elmúlt három hónapban Finnországban, Olaszországban, Amerika több városában jártam. Jövök-megyek, ennek ez a rendje. Abból, hogy valaki New Yorkban él, nem feltétlenül következik az, hogy itt sokat játszik.

» Miért kell akkor itt élni?

– Mert ez az a hely, ahol mindenkivel találkozni lehet. Otthon meghívtak a nagykanizsai fesztiválra, néhány e-maillal két nap alatt összeraktam a zenekart, mert itt élünk, évek óta együtt játszunk. Fel se vetették, hogy mennyi a gázsi. Ha a telefon Európából érkezne, azt kérdeznék: „Ki vagy? Mennyit fizetsz? Beszélj a menedzseremmel!” Van saját zenekarom, tudom a megkeresésre azt mondani, hogy Kenny Werner vagy Sam Yahel zongorázik, Lionel Loueke vagy Gilad Hekselman gitározik, Chris Cheek, Mark Turner, Marcus Strickland vagy Chris Potter szaxofonozik, attól függően, hogy ki ér rá.

» És a lemezkészítés?

– Saját kiadóm van, még 2007-ben hoztam létre. Az első lemezemen Chris Cheek és Mark Turner szaxofonozott, Aaron Parks zongorázott, Lionel Loueke gitározott és John Patitucci bőgőzött. Digitálisan letölthető formában ma már minden elérhető az iTunes-on és más szolgáltatóknál. Ha én adom ki a lemezt, én fektetek be, az én pénzem jön vissza, nem kell osztoznom senkivel. Egy reklámszakemberrel és egy terjesztővel dolgozom. Háromszáz rádióval állnak összeköttetésben, amelyek játsszák a lemezem anyagát. Korábban kapcsolatban voltam a Fresh Sound kiadóval. Nagyon keveset fizettek a lemezfelvételért, rá-

adásul övék a mesterszlag és minden jog. Ha úgy döntenek, hogy többet nem gyártanak a lemezből, akkor vége, nem lehet megvásárolni. A nagy kiadóknál – amelyekből egyre kevesebb van – minden nagyban működik: az egész világra kiterjed a reklám, a terjesztés. Ha sok pénzt fektetnek bele, jó eredményt tudnak elérni, de ez nem mindig történik meg. Aaron Parks *Invisible Cinema* című lemezét a Blue Note adta ki, és alig lehetett róla hallani. Hány zenésznek van ilyen lehetősége? És hány európai zenész kap esélyt? Beszéltem lemeztársaságokkal, azt mondják, ezer lemezt tudnának eladni. Ennyit én is értékesítek, miért forduljak akkor hozzájuk? És hol folyik ma a lemezeladás? A turnén. Megszűntek a lemezboltok, minden elérhető digitálisan, amihez nem kell kiadó.

» *Mi a helyzet a klubszcénával? Oda hogyan lehet bekerülni?*

– A Jazz Galleryben legutóbb úgy léptem fel, hogy régóta ismerjük egymást a szervezővel, Rióval, többször játszottam már ott. Küldtem neki egy e-mailt, hogy megjelenik az új lemezem, kisebb turnéra indulunk, volna-e időpont, amikor náluk játszhatnánk. Válaszolt, hogy igen, ez és ez a nap szabad.

» *Mennyit kapnak a fellépésért?*

– Mindenütt más. A bevételtől függően lehet 50-50, lehet 60-40, esetleg 70-30 százalék. A legkevesebb 300, a legtöbb 1500 dollár volt ott, amit a zenekarommal kaptam.

» *Mindenki szóvá teszi, hogy Manhattan mennyire drága. A zenészek miből teremtik elő a megélhetést?*

– Nem a koncertekből, hanem a turnékból. Ha a Jazz Galleryben, az 55 Barban vagy a Smallsban játszunk, egyik muzsikustársam sem kérdezi meg tőlem, hogy mennyi a gázsi. Az emberi kapcsolatok számítanak. Lehet, hogy itt száz dollárt kapnak, másutt pedig 1500-at. Ha valaki ismeretlenül keresi meg Kenny Wernert, akkor legalább 500 dollárt kér. New Yorkon kívül sokkal magasabb a fellépti díj.

» *Mi az a minimum összeg, amiből meg lehet élni, például Brooklynban?*

– A lakásom havi bére 1300 dollár, ami ezen a környéken olcsónak számít. Jó ideje bérelem, ezért ennyi; ma már 2000 dollár alatt nem lehet ilyet találni. Az újabb épületekben 3200 dollárba kerülnek a minigarzonok. Rezszi, étel, egyebek – legkevesebb havi 2500 dollárra van szükség.

» *És összejön?*

– Össze. Különben nem laknék itt. A bevételem 90 százalékát a koncertek teszi ki. Akad két-három lemezfelvétel, és van az internetes oktatóprogramom, bár nem nagyon tanítok.

» *A jazz afrikai elemei elsősorban a ritmusban jutnak érvényre, ami az ütőhangszerek családjában a színes bőrű muzikusok hegemoniájához vezetett. Hogyan érinti ez a fehér, ráadásul Európából érkezett hangszeres esélyeit?*

– A dobosok között általában a feketéket részesítik előnyben. Kulturális jegyként rögzült, hogy ezt a zenét ők reprezentálják Amerikában. De ez Európában sincs másképp: ha színes bőrű, akkor biztosan jó. Ennek nyilván van alapja, mert nagyon sok a jó fekete jazzdobos, és ez a bőgősökre is vonatkozik. De például a zongoristák között a fehérek vannak többségben. Bizonyos csoportok vagy csak ezeket, vagy csak azokat hívják. Egy szint fölött ez már nem számít. Oda azonban nehéz bekerülni, elérni azt, hogy fekete dobos helyett engem hívjanak.

» *Keletkeznek ebből feszültségek a mindennapokban?*

– Nem, mindenki azt hív a zenekarába, akit akar. Ha valaki jó, annak keletje van. Vannak persze trendek, hogy most ez a jó dobos, most meg amaz, és akkor mindenki őket akarja.

» *Az elmúlt évtizedekben sokféle irányt vett a jazz, rengeteg változatban van jelen a piacon. Mi iránt mutatkozik élénkebb kereslet?*

– Mindennek megvan a maga közönsége. A groove-os zenének természetesen nagyobb, de az avantgárdnak is kialakult a bázisa. Az énekesek mindig népszerűek. Döntő szempont, hogy az emberek jól érezzék magukat. Engem mindig a dallam fog meg, bármit hallgatok. Elsősorban az terem kapcsolat a közönséggel. A harmóniához és a ritmushoz érteni kell, de az emberek 90 százalékának nincsenek ilyen zenei ismeretei.

» *A modern jazzben megnőtt a technikai felkészültség, az elméleti ismeretek, a kompozíciós gondolkodás szerepe. Emiatt az előadók figyelmét sok esetben a kivitelezés köti le, kevésbé figyelnek a közönség jelenlétére és reakcióira.*

– Ma már rengeteg az iskola, nagyon akarnak, nagyon tudnak a zenészek. Néha elmegyek koncertekre, muzsikusként nagyra értékelem az előadók felkészültségét, de mint ember elgondolkodom azon, hogy ennek mi értelme van. Nagyon bonyolult lett a zene, játszani is nehéz, nem hogy megírni. Ha nem kapok valamilyen emocionális töltetet, akkor nem nyújt élményt, nem tudom, mire való az egész, és nem biztos, hogy legközelebb ismét elmegyek. Igen, a mai jazz – ezért van kicsit negatív értelmezése a szónak – bonyolult, megírt, konstruált irányt vett. De például Jack DeJohnette képes olyan viszonyt kialakítani a közönséggel, hogy játéka nemcsak zenészként fog meg, hanem belül is megérint. Lehet olyan zenét játszani, mint Keith Jarrett, aki standardokat mély, bonyolult módon szólaltat meg úgy, hogy a hallgató emberileg és zeneileg is kapcsolódik hozzá. (2013)

X. ZÁRLAT

Hallótávolság

Az amerikai National Endowment for the Arts (Nemzeti Kulturális Alap) felmérést végzett a művészeti ágak közönségének alakulásáról. A kutatás az 1982-2008 közötti időszakra, hét művészeti ágra vagy formára terjedt ki. Az összegzés megállapította, hogy a közönség életkora mindegyiknél emelkedett, összességében az 1982-es 39 évről 2008-ban 45 évre ugrott. A legnagyobb növekedés a jazznél mutatkozik (29 évről 46 évre, a különbség 17 év), ezt követi a klasszikus zene (40 - 49) és a balett (37 - 46), míg a legkisebb az operánál (43 - 48). Ez aligha magyarázható mással, mint hogy a jazz régi hívei kitartanak kedves zenéjük mellett, ellenben a tizen- és huszonevések apadó érdeklődést mutatnak iránta.

A feltételezést egy másik adat is alátámasztja. Ez a kulturális események látogatására vonatkozik a 18-24 évesek körében. A számok a részvételi arányt, illetve a csökkenés mértékét mutatják az említett két évben. A jazz esetében ez 17,5 % illetve 7,3 %, a csökkenés tehát 58 %; a második az opera (2,0 % - 1,2 % = 40%), a harmadik a klasszikus zene (11 % - 6,9% = 37%).

Mindehhez járul, hogy míg az 1930-as években a hanglemezforgalom 75 százalékát a jazzfevételek tették ki, az ezredfordulóra ez a szám 3 százalékra csökkent. Igaz, ebben szerepet játszott a jazz jellegének és szerepének megváltozása, a hanghordozók fejlődése, tömegessé válása és a populáris zenék széles körű hozzáférhetősége is.

Az adatok azért elgondolkodtatóak, mert a jazz három évtized alatt az Egyesült Államok oktatásának részévé vált. Az afro-amerikai zene ma már minden jelentős egyetem zenei tantervében helyet kap, folyamatosan nő a képzett muzsikuskok száma és – a támogatásoknak köszönhetően – a megszülető zenék mennyisége, miközben a mutatók a fiatalság érdeklődésének drasztikus csökkenését jelzik.

Ezzel párhuzamosan kedvező fejleményként jegyezhető fel, hogy jelentősen nőtt az internetes zenefogyasztás aránya. Ez akár a jazz és a hasonló zenék hallgatottságának növekedéséhez vezethet – ha a zeneipar érdekei is ezt kívánják.

Kérdés, hogy az új zenehallgatási szokások elterelik, vagy visszatérítik a közönséget a koncerttermekbe és a klubokba, a jazz igazi otthonaiba. (2009)

Utóhang

Az utolsó délutánom New Orleansban. A Tremé Creole Gumbo Festivalról a százszor bejárt Francia Negyeden át vezet az út szállodámhoz, hogy bőröndömmel a Louis Armstrong repülőtérre induljak. Vasárnap délután van, a tömeg mozgását követve az egyre csiricsárébb és ízléstelenebb Bourbon utcába fordulok be. Az egyik szegletben lazán csoportosuló, fiatal fekete és fehér muzsikusok fújják hangszereiket. Gyakori jelenet erre felé. Lábdobogtató zene szól elképesztő energiával. Körülöttük senki nem marad mozdulatlan, többen táncra perdülnek, potyognak a pénzek a kitett vödrökbe. Sürget az idő, de a látvány fogva tart. Ámulva hallgatom őket, és közben erősödik bennem az érzés: ha ilyen hangok töltik be a szülőváros utcáit, nincs ok aggódni a (New Orleans-i) jazz jövője miatt. (2013)



„Turi Gábor az egyik legrangosabb, nemzetközi hírnévnek örvendő magyar jazztörténész. Számtalan publikációja jelent meg a jazzről, sokan szinte élő lexikonnak tekintik, nagy megbecsüléssel és tisztelettel beszélnek róla. Könyvében a jazz utóbbi évtizedeiből mutat be zenészeket és együtteseket. A tényeket, életrajzi adatokat kis történetekkel, anekdotákkal és a muzikusok önvallomásaival teszi színessé. Ezáltal valóban érdekes, sőt izgalmas olvasmányt nyújt nemcsak a kevésbé járatos érdeklődőknek, hanem a szakembereknek, azaz a zenészeknek is. Akik gyakran meg vannak győződve arról, hogy mindent tudnak, ismernek, és egyébként is, már hallottak róla...”

DUDÁS LAJOS klarinétművész, zeneszerző, pedagógus (Überlingen, Németország)

„Turi Gábor legújabb könyve olyan, mint egy jó jazzszóló: izgalmas és lendületes, gördülékeny és kellően intenzív. Visszafoготtan szubjektív, de a terjedelmes interjúkból és a személyes élményekbe beágyazva fel-fel sejlik az a társadalom, amelyben a jazz született, és mai napig él. Példaként egy mondat: „... a blues és a jazzklubok többet tettek a faji integrációért, mint a többi művészeti ág együttléve”. A színes kavalkádban régi ismerős arcok, valamint új „arcélek” tűnnek elő. A könyv érdekfeszítő olvasmány, egyúttal intellektuális utazás is. Tájékozott, megalapozott tudásra építve sikerült visszaadnia a jazz sokszínűségét. Ajánlom mindenkinek, akit a jazz jótányit is érdekel; én sok újdonságot megtudtam belőle!

RÁDULY MIHÁLY, az egykori Sirius és Rákfogó együttesek szaxofonosa/fuvolása

„Turi Gábor beható tanulmányozásra és a jazzszakmabeliekkel készített közvetlen, emberi beszélgetésekre épülő, kitűnő könyvet írt. Kivételesen elgondolkodtató és szórakoztató olvasmányként ajánlom azoknak, akik az amerikai jazzvilágról, az amerikai életről általánosságban, vagy az Amerikában élt és élő magyar jazzmuzikusok életéről, tapasztalatairól szeretnének életteli képet kapni. Amikor teljesen improvizált darabokat játszom a koncerteken, a legnagyobb örömet a tökéletes szabadság lehetőségeinek érzése szerzi, párosulva a pillanatról-pillanatra épített struktúra formájának gondos figyelemmel kísérésével. Ez egyfajta felemelő boldogságot ad nekem és a közönségemnek is. Ezen gondolkodtam az Amerikai jazznapló olvasása közben, mert hasonlóan, az alapos kutatáson alapuló, jól átgondolt struktúra és a szabadon folyó történetmondás egyensúlya olyan könyvvé avatja, amit nem lehet könnyen letenni. A jazz igaz szellemében íródott.”

LASZLO GARDONY (GÁRDONYI LÁSZLÓ) zongoraművész, zeneszerző, a Berklee College of Music zongoraprofesszora (Boston, USA)