



Kamasi Washington: „Nézz rám: amilyen igazán vagyok, azt példának szánom”. Forrás: Gramofon archív

 H. Magyar Kornél

## „A jazz a hip-hop anyja és apja” Kommersz vagy hagyomány a mai afroamerikai zene?

Idén tavasszal jelent meg az amerikai jazz-zongorista, zeneszerző és producer Robert Glasper új albuma, a Black Radio III. Ritka jelenség egy olyan sikeres jazzlemez, hogy tíz év alatt két folytatása is készüljön. A dolog azonban nem ilyen egyszerű: a korszakalkotó, 2012-ben megjelent első Black Radio lemez nem jazz, hanem R&B kategóriában nyert Grammy-díjat, ezzel együtt pedig a Billboard listán négy különböző műfaji kategóriában egyszerre került a top 10-be, köztük hip-hop és kortárs jazz kategóriában. De mit keresnek rap-zenészek és DJ-k egyre több jazz-zenekarban? Mi köze a hip-hopnak a jazzhez? És egyáltalán, miért tűnik úgy Kelet-Európából, a bebop és a swing elszánt hagyományőrzőinek a védőbástyáiról, mintha „felhígulna” a jazz az afroamerikai zenészközösségben?



2018-ban, Robert Glasper negyvenedik születésnapjára koncertjén nem kisebb sztárvendég bukkant fel a színpadon, mint az élő legenda, Miles Davis egyik legfontosabb zenei utódja, Herbie Hancock. A nagy összeborulás, közös zenélés és persze az elmaradhatatlan hisztérikus ováció mind-mind jól átgondolt koncepció eredménye: Hancock a mértékadó *The New Yorker* magazin kritikusa szerint sokkal többet lát Glasperben saját fiatalkori „mindenevő, kalandor” énjénél. A két generáció kapcsolata ott kezdődött, amikor Glasper újragondolta Hancock egyik legkiválóbb szerzeménye, a *Maiden Voyage* harmóniáit. Pár évvel ezután azonban Hancock egy egész más hangvételű produkcióban közreműködött, Glasper új sorlemezen, az elegánsan non-konform címet viselő *Fuck Yo Feelings*-en, melynek összes sajtóanyagában kiemelik, hogy a rap, a hip-hop és a jazz fúziójának jegyében született.

Glasper évente egy teljes hónapra elfoglalja a New York-i Blue Note jazzklubot, és olyan figurákat hív közös színpadon zenélni, mint a rapper Snoop Dogg vagy Kendrick Lamar; Erykah Badu, Lalah Hathaway, H.E.R. és Brandy R&B énekesek; illetve Esperanza Spalding, Norah Jones vagy Gregory Porter jazzművészek. Herbie Hancock nem egyszerűen hanknizik egy fiatal tehetség bulijain, hanem ünnepélyesen kijelölte a Miles Davis-i zenei hagyaték szellemi örökeseit. Egy olyan zenészgeneráció tagjait, akik a *Black Lives Matter* korában (még mindig) saját emberi jogait kénytelenek igazolni előadó-művészetükkel.

„A jazz a hip-hop zene anyja és apja is: mindkettő elnyomásból született, mindkettő egyfajta lázadás” – vallja Glasper, akinek ars poeticáját eddig négy Grammyvel ismerte el a szakma. A rap, a hip-hop és a jazz társadalmi-politikai (és üzleti) kapcsolata azonban csak a felszín: a mélyben a gyökerek közös kulturális (vagy talán genetikai) alapokra vannak ágyazva: olyan régi afrikai közösségi hagyományokba, ahol a nyelvérzék és a zenei érzék rendkívül szoros, organikus kapcsolatban van egymással. Olyannyira szoros ez a kapcsolat, ami által a beszéd, a dallam és a ritmus szinte nem is létezhet egymás nélkül. Erről a kapcsolatról szól ez a cikk, végeredményben pedig Hancock döntésének afrikai tradícióiról, illetve ezeknek a tradícióknak a fejlődéséről a kortárs amerikai fekete kultúrában.

### Davis, bebop, Motown: zene és polgárjog

Miles Davis önéletrajzában a rá jellemző vitriolos hangvételben magyarázza, mit szeret és mit utál a Louis

Armstrong-jelenségben. Egyrészt méltatja technikai tudását, a New Orleans-i hagyományt és az eredetiséget. Másrészt igazi szenvedéllyel utasítja el, ahogy Armstrong vigyorgott és bohóckodott a színpadon, mert ezzel a fehér közönségnek akart megfelelni, és a swinget is többnyire a fehérek által működtetett szórakoztatóipar igényeinek szolgáltatta ki.

A swinggel, mint tánczenével radikálisan számoltak le Davis generációjának zseni muzikusai, mint Parker, Coltrane, Monk és mások. Dühös gesztusuk egyszerre volt művészi és társadalmi jellegű: ezek a figurák nem kívánták többé kiszolgálni a fehér közönség igényeit, hanem a saját közigükben szerettek volna zenélni. De ennél is hangsúlyosabb igényük volt a művészi önkifejezés – egyebek mellett azzal, hogy a swing formanyelvét sokszor ésbontóan virtuóz fokozatra kapcsolták. A bebop nehezen befogadható műfaj lett, ami nem akar szórakoztatni, hanem megszólít és elemző figyelemre hív, cserébe összetett, intellektuális és érzelmi élményt kínál. Erre az élményre már nem voltak annyian kíváncsiak, mint Armstrong zenés „bohóckodására”, és a bebop tömegbázisa, vele együtt a jazz népszerűsége egykettőre megcsappant: nagy táncteremből kis klubokba került, ahol a művészek azt a zenét játszhatták ugyan, amit akartak, de a többségi társadalmi megbecsülést már nem élvezték. Olyannyira nem, hogy a klubok falain kívül gyakran a fehér rendőrök gumibotjával kellett farkasszemet nézniük. Ismert a Davisszel történt incidens: 1959-ben a New York-i Birdland jazzklub előtt egy rendőr véresre verte őt, amikor cigarettaszünetre kijött a saját koncertjéről pár percre az utcára.

A bebop a polgárjogi mozgalmak egyik zenei szimbóluma lett, bár nem az egyedüli. Ugyanebben az évben a detroiti Motown Records az első olyan lemezkiadó volt, amelyiket

Clint Eastwood és Forest Whitaker a *Charlie Parker életét* feldolgozó *Bird* című film forgatásán. Forrás: Warner Bros.





Eminem ledumálja ellenfelét az 8 Mile című filmben. Forrás: Entertainment Weekly

fekeete vállalkozók alapítottak kimondottan azért, hogy fekete előadók zenéit népszerűsítsék. A label sikerét méltóan fényjeli azok a művészek, akik a Motown katalógusában szereztek hírnevet, így például Marvin Gaye, Diana Ross, Stevie Wonder, Michael Jackson (a Jackson 5-val). A Motown üzletileg is az egyik legsikeresebb zenei műhelyé vált, amely hozzájárult a fekete kultúra amerikai beágyazódásához.

### Freestyle battle és jam session: versengés a rapben és a jazzben

„1968-ban a legtöbbet Jimi Hendrixet, James Brownt és Sly Stone-t hallgattam” – érkezik a vallomás a hippikorszakból, amiről méltán gondolnánk, hogy a Woodstock fesztivál egyik emlékirójának tollából származik. Pedig megintcsak Miles Davis írja ezt önéletrajzában. Meghökkenő ez a műfajidegenség, de csak addig, amíg nem olyan széles keretek között értelmezzük a jazzt, ahogyan úttörő géniuszai tették. Davisről ismert, hogy mennyire rajongott kora legnagyobb pop- és rocksztárjaiért (akiktől nemcsak zenéjében, de öltözködésében is szívesen merített inspirációt). A legenda szerint hajszál választotta el attól, hogy tető alá hozzon egy közös lemezt Hendrix-szel – ám Hendrix még a stúdió előtt meghalt. Húsz évvel később, ugyanilyen rajongással vette körül egy másik gitáros-énekes, Prince karrierjét is – ám még mielőtt összehozhattak volna egy közös lemezt, ezúttal Davis halt meg...

A popzenészekkel való együttműködés, az ő sikerük, népszerűségük elérésének vágya a '80-as évekre visszahelyezte a jazzt a nagy tömegeket befogadó arénákba és koncerttermekbe. Ezt az ambíciót azonban a felszín alatt érdekes lélektan hajtja, ami nemcsak a jazznek, hanem a legtöbb afro-amerikai zenének a sajátja: ez pedig a versengési haj-

lam, a másik legyőzése, túlszárnyalása a színpadon, ezáltal egyéni fejlődés, az előadó saját művészi határainak leküzdése.

Két híres filmjelenet kiválóan illusztrálja ezt a jelenséget: az egyiket Clint Eastwood rendezte Charlie Parker életéről, *Bird* címmel. A tinédzser Parker benevez egy jam sessionre, de nem elég jó, nem tartja a tempót, dőglött a játéka. A ritmusszekció méltatlankodik, a dobos pedig gyorsan elveszti a türelmét: lecsavarja a cintányért, és a fiú elé dobja a színpadra. A cin hatalmas robajjal landol Parker előtt, a megszeppent fiút mindenki kiröhögi, neki pedig ettől a pillanattól rettenetes démona ez az élmény – és egyben életének mozzogója, hogy mindig mindenkinél jobb legyen a színpadon, hogy így győzze le a szégyen pusztító érzését. Pár év múlva újra megjelenik egy klubban, de már olyan zseniálisan zenél a színpadon, hogy korábbi vetélytársa még aznap éjjel a folyóba dobja hangszerét.

A másik film címe *8 Mile*, főszereplője a rapsztár (és színésznek sem utolsó) Eminem, aki gyakorlatilag magát alakítja, egy fehér autógyári munkásfiú szerepében. A csődközeli, legpukkant Detroit méginkább lepukkant külvárosában a srácok bandákba verődve feszülnek egymásnak – leginkább fegyverrel –, de hetente egyszer a helyi klubban, ahol szabadon rögtönzött rap-párbajokon (*freestyle rap battle*) döntenek el a vitás ügyeket. A film utolsó 20 perce igazi zene-történet, egy titáni rap-küzdelem dokumentarista, de azért drámaian feszült megőrkítése. Az előadók színpadi rögtönzésekkel próbálják túlszárnyalni egymás nyelvi leleményességét, egyre inkább emelve a tétet a virtuóz rímekkel és egymás metaforikus sértegetésével, amíg az egyik fel nem adja, és a közönség végül őrlöngve ünnepli a győztest, aki ezzel kivívja saját bandája becsületét is.

A két filmet elnézve (de akár a budapesti jazzklubok jam sessionjeire tévedve is) meghökkentő a hasonlóság a jazz és a rap versengő szellemisége között. Mindkettőben ott a kérdés-felelet mint formai alapminta (*call and response*); a szólistákat *ostinato* kíséret támogatja (ritmusszekció vagy DJ); az egyik rögtönzés inspirálja a másikat, de egyben felhelyezi a mércét, amit felül kell múlni, így emelve a tétet egész addig, amíg az előadás a csúcspontjára nem ér.

### A filléres tucát, életre-halálra

Amerika fekete közösségeiben széles körben ismert nyelvi játék a *Dozens*. Két vagy több játékos kiáll egymás ellen (jellemzően nézők előtt), és minél változatosabb és szellemesebb szövegekkel sértegetik egymást. A játék lényege, hogy a sértést nem szabad mellre szivni, hanem még szellemesebb, még agyafúrtabb sértéssel kell visszavágni. Az egyik inzultus inspirálja a másikat, de egyben felhelyezi a mércét, amit felül kell múlni, így emelve a tétet egész addig, amíg az előadás a csúcspontjára nem ér. Ismerős az alaphelyzet?...

A *Dozens* eredetéről sokféle elmélet és tudományos kutatási eredmény ismert, de ezek kereszttmészetében egyfajta afrikai kulturális, vagy akár genetikai örökség áll. Kimutathatóak kapcsolódási pontok hasonló nyelvi kompetenciájátekkel a nyugat-afrikai Nigériából vagy Ghanából. Egy másik kutatás felfedi, hogy maga a név – *Dozens* – az amerikai rabszolgapiacokig vezet, ahol a sérült vagy fogyatékos, vagy más okból csökkent munkaképességű fickókat tizenkettes csoportokba – a filléres tucatokba (*cheap dozens*) – terelték. Ezek a szerencsétlenek, miközben sorsukra vártak, úgy próbálták elűzni az unalmas órákat, hogy a régi szokás szerint kezdték el inzultálni egymást.

A nyelvi és a zenei kompetencia közös töről fakad a fekete kultúrákban, amihez megadják a kulcsot azok a népcsoportok Nyugat-Afrikában, akiknél a nyelv, a dallam és a ritmus szinte egy és ugyanaz.

Afrikában nemcsak a zene lehet tonális, hanem a beszélt nyelv is. A földrész nyugati és középső részének nyelvei az ún. Niger-Kongó nyelvcsaládba tartoznak. Egyik meghatározó közös jellemzőjük az úgynevezett tonális jelleg. Ennek lényege, hogy a szavak nemcsak szótagjaikkal hordozhatnak jelentést, hanem dallamos kiejtésükkel is. Képzeld el, hogy ugyanazt a szót más hanglejtéssel ejtjük. Az ereszkedő hanglejtéssel kiejtett szó azt jelenti mondjuk, hogy *alma*. Emelkedő hanglejtéssel viszont egész mást, pl. *ház*. Ugyanaz a szó, két külön dallammal kiejtve, két külön jelentést hordoz. A tonális nyelvek Afrika-szerte forradalmasították a zenei gondolkodást. Tanulmányok megfigyelései szerint a tonális anyanyelvű emberek között nagyságrendekkel gyakoribb az abszolút hallás. A tonális nyelvek dallamát és beszédritmusát különféle hangszerekkel imitálják – ezáltal

komplett telekommunikációs rendszer létezett évszázadokkal a gyarmatosítók érkezése előtt Afrikában. A beszédkésztség és a zenei készség egy töről fakad a fekete kontinens Szaharától délre eső felében. Ez az örökség az afroamerikai kultúra egyik sarokköve is, és számos ponton összekapcsolja a kultúra egyes műfajait.

### Rise, people, rise

Tavaly ősszel a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben Cory Henry adott koncertet egy szikár, de erőteljes dob-basszusgitár ritmusszekció keretében. Henry a végletekig hergelte a hangulatot észbontó Hammond-orgonaszólóival. Majd a koncert egy ikonikus, történelmet idéző epizódjában éneket tartott ökölrel – a Black Lives Matter mozgalom jelképével – énekelte: „Rise, people, rise”. A szuggesztív előadás egyszerre idézte a Múpába egy égő tekintetű baptista prédikátor, a füledet funkot éneklő James Brown és a politikai szónok Malcolm X szellemét.

Kamasi Washington, aki John Coltrane nyomdokain fejlesztette erőteljes szintre szaxofonjátékát, sráckorában még a hip-hop számok témáiból fejtette meg, hogy melyik klasszikus jazz-felvétel mintájából mixelte a DJ. Ma, világhírű zenészként arról nyilatkozik a *Rolling Stone* magazinnak, hogy Herbie Hancock koncertjein fellépve Coltrane igazi zenei és szellemi örökösének érzi magát. A kultikus rapsztár Kendrick Lamar hip-hop koncertjein pedig teljes művészi szabadságot élvez, hogy azt és akkor tegyen hozzá a műsorhoz a szaxofonján, amit és amikor csak akar.

Az amerikai jazz mai fiatal, érett generációjának fekete zenészei – Cory Henry vagy Gaspard zongorán, Kamasi Washington vagy Marcus Strickland szaxofonon, Christian Scott aTunde Adjuah trombitán – idestova tíz-tizenöt éve kezdték a pályát. Karrierjük íve lefedi a szintén tíz éve alakult Black Lives Matter mozgalom ívét. Közös gyerekkori élményüket Washington fogalmazta meg: „azzal a félelemmel nőttem fel, hogy legyek nagyon óvatos a rendőrökkel. Ha szembejön veled egy rendőr, és rosszul ítél meg a kinézeted alapján, akár az életedet is elveheti. Ha ráadásul a bíróság felmenti őt, akkor tényleg elhiszed, hogy semmit nem érsz. Nézz rám: ahogy látsz engem, és amilyen igazán vagyok, amit képviselek, azt példának szánom, a BLM példájának.”

Akárcsak az ötvenes-hatvanas években, a jazz ma is polgárjogi szimbólum. Népszerűsítéséhez, társadalmi szerepvállalásának erősítéséhez kézenfekvő, hogy a tömegműfajok – a rap, az R&B és a hip-hop – felé nyúljanak inspirációért a mai előadók. Ám meg is tehetik ezt, büntudat vagy művészi kompromisszumok nélkül: feljogosítja erre őket saját kulturális háttérük, amelynek része a blues, de része a beszélt nyelvhasználat mélyen gyökerező zeneisége is.