

Scott DeVeaux

A jazzhagyomány konstruálása: a jazz historiográfiája*

*„Nem tudom, merre tart a jazz.
Talán a pokolba. Semmit nem lehet arra bírni,
hogy bármerre menjen. Csak úgy megtörténik.”*

Thelonious Monk

Az egyetemi piacra szánt tankönyvekből ítélve az elmúlt években valamiféle hivatalos jazz-történet kezdett elterjedni. Ezek lapjain a jazzt – a stílus és kifejezésmód kaotikus tarkasága, illetve társadalmi eredetének komplexitása ellenére – mint koherens egységet, történetét pedig mint egy ügyesen kieszelt és egyszerűen értelmezett narratívát mutatják be. Az afrikai eredetnek és a ragtime-előzményeknek kijáró kötelező főhajtás után a zenét úgy ismertetik, mint amely stílusok és korszakok során fejlődik, mindegyik ilyen érát egyszerűen megkülönböztető címkékkal és időszakokkal ellátva: New Orleans jazz az 1920-as évekig, szving az 1930-as, bebop az 1940-es, cool jazz és hard bop az 1950-es, valamint free jazz és fúziós zene az 1960-as évtizedekben. Változó, hogy mikor melyiket részletezik hangsúlyosabban. Azonban tankönyvről tankönyvre láthatjuk a lényegi egyetértést a stílusok definiáló jellemzőit, a nagy újítók panteonját és a mestermű-hangfelvételek kánonját illetően.

A jazztörténet e hivatalos verziója egyre inkább teret hódít a jazzt értelmező egyetemi és főiskolai kurzusok elterjedésével. Ez egyszerre tünete és oka is annak, hogy a jazzt fokozatosan kezdik művészetként, avagy – mint a gyakran idézett frázis mondja – „Amerika klasszikus zenéje”-ként elfogadni – a tudományosság és a nagyközönség szintjén egyaránt.¹ Ez a fajta elismerés – s ebben a jazz szószólói egyetértének – már régóta esedékes volt. Ha a jazz valaha meg is élt a piacról, vagy a népművészeti kreativitás homályos (és idealizált)

* Forrás: Scott DeVeaux: Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum* 25(3): 525–560 (1991. őszi, jazzszakirodalmi tematikus szám). Copyright © 1991, Scott DeVeaux.

¹ Lásd pl. Grover Sale friss kötetét (Sale 1984), valamint Billy Taylor beszédét a Michigani Egyetemen Black American Music Symposiumon „Jazz – America’s Classical Music” címmel 1985-ben (megjelent: Taylor 1986).

víziójából eredeztették, azok az idők már régen elmúltak. A zene csak akkor remélheti, hogy meghallgatásra talál, illetve művelői olyan támogatásban részesülnek, amely összemérhető a képzettségükkel és képességükkel, ha a művészi hagyomány presztízsét, Pierre Bourdieu szakkifejezésével élve kulturális tőkét, magáénak tudja. Ezt a célt szolgálja a jazz elfogadott történeti narratívája. Ez egy pedigre, a kortárs jazzt nem mint hóbortot vagy pusztán népszerű zenét, a divat szeszélyének tárgyát mutatja be, hanem mint autonóm, tartalommal bíró művészetet, egy hosszú érési folyamat tetőpontját, mely a maga módján megismételte a nyugati művészet evolúciós folyamatát.

A csavar akkor fordul egyet, amikor ez az új amerikai klasszikus zene nem Európának, hanem Afrikának rója le tiszteletét. Némi dicsekvés van abban, ahogy a Kongresszus a korábban rabszolgáskorba taszított nép zenéjét „ritka és értékes, amerikai nemzeti kincs”-nek nevezi, és hidegháborús fegyverként sugározza a tengerentúlra.² A jazz története éppen ezért fontos politikai dimenzióval bír, amely elbeszélése közben a maga természetességében bomlik ki. Louis Armstrong, Duke Ellington és John Coltrane erőteljes példával szolgálnak arra, milyen is a feketék teljesítménye és zsenije. Szigorú önfegyelmüket nem lehet „csupán” populáris szórakoztatásként vagy az európai műfajok halvány reprodukcióiként félresöpörni – *nyugi*, Adorno. A tradíció mélysége, mely egyenesen a század elejéig nyúlik vissza, cáfolja azokat a törekvéseket, melyek az afroamerikaiakat múlt nélküli emberekként kívánják ábrázolni. Innen ered az egyértelmű és meggyőző történeti narratíva vonzereje: ha a jazz által reprezentált eredmények arra hivatottak, hogy hatást gyakoroljanak a jelen és a jövő generációkra, akkor azt a történetet el kell beszélni, és jól kell elbeszélni.

Mindenesetre a jazztörténet konvencionális narratívája minden pedagógiai haszna ellenére leegyszerűsítés, amely legalább ugyanannyi kérdést felvet, mint amennyit megválaszol. Példának okáért, a kezdetben magabiztosan haladó történet megtorpan a jelen felé közeledve. A jazz eredetétől a bebopig egyenes vonalat húztak, ám innentől elhalványul az evolúciós sorozat, s több különböző, sok esetben egymással kölcsönösen ellenséges stílus következettlen egymás mellett létezése jelenik meg. „A század derekán – panaszkodik az egyik tankönyv – a történet fonalá, amely a kortárs jazzt összeköti gyökereivel, hirtelen kirojtosodott. Az eddig összetartó szálakat a negyvenes évek bebop zenészei széthúrták, most pedig minden egyes szál kissé eltérő szögben áll” (Tirro 1977: 291). A jazztörténeti stúdiumokban az 1950-es és 1960-as évtizedektől a terminusok sűrű mocsarában – *cool jazz*, *hard bop*, *modális jazz*, *Third Stream*, *New Thing* – találjuk magunkat, s egyik mögött sem rejlik konszenzus.³ Napjainkban a legtöbb, ami a tankönyvíróktól telik, az, hogy körvonalazzák a free jazz és a

2 A szóhasználat az Egyesült Államok Szenátusának 57. számú határozatából származik, amelyet 1987. december 4-én fogadtak el.

3 Némi szemeztetés az újabb jazztankönyvek között ad egy kis ízelítőt ebből az irányvesztésből. Tanner és Gerow *A Study of Jazz* takaros rendben hozza fejezeteit: *Korai New Orleans dixieland* (1900–1920), *Chicagói dixieland* (a húszas évek), *Szving* (1932–1942), *Bop* (1940–1950), *Cool* (1949–1955) és *Funky* (kb. 1954–1963), viszont egy több mint negyven évet átölelő periódust így nevez: *Az eklektika kora*, illetve „nyolcvan-egynéhány év folyamatos fejlődésének zenei egyvelege” (Tanner és Gerrow 1984: 119). A jazzstílusok kronológiájának táblázatát adja Mark Gridley *Jazz Styles* című könyvében, mely olyan kellemesen lekerekített, jól elhatárolható időszakokkal kezdődik, mint a „Korai jazz” (1920-as évek), „Szving” (harmincasok), „Bop” (negyvenesek) és a „West Coast” (ötvenesek). Ám ez a rend csakhamar eltűnik, amikor is létrejön „A hard bop, a free jazz és a modális jazz egymás mellett élése (hatvanas évek), az „Átmenet a jazzrockba” (késő hatvanas évek) és „Az AACM, a jazzrock és a modális jazz együttélése” (hetvenesek) (Gridley 1988: 356–357). Billy Taylor *Piano Jazz* című könyvének utolsó fejezete (a tömör „Bebop” és „Cool” fejezetcímek után) az „Az absztrakt jazz, a mainstream jazz, a modális jazz, elektronikus jazz, fúzió” címet viseli (Taylor 1982: 187).

jazzrock fúzió által képviselt ellentétes irányokat, és sejtetni engedik a naiv hallgató számára, hogy a jól tájékozott szemlélet mindkettőt üdvözli, ahogyan minden korábbi stílust is, és hogy a jazz jövője nyilván abba a pluralizmusba torkollik, amely valahogy kibékíti ezt a két, nyilvánvalóan kibékíthetetlen irányzatot.⁴ Azt a kérdést azonban senki sem tette fel, vajon lehetséges-e, hogy a narratíva összetartó fonala hasonlóan ellentmondásos értelmezéseket fedett volna el.

Azzal egy időben, hogy a jazz egyetemi oktatói igyekeztek rendet vinni a jazztörténetbe, a médiában a jazz aktuális állapotáról és lehetséges jövőjéről zajos nyilvános vita bontakozott ki. Ebben egyrészt a neoklasszicisták foglaltak állást, akik ragaszkodnak a hagyomány elsődlegességéhez, és inspirációjukat, identitásukat a történelmi múlthoz kötődő összekapcsolt-ság érzéséből merítik, ami szembeállítja őket mind az avantgárd folyamatos forradalmával, mind a fúziós zene kommersz orientációjával. Nem kevesebb forog kockán – amennyiben ez a retorika szó szerint vehető –, mint a jazz fennmaradása. Egyesek úgy érveltek, hogy a fiatalos híresség, Wynton Marsalis vezette neoklasszicista megmozdulás a jazzt a kihalástól mentette meg. „Nagyrészt az ő hatására” – nyilatkoztatta ki a *Time* magazin szerzője a következőket egy címlapsztoriban nemrég:

A jazz reneszánsza virágzott ki ott, ahol korábban kopár volt a föld. A straightahead jazz az 1970-es években majdnem elhalt, amikor a lemezkiadók fúziós zeneként magukévá tették a jazz és a pop elektronikusan erősített ötvözetét. Most pedig bámulatosan tehetséges, fiatal zenészek egész generációja tér vissza a gyökerekhez, használ akusztikus hangszereket, játszik felismerhető számokat, és tanulmányozza a korábbi jazzisták stílusát (Sancton 1990: 66).

Más kritikusok ezzel ellentétben úgy tartják, hogy a retrospektív esztétika győzelme maga a bizonyíték arra, hogy a jazz valójában halott; a jelen generációk számára csupán az ereklje őrzésének feladata maradt, és az, hogy időről időre felidézze a múlt dicsőséges pillanatait.⁵

A neoklasszicisták nosztalgiája az aranykor iránt – amely elég kétértelműen valahová a szvingkorszak és a hatvanas évek hard bopja közé esik – érdekes módon visszhangozza azokat a felvetéseket, amelyek a jazz historiográfiájának kezdeteiig mennek vissza. Marsalist és követőit „korunkbeli penészes függéknek” (Santoro 1988: 17) nevezték – ez a kifejezés össze is kapcsolta őket a harmincas és negyvenes évek kritikusával, azokkal, akik – ragaszkodva a New Orleans-i jazz elsődlegességéhez – úgy híresültek el, mint akik a jazz jelenét és jö-

4 Ezt a stratégiát James McCalla, Donald Megill és Richard Demory, illetve James Lincoln Collier és mások tan-könyvei is követik. A jazz korábbi stílusainak állhatatosságát időnként mégis egy más irányként veszik számba. „Ha nem is tudjuk megjósolni, merre tart a jazz, ... legalább megkülönböztethetünk bizonyos trendeket” – írja Collier 1978-ban, és három ilyen trendet azonosít: a jazzrockot, a free jazzt, illetve amit (az 1980-as évek „neoklasszicizmus-sa” megelőlegezéseként) „neo bop” mozgalomként nevezett el (Collier 1978: 494–496).

5 Lásd pl. Henry Martin *Enjoying Jazz* című friss kötetét. A könyv egyik alapfeltevése, hogy a kortárs jazz egyfajta stilisztikai zsákcúba került: „Az 1970-es, illetve korai nyolcvanas évekre úgy tűnt: a jazz valószínűleg nem nézhetett elébe jelentős további evolúciónak, ugyanis híján volt az életereje megtartásához szükséges népszerűségnek. Ebben az időben az összes korábbi stílust elismerték a művészi előadás megfelelő formájaként, tehát mindez arra enged következtetni, hogy a jazz már nem fog többé jelentős fejlődésen keresztül menni” (Martin 1986: 204). Lásd még: Kart (1990).

⁶ A ’penészes függék’ (*moldy figs*) kifejezést, amelynek a III. fejezet elején részletes kifejtése olvasható, először a húszas években mondták gúnyosan azokra a puristákra, mint Alan Lomax folklorista, akiknek például már Duke Ellington zenéje is túl modern, vagy éppen túl kommersz volt. Alapvető tanulmányt közölt a kifejezés mögött felsej-lő kanonizációs és pozícióharcról Bernard Gendron (1993): *Moldy Figs and Modernists. Jazz at War (1942–1946)*. *Discourse* 15(3): 130–157. (A ford.)

vőjét egy idejétmúlt és mesterségesen fenntartott statikus fogalomhoz kötve védelmezték. Az ellenérv, mely szerint az avantgárd vagy a fúzió (esetleg mindkettő) „helytelen fordulatot” vagy „zsákutcát” jelent, a jazz fejlődése során éppen ellentétes érvet hoz fel ugyanabból az eresztésből: minden olyan változás, amely nem képes megőrizni a zene lényegét, olyan lezüllessel jár, amely miatt már nem érdemli meg, hogy jazznek nevezzük.⁶

Az értékelések hangvétele közti különbség – az újságírói diskurzus gyűlölködése és az osztálytermek közhelyes bizonyossága – palástolja, hogy milyen mértékben elterjedtek bizonyos feltevések. A fúziós tábor hívein kívül (akik többnyire inkább célpontjai a vitának, nem pedig aktív résztvevői) senki más nem kérdőjelezi meg a hivatalos jazztörténetet.⁷ Feltétel nélkül elfogadják az alapnarratíva vázát és értékét egy olyan műfaj számára, amelytől rutinszerűen tagadták meg a tiszteletet és az intézményes támogatást. A küzdelem a történet *birtoklásáért* zajlik, illetve a legitimitásért, amelyben birtoklóját részesíti. Pontosabban

6 Egy 1984-es interjúban Wynton Marsalis így panaszkodik: „Nem hiszem, hogy a '70-es években a zene előrelépett volna. Szerintem tévútra tért. Mindenki popsztár akart lenni, és azokat utánozta, akiknek inkább őket kellett volna utánozniuk... Amit most csinálnunk kell, az a visszafoglalás...” (Mandel 1984: 18). Martin Williams a *How Long Has This Been Going On?* című cikkében így összegzi a fúziós mozgalmat: „Wynton Marsalis... és még néhányan láthatólag úgy tekintenek az egész fúziós dologra, mintha valamiféle kommersziális opportunizmus lenne, művészi zsákutca, talán még a műfaj elárulása is, amelyben mindenki részt vesz: a lemezkiadók, a producerek, és maguk a művészek is... Habár talán jó zenéket is eredményezett, a fúziós törekvés szerintem jobbra felesleges volt, sőt talán még elhibázott lépés is. (No persze azért egy zsákutcában lehetnek nagyon csinos házak is)” (Williams 1989: 46–47, 56).

7 Az interjúk során a fúziós zenészeket közvetve vagy közvetlenül állásfoglalásra kérték arról, hogy kereskedelmi sikereik ellenére a kritikusok nagy része szerint a zenéjük kívül esik a jazz határain. A válaszaik általában nyájas nyilatkozatok a pluralizmusról és egyetemességről, nyilvánvalóan a polémia kivédésére szolgálnak, és a jazzre mint olyan gyűjtőfogalomra hivatkoznak, amely könnyen lefedi az aktuális divatokat. Jay Beckenstein a Spyro Gyrából úgy találja, hogy „ha úgy definiáljuk a fúziót, mint a korábban létező jazzforma kombinációját a kívülről érkező zenei hatásokkal, hogy abból egy hibrid jöjjön létre, akkor ez valójában nem más, mint maga a jazz története, annak kezdeteitől fogva... Ez a mi zenénk, szeretjük játszani, és azt gondolom, az idő meg fogja mutatni, hogy benne lesz a nyolcvanas évek mainstreamjében” (Santoro 1986: 22). Kenny G. szaxofonos azt nyilatkozta, hogy „borzalmas kritikákat kaptunk azoktól a purista kritikusoktól, akiknek fogalmuk sincs a kortárs stílusról, amelyben játszunk. Én ebben élek, én vagyok az egyik kitalálója. Akárcsak [Jeff] Lorber – mi vagyunk azok a fiatal zenészek, akik létrehozhatunk valami újat és különbözőt, de ezt még ugyanúgy jazznek hívják” (Stein 1988: 181). Jack DeJohnette dobos, egy zenész, akinek a neve semmiképp sem köthető kizárólag a fúzióhoz, így írja le saját zenéjét: „többirányú, eklektikus... Vannak emberek, akik szeretik a jazzt és a popot, és ezen kívül is rengeteg választási lehetőség adódik. A jazz színskálája változatos, George Bensontól Grover Washingtonig, David Sanbornig, a Spyro Gyraig, és ott a Weather Update, Ramsey Lewis, Wynton Marsalis, Art Blakey, Tony Williams és én – sokfélék vagyunk” (Beuttler 1987: 17–18). Miles Davis kétségtelenül a leggyakrabban kritizált fúziós zenész, és ez nem kis részben annak köszönhető, hogy a hagyományos narratíván belül betöltött szerepéhez képest hitehagyásnak tűnik, ahogyan a fúziót magáévá tette. Újabb keletű pályaképében Stanley Crouch például így nevezi Davist: „a legragyogóbb végkiárúsítás a jazztörténetben”, és így folytatja: „Makacsul igyekszik megtartani helyét a modern zene élvonalában, fenntartani az yagi helyzetét és a csodálatot állítólag nagy jelentőségű újításai iránt, Davis a hátsó felét mutatta a szépségnek azért, hogy térdet hajtson a kereskedelem előtt” (Crouch 1990b: 30). Davis válasza az ilyesféle kritikára értelemszerűen maróbb, mint a legtöbb fúziós zenészé. Önletrajzában hátat fordít azoknak, akik támadják a folytonos változás és a konvencionális narratívába ágyazott innovációk tételét: „...az öreg jazzerek nagy része tohonya tróger. Ellenállnak a változásoknak, és a régi dolgokba csimpaszkodnak, mert lusták ahhoz, hogy valami mással próbálkozzanak. Hallgatnak a kritikusokra, akik arra biztatják őket, hogy maradjanak csak ott, ahol vannak, merthogy ők *ilyenek*. A kritikusok is lusták, meg sem akarnak próbálkozni a másfajta muzsika megértésével. Az öreg muzsikusok megállnak ott, ahol vannak, olyanok lesznek, mint az üveg mögött mutogatott műzeumi tárgyak, kapaszkodnak a biztonságba, darálják újra meg újra ugyanazokat a fáradt ócskaságokat, és csak járatják a szájukat mindenütt, hogy az elektromos hangszerek meg az elektromos hangzás tönkreteszi a zenét meg a hagyományt. Hát én nem ilyen vagyok, és nem volt ilyen se Bird, de Trane, se Sonny Rollins, se Duke, és senki, aki meg akart maradni alkotónak. A bebop lényege a változás volt, az evolúció, nem az, hogy egy helyben ácsorogjunk, és csak a biztonságot tartjuk szem előtt” (Davis és Troupe 2004 [1989]: 370).

a küzdelem a definiálás aktusáért zajlik, amelyről feltételezik, hogy a történet lényegét adja; ennek az a dogma az alapja, hogy valami központi lényeg, amit jazznek nevezünk, állandó marad minden drámai változáson túl a mai modern jazzig.

Ennek az esszenciának a meghatározása többnyire meglehetősen elnagyolt; a jazzfolklór-ból számos példa bizonyítja, hogy a zenészek egyfajta makacs büszkeséggel állnak ellent annak, hogy művészetüket kritikai exegézisnek vessék alá. (Például a kérdésre, hogy *Mi a jazz?*, a kétes értékű válasz ez szokott lenni: „Ha kérdezned kell, nem is fogod soha megtudni.”) A definíció azonban erőteljes fegyver a vita hevében; a meghatározás pedig általában a legtöbb esetben a kizárás módszerével születik meg. Bár a tisztaság koncepcióját a beszennyezés általi fenyegetettség konkrétabbá teszi, retorikailag a kérdés, hogy a jazz mi *nem*, sokkal élénkebb, mint az, hogy valójában micsoda. Így például a fúzió „nem jazz”, hiszen a kommersz sikert áhítva olyan zenei elemeket fogadott be – elektronikus hangszerek használata, modern zenei produkciós technikák és rock- vagy funk alapú ritmika –, amelyek megsértik a jazz esszenciális természetét. Az avantgárd, bármennyi eredendő köze is van a negyvenes évek bebopjának modernizmusához, nem jazz – vagy többé már nem lehet az –, mert az újdonság hajszolása közben gondatlanul elhagyta a tartalom és forma alapjait, még az olyan afroamerikai alapelemeket is, mint a szving. A neoklasszicista álláspont pedig irreleváns, potenciálisan ártalmas a jazz fejlődésére nézve, mert fetisizálja a múltat, és elmulasztja fölismereni, hogy a jazz esszenciális lényege magában a fejlődés folyamatában rejlik.

A jazz meghatározása mindig is nehéz ügy volt, megkönnyíti azonban a feladatot, ha elkerüljük a zenei minőségek és technikák leltáradási kényszerét, úgymint az improvizáció vagy szving (ugyanis minél specifikusabb vagy átfogóbb próbál lenni egy ilyen lista, annál valószínűbb, hogy a kivételek megdöntik a szabályt). Jóval relevánsabbak lehetnek azok a határok, amelyekben belül a történészek, kritikusok és zenészek következetesen elhelyezték a jazz-zenét. Az egyik ilyen partvonal természetesen az etnicitás. A jazzt erősen azonosítják az afroamerikai kultúrával, szűkebb értelemben azért, mert sajátos technikái végső soron az afrikai népzenei hagyományból származnak, tágabb értelemben pedig azért, mert a jazz egyedülálló módon fejezi ki a fekete amerikai tapasztalatot és mélyen is gyökerezik abban. Ez fontos kérdéseket vet fel a széleken, illetve a határok meghúzásával összefüggésben – például: hogyan kell kezelni a fehér zenészek hozzájárulását, valamint a spektrum másik végén: hol kell meghúzni a határt a jazz és a többi afroamerikai műfaj között (mint a blues, a gospel és az R&B). Azért az etnicitás összességében kínál egy magot, egy gravitációs középpontot a jazznarratíva számára, és így számos, ma is használatban lévő, különböző típusú narratívát egyesítő elemként van jelen.

Legalább annyira átható, bár megosztó szempont a gazdasági pozíció – különösképpen a jazz kapitalizmushoz fűződő viszonya. Itt negatív definíció áll fenn: akár magas művészetként, akár népzeneként vélekedünk róla, a jazzt következetesen valamiféle, a populáris zeneiparról levált entitásként kezelik. Hosszú történetre tekint vissza a jazz szakirodalmában a kommercializmus stigmája, mint a tradíció minden esetben kívül eső, romboló és korrumpáló befolyás. Rudi Blesh szavaival (1946-ban vetette őket papírra):

A kommercializmus lealacsonyító és ártalmas erő, a csodálatos zene ellen fehérek és olyan – tévúton járó – négerek^{*} által elkövetett gyilkosság, akik ezért vagy azért cinkossá váltak a bűnben. A kommercializmus nem csupán ellenséges, de egyenesen végzetes a jazzre nézve (Blesh 1946: 11–12).

^{*} A *negro* ebben az évtizedben az amerikai közírásban, a kontextustól függően, nem számított megalázónak. (A *ford.*)

Az ilyen szóhasználat különösen azokra volt jellemző, akik – mint Blesh – a New Orleans-i jazzt védelmezték, akik szűken értelmezték, a népi kultúra átromantizált fogalmával azonosították a jazzt. Viszont ugyanez a kárhóztató buzgalom volt tapasztalható a bebop népszerűsítői részéről is az 1940-es évtizedben:

A [be]bop történetének központi eleme – mint előtte a szvingé, és csakúgy, mint annak előtte a jazzé és a ragtime-é –, hogy egy a prostitúció szintjéig kommercializált művészetként küzdött folyamatosan a progresszív vonásai előtt tornyosuló akadályokkal (Feather 1949: 45).

A bebop a lázadás zenéje: lázadás a big bandek, a hangszerelők, a Tin Pan Alley ellen, általában a kommercializált zene ellen. Újra megerősíti a jazz-zenész individualitását... (Russell 1959: 202).

Az ilyen attitűdök mögött, amelyek a fúziós zene elleni támadásokban töretlenül fennmaradnak, az a nézet rejlik, miszerint a jazz független lehet a kereskedelmi elvárásoktól, hogy állandó konfliktusban van a huszadik századi Amerika gazdasági kényszereivel. Az agorafóbia – a piactól való félelem értelmében – meglehetősen problematikus azon művészeti ágak esetében, melyek elérték vagy örökölték bizonyos fokú gazdasági autonómiát. Ezért különösen figyelemreméltó, hogy a jazzt – egy olyan műfajt, amely a leginkább a modern, kapitalista tömegpiac keretei között fejlődött – a „kommersz” és a „művészi” rugalmatlan dialektikája alapján kell értelmezni, mely minden erényt az utóbbi számára tartogat. A heveség, amellyel ezeket a nézeteket kifejtik, jól mutatja, mennyi energia szükségeltetett először is ahhoz, hogy ezt az álláspontot létrehozzák, és hogy milyen nehéz is fenntartani. Ezzel nem akarjuk azt mondani, hogy a kapitalista intézmények és a jazz-zenészek közti viszony nem kizsákmányoló lenne, különösen arra tekintettel nem, hogy a faji diszkrimináció közrejátszik abban, hogy miként tudnak a fekete zenészek érvényesülni a versenyben.

De a jazz csupán azáltal van leválasztva a piacról, hogy démonizálják a gazdasági rendszert, amely lehetővé teszi a zenészeknek a túlélést – és ettől a démontól nincs menekvés. Wynton Marsalis ugyan büszke lehet arra, hogy elutasítja a „kiárusítást” a piacon, csak hogy a tiszta művészet ezen aurája kétségtelenül az ő kereskedelmi vonzerejének része.

Az etnicitással és a gazdasággal foglalkozó kérdések mentén a jazzt oppozíciós diskurzusként határozhatjuk meg: egy elnyomott kisebbségi kultúra zenéjeként, melyet beszennyez a kommersz szórakoztatással való kapcsolata egy olyan társadalomban, amely annak a művészetnek tartja fenn a legnagyobb elismerést, amelyet eltávolítanak a mindennapi élettől. A marginalizációtól való szabadulást csak egy olyan öndefiníció hozhatja el, amely a műfaj univerzalitását és autonómiáját hangsúlyozza. A „jazzhagyomány” tárgyiasítja a zenét, és ragaszkodik hozzá, hogy igenis létezik egy mindenben átívelő kategória, amit jazznek hívnak, és ami eltérő stílusok és érzékenységek zenéiből áll. Ezeket a zenéket nem úgy kell felfognunk, mint különböző korok és helyek egymástól külön élő kifejezéseit, hanem mint szerves kapcsolatokat, ahogyan egy fa ágai kapcsolódnak a törzshöz. Másképp mondva a jazz esszenciája nem egyetlen stílusban, vagy bármelyik kulturális vagy történeti kontextusban található meg, hanem abban, amely ezeket mind összeköti egy szüntelen kontinuummá. A jazz attól az, ami, hogy mindannak a betetőzése, ami megelőzte. A nélkül a mélység nélkül, amelyet csak egy narratíva tud biztosítani, a jazz szó szerint gyökértelessé válna, megkülönböztethetetlen volna azoktól a populáris műfajoktól, amelyek a virtuozitást és mesterségbeli tudást táncritmussal kombinálják. Az, hogy nem csak egyedinek, hanem a többi bennszülött zenei műfajnál magasabb rendűnek akar látszani („Amerika klasszikus zenéje”),

egy a század elejére visszanyúló evolúciós fejlődési elképzeléshez kötődik. A jelen muzsikusi, legyenek akár neoklasszicisták vagy avantgardisták, újra és újra meglebegtetik a közönség előtt azt a gondolatot, hogy azok a zenék, amelyek olyan eltérőek, mint egyik oldalról King Oliver, másrészt az Art Ensemble of Chicago zenéje, valamilyen fundamentális értelemben ugyanazok.⁸

Azok, akik a jazztörténet esszencialista felfogását osztják (és csak kevesen állnak ezzel szemben), ezt teljesen magától értetődőnek veszik. Azonban a jazzhistoriográfiára vetett csupán egyetlen pillantás is egyértelművé teszi, hogy az úgynevezett „jazzhagyomány” viszonylagosan új keletű nosztalgikus konstrukció, egy túlterjeszkedő narratíva, amely kiszorítja az egyéb lehetséges interpretációkat, amelyek a jazz fogalma alá sorolt bonyolult és sokszínű jelenségeket értelmezik. Ez nem is csupán a tudomány siráma: a jelenlegi jazzszintér válsága nem annyira a zene állapotának függvénye (a jazz számos szempontból nézve sem volt soha ennyire sem támogatva, sem megbecsülve), hanem az abból fakadó aggodalomnak, hogy a létező történeti keretek nem képesek e krízist megmagyarázni. Ez az esszé a továbbiakban arra mutat rá, hogy miként formálódott a jazzhagyomány koncepciója, milyen elképzeléseket szorított ki az útja során (és milyen áron), milyen ellentmondásokat tartalmaz, illetve hogy milyen eszközöket használ a jelen és a jövő zenéjének leírására és befolyásolására. Végezetül, igyekszem kijelölni azokat a módokat, amelyeken keresztül a jazztradíció narratívája egyéb kutatási módszerek segítségével kiegészülhet.

II

A jazzről szóló írások hajnalán a historikus narratíva csupán fokozatosan bontakozott ki a kritikákból. A legfontosabb teljes körű jazztanulmány Hugues Panassié 1934-es *Le jazz hot* című írása (amelyet az óceánon innen *hot hazzként* jelentettek meg fordításban 1936-ban, és terjesztettek széles körben) megközelítésében elsősorban kritikái. Ahogyan az egy Európában készült munkához illik, hosszú fejtegetéssel indít azokról a tulajdonságokról, amelyek megkülönböztetik a jazzt az európai zenétől: szving, improvizáció, repertoár és a többi. Legalább ilyen fontos volt azonban, hogy Panassié milyen eszközöket választott a különbségtételhez a „hot jazz”, illetve az egyéb, szintén jazznek nevezett („sweet”, „szimfonikus”), a jazzkorszakban igen nagy figyelmet keltő zenék között. Ezzel a tevékenységével hozzájárult ahhoz a folyamathoz, amelynek során egy igencsak pontatlan divatszót, amelyet választás nélkül mindenféle populáris zenére és tánczenére alkalmaztak az 1920-as években, egy olyan műfajt kezdett jelölni, amelynek az esztétikai határait bizonyos pontossággal ki lehetett jelölni. És valóban, a könyv további része hemzseg Panassié éles, gyakran fölényeskedő minősítéseitől – például, hogy Red Allen trombitás „stílusa heves, gyakran zabolátlan, ez pedig aligha elfogadható” (Panassié 1936: 76) –, melyekben elkülöníti az „autentikus”-t a „hamis”-tól.

⁸ Az Art Ensemble of Chicago elvből kerülte a jazz kifejezést, annak túlzottan behatároló jellegéből kifolyólag (habár ez senkit nem riasztott el a jazz narratívájában való elhelyezésüktől). Ahogy mottójuk, a „Nagyszerű fekete muzsika – az ősitől a modernig” világossá is teszi, ez nem azért van, mert közömbösek lennének az etnikum és a történeti hagyomány kérdései iránt, hanem mert ők a zenéjüket egy még ennél is nagytróbb narratíva keretein belül kívánják elhelyezni.

A történetiség a Panassié-féle képletben kifejezetten alárendelt szerepet játszik. A zenei szintértől való távolságtartása (Panassié ismeretei a jazzről kizárólag lemezekről származtak) miatt csak a másodlagos szakirodalomra támaszkodott, amelyek egy része bizarr módon távoli a valóságtól; ez vezet például oda, hogy a *St. Louis Bluest* és a *Memphis Bluest* olyan munkadalokként írta le, amelyeket bencsöt pengető apukák játszottak gyerekeiknek, „nemzeti daloskönyvként, amelyet minden amerikai néger ismer és tisztel, mint mi a régi francia dalokat” (Panassié 1936: 26). Az efféle torzításokon túl a történetiség iránti érzék mégiscsak nélkülözhetetlen eleme az esztétikai keretrendszerének. Panassié szerint a jazz csak 1926 után „érte el kialakult formáját... befejezte csetlés-botlását, és határozott, kiegyensúlyozott zenei formává vált” (1936: 38). Az ezt megelőző időben a zenét egyfajta kiemelkedő ív jellemezte a New Orleans-i ösztílusok káoszából, az olyan zenészek tevékenységének jóvoltából, mint Louis Armstrong, „minden hot zenész legjelesebbike”, aki „csúcsra juttatta a hot stílust” (1936: 27). Amíg ez a folyamat nem ért a végére, nem csupán a zene egészét, hanem az egyes zenészek pályáját is figyelembe véve (Coleman Hawkins stílusa „egy progresszív evolúció betetőzése volt” [1936: 101]), nem kezdődhetett el az igazi kritikai tevékenység.

Panassié számára a jazz története szükségszerűen absztrakt volt, egy olyan narratíva, amelyet felvételek tanúságából lehetett leszűrni, és amelyet homályos spekulációkkal próbált alátámasztani. Ezzel szemben Amerikában ugyanez a történet jóval konkrétabb formát öltött. Bár távoli, de e történet továbbra is nyomon követhető New Orleans és Chicago városi topográfiájában, meg azoknak az emlékezetében, akik hallgatták, s mindenképp az azoknak a közvetlen tanúságában, akik játszották. A történeti kutatáshoz, amelynek úttörő példája az 1939-es *Jazzmen* című könyv, lényegében véve az életrajz adta az ösztönzést. A *Jazzmen* előszavában a szerkesztők, Charles Edward Smith és Frederic Ramsey Jr. egy a Panassié kritikai irányultságától elhatárolódó és azt kiegészítő nézőpontot határoznak meg a maguk számára:

Eppen a zenészeket, a jazz megeremtőit hagyták nagymértékben figyelmen kívül a kritikai csatározások közepette. ... Ez a könyv azokat a hézagokat kísérli meg betölteni, amelyeket a főleg a zene értékelésével elfoglalt kritikusok hagytak, miközben a zenészekről megelégedtek (Ramsey és Smith 1939: XII–XIII).

A *Jazzmen* erősen anekdotikus narratívájában igen kevés az explicit vagy valódi érvelés. Ha azonban, ahogy Hayden White javasolja, a történelem értelmezése elérhető a „selekményesítés” – hogy milyenfajta történetet beszélünk el (White 1997: 251–255) – folyamán, akkor ezek az életrajzi elbeszélések nagyszerűen rávilágítanak azok attitűdjére, akik lejegyezték őket. White archetipikus narratív „módusai” közül a legkonzekvensebben és legélénkebben a tragédia jelenik meg a *Jazzmen* lapjain. Számos élettörténet valóban tragikus is. Buddy Bolden, a jazz karizmatikus, mítoszokkal övezett „első embere” élete utolsó huszonnégy évét elmeegógyintézetben töltötte; King Oliver egy szegényes biliárdszalon gondnokaként végzte Savannah-ban; Bix Beiderbecke, a prototipikus lázadó fehér jazz-zenész számára végzetes lett az összekapcsolódása a „néger” zenével, az alkohol és a frusztrált ambíció csapdájába került – a *Jazzmen* szereplőiben közös, hogy New Orleanszt az aranykor tapasztalataként (vagy

¹ Eredetiben: *emplotment*. Vö.: „A fogalom meghatározása legelevenebben az irodalmár-történetfilozófus Hayden White munkásságában bukkan elő, aki szerint tulajdonképpen lehetségesek az események számbavételének retorikailag egymással versengő elbeszélései.” Interjú Kövér Györggyel a *Magyar Tudományban* (<http://www.matud.iif.hu/2017/01/18.htm>). (A ford.)

ideáljaként) élték meg, s hogy a következőkben vesztes csatát vívtak a rasszizmussal, a kereskedelmi kizsákmányolással és a kulturális establishment megvetésével szemben. Storyville rolóinak lehúzása 1917-ben a paradicsomból való kiűzetést jelképezi, ami a tragédiát elindítja, a nagy gazdasági világválság kezdete pedig az a végső felvonás, amely a hőseinket teljesen bedarálja a részvét nélküli társadalom kerekéi közé. „Mi értelme van?” – panaszkodott Frank Teschemacher klarinétos (akinek az a sors jutott, hogy 1932-ben kiessen New Yorkban egy rohanó autóból). „Széthajtod magad, hogy jó, eredeti zenét játszsz olyan embereknek, akik úgy bánnak veled, mint valami pestissel, valami métellyel, mintha legalábbis leprával kírnálnád őket, és nem művészettel” (idézi Mezzrow és Wolfe 1946: 110).

Nem lehetett azonban minden történetet így alakítani. Néhány zenésznek, mint Armstrong vagy Ellington, sosem kellett sikertelenséget és bukást elszenvednie. Mások, mint Benny Goodman, átvészelték a gazdasági válság örvényét, hogy azután győzedelmesen, sikeresen és csodálattól övezve emelkedjenek fel, minden várakozást felülmúlva, amikor a szvingkorszakban, az 1930-as évtized közepe-vége felé a jazzorientált tánczenekarok betörték a pop mainstreambe. Az ilyen történetek számára nem a tragikum, hanem a románc a megfelelő cselekményesítési mód: „a jó győzelme a gonosz, az erényé a bűn, és a fényé a sötétség felett” (White 1973: 9). És tényleg ez vált a jazztörténet elbeszélésének meghatározó módjává mind az egyének, mind pedig a jazz nyelvezetének (*idiom*) szintjén.

A jazz korabeli híveinek azért még gondot okozott ez az átalakulás. Egyfelől a szving iránt támadt általános lelkesedés nem vezetett szükségszerűen a New Orleansból eredő jazz elismeréséhez, akárcsak ismeretéhez. (Sőt maga a *szving* elnevezés is kifejezetten az ekkorra már régimódinak számító, húszas évekbeli jazztól való elkülönülést hangsúlyozza.) Másfelől a szving új zenei nyelvet hozott létre és új megélhetési alapot teremtett a műfajnak, ez pedig azzal fenyegetett, hogy idejétműlttá teszi a korábbi stílust. Az előbbi lehetőséget kínálta: a tértítés esélyét nyújtotta korábban elképzelhetetlen mértékben. Az utóbbi pedig veszélyt jelentett, annak a lehetőségét, hogy a kereskedelmi siker elcsábítja a műfajt, amely így elhagyja esszenciális minőségét.

Sokan bizonygatták sietve, hogy a jazz és a szving lényegében ugyanaz a műfaj. Jellemzően a kritikusok, mint Panassié, már korábban is keblükre ölelték a kisegyütteseket és az Ellington- és Henderson-féle korai „big band”-et, az utóbbiban a „hot koncepció” zenekari kifejeződését látták (Panassié 1936: 165). Ez lehetővé tette a szakírók számára, hogy olyan retorikai álláspontot foglaljanak el, amely üdvözli a műfaj táborába újonnan érkezőket és gratulál nekik a jó ízlésükhöz, miközben nem mulasztja el felhívni rá a figyelmüket, hogy a zene mélyebb, érettebb értésének a múlt tanulmányozásával kell együtt járnia (és nem véletlenül, a népszerű fehér zenészekről a náluk autentikusabb fekete elődeikre való váltással). „A jelenlegi érdeklődés a szving iránt, sajnos, csak mikroszkopikus méreteket ölt” írta Paul Eduard Miller 1937-ben. „De nem így a beavatott, aki a szvingre csak hóbortként tekint, és teleszkóppal, távolba nézve látja a hot jazzt” (Miller 1937: 5). Ez az érvelés mindennél jobban kiszélesíti a historikus narratívát, mint a jazz megértéséhez vezető utat.

A megfelelő narratíva konstruálása mégis megfeneklik a kérdésen, hogy vajon a zene valóban megváltozott-e. Az egyik erőteljes nézőpontot Winthrop Sargeant képviseli *Jazz: Hot and Hybrid* című könyvében. „Semmi újat nem hozott a hot jazz 1935-ben” – írja az első fejezetben. A látszólag újszerű jegyei „csak annak a megváltoztatott formulának tudhatók be, amelyek piaci igényt voltak hivatottak támasztani a tánczenekarok, kották, gramofon-

felvételek vagy más zeneipari termékek iránt” (Sargeant 1946: 15–16). A jazz technikai jellemzőinek hosszadalmas kifejtése után, amely a könyv nagy részét kiteszi, Sargeant arra a következtetésre jut, hogy a jazz tulajdonképpen a történeti dimenzió híján van:

A jazz egyik legszembetűnőbb vonása – összehasonlítva a komolyzenével – az, hogy nélküli az evolúciós fejlődést. A divat néhány kisebb változásától eltekintve a jazztörténet semmiféle technikai fejlődést nem mutat... A mai jazz lényegében megmaradt ugyanolyan zenének, mint amilyen 1900-ban volt (Sargeant 1946: 259).

A fejlődés hiányát a jazzben Sargeant annak tulajdonítja, hogy a népzeneben gyökerezik, sőt valójában azonos vele, „az amerikai néger eredeti, primitív zenéjével”. Azonban ez téves nézet a népi kultúráról, amely anakronisztikusan írja le az egyre urbánusabb afroekete városi népeiséget a század közepi Amerikában, mint „paraszt proletariátus”-t, és e közösség kulturális termékeit úgy tekinti, mint valami továbbfejlődésre képtelen, primitív megnyilvánulást. A folkelemek e nézet szerint valóban nem változnak – *nem képesek* a változásra. A populáris zenei iparág csupán imitálni, illetve kizsákmányolni tudja őket. A társadalom nyomása alatt, ami ugyan jó szándékú, ezek teljességgel el is tűnhetnek. Előre tekintve megjegyzi: „nem kizárható, hogy annak a típusú primitív jazznek, amelyet az esztéták leginkább csodálnak, a lélekarhangját az amerikai feketék tömegeinek oktatása fogja megkondítani” (Sargeant 1946: 264).

A harmincas és negyvenes évek legtöbb jazzről szóló írásának statikus, fejlődésellenes, modernizmusellenes az alapállása. „Az öregfiúktól nem lehet fejlődést elvárni” – jegyezte meg George Avakian 1939-es, *Hová tart a jazz?* című cikkében. „A jazz az jazz; nem lehet modernizálni vagy korszerűsíteni” (Avakian 1939: 9). Az olyan felmagasztosult művészek folytonos jelenléte a jazzszíntéren, mint Armstrong és Sidney Bechet; a jazzkutatók abbéli sikerei, hogy a műfaj története kezdetének történelmi kontextusáról oly sok mindent feltárjanak; a meglepő közönségsikere a korábban elhanyagolt és autentikus „népzenei” kifejezési formáknak (*idiom*), mint a boogie-woogie; és Bunk Johnson drámai feltámadása, ami romantikus történettel szolgált a hányattatások legyőzésére, ráadásul túl is tesz a szving sztárjainak felszínes sikerein – mindezek azt a nézetet erősítették, hogy a jazztörténet arra irányul, hogy restaurálja és megerősítse az „eredeti” zenét.⁹ A szving nagyszerűen betöltené hivatását, ha – miután bevezette a beavatlatlant a „valódi jazzbe” – távozna a színről.

Ennek a nézetnek Panassí volt a legerőteljesebb hangadója az 1942-es, *The Real Jazz* című könyvében. Ebben a kötetben kifejezetten úgy definiálja a jazzt, mint „egy egész nép spontán vágya”, egy „primitív” afrikai-amerikai népi kifejezésmód, amelyet az érzelmi közvetlenség erénye tesz felsőbbrendűvé az európai művészet fáradt mesterkeltségével szemben (Panassí 1942: 7). A „természetes, spontán ének” (i. m. 6) vonalán nem létezik fejlődés. Hiszen a fejlődés fogalma eredendően destruktív, eltéríti a zenészt az igazi hivatásától:

⁹ Bunk Johnson volt a New Orleans-i revivalmozgalom leglátványosabb újralfelfedezése. A tizenkilencedik században született, és kortársa volt az ősjazz jelentős trombitásának, Buddy Boldennek. Johnson példázta leginkább a személyes kapcsolat lehetőségét az 1930-es, 1940-es évtizedekben a jazz homályos eredetéhez. A *Jazzmen* című könyvhöz folytatott kutatás vezette William Russellt Johnsonhoz, aki akkoriban egy cukorültetvényen teherautó-sofőrként, fogatlan öregember volt. Új trombitával és új fogsorral felszerelve kezdett bele rövid, második karrierjébe, amelynek során felvételeken próbálta újratemetni a New Orleans-i jazz „előtörténetét”. Johnson valószínűtlen karrierjének történetét (valamint az önpusztítás visszatérő körét, amely véget vetett ennek, a folyamat közben meghúsvá a romantikus boldog véget) Turner (1982: 32–60) beszélt el.

Azok a zenészek, akik tévedhetetlenül tökéletesen játszottak, és soha egy pillanatra sem tértek le a művészetük tiszta hagyományáról mindaddig, amíg vakon követték az ösztöneiket, most visszautasították a hagyományt, okfejtésekbe kezdtek és zenéjük „fejlesztésébe”. Természetesen így megszámlálhatatlan hibát követtek el (Panassié 1942: 54).

A szving bizonyos értelemben „veszélyesebb” volt, mint a jazz korábbi megújítási kísérletei, mint például Paul Whiteman szimfonikus jazzé, „ez ugyanis sokkal közelebb állt a valódi jazzhez, és könnyen félrevezethette a beavatatlant” (Panassié 1942: 65).

Mégis, még a legkonzervatívabb állásfoglalások alapjául is a növekedés és fejlődés metaforái szolgálnak. Panassiét például ama mélyen gyökerező nézete vezette, mely alapján a művészetet egy növekvő, fejlődő organizmusnak látta. A kiségyüttesek Chicagóban „kis lépésekkel bontakoztak ki, és nagyszerűen fejlődtek” (Panassié 1942: 49); Armstrong karrierje számos „korszakra” bontható, „[ő] az a zenész, aki teremtő művész is, és a pályája sosem szűnik meg fejlődni” (i. m. 69–70). A legárukkodóbb az, ahogyan Panassié a fekete szvingzenekarokat értékeli, melyek már a „hot jazz” címkével szerepeltek 1934-es könyvében. „Az olyan zenekarok továbbfejlődése, mint Jimmy [sic!] Luncefordé, Count Basie-é és Duke Ellingtoné – írja nyolc évvel később –, a legjelentősebb esemény a jazz utóbbi történetében. Ezek az együttesek nagyban járultak hozzá a jazz vitalitásának megőrzéséhez, általuk friss vér került a jazz keringésébe” (Panassié 1942: 235). Fejlődésellenes álláspontja nem annyira arról árulkozik, hogy nem hisz a fejlődés lehetőségében egy adott ponton túl, hanem inkább azt a pesszimista meggyőződést húzza alá, hogy a fejlődés egy adott pontja után elkerülhetetlen a lecsúszás és a dekadencia. Az után, hogy a jazz kiforrt a „kiegyensúlyozott”, „klasszikus” állapotát, nem jöhet további „fejlődés”. A legtöbb, amiben reménykedhetünk, hogy a kiforrott állapot minél tovább fenntartható és megőrizhető. Ez pedig még nehezebb, amikor a fekete zenészek „kénytelenek a mértéktelen kommercializmus korrupciójának alárendelni magukat csakúgy, mint a fehér ember konvencionális zenei elképzeléseinek, továbbá a jelenleg divó teóriáknak a szükségszerű fejlődésről”. A végeredmény az, hogy „a jazzt kis lépésenként fogják átalakítani addig, amíg valami egészen másfajta zenévé válik” (Panassié 1942: 236).

Még Rudi Blesh is, aki 1946-os, *Shining Trumpets* című könyvében semmibe veszi a művészetekben föllelhető „fejlődés illúzióját”, és föltérképezve bemutatja a „néger jazz deformításait” (hogy ezáltal azonosíthatóvá váljanak a „megtévesztő elemek, amelyek a jazzből kölcsönözve hozzájárulnak ahhoz, hogy tévesen úgy tűnjön, a mai kommerciális szving annak a zenének egy másik formája” [Blesh 1946: 7]), az evolúció szilárd hívőjeként mutatkozik, aki Panassiénál kevésbé pesszimista a növekedés és haladás távlatait illetően. „A jazz története rövid – írja Blesh –, a fejlődés és gyümölcseinek beérése figyelemre méltóan összesűrűsödtek” (i. m. 14); a „tisza jazz” az „evolúció csúcspontjára” ért (i. m. 16). A továbbmutató fejlődés gátjai ismét csak külső akadályok: a „kereskedelmi érdekeltség” által ápolt téves koncepciók. Ám amikor ezeket az akadályokat félregördítik, tűnődik reménnyel telve Blesh, „vajon képes lesz-e ettől a ponttól a fejlődés torzítatlanul és romlatlanul folytatódni?” (i. m. 16).

Az intenzitás, amellyel Blesh és Panassié csatlakoztak a jazztörténet dinamikus szemléletéhez, megnehezítette számukra, hogy szembeszálljanak az 1940-es évek jazzsajtójában időről időre felcsapó vitában a szving pártolóival. Ellenfeleik úgy fogadták el a szvinget, mint a fejlődés természetes, minden további hezitáció nélkül kívánatos, sőt talán elkerülhetetlen eredményét. Míg a New Orleans-i puristák gyanakvással és kétséggel telve szemlélték a változásokat, mások optimisták és nyíltan lelkesek voltak. „Az igazság valójában az, hogy szám-

talán zenész használta azt az alapot, amelyet az Armstrongok és Beiderbecke-ék fektettek le, majd később ezekből a nagyszerű alapokból építkeztek” – érvelt Leonard Feather az *Esquire* hasábjain 1944-ben. „Korábban a zenének semmilyen más ága nem mutatott ilyen gyors fejlődést” (Feather 1944: 129). Azon felül, hogy Feather örömét lelte mindezek kifejezésében, maguk a zenészek nagyobb része elfogadta a fejlődés eszméjét, s ez többnyire a növekvő technikai és harmóniai kimunkáltságban volt lemérhető.¹⁰ Mindenesetre az efféle optimizmus és lelkesedés illet az ország hangulatához, amely hajlamos volt elfogadni a fejlődést a populáris művészetben ugyanúgy, mint bármilyen más nemzeti időtöltésben, amihez kreativitás kellett és ügyesség. „Minden bizonnyal létezhet haladás egy húszéves periódus során – jelentette ki Paul Eduard Miller 1945-ben –, amennyiben nincs, akkor ebben az esetben a jazz, mint művészeti forma, jövőjének megalapozottsága kétséges” (Miller 1945: 86).

Semmi nem bőszíthette volna fel jobban a konzervatívokat, mint ez az érvelés, mely nyilvánvalóan azt implikálta, hogy az 1920-as évek zenéje távolról sem a stílus (*idiom*) „klaszszikus”, kifejlett állomása, csak félszeg kezdet volt, annak a dinamikus evolúciónak az első fázisa, amely a jazz legkorábbi törekvéseit idejétműlttá tette. Sőt: a vita hevében a fejlődés eszméje kifejezetten a korai jazz „mesterművei” ellen felhozható érvként hangzott:

A jazz tapasztalt és éles elméjű hallgatói, akiknek a füle már ráhangolódott a hangszerelés és az improvizáció előrehaladottabb megvalósulásaira, kinevetik a húszas évek súlyosan elévült relikviáinak istenítésére tett kísérleteket... Hallgassuk meg Lionel Hampton zenekarának öt trombitása közül bármelyiket: mindegyikük olyan szólókat ad elő, amelyeket még Jelly Roll baráti hálózatának tagjai is zseniálisként tisztelnének, ha egy régi, obskúrus lemezen találnák meg (Feather 1957b: 129).

Azért nem szabad ennek a szektariánus vitának a jelentőségét sem eltúlozni. Mindkét oldal ugyanazokkal az akadályokkal szembesült – a széles közönség közönye és tudatlansága, a „kereskedelmi érdekeltségek” és a kulturális establishment ellenséges hozzáállása –, és a szívük mélyén tudták, hogy ami összekötötte őket, sokkal súlyosabban esett latba, mint az elválasztó tényezők. A tiszteletre méltó múlttal és reményteljes jövővel rendelkező jazz hagyomány koncepciója hasznos kompromisszumként kezdett felbukkanni úgy, hogy a jazz terminusa immár lefedte az 1920-as évek eredeti „hot jazz”-ét és az 1930-as évek szvingjét egyaránt. Ez elvben összekötötte a különböző meggyőződések elkötelezettjeit, és lehetővé tette, hogy a kívülállókkal szemben egységfrontot alkossanak. Így azután a *Jazzmen* magába foglalt egy fejezetet „A hot jazz ma” címmel, amely meleg szavakkal szólt olyan modernistákról, mint Art Tatum, Chick Webb és Andy Kirk. Az egykori lövészárók másik oldaláról a *Down Beat* folyóirat, amely a modern swing muzikusait célozta meg, történeti perspektívájú cikkeket hozott le, és sokakat rávett, hogy elfogadják, sőt csodálják a korai stílusokat.¹¹ 1944-ben egy másik szakmai folyóirat, a *Metronome* tíz jól ismert zenész portréját vázolta fel annak érdekében, hogy levonhassa a konklúziót: „semmilyen határvonal nem létezik a szving és a jazz között” (Ulanov és Feather 1944: 22–23).

10 Lásd pl. a „New Orleans – Mainpring or Myth” [New Orleans – hajtóerő vagy mítosz] című fejezetet Leonard Feather *The Book of Jazz* című könyvében (1957b: 30–38), ahol Feather ütközteti Jelly Roll Morton, Johnny Dodds és Bunk Johnson zenéjének kritikai tömjénezését a kortárs zenészek többnyire megvető reakcióival.

11 Tizedik évfolyamának megjelenése alkalmából (1944. július 15-én) a *Down Beat* magazin vezércikkben büszkélkedett azzal, hogy az újság „mélyére ásott a jazz- és szvingtörténetnek, valamint ezek úgynevezett halhatatlanjai személyes hátterének. Számos nevet, mint Bix Beiderbecke, Fate Marable, Frank Teschemacher és Pine-Top Smith tett ismertté az olvasók előtt. Segített a hot műfaj iránti érdeklődés elterjesztésében és annak elfogadtatásában” (*Down Beat*, 1944. július 15.: 10).

III

Ezt a nehezen elért fegyverszünetet azonban rögtön veszélyeztette a bebop elterjedése az 1940-es évek közepén. Az új stílus születése egybeesett a New Orleans-i jazz revival korszakának csúcsával, ami gyakran epés, olykor hisztérikus vitát váltott ki, ami azt eredményezte, hogy két szembenálló oldalra szakadt a jazzközösség: progresszívekre és „penészes fügékre”. A konzervatívok számára különösen fájó pont volt, hogy a bebop látványos sikereket ért el a fiatalabb zenészgeneráció körében és a műfaj rajongóinak belső körét is meghódította magának. Panassié úgy döntött, hogy egyszerűen mellőzi az új stílus elismerését. Charlie Parker és Dizzy Gillespie művészetét minősített elismeréssel illette, mondván, akármi is volt az, nem volt jazz (Panassié 1960: 73–74). A maguk részéről a bebop élvonalában lévő fiatal fekete zenészek nehezményezték a New Orleans-i tábor atyáskodóan lekezelőnek érzett hangját, azon túl a „primitív” jazz felmagasztalását, a ténylegesen fogatlan, elaggott fekete zenészek feltámasztását mint a népük zenéjének szimbólumait. Saját zenéjüket a modern logikus kifejeződésének tekintették. „A modern élet gyors és bonyolult, ezért a modern zenének is gyorsnak és bonyolultnak kell lennie”, mondta Gil Fuller 1948-ban. „Unjuk már ezt az ósdi New Orleans-i tam-tam, én-vagyok-a-blues tempót” (idézi Boyer 1948: 28). „Olyan volt ez a fülünknek, mint valami óvodásmondóka”, tette hozzá Dizzy Gillespie. „Jó volt a maga idejében, de az egy infantilis korszak volt” (idézi Boyer 1948: 29).

Nem csoda, ha a modern olvasó teljesen érdektelennek találja ezt a vitát, hiszen a jazz kortárs fogalmát már a bebopra tekintettel formálták meg. Végző soron logikusnak tűnik az az érvelés, hogy egy ily mértékben átalakított műfaj (*idiom*), mint a bebop, talán mégis egy új műfajnak tekintendő, és ezért új nevet kell kapjon. Kétség sem fér hozzá, hogy a bebop és az azt megelőző műfaj eltérései bőven túlmutatnak a triviálison. A ritmusalap gyökeres átalakítása – különös tekintettel a dobos agresszívabb, poliritmikus szerepére – teszi a bebopot különbözővé, hasonlóan ahhoz, ahogy a hagyományos nyugat-afrikai műfajokat is a jellegzetes ritmikai viszonyok különböztetik meg.¹² Minden egyéb jellemzőt tekintve, legyen szó zenei vagy zenén kívüli tulajdonságokról (mint például a tánchoz és a népzenehez való viszonyulás vagy a sajátos „kamarazenei” autonómiára törekvés), a bebop kétségtelen eltávolodása miatt nem lehetett kizárni a lehetőségét, hogy egy teljesen új műfaj jött létre, ami a jazzből született.

Ám, mint azt mindannyian tudjuk, a jazz narratívája nem ezen az úton halad. Egy másik, hasonlóan logikus érvelés épült arra, hogy a bebop mindössze a jazz kitágított kategóriájának egy alete, s eszerint – ahol csak lehetett – a történeti folytonosságot hangsúlyozták: az idősebb művészek fiatalabbakra kifejtett hatásában, ahogyan például Lester Young hatott Charlie Parker zenéjére vagy az improvizáció és a szving alapvető tulajdonságaira, amelyen minden, a jazz által lefedett stílus osztozik. Mindkét értelmezés lehetséges – hogy a bebopot hagyománytörő revolúciónak vagy evolúciónak és folytonosságnak tekintsük –, és a választás nem azon múlik, hogy melyik a helyes és melyik a helytelen, hanem azon, hogy az interpretációt milyen célra használjuk. Azáltal, hogy a folytonosságot hangsúlyozzuk a megszaki-

12 Ez kellene legyen a kontextus a Charlie Parkerrel készített 1949-es, sokat vitatott interjú megértéséhez, amelyben így idézik őt: „a bop teljességgel külön- és elválik a jazztól”, és „kevésbé támaszkodik a jazzre, nincsenek benne gyökerei ... A lüktetés egy bopzenekarban az ütésen, szemben vele, mögötte van... A [bop] lüktetése nem folytonos, nincs benne állandó takk, takk. A jazzben viszont van, és ezért mozgékonyabb a bop” (Levin és Wilson 1949: 1).

tás rovására, valamint az általánost (jazz), szemben a partikulárisal (bebop), a jazzközösség arról döntött, hogy a műfajt ezek után hogyan kell leírni és értelmezni.¹³

Aligha lehet meglepő a választás, ha tekintetbe vesszük a jazz periferikus helyzetét a század derekán az amerikai társadalomban. Hiába volt minden virtuskodás a „progresszív” tábor részéről az 1940-es évek második felében, a csúcsidőszakban, amikor Dizzy Gillespie-ről portrécikk jelent meg a *Life* magazinban, és még Benny Goodman szvingzenekara is a bebop hatását mutató hangszereléseket adott elő, egy függetlenségi nyilatkozat vajmi kevés előnyre járt volna. Ahogy telt az idő, bebizonyosodott, hogy a modernistáknak ugyanannyira érdekében állt a(z immár) jelentős múlttal rendelkező, patinás hagyomány legújabb fázisaként legitimálni a zenéjüket, mint amennyire fontos volt a New Orleans-i jazztől a szvingig terjedő korábbi jazzstílusok művelői számára, hogy zenéjükre ne süssék rá a „múzeumi” bélyegét. Mi több, az elődeikkel kötött béke érdekében a modernistáknak semmiről sem kellett lemondaniuk, a haladás zászlóját is vihették. Így új kompromisszum jött létre, tovább bővült a jazz jelentéstartománya, ettől kezdve a meghatározása minden korábbinál jobban függ a folyamatos evolúció és növekedés gondolatától.

Az új kompromisszum egyik legkorábbi és legpontosabban megfogalmazott formában Ross Russell, a Dial lemeztársaság tulajdonosának cikksorozatában jelent meg 1948-ban. Ez egy kis, a bebopra specializálódott cég volt. A cikkek, amelyeket a *The Art of Jazz* lapjain újraközöltek, eredetileg a ritka, korai jazzfelvételek gyűjtői számára tematikus hírlevélként indított *The Record Changer*ben jelentek meg. Az 1940-es évek végére a *The Record Changer* kibővült és alaposabb cikkeket is közölt, amelyek leginkább a jazz korábbi stílusait tárgyalták, de a lap fokozatosan egyre fogékonyabb lett az új trendek megvitatására is. Russell részint polemikus, részint békülékeny hozzáállása gondosan saját közönségére volt szabva. Bemutatta a bebopban bevezetett újításokat, azzal érvelve, hogy sok tekintetben határozott előnyt jelentenek. Ugyanakkor kiállt a korábbi jazzstílusok értékei mellett is. „Ha valakinek nincs füle [Jelly Roll] Morton vagy [Louis] Armstrong zenéjéhez”, utalt félreérthetetlenül a bebop szélsőségeire, „ugyanolyan sokat mulaszt, mintha nem értené Lester Young vagy Charlie Parker nem kevésbé lenyűgöző művészetét” (Russell 1959: 196). Russell elsősorban annak a hagyománynak az elképzelésére hivatkozott, mely minden stílust egy transzcendens fejlődési folyamatra kívánt felfűzni: „A jazztörténet igazi jellege organikus”, érvelt, „[a jazz] élő kulturális forma”, mely „szüntelenül bővül, megerősíti és újra feltölti saját magát. ... A zenénk a huszadik századi Amerika időn és téren átívelő egységes művészetét képezi Jelly Roll Mortontól Max Roachig és vissza az afrikai kulturális gyökerekig” (Russell 1959: 195–196).

A jazznek ez az organikus egységként való felfogása, mely szerint a műfaj időről időre megújul a stílusok feltűnése okozta felforduláson keresztül, miközben mégis eredendően önazonos marad, megoldotta a jazztörténetírás egyik központi problémáját: megszüntette az alacsonyabbrendűség és hiányosság stigmáját, amelyet a fejlődés képzele óhatatlanul ráaggatott a korábbi stílusokra. A russelli modellben a jazz minden stílusa egyformán érvényes, mivel ugyanannak a központi tartalomnak jelenti egy-egy hiteles megjelenítési formáját.

13 A jazzközösség ebben az értelemben nemcsak a zenészeket jelenti, hanem a kritikusokat, a rajongókat és a zeneipar szakembereit – mindenkit, akik azt a zárt társadalmi környezetet alkotják, amelyben a zenét előállítják és befogadják. A kifejezést Alan P. Merriam és Raymond W. Mack úttörő, «The Jazz Community» című szociológiai tanulmánya népszerűsítette (Merriam és Mack 1960: 211–22).

Ehhez természetesen szükség van arra a tudatos döntésre, hogy a folytonosság transzcendens eszméjének érdekében figyelmen kívül hagyjuk a zenei nyelvezet folytonosságának nyilvánvaló megszakításait, a zene társadalmi és kulturális kontextusáról nem is beszélve. A tény, hogy a modell bevezetése milyen kevés ellenállásba ütközött, mindennél ékebben mutatja az egységesítő narratíva vonzerejét.

A kevés közül az egyik tiltakozó Philip Larkin költő és jazzkritikus volt, aki Panassíéhoz hasonlóan elutasította a modern trendek egy füst alatt történő befoglalását a jazz hagyományába, ám az ő munkássága – a hatvanas években aktív lemezkritikusé – megkívánt bizonyos alkalmazkodást, amelyre viszont Panassíé nem volt hajlandó. Larkin körültekintően elkerülte az ellentmondást azzal a „partikuláris állásponttal, mely szerint szükségszerű, lineáris és dicsőséges fejlődés juttatott el minket Buddy Boldentől Sun Ráig”. Ám retrospektív esszégyűjteményében (*All What Jazz*, Larkin 1958) ironikusan emlékezik meg azokról, akiknek az volt a cseppet sem irigylésre méltó feladatuk, hogy megvédjék a logikailag védhetetlent: „És továbbra is katonásan teljesítik a lehetetlen küldetést, mintha meg akarnának bennünket győzni arról, hogy a forró fürdő és a jeges fürdő valamiféle metafizikai értelemben egy és ugyanaz, holott valójában egymás szöges ellentétei (»De hát nem látjátok az evolúciós fejlődést?«)” (Larkin 1958: 26).

Azok számára, akik nem találtak a bebopban kivétneivalót, ez a fajta narratíva, amelyet már meg lehetett írni, bátorítóan tiszta és egyértelmű irányt vett és egységes cél felé mutatott. „Eleinte a [jazz]történet széttartó és egymással ellentétes irányzatokból állónak tűnik”, ismerte el Barry Ulanov az 1952-ben *A History of Jazz in America* címen kiadott művében:

A helyek, személyek és stílusok változásának zavarba ejtő sorozatát vesszük tudomásul. Egy zenei műfajt látunk, amelyet a négerek uraltak New Orleansban, a fehér zenészek Chicagóban, míg fontos, de látszólag velük össze nem függő alakok New Yorkban. Katasztrófális törést látunk a jazz történetében, amelyet a szvingkorszak hozott létre, és ezt a bebop meg az úgynevezett progresszív jazz korszaka csak felnagyította. Ám ha jobban figyelünk és figyelmesen hallgatunk, feltűnedezik a rend és a folyamatosság... A jazz történelme meglepően egyenletes, bármelyik kiragadott pillanatban kaotikus, de mindig előre halad, a műfaj számára egy csaknem teljesen egyenes vonal mentén (Ulanov 1952: 3–4).

De vajon merre tart ez az egyenletes fejlődés valójában? Ezt a kérdést az Ulanov generációjába tartozó történészek nem szerették megválaszolni, legalábbis nem közvetlenül. Miután nem sokkal korábban sikeresen ellenálltak a csábításnak, hogy a fejlődést a haladással azonosítsák (a különbségtétel az ’úgynevezett progresszív jazz’ kifejezésből is kitűnik), csak az az érvük maradt, hogy a jazz történetét a folyamatos stilisztikai változások jellemzik, mert egy művészeti ágnek az alaptermészetéhez tartozik, hogy növekedjen és fejlődjön. Ebből szemmel látható az organicizmus erőteljes metaforája, mely azt sugallja, hogy a fejlődés hajtóereje a dolgok belsejében rejlik, visszafordíthatatlan és (az organizmus elpusztulásától eltekintve) elkerülhetetlen. A változás illetéknéppen kívánatos magában és önmagáért, amire bizonyíték a zene vitalitása. Russell ebben a szellemben állítja a jazz átalakulásáról a New Orleans-i stílustól a bebopig, hogy „ez a legtisztább igazolása annak, hogy népünk zenéje ép és egészséges” (Russell 1959: 188).

A változás folyamatára felkínált magyarázatok többsége a szervesség e metaforájára épít. Az egyik elterjedt érv szerint a kevés újítók eredményei potenciálok, vagyis olyan zenei öt-

letek, melyek a későbbi fejlődés magvai.¹⁴ A jazztörténészek különösen szeretik a bonyolult stílus-összefonódások kimutatására használt diagramokat és táblázatokat, melyeken minden újítás könnyedén és szemléletesen fejlődik ki a közvetlen előzményekből. Személyesebb szinten az egyes zenészeket a *hatások* egész hálózata határozza meg, a kortársaik és az elődeik, akikről azt feltételezik, hogy az illető tőlük származtatja a stílusát. A legfeltűnőbb ezekben a magyarázatokban az a feltevés, hogy a jazzt változásra készítő ösztönzőerő belülről fakad. A jazz meghatározott irányok felé mozdul, mert a belső logikája ezt követeli („szüntelenül bővül, megerősíti és újra feltölti saját magát”). Semmi más értelmezésre nincs szükség. Bár a társadalmi kontextust a műfajjal kapcsolatban általában nem hagyják teljesen figyelmen kívül (néha csak azért, hogy a személyes nézőpont is belekerüljön a narratívába), általában legfeljebb úgy tekintenek rá, mint másodlagos kérdés, mint a politikai és gazdasági forrongás kulturális állandója, amely színezi ugyan a fejlődés folyamatát, de végső soron csak külső tényező.

A legambiciózusabb kísérletek, amelyek a zenekritika és analízis alapján a jazz történének rekonstruálására törekednek, nem meglepő módon elsődlegesen a belső magyarázatokra támaszkodnak. Gunther Schuller nagy, kétkötetes történeti és elemző monográfiája a szvingkorszak jazzéről valóságos emlékműve annak az ideálnak, hogy a jazz autonóm művészeti ág – miközben szerzője, ahol helyénvaló, ügyesen elemzi és alkalmazza a kulturális kontextust. A legnagyobb hatású jazzkritikusok számára a (jazz)történelem csupán olyan eszköz, amely igazolja s keretbe foglalja esztétikai ítéleteiket – ami által kijelölik a határokat, amelyen belül az értékelés megtörténik. És valóban, minél szélesebben húzzák meg e határokat („térben és időben kiterjesztve a huszadik századi Amerikára”), annál inkább elkerülhetetlenné válik, hogy a történeti viszonyok beágyazódjanak az értékelés folyamatába. Például Martin Williams *The Jazz Tradition* (1970) című könyve egymással össze nem függő esszék sorozatát tartalmazza, mindegyik egy külön művész teljesítményét értékeli, de ezek az esszék, kronologikus elrendezésben, a műfaj de facto történetét rajzolják ki.¹⁵ Whitney Balliett, Gary Giddins, Francis Davis és mások hasonló esszégyűjteményei – amellet, hogy tele vannak keresztutalásokkal – pompásan példázzák a történelmi mintázatok felmutatásának szándékát. A „jazz hagyománya” valójában egy azt vizsgáló diszciplínát kelt életre, határoz meg, és e kritikai vállalkozást bizonyos súllyal, tekintéllyel s koherenciával ruhazza fel.

Mindazonáltal különös, hogy a jazzhagyomány koncepciója kilúgozza a műfaj társadalmi jelentőségét, azt a benyomást keltve, hogy a jazz történetét a legmegfelelőbbben csakis esztétikai fogalmak segítségével lehet leírni. E. J. Hobsbawm Schuller könyvéről (*The Swing Era. The Development of Jazz, 1930–1945*, Schuller 1989) írt recenziójában a művet „a jazz

14 Ld. például Morgan és Horricks *Modern Jazz* című könyvét, amely tartalmaz egy organikus metaforákkal teli fejtegetést a bebop növekedéséről a „logikus fejlődés fáján”. „A jazzben az evolúció minden magja el van vetve egynehány rögtönző szolista stílusába, és csak az elveik végső koordinálásával születhetett meg az új iskola... 1939-re ezek a magok már elkezdtek kikelni” (Morgan és Horricks 1956: 20). E magvak akkor keltek ki, amikor „a szving már halálra ítélt volt”. Az új kezdeményeknek „a kommercializmus – tekergő indához hasonlatos – szorításával” kellett megküzdeniük (i. m. 19). E küzdelmet „a legalkalmasabb fennmaradásának ősrégi elve” döntötte el (i. m. 60). A bebop mozgalmával a jazz ismét „élettel teli zenévé” vált (i. m. 71).

15 Ugyanez mondható el Williams egy másik munkájáról, a *The Smithsonian Collection of Classic Jazz* című zenei antológiáról (Williams 1973, átdolgozva: 1987). A szelektálás során Williams nagyon ügyelt a belső művészi érték szempontjára, ugyanakkor a kiválasztott darabok kronológiai rendben szerepelnek, hogy ily módon egyfajta stílustörténetet alkossanak. Mivel tulajdonképpen ez a jazz egyetlen átfogó és hozzáférhető antológiája, a *Smithsonian Collection* a kurzusok állandó segédanyagává vált, a válogatásba került darabok pedig a jazztörténet-oktatás „kánonjává”.

szakirodalmához tett monumentális hozzájárulásként” értelmezi, ám azon morfondírozik, hogy a benne alkalmazott tisztán stilisztikai keret hogyan formálhat jogot a „jazz fejlődésének” teljes leírására. Majd arra a következtetésre jut, hogy „Schuller munkája valójában felhívás a jazz társadalmi, gazdasági, és kulturális New Deal éve alatti történetének leírására” (Hobsbawm 1989: 32). Kritikája szerint a hivatalos narratíva problémamentes folytonossága és a társadalmi bomlás *zaja* (Jaques Attali kifejezésével élve) közti feszültség a bebop tárgyalásában ütközik ki a legjobban. Ha létezett olyan mozgalom a jazzen belül, amellyel kapcsolatban bizton állítható, hogy nagyon pontosan visszatükrözte és megtestesítette saját korának politikai konfliktusait és feszültségeit (az afrikai amerikai művészek elitjének aspirációit, frusztrációit és felforgató szenzibilitását egy gyors változásokkal és átalakulásokkal teli korszakban), az épp a bebop zenei forradalma, amely a második világháború éve alatt és után öltött formát. „Mi voltunk az első generáció, akik lázadtak – emlékeznek a zongorista Hampton Hawes –, bebopot játszottunk, próbáltunk mást csinálni, sok változáson mentünk keresztül, bevadultunk. *Mi a fenét csinálnak ezek az örült niggerek, miféle örült zenét játszanak?* Vad zenét. Egyenest a dzsungelből” (Hawes és Asher 1974: 8).

Ahogy azonban Eric Lott megjegyezte, „a bebopot nem a saját társadalomtörténetének artikulálása határozta meg, hanem más, leginkább ahistorikus narratívák” (Lott 1988: 597). Ezek közül a vezető narratíva a stilisztikai átalakulásé, amely eltekint a külső referenciáktól, és a bebop lázadó jellegét egészen más módon értelmezi. Eszerint az a fő oka a bebop kialakulásának, hogy a jazz megelőző stílusa holtpontra jutott. A negyvenes évek elejére a szving, mely egykor a hagyomány erőitől duzzadó részét képezte, e narratíva alapján „elcsépelte” és „öregessé” vált (Russell 1959: 188); „harmóniai és melodikus zsákutcába” jutott a továbbfejlődés lehetősége nélkül (Feather 1960: 30); sablonos popzenévé vált, amely az „entrópia révén múlt ki” (Shih 1959: 187); ezen időszakban már csupán egy olyan „gazdagon díszített palota, amely kezdett fokozatosan börtönné válni” (Hodeir 1956: 99); nem más, mint egy „milliárddolláros ricsaj” (Feather 1949: 4).

Könnyen észrevehető, hogy ezen érvelés hasonlóságot mutat azzal, amit Leo Treitler a modern zene „válságméletének” nevezett, mely szerint radikálisan új stílus – egyfajta válaszreakcióként – csak akkor keletkezik, amikor a zenei nyelvezet – főlemészteve önmagát – holtpontra jutott (Treitler 1989: 124). Viszont normális körülmények között a zenészek egyszerűen haladnak a kijelölt úton, kitágítják a jazz ritmikái, harmóniai és melodikus nyelvezetét azokba az irányokba, amelyeket a zene maga jelöl ki. Ezen értelmezések szerint e normál körülmények hiánya a szving és a bebop korszakában legalább részben a kommercializmus káros külső hatásának tulajdonítható, ami nélkül ezen éra zenészei (feltehetően) nem csábultak volna el s nem művelték volna a szving elavult stílusát. Így tehát a bebop lázadó jelleget öltött, azonban nem a jazzhagyomány ellenében, hanem azon körülményekkel szemben, amelyek gátolták a jazz természetes fejlődésének kibontakozását. Ezen elbeszélésben a bebop stílusa azt jeleníti meg, hogy miként lehet ezen a holtponton túllendülni, s újra megerősíteni a hagyományt azáltal, hogy visszautasítják a múlt megcsontosodott formáit. „[A bebop] a jazz új válfajává vált... [mely] a progresszió és evolúció iránti vágyból született” (Feather 1960: 30), egy „megújított zenei nyelvvé... mely biztosította a régi gyakorlatok frissítését és folytathatóságát” (Williams 1970: 106).

Azonban e narratíva szerint az átmenet a szvingből a bebopba több mint pusztán stiláris átalakulás. A bebop kialakulása a nagy történeti ív kulcsmozzanata, lényegi kapocs a jazz korai fázisa és a modernitás között. Valójában csak a bebopon keresztül mutatkozik meg félre-

érthetetlenül a jazz lényege. Abban, amit a korai jazztól a bebopig tartó fejlődésként írnak le, impliciten entelegeha rejtőzik: eszerint szükségszerű, hogy a tánczenével, slágerekkel és szórakoztatással való haszonelvű kapcsolat fokozatosan eltűnik, amint mind a zenészek, mind pedig a közönség tudatára ébrednek annak, hogy mi valójában a jazz, vagy hogy mi lehet még belőle. A beboppal a jazz végre *zeneművészetté* vált. És ez az a cél, amely felé az „egyenes vonalú fejlődés” a modern történeti narratívában, tudatosan vagy tudattalanul, de mindig is tartott. Hayden White fogalmai szerint ez a románc: a fekete zenészek és szabadfelfogású fehér kollégáik, valamint támogatóik győzelme a körülmények hatalma felett. A bebop az elbeszélés szerint lehetővé tette a jazz számára, hogy azzá váljon, „amivé a hívei szerint már eleve válnia kellett volna” (William 1970: 106): autonóm művészetté, amely felülkerekedett időnként hitvány társadalmi és gazdasági helyzetén, és a benső integritás kreatív diszciplínájaként foglalta el helyét az amerikai kultúrában.

Amint ez a cél beteljesül, a jazztörténet egész narratíváját ehhez kell igazítani. Amennyiben a bebop az a kritikus pont a jazz történelmében, amikor zeneművészetté válik, akkor a korábbi stílusok nagyon kínos helyzetbe kerülnek – hacsak nem sikerült bizonyítani, hogy valamilyen fontos értelemben *mindig is* zeneművészetnek számítottak, csakhogy ezt korábban nem ismerték el. Sajnálatos módon sok minden, amit „korai jazz”-ként kell számba vennünk, csak retrospektív szempontból érthető autonóm művészi zenének, és akkor is csak bizonyos nehézségek árán. Ez a stratégia ebből adódóan eltúlozza azt a törekvést, hogy megkülönböztessék a kommerszt és a művészt, miközben azt is feltételezi, hogy a jazz születésénél lévő művészeti ága csupán azért kapcsolódott korábban össze kevésbé emelkedett társadalmi funkciókkal, mert csődöt mondott az ítéletképeség, illetve a szereplők még kevésbé voltak felvilágosultak. Míg a korai jazz összefonódott a fekete férfi előadó sztereotípiájával, Louis Armstrong jovialis színpadi karaktere felfogható úgy, mint ami túllép ezen, sőt aláássa ezt a sztereotípiát – vagy pedig a szórakoztatóipar egész kontextusát figyelmen kívül hagyhatjuk, és csak Louis Armstrongra fókuszálunk, mint forradalmi hangszeres előadóra.¹⁶ E szemléletben, hogyha sok mindent, ami valaha a szving zászlaja alatt hajózott, ma már triviálisnak tartunk, elcsépeletnek vagy reménytelenül kommersznek (más szavakkal: nem művészetnek), Ellington, Basie vagy Lunceford legjobb munkái akkor sem voltak azok, és a *szving* fogalmát mint stilisztikai korszakot számukra és néhány elődjük számára kellene kizárólagosan fenntartani. Ilyen módon „a rend és a folyamatosság jelenik meg”, és feltárható a fejlődés egyenes vonala.

A történeti értelmezés az 1950-es évekre egyre konvencionálisabbá és akadémikusabbá vált: a jazz olyan folyamatos művészi hagyományként értelmeződik, amely több, tisztán elkülöníthető „korszakot” vagy „stílust foglal magába”, s ebbe kimondatlanul beleértik azt is, hogy eltávolodik a népi kultúra naív minőségeitől (melyeket sokszor inkább a jazzt megelőző, vélelmezett előjazzhez társítanak), s a művészet kiműveltsége és komplexitása felé halad. Miközben ez a műfaj büszkén vallotta magáról, hogy különbözik a „klasszikus zenétől”, meglepő, hogy milyen készségesen és kétségek nélkül fogadta el az európai zenetörténettel felállított hevenyészett párhuzamot. De a tény, hogy lehetséges volt a jazz ilyen konvencioná-

¹⁶ Garry Giddins nemrég megjelent életrajza, a *Satchmo* pompás kísérlet arra, hogy Armstrongot másként értelmezze, mint azok a redukcionista törekvések, amelyek leválasztanák a populáris zenei kontextusról. Úgy érvel, hogy „az a jazzesztétika, amely nem képes Armstrong egészét magába foglalni, nem méltó hozzá”; leszögezi: „olyan művész volt, aki történetesen szórakoztató zenész is volt, és olyan, aki történetesen művész volt – legalább annyira eredeti az egyik szerepében, mint amennyire a másikban” (Giddings 1988: 32).

lis pozicionálása, sokak számára azt jelezte, hogy a hagyomány, amelyet a műfaj kialakított magának, bizonyos érettségre tett szert, és már elviseli az összehasonlítást a sokkal inkább bevett műfajokkal. „Meggyőződésem”, szögezi le Joachim-Ernst Berendt a *The Jazz Book* bevezetőjében,

hogy a jazzstílusok hitelesek, és ugyanolyan értelemben reflektálnak korszakokra, mint ahogyan a klasszicizmus, a barokk, a romantika és az impresszionizmus reflektált a maga periódusára az európai zenében... A jazz evolúciója fölvonultatja azt a kontinuitást, logikát, egységességet és belső szükségszerűséget, amely minden igazi művészetet jellemez (Berendt 1978: 4).

Ebben a modellben a jazz „korszakai” természetesen nem az évszázadok komótos tempójában követik egymást vagy generációnként, hanem nagyjából tízévente. (Még a „szvingkorszak” is csupán egy évtizedig tartott.) Messze jutottunk a jazz virtuális identitásától, amelyet a *Jazzmen* életrajzai mintáznak meg – és ez nem is meglepő, mert a műfajt most már kevésbé individuálok egyéni kifejezési formájának tekintik, mint inkább absztrakt esztétikai erők megnyilvánulásának.¹⁷ Van egy bizonyos meggondolatlanság, sőt kegyetlenség abban, ahogyan a jazztörténet narratívája még az előtt taszítja az első sorból a stilisztikai avíttságba újítoít, mielőtt azok akár középkorúvá válnának. A jazzkritika továbbra is küszködik azon zenészek „problémájával” (Armstrong, Ellington, Roy Eldridge, Earl Hines), akiknek előadói pályafutása sokkal tovább tartott, mint a hatásukat és fontosságukat meghatározó termékeny pillanatok. Minden bizonnyal ez a szédületes tempójú változás volt az ára annak, amit meg kellett adni azért az útért, amelyet a jazz bejárt a New Orleans-i nyomornegyedekből (túl a kommercializmus kísértésén) a zeneművészet státuszának eléréséig. Némi büszkeség szüremlik át azon, ahogy Leonard Feather és André Hodeir egymástól függetlenül úgy kalkulálnak, hogy a jazz nagyjából hússzor akkora sebességgel fejlődött, mint az európai zene.¹⁸

Hátramaradt még valami, amiről ebben az értekezésben eddig nem esett szó, ez pedig döntő fontosságú társadalmi tényező, a faji kérdés. A jazz előrehaladását az alkotóinak társadalmi felemelkedésével szokták ábrázolni: azokról a fekete amerikaiakról van szó, akik – mint ahogy Ralph Ellison megjegyezte 1948-ban – „olyan gyorsan kerültek át a rabzsolgaságból az ipari korszak állapotába (pusztán nyolcvanöt év alatt), hogy számukra lehetségesé vált a feudalizmusból pusztán azzal kilépni az ipari társadalom forgatagába, hogy átkeltek a Mason–Dixon-vonalon” (Ellison 1964: 283–284). Úgy tűnt, hogy a teljes jogú polgárrá válás

17 Leonard Feather tanulmánya például nyomatékosan elutasítja azt az értelmezést, amely a bebop megteremtését egy maroknyi zenész váratlan hozzájárulásának tartja. „A bop keletkezésének felidézésekor egy sajátos tendenciát figyelhetünk meg, a leírások csak néhány egyénre fókuszálnak, főleg Parkerre és Gillespie-re... Az évek során viszont fokozatosan napvilágra kerültek bizonyítékok arra, hogy a különféleképp manifesztálódó bebop – mint az előzményeiből kinövő harmóniai, melodikus és ritmikai képződmény – logikus és talán elkerülhetetlen fejlemény volt, mely akár Parker vagy Gillespie nélkül is hasonlóan jöhetett volna létre” (Feather 1957a: 98).

18 „Ugyanabból a pontból indult (a világi és a vallásos vokális zene), ugyanazokon az állomásokon ment keresztül (hangszeres polifónia, hangszerkíséretes dallam, szimfonikus zene stb.)”, írja Hodeir, ugyanakkor „[a] jazz szemlátomást öt évtized alatt megtette azt az utat, ami az európai zenének tíz évszázadába teltett” (Hodeir 1956: 35–36). Feather megfigyelése: „...azt vesszük észre, hogy az 590-től – amikor Gergelyt pápává avatták – 1918-ig – Debussy haláláig – tartó időszak annyi fejlődést eredményezett a zenében, amelyhez fogható mértékű a jazzben 1897 és 1957 között következett be – több mint 1300 év aránylik a 60-hoz, ami azt jelenti, hogy a jazz több mint hússzor gyorsabb ütemben bontakozott ki” (Feather 1957b: 37).

¹ A Mason–Dixon-vonal a déli USA-államok (jelenleg Pennsylvania, Maryland, Delaware és Nyugat-Virginia) szimbolikusan tekintett határa. A déli államokra utaló *dixieland* elnevezés az egyik lehetséges magyarázat szerint a vonalat megrajzoló Jeremiah Dixon nevére vezethető vissza. (A ford.)

és az asszimiláció egy integrált – bár fehérek uralta – társadalomba a nyilvánvaló és áhított eredménye ennek a kulturális vándorlásnak. A feketék zenéje hasonlóan figyelemreméltó utat tett meg a vidéki népzeneitől a világ hangversenytermeiig, ami jóval nagyobb társadalmi elfogadást hozott magával, mint amire a társadalmi élet egyéb területein számítani lehetett – ezt annak biztató jeleként lehetett értelmezni, hogy a teljes jogú polgárként történő asszimiláció kimenetele nemcsak lehetséges, hanem elkerülhetetlen is.

Az 1950-es évekre az egyik automatikus válasz arra a kérdésre, hogy merre is tart a jazz, immár az a vélekedés, miszerint a klasszikus zenével konvergáló útra lépett. „Egyre szaporodnak a jelek, melyek arra utalnak, hogy a [jazz] a modern klasszikus zenével fog frigyre lépni – vagy minimum flörtölni vele –, ez a jazzmuzsikusi zenei érettségre törekvésének logikus és kívánatos kimenetele lenne” (Feather 1957b: 4). Ez a valószínűsített fejlemény a jazz mint zeneművészeti ág jövőjét egyszerre tette könnyen elképzelhetővé és problematikusá. Könnyen elképzelhetővé, hiszen a jazz évtizedek óta jelen volt már a koncertszínpadokon, és problematikusá, mert a klasszikus zene már régen kialakította az amerikai társadalomban azt a képet, hogy a zeneművészetnek milyennek kell lennie: Beethoven és Bach roszszálló tekintete, az ünnepélyesség és méltóság nagyzolás megnyilvánulásai mind túlságosan távol álltak az éjszakai kluboktól és táncteremtől ahhoz, hogy bármilyen módon lehetséges legyen őket a jazzbe oltani.¹⁹ A klasszikus zene olyan exkluzív klubnak tűnt, amelyet az egalitarizmus jegyében megpróbáltak rávenni az integrációra. A Modern Jazz Quartet diszkorét, finoman szvingelő tonális struktúrái, amelyeket a feketék szmokingban, tiszteletre méltó közönség előtt adtak elő a koncerttermekben, biztató képet nyújtottak arról, hogy mivel jár az, ha valaki ennek a klubnak a tagja.

A tagsági díj azonban magas volt. Ahhoz, hogy egyfajta klasszikus zeneként fogadják el, a jazzt olyan műfajként kellett értelmezni, amely maga mögött hagyta az etnikai szubkulturális eredetét annak érdekében, hogy most már a stílus és technika elvont gyakorlásaként lehessen gondolni rá. A jazzt immár az európai hagyomány „abszolút” mércéjével mérték. Ebben az összehasonlításban úgy tűnt, hogy a spontaneitás, a közvetlenség és az izgalmas ritmika – épp a jazz eredeti megkülönböztető tulajdonságai, amelyek afroamerikai eredetét jelölték – teherré váltak. A jazz az ígéret zenéje volt, készen állt arra, hogy a kamaszkorból felnőttkorba lépjen; ám még továbbra is hosszú út állt előtte, és az egyetlen mód, hogy a célját elérje, az európai zene elsőbbségének elismerése volt.

Az 1961-es *Párizs blues* című filmben Paul Newman egy Ram Bowen nevű kivándorolt jazzharmonist játszik, aki Párizs éjszakai klubjaiban dolgozik egy kis, faji szempontból vegyes együttesben. Azonban Bowent nem elégitik ki az improvizáló művészként elért sikerei. Titkos vágya, hogy zeneszerző lehessen, és már régóta dolgozik zenekari művén, a *Párizs blueson*. (A mű filmben hallható töredékeit Duke Ellington zenekara játssza csakúgy, mint a film teljes zenéjét.) Szerzeményének kottáját eljuttatja a francia zene szürke eminenciásának, M. René Bernard-nak – aki lehet akár zeneszerző, karmester vagy impresszárió is, ez ugyanis végig homályban marad –, abban a reményben, hogy hangversenyen adják elő. Végül bebocsáttatást nyer a nagy ember fényűző irodájába. Bernard nyájas és nagylelkű, és elismeri, hogy csodálja Bowen játékát. Persze hamar nyilvánvalóvá válik, hogy Bernard minden elismerő szava („Maga egy őstehetség a dallamalkotásban”) az udvarias kiköszörzést

¹⁹ Annak a folyamatnak az áttekintését, amelynek során a jazzelőadások a koncerttermek szabályaihoz idomultak, lásd DeVeaux-nál (1989).

szolgálja. „Az improvizációi rendkívül egyéniek” – mondja Bowennek. „Ez adja a zenészi mesterlevelét. Csakhogy igen nagy különbség választja ezt el a fontos komolyzenei daraboktól.” „Vagyis arra céloz, hogy én csak amolyan könnyűsúlyú lennék?” – kérdezett vissza Bowen. „Még nem tudom, hogy mi maga, Mr. Bowen” – válaszolt Bernard. Azt tanácsolja Bowennek, tanuljon zeneszerzést, zeneelméletet, ellenpontot – *amennyiben* komolyzenei komponista akar lenni. Bowen szemlátomást lelombozódva hagyja el Bernard irodáját. A film végén mégis úgy dönt, nem akar visszatérni Amerikába elkötelezett rajongójával és szerelmével (akit a filmben Joanne Woodward alakít), azért, hogy „tovább próbálkozzak a zenével... majd meglátjuk, meddig jutok.” A háttérben mindvégig Ellington zenéje szól.

IV

A jazzről mint az európai zene éretlen, tökéletlenül kidolgozott, fiatalabb társáról alkotott elképzelés nem sokkal élte túl az 1950-es éveket. Már jóval a *Párizs blues* megjelenése előtt keresztűzbe került, egyrészt a faji politika forrongásaival, amelyek lehetetlenné tették a rejtett asszimilációs célok fenntartását, másrészt az avantgárd megjelenésével, ami a „modern klasszikus zene” határait messze a komfortzónán kívülre tolta.

A faji kérdést illető közhangulat különösen drámai változáson ment keresztül, hiszen bőven az ötvenes években a jazzt még a faji együttműködés szférájaként ünnepezték, melynek Miles Davis 1949–50-ben készült *Birth of the Cool* felvétele volt a legnyilvánvalóbb jelképe.²⁰ De az évtized hátralévő részében a fekete zenészek igyekeztek jogaikat erőteljesen kinyilvánítani, ami párhuzamosan zajlott a fekete polgárjogi mozgalom erősödésével, olykor részt is véve abban (sokat ünnepezt például Charles Mingus *Fables of Faubus* című lemeze). Az újra az etnikai hangsúly jegyében született zenék a stílusok hivatalos fejlődési fázisai szerint a *hard bop* elnevezést kapták, ami meglehetősen szerencsétlen gyűjtőfogalom, mert egyszerre próbálja lefedni Cannonball Adderley és Horace Silver gospel hatásokat mutató slágereit, Mingus és Monk „kísérleti” zenéjét, ahogyan sok más is, amiket nevezhetnénk egyszerűen csak *bop*nak.²¹ A *hard bop*ot zenei mozgalomként csak hozzávetőlegesen határozták meg, azonban a jazztörténetírásra gyakorolt hatása maradandó: azt a nézetet volt hivatott ellensúlyozni, miszerint a jazz zeneművészeti alakulása megköveteli, hogy levetkezze „népi” (etnikai) származását. A *hard bop* nyomán a történetírás új törekvése jelent meg, amelyet a leginkább LeRoi Jones (Amiri Baraka) *Blues People* című, 1963-as könyve példáz. Ez a jazzt a fehér „mainstream”-től teljességgel különállónak kezeli (LeRoi 1963). Ahogy a jazz belépett a hatvanas évtizedbe, az autentikusság kritériuma minden korábbinál erősebben kötődött az etnicitáshoz.

Azonban az etnicitás hangsúlyozása önmagában nem válaszol arra a kérdésre, hogy mi is a jazz zenei nyelvének (*jazz idiom*) sajátossága és mi a fejlődésének iránya. Egyszerűen csak azt sugallja, hogy akármit is tesznek az afroamerikaiak a saját zenei örökségükkel, az érvényes – vagy, még pontosabban, a fehér kritikusok és jazztörténészek számára szükség-szerűen hatótávolságon kívül esik. A fekete közösségen belüli kifejezésbeli különbségeket

20 A hivatalosan Miles Davis Nonetnek nevezett, úttörő együttes veterán fekete bebop zenészeket (Max Roach, John Lewis, J. J. Johnson) és a cool iskolához köthető fehér zenészeket is (Lee Konitz és Gerry Mulligan) felvonultatott, valamint a Davisszel hosszú ideje együttműködő fehér munkatársát, a kanadai hangszerelőt, Gil Evanst.

21 Lásd Rosenthal (1988) értekezését a *hard bop* címke alá sorolt dolgok sokféleségéről.

elpalástolta az a tendencia, hogy a közösségen belül mindenféle álláspont alátámasztása érdekében a feketék kollektív történelmére hivatkoztak a legitimitás forrásként. Mint ahogy mindenféle felfogású zene virágozhat az „etnicitás” címkéje alatt, ugyanúgy virágozhat mindenféle narratíva a „jazz mint a fekete zene története” címkéje alatt is.

E narratívák közül azok a legkevésbé dogmatikusak, amelyek engedik a jazz fúzióját az éppen aktuális popzenével, a fekete poppal. A fúzió kezdettől fogva aláássa azt a feltevést, hogy a *populáris* és a *művészi* egymást kölcsönösen kizáró kategóriák, és az előbbiből az utóbbi felé irányuló fejlődés visszafordíthatatlan. A harmincas években és a negyvenes évek elején a jazz a fekete közösség számára egyaránt jelentette a művészi önkifejezést és a szórakozást; de az 1950-es évekre a műfaj földközeli, és kisebb presztízsértékű funkcióit átvette a *rhythm and blues*.²² Miközben a zenészek és a kritikusok azzal küzdöttek, hogy a jazz művészi jellegét bizonyítsák, a kommerszebb gondolkodású *hard bop* zenészek minden követ megmozgattak azért, hogy keményen szvingelő *groove*-okkal és egy népiesebb, a hajtókájukon hordott érzékenységgel visszanyerjék azt a közönséget, amelyet elidegenített a bebop intellektuális önteltsége.

Ezt az átlátszó pszeudonépiséget (amely nyilvánvaló az olyan címekből, mint a *Dis Here* vagy a *Watermelon Man*) elég könnyű volt lesöpörni az asztalról: Baraka például így panaszkodik 1963-ban: „visszataszító ... a látvány, amikor egy városi, egyetemet végzett fekete zenész úgy tesz – bár lehet, hogy teljesen őszintén –, mintha ugyanazok volnának az érzelmi kötődései, mint a dédapjának, a Mississippi környéki rabszolgának” (LeRoi 1963: 218). De a legtöbb kritikus számára a „funky” *hard bop* stílus legfőbb bűne a közérthetősége volt, könnyedsége, és magától értetődő egyszerűsége, a tetszés iránti erős vágya. Úgy tűnt, a populáris trendekkel folytatott kacérkodás elárulja a jazz komplex és kifinomult művészetként történő elismertetésének mozgalmát.²³ Csak amikor a hatvanas évek végén Miles Davis összeházasította a rock és soul stíluselemeit az avantgárd textúrával és harmóniákkal (abban az időben, amikor a rock maga is egyfajta avantgárd ellenkultúrává vált), döntött sok kritikus amellett, hogy talán egy új művészeti periódus közeleg, amelyet a *fúzió* stílus kategóriájával lehet magyarázni.²⁴ Viszont csupán kevesen fogadták teljes nyugalommal a kategóriát, és még azok is, akik a fúziót legitím mozgalomként ismerték el, sokszor megkérdőjelezték a helyét a stílusok konvencionális egymást követő sorában.

22 Érdemes megjegyezni, hogy Albert Murray *Stomping the Blues* című kötete, amely a jazzt alig tartja megkülönböztethetőnek a „jókedvű” *bluestól*, csak felületesen vet pillantást a Charlie Parker utáni jazzre. Ornette Colemanról Murray ezt írja: „leglelkesebb támogatói közül egyesek az újításait a tradíciókkal való radikális szakítás kifejezésének tekintik, mások pedig a blues zenei nyelvének legmélyebb gyökereihez való visszatérést hallják bennük; 1976-ban azonban ... Coleman kompozícióit, úgy tűnik, jobban ismerték, és könnyebben fogadták be a koncertre járók és a „new thing” jellegű éjszakai klubok pártolói, mint a hagyományos tánctermekekben, honky-tonk vagy éjjeli bárókban és üdülőhelyeken mulatók” (Murray 1976: 228).

23 Érdekes módon az ötvenes években a kritikusok a *hard bop* jellemzésére gyakran használták a *regresszív* jelzőt. Lásd pl. Martin Williams cikkének ironikus címét: „The Funky-Hard Bop Regression”, amely *progresszív* formaként megvédi a *hard bop*ot. Williams szerint a *hard bop* tisztán stilisztikai szempontok szerint „bizonyos problémákkal néz szembe, amelyek ott maradtak az út szélén a negyvenes évek közepe táján, és megoldást képes kidolgozni rájuk” (Williams 1959: 234).

24 Karl Lippegaus tipikus összegzéssel szolgál a fúzió születésére: „1970-ben [egy évvel azután, hogy a felvétel készült], amikor a trombitás Miles Davis dupla LP-t dobott piacra *Bitches' Brew* címmel, a jazzvilág egy szempillantás alatt rájött, hogy ez a zene fordulópontot jelent a jazztörténetben. A *Bitches' Brew* a fejlődés új szakaszának kezdőpontjává vált. Ezzel a felvétellel megkezdődött a free jazzt követő korszak – vagy inkább a free jazz mellé került egy új stílus, ami alapjaiban tért el tőle...” (Lippegaus 1978: 156).

A fúzió elkerülhetetlenül szembehelyezkedett a *free jazz* avantgárd mozgalmával, amelynek kezdetei az ötvenes évek végére nyúlnak vissza. A *free jazz*t gyakran kötik össze az 1950-es évek végi fekete nacionalista politikai törekvésekkel, bár aligha volt szüksége az etnikai alapú militáns retorikára ahhoz, hogy vitatottá váljon. Egyszerűen csak a modernista kísérletezés modelljét követte (de annak egyértelmű eurocentrikus fókusza nélkül) a logikus, bár zavarba ejtő végkövetkeztetésig. Ha a kritikusok az ötvenes években azt hitték, hogy a jazz versenyben áll, hogy utolérje a klasszikus zenét, akkor reményeik beteljesültek, csak hát egy olyan formában, amelyet el sem mertek képzelni. Az évtized végére a jazz nem az európai klasszikus zene sztenderd repertoárjára hasonlított, és még csak nem is a modern komolyzene viszonylag közérthető vonulatára (a bebop muzikusok által csodált Sztravinszkij vagy Hindemith műveire), hanem az európai komolyzene ama avantgárdjára, amely minden konvenció felrúgásán alapult. 1956-ban Marshall Stearns még ezt írhatta: „A jazz a klasszikus zenével megegyező ösvényen halad – az atonalitás kőfala felé –, azonban addig még nagyon hosszú az út” (Stearns 1988: 229).

Kevesebb mint egy évtizeddel később már el is érték a pontot, ahonnan nincs visszatérés, és a kritikai reakció megíjósolhatóan harsány volt: akármilyen ez, nem jazz. A *free jazz* keltette válság ugyanolyan elkerülhetetlen volt, mint amilyen nyugtalanító. A bebop óta a jazztörténet narratívája elkötelezte magát a modernizmus ideológiájának és az ezzel együtt járó folyamatos innovációnak. A bebop maga „mélyen gyökerezett a modernista avantgardizmus retorikájában” (Tucker 1989: 273); és ahogy Ronald Radano rámutatott, az avantgardista Ornette Coleman és Cecil Taylor korai törekvéseit kezdetben lelkesedéssel fogadták (még azok a kritikusok is, akik később ledorongolták őket), pontosan azért, mert úgy tűnt, a fejlődés következő lépcsőfokát mutatják meg, új, kétségtelenül szükséges irányok felé kiterjesztve a bebop örökségét (Leonard Bernstein például Colemant „Charlie Parker óta a jazz legnagyobb újítójának nevezte” [idézi Radano 1985: 73]). Az Ornette Coleman albumain olvasható, önbizalomtól duzzadó, modernista címek (*The Shape of Jazz to Come*, *Tomorrow Is the Question*, *This Is Our Music*) explicitté tették azt az avantgardista érvelést, hogy az övék a jövő zenéje, a „new thing” (valami új). A bebop hitvédőinél sokkal fűgégbben, nyíltan követelték magukénak legitimitásuk forrásaként a teljes tradíciót.

Ennek eredményeként jött létre a jazz történetének új cselekménye. Akár „a jazztörténet whig párti interpretációjának is nevezhetnénk”, hogy a szabadság – annak összes, gazdag társadalmi és politikai asszociációjával együtt – kompromisszumokat nem ismerő célképzetté vált:²⁵

A szabadság keresése ... a jazz kezdetének legelején megjelenik, és mindig újra feltűnik a zene történetének minden egyes növekedési pontjánál. A legkorábbi jazzmuzikusok a dallam, a struktúrák, a ritmus és a kifejezőmód szabadságát érvényesítették a századforduló őket körülvevő zenéjével szemben; Louis Armstrong szimbolizálta a jazzszólisták felszabadulását a húszas évek második felében; Count Basie adta meg a jazzritmus felszabadítását; Parker és Gillespie pedig további, újfajta szabadságot adtak a jazznek (Litweiler 1984: 13–14).

25 A hivatkozás a *The Whig Interpretation of History* [A történelem whig párti értelmezése] című 1931-es könyvre utal, amelyben Herbert Butterfield azért kritizálta a liberális történetírók teleologikusságát, mert ennek következtében úgy tekintettek az emberiség történetére, mint ami kérlelhetetlenül vezet a demokratikus szabadság ideáljához. „A whig történetész képes különböző események között olyan kapcsolatot teremteni, hogy azok a modern szabadság irányába mutassanak... Végős soron ez a módszer oda vezet, hogy az egész történelmi eseménysorra egy bizonyos formát húznak rá, és az egyetemes történelem olyan sémáját hozzák létre, amely kénytelen szépen elrendeződve a jelen irányába mutatni – így a korokon átívelő fejlődés nyilvánvaló elvét fogja demonstrálni...” (Butterfield 1931: 12).

E narratíva szerint a bebop csak egy lépés volt abban a folyamatban, amelyet Treitler „a huszadik századi zenetörténet sztriptíz”-ének (1989: 137) nevezett (a tradíció terheinek fokozatos levetése). A free jazz logikus következmény, a jazz lényegének új eszményítése, amely csak akkor mutatkozik meg, amikor a zenészek megszabadulnak a konvenció üledékétől: populáris dalműfajoktól, hangszereléstől, tonalitástól, a nyugati intonációs rendszerektől, a táncos lüktetés hangsúlyos megszólaltatásától. Nehéz a szabadsággal szembehelyezkedni, különösen, ha a zenei konvencióktól való szabadságot összemossák az elnyomó politikai struktúrák alóli felszabadulással (ahogyan az a zűrzavaros hatvanas években elkerülhetetlenül bekövetkezett).²⁶

Csakhogy a szabadság olyan cél, amit csak megközelíteni lehet. A free jazz, akárhogy is, nem megfelelő terminus arra, hogy leírja a forrongó tevékenységet a jazzavantgárdon belül, amely kezdettől fogva magába foglalta az új struktúrák megteremtését (pl. zeneszerzés) valamint a szabad improvizációt. Az utóbbi években a modernizmus kényszerzubbonya háttérbe szorult a változatosabb, posztmodern érzékenység javára, amely szerint „minden, ami eddig történt a jazz történetében és történik a jelenben, beleőrölhető a malomba” (Davis 1986: X). Még a kommercializmus tabuját is megdöntötték, amikor az olyan avantgardisták, mint Lester Bowie és Ornette Coleman, a populáris zenéből vett elemeket kezdték (ironikusan és komolyan) fölhasználni. A „szabadság” úgy tűnik, egyet jelent a jazz elfogadott meghatározásai elől való meneküléssel – és ez alól nem kivétel a jazz mint zeneművészet modernista definíciója sem, amely a jazzt az avantgárd felé terelte.

A modernizmustól előli menekülésnek más okai is voltak. Azok a kritikusok, akik óvakodtak az avantgárdot a modern kor legitim jazzstílusaként beállító narratívától, óvatosan megpróbálták átprogramozni az evolúciós modellt, újrarájzolva az innováció és a fejlődés koncepcióit úgy, hogy elkerülhető legyen a „teljes szabadság” mint zavarba ejtő végkifejlet. Az egyik kedvenc kifejezés a *mainstream* lett, melyet először (visszamenőleg) a szvingre alkalmaztak, de csakhamar a zene bármely ágának leírására használták, amely nem volt annyira konzervatív, hogy tagadta volna a további fejlődés lehetőségét vagy kívánatosságát, sem pedig annyira radikális, hogy ellenőrizhetetlen távlatokba juttassa a fejlődést.²⁷ Leroy Ostransky meghatározása az 1977-es *Understanding Jazz*ben jól ragadja meg a kifejezés elnagyoltságát: „A mainstream jazz... egyszerűen a korra jellemző jazz, amely együtt mozog az áramlással, hol nyugodtan, hol zubogva, néha kedvetlenül, de mindig folyásirányba, még ha az nem is észlelhető az adott pillanatban” (Ostransky 1977: 107).

Az Ostransky által rajzolt kép, hogy elnézőn fogalmazzunk, nyitott az értelmezésre. Természetesnek fogadja el a folyamatos haladás szükségét, mint egy patak sodrását. Mégis, furcsa módon a zene maga passzív, csak sodródik e közelebből meg nem határozott külső erővel. A „korra jellemző jazz” feltehetőleg nem a forradalmároké, a hullámkeltőké; de ők szítják fel, hogy leküzdjék alapvető tehetetlenségét, amely a hagyományból fakad. Mindig

26 Stanley Crouch sarkosan fogalmazott (az olaszországi Perugiában zajló Umbria Jazz Festival történetére utalva): „A dallamos, harmonikus, hangszeres tudással előadott zenét az elnyomatás művészetének és a fekete népesség rabszolgasága szimbólumának tekintették, miközben az »avantgárd« opportunistáit a szabadság hangjaiként ünnepelték” (Crouch 1990a: 248).

27 A kifejezést feltehetően Stanley Dance használta először 1961-ben a „szving», avagy »mainstream« fogalomra” hivatkozva (Dance 1961: 13). Kivülálgik a kontextusból, hogy a szving „mainstream” mozgalom helyzetét egyrészt a reakciós New Orleans revival, másrészt a radikális bebop mozgalma között kell elképzelni: „1949 végére a kisegyüttes vált a jazz kifejezésének fő médiumává... akár bluest, dixielandet, mainstreamet vagy modern jazzt játszott” (Dance 1961: 27).

szükség van némi előrelépésre, ami megakadályozza, hogy a jazz összeomoljon saját súlya alatt, és ezt az avantgárdnak köszönhetjük. De a mainstream fogalma köti az ebet a karóhoz: a jazz lényege nem az élcsapatnál található, hanem a hátszágban, a hagyományban. Ebből az is következik, hogy a láng őrzői vannak a legjobb helyzetben, hogy döntsenek a zene jövőjéről. Ostransky szerint „...a mainstream jazz... mindenképpen az új stílusok kiindulási pontja kell legyen”, majd hozzáteszi: „egy stílus fejlődésének megértéséhez, úgymond, a sodrás közepén kell állni és mindkét irányba figyelni” (1977: 107).

A neoklasszicisták szívesen tekintenek mindkét irányba: kényesen egyensúlyoznak a folyamatos újítás modernista ideológiája és a hagyomány elsőbbségéhez való ragaszkodás között. Wynton Marsalis tette fel a kérdést: „Hogyan alakítható ki valami új és lényeges, nem külön és család, amikor nem ismert a jelentése annak, hogy mi a régi?” (Marsalis 1988: 24). Ezen a ponton a klasszicisták és az avantgárd hívei egy hullámhosszon vannak, kevesen hagynák ki Ellingtont, Parkert vagy Monkot, mint alapvető forrást és ösztönzést. Ami megkülönbözteti a klasszicista hozzáállást, az nem annyira a retrospektív alapállás, hanem inkább a múlt idealizált ábrázolásából fakadó kísérlet a jelen zenéjének ormóttan megrendszabályozására. A történelem mesterek nevének hosszú sora, King Olivertől Thelonious Monkig, és a modern zenész felelőssége az, hogy olyan zenét alkosson, amely méltóvá válik erre az örökségre és meg is haladja azt. Minden más – a free és a fúziós jazz is – hamis és sarlatán dolog. A neoklasszicista irányzat a legélesebb kritikát leginkább az olyanfajta könnyű pluralizmussal szemben fejt ki, amely magába foglalná a jazz összes lehetséges meghatározását, és így történetének minden lehetséges narratív kimenetelét.²⁸ Csak akkor lehet visszanyerni és folytatni a narratívát, röviden: visszatérni a „mainstream”-hez, ha visszatalálunk ahhoz a ponthoz, amikor a jazz rátévedt a rossz útra.

Wynton Marsalis figyelemre méltóan erős jelenléte a médiában – mint egy egész fiatal zenészgeneráció szóvivője – azt sugallja, hogy a jazztörténet e szűk, bár fegyelmezett fel fogásának tovább nőhet a befolyása, különösen ott, ahol a jazzt a piacon árult tömegárutól elkülönítve, mint művészi zenét kínálják – fellépő zenekarok által, jazzértelmezési egyetemi kurzusokon és a közösségi PBS rádió- és tévéműsoraiban. Marsalis ügyel rá, hogy a jazzt kulturális örökségként mutassa be, és így – bizonyos értelemben – olyan politikai realitásként, amely teljesen különbözik az európai hagyománytól. Ugyanakkor többszörösen díjazott teljesítménye (mind klasszikus, mind jazzfelvételeivel részesült Grammy-díjban) aláhúzza, hogy a jazz *egy másik fajta* klasszikus zenévé vált. Olyan klasszikus zenévé, mely a fekete kultúrában gyökerezik és tükrözi a feketék értékrendszerét, amely ugyanakkor az intézményesülés során ugyanazokat a mintákat követi a konzervatóriumokban és a repertoárokat előadó együttesek tekintetében, mint az európai eredetű komolyzene; valamint a jazz ugyanúgy megkívánja a zenészeitől, hogy érzékenyek legyenek a múlt esztétikáira, mint az európai típusú komolyzene. A történelmi narratíva sorsdöntő szerepet játszik a kánon kialakításában: a nagy zenészek tisztelet tárgyaként való felmagasztalásában és a hagyományra való érzékenység kialakításában, ami hosszú árnyékot vet a jelenre. A neoklasszicisták céljai akkor teljesülnek majd igazán, amikor a próbatermekben és a hangfelvételi stúdiókban Beethoven és Bach mellszobrai mellett Armstrong és Parker mellszobrai állnak Amerika-szerte.

28 Wynton Marsalis például kirohant azok ellen, „akik a mindenre nyitottságot hirdetik – egy olyan nyitottságot, amely valójában csak lenézést tanúsít a zene és a társadalom alapértékei iránt... Megvetésük az olyan speciális tudás iránt, ami a jazz megteremtését szolgálja, adja nekik a jogalapot arra, hogy azt mondhassák: mindennek megvan a maga helye. A feladatuk azonban éppen az kellene legyen, hogy meghatározzák ezt a helyet – most akkor a WC vagy az ebédlőasztal?” (Marsalis 1988: 21).

A kérdést, hogy „merre tart a jazz?”, általában nyugtalan hangsúllyal teszik fel, mintha csak Monk szavai lennének igazak: „Talán a pokolba.” Monk megvető válasza célba talál. Az, hogy „túlélő” lesz-e a jazz, nem a zenészek ama döntésén múlik, hogy mit cselekszenek. Ők továbbra is zenélni fognak, és az, hogy azt jazznek fogják-e hívni, meglehetősen inkonzekvens módon fog eldőlni. A kérdés inkább az, hogy mire használják fel a jazzhagyományt: a konzervatóriumokban alternatív stílusként a fiatal muzsikusok képzésére, művészeti örökségként, amelyet az afroamerikai kultúra példajaként lehet felmutatni, vagy pedig lemezcégek és koncertrendezők kényelmes marketing-szegédeszközének, amellyel – mint branddel – garantálni lehet a minőséget és a homogenitás bizonyos fokát.

Mint oktató és kutató, én elkerülhetetlenül a két első projektbe sorolva találok magamat, különösen a másodikba. Jazztörténeti kurzusaim célja, hogy büszkeséget oltsak be az etnikailag vegyes egyetemen egy afroamerikai zenei hagyománnyal kapcsolatban, amely minden ellenkező várakozással szemben képes legyőzni a rasszizmus és a közöny gátjait. Ennek érdekében erőteljes segédeszközünké lett, hogy a jazztörténet narratíváját regényessé tettük, és komoly erőfeszítésekre vállalkoztam, hogy ezt valóságossá tegyem hallgatóim gondolkodásában, bevetve minden ékesszólásomat és érzelmemet.

Ezzel együtt tisztában vagyok ennek a narratívának a korlátaival, különösen, mivel afelé tendál, hogy a kulturális jelentés dermesztő uniformitását erőltesse rá a zenére és a jazztörténet kétségtelen tehetetlenségére, hogy az aktuális trendeket világos formákban magyarázza. Forradalom bontakozik ki a jazzben, amelynek okozója nem a stílus valamiféle belső krízise, hanem az új ortodoxiáról (a jazz, mint „Amerika klasszikus zenéje”) folytatott vita. Miközben a jazz egyetemi szakok, zongoristaversenyek, repertoár-zenekarok, intézetek és archívumok anyagává lesz, elkerülhetetlenül másfajta zenévé alakul – egy bizonyos szilárdságot és politikai tiszteletet vív ki, de már nem vesz részt a kortárs jelentésképzésben; többé már nem populáris zene a szó legjobb értelmében. A történeteknek, amelyeket a jazzből konstruálunk, hasonló hatásuk van: minden új tankönyv tompítja az érzékenységünket, „újra elbeszéli a történeteket, ahogy azokat megírták és elbeszélték... csinossá és simává formálják őket, minden érthetetlen részlet eltűnt belőlük a legtöbb csodával együtt” (Ellison 1964: 200).

Közben a zene tovább változik: robbanás zajlik az új technológiák által, felgyorsult a globális interakció tempója, folytatódik az európai klasszikus zene mint minden dolgok mércéjének az eróziója. Az általunk örökölt narratívák, amelyekkel leírjuk a jazztörténetet, tovább őrzik a divatjamúlt gondolkodási formák mintázatát, különösen azt a feltételezést, miszerint a jazz mint művészeti ág fejlődése szükségessé teszi a távolságtartást a populáristól. Ha mi, történészek, kritikusok és oktatók alkalmazkodni akarunk ezekhez az új realitásokhoz, késznek kell lennünk új narratívák konstruálására, hogy megmagyarázhassuk e valóságokat. Ezeknek az alternatív magyarázatoknak nem kell felülírniuk a jazzhagyományt (amúgy sem nagyon lenne igazságos egy olyan narratívát dekonstruálni, amelyet nem is oly régen konstruáltak, különösen, ha ilyen fontos célt szolgál). Mindenesetre eljött az idő egy olyan megközelítésre, amely kevésbé van beágyazva a jazz mint esztétikai tárgy ideológiájába, és pontosabban képes választ adni a történelmi partikularitás kérdéseire. Csak ezen a módon fog tudni a jazz tanulmányozása megszabadulni a saját magára erőltetett izolációtól, és fog tudni részt venni az amerikai kultúra feltárásában más diszciplínákkal együtt.

Fordították *Csernus Szilvia és Zipernovszky Kornél*

Hivatkozott irodalom

- Attali, Jacques (1985): *Noise. The Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Avakian, George M. (1939): Where is Jazz Going? *Down Beat* (szeptember): 9.
- Berendt, Joachim-Ernst (1975): *The Jazz Book. From New Orleans to Rock and Free Jazz*. New York: Hill.
- Berendt, Joachim-Ernst (szerk.) (1978): *The Story of Jazz. From New Orleans to Rock Jazz*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Beuttler, Bill (1987): The Jack DeJohnette Interview. *Down Beat* (szeptember): 16–19.
- Blesh, Rudi (1946): *Shining Trumpets. A History of Jazz*. New York: Knopf.
- Boyer, Richard (1948): Bop. *New Yorker* (július 3.): 26–32.
- Butterfield, Herbert (1931): *The Whig Interpretation of History*. London: Bell.
- Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz. A Comprehensive History*. Boston: Houghton.
- Crouch, Stanley (1990a): *Notes of a Hanging Judge*. New York: Oxford University Press.
- Crouch, Stanley (1990b): Play the Right Thing. *New Republic* (február 12.): 30–37.
- Dance, Stanley (1961): *Jazz Era. The Forties*. London: MacGibbon and Kee.
- Davis, Francis (1986): *In the Moment. Jazz in the 1980s*. New York: Oxford University Press.
- Davis, Miles és Quincy Trope (2004 [1989]): *Miles: Önéletrajz*. Budapest: Park.
- DeVeaux, Scott (1989): The Emergence of the Jazz Concert, 1935–1945. *American Music* 7(1): 6–29.
- Ellison, Ralph (1964): *Shadow and Act*. New York: NAL.
- Feather, Leonard (1944): Jazz Is Where You Find It. *Esquire* (február 35.): 129–130.
- Feather, Leonard (1949): *Inside Be-Bop*. New York: Robbins.
- Feather, Leonard (1957a): Bebop, Cool Jazz, Hard Bop. In *The Story of Jazz. From New Orleans to Rock Jazz*. Joachim-Ernst Berendt (szerk.). Englewood Cliffs: Prentice, 1998, 96–114.
- Feather, Leonard (1957b): *The Book of Jazz*. New York: Meridian.
- Feather, Leonard (1960): *The Encyclopedia of Jazz*. (Javított kiadás.) New York: Bonanza.
- Giddins, Gary (1988): *Satchmo*. New York: Doubleday.
- Gridley, Mark (1988): *Jazz Styles. History and Analysts*. (3. kiadás.) Englewood Cliffs: Prentice.
- Hawes, Hampton és Don Asher (1974): *Raise Up Off Me. A Portrait of Hampton Hawes*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Hobsbawm, Eric J. (1989): Some Like It Hot. *New York Review of Books* (április 13.): 32–34.
- Hodeir, Andre (1956): *Jazz. Its Evolution and Essence*. New York: Grove.
- Jones, LeRoi [Amiri Baraka] (1963): *Blues People. Negro Music in White America*. New York: Morrow. (Magyarul: *A blues népe. Néger zene a fehér Amerikában*. Budapest: Európa, 2007.)
- Kart, Larry (1990): Provocative Opinion. The Death of Jazz? *Black Music Research Journal* 10(1): 76–81.
- Larkin, Philip (1985): *What Jazz. A Record Diary 1961–1971*. (Javított kiadás.) New York: Farrar.
- Levin, Michael és John S. Wilsori (1949): No Bop Roots in Jazz: Parker. *Down Beat* (szeptember 9.): 1, 12.
- Lippégau, Karl (1978): Rock Jazz. In *The Story of Jazz. From New Orleans to Rock Jazz*. Joachim-Ernst Berendt (szerk.). Englewood Cliffs: Prentice, 154–171.
- Litweiler, John (1984): *The Freedom Principle. Jazz after 1958*. New York: Morrow.
- Lott, Eric (1988): Double V, Double-Time. Bebop's Politics of Style. *Calolx* 36: 97–605.
- Mandel, Howard (1984): The Wynton Marsalis Interview. *Down Beat* (július): 16–19, 67.
- Marsalis, Wynton (1988): What Jazz Is and Isn't. *New York Times* (július 31.), Arts & Leisure: 21, 24.
- Martin, Henry (1986): *Enjoying Jazz*. New York: Schirmer.
- McCalla, James (1982): *Jazz. A Listener's Guide*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Megill, Donald D. és Richard S. Demory (1984): *Introduction to Jazz History*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Merriam, Alan P. és Raymond W. Mack (1960): The Jazz Community. *Social Forces* 38: 211–222.
- Mezzrow, Milton „Mezz” és Bernard Wolfe (1946): *Really the Blues*. New York: Random.
- Miller, Paul Eduard (1937): Roots of Hot White Jazz are Negroid. *Down Beat* (április): 5.
- Miller, Paul Eduard (1945): The Rhythm Section. *Esquire* (január): 86.
- Morgan, Alun és Raymond Horricks (1956): *Modern Jazz. A Survey of Developments since 1939*. London: Gollancz.
- Murray, Albert (1976): *Stomping the Blues*. New York: Vintage.
- Ostransky, Leroy (1977): *Understanding Jazz*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Panassié, Hugues (1936): *Hot Jazz. The Guide to Swing Music*. New York: Witmark.
- Panassié, Hugues (1942): *The Real Jazz*. New York: Smith and Durrell.
- Panassié, Hugues (1960): *The Real Jazz*. (Javított kiadás.) New York: Barnes.
- Radano, Ronald M. (1985): The Jazz Avant-Garde and the Jazz Community. Action and Reaction. *Annual Review of Jazz Studies* 3: 71–79.

- Ramsey, Frederic, Jr., és Charles Edward Smith (szerk.) (1939): *Jazzmen*. New York: Harcourt.
- Rosenthal, David H. (1988): Hard Bop and its Critics. *Black Perspective in Music* 16(1): 21–29.
- Russell, Ross (1959): Bebop (1948–49). In *The Art of Jazz. Ragtime to Bebop*. Martin T. Williams (szerk.). New York: Da Capo, 187–214.
- Sales, Grover (1984): *Jazz. America's Classical Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Sancton, Thomas (1990): Horns of Plenty. *Time* (október 22.): 64–67.
- Santoro, Gene (1986): The Spyro Gyra Interview. *Down Beat* (szeptember): 20–22.
- Santoro, Gene (1988): Miles Davis the Enabler: Part II. *Down Beat* (november): 16–19.
- Sargeant, Winthrop (1946): *Jazz: Hot and Hybrid*. (Kibővített kiadás.) New York: Dutton.
- Schuller, Gunther (1968): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther (1989): *The Swing Era The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press.
- Shih, Hsio Wen (1959): The Spread of Jazz and the Big Bands. In *Jazz. New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars*. Nat Hentoff and Albert J. McCarthy (szerk.). New York: Rinehart, 171–188.
- Stearns, Marshall (1988): *The Story of Jazz*. New York: NAL.
- Stein, Stephanie (1988): Kenny G: Songbird in Full Flight. *Down Beat* (január): 16–18, 48.
- Tanner, Paul O. W. és Maurice Gerow (1984): *A Study of Jazz*. (5. kiadás.) Dubuque: Brown.
- Taylor, Billy (1982): *Jazz Piano. History and Development*. Dubuque: Brown.
- Taylor, Billy (1986): Jazz – America's Classical Music. *Black Perspective in Music* 14(1): 21–25.
- Tirro, Frank (1977): *Jazz. A History*. New York: Norton.
- Treitler, Leo (1989): *Music and the Historical Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tucker, Bruce (1989): Tell Tchaikovsky the News. Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock 'n' Roll. *Black Music Research Journal* 9(2): 271–295.
- Turner, Frederick (1982): *Remembering Song. Encounters with the New Orleans Jazz Tradition*. New York: Viking.
- Ulanov, Barry (1952): *A History of Jazz In America*. New York: Viking.
- Ulanov, Barry és Leonard Feather (1944): Jazz Versus Swing. *Metronome* (április): 22–23.
- White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (Magyarul részletek: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. In *uó A történelem terhe*. Budapest: Osiris, 1997, 251–278.)
- Williams, Martin (1959): The Funky–Hard Bop Regression In *uó The Art of Jazz*. New York: Oxford University Press, 233–238.
- Williams, Martin (1970): *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Martin (1989): *Jazz in Its Time*. New York: Oxford University Press.

Diszkográfia

- Coleman, Ornette (1959): *The Shape of Jazz to Come*. Atlantic, SD 1317.
- Coleman, Ornette (1959): *This Is Our Music*. Atlantic, SD 1353.
- Coleman, Ornette. (1959): *Tomorrow Is the Question*. Contemporary, M3596.
- Davis, Miles (1969): *Bitches' Brew*. Columbia, CS 9995/6.
- Davis Nonet, Miles (1950): *Birth of the Cool*. Capitol, T762.
- Hancock Quintet, Herbie (1962): *Takin' Off*. Blue Note, BLP 4109.
- Mingus, Charles (1959): *Mingus Ah Um*. Columbia, CL 1370.
- Timmons Trio, Bobby (1960): *This Here Is Bobby Timmons*. Riverside, RLP 3177.
- Williams, Martin (vál.) (1973): *The Smithsonian Collection of Classic Jazz*. Smithsonian Institution.

Filmek

- Párizs Blues* (Paris Blues). Rendezte: Martin Ritt. USA, 1961.