

A brazil populáris zene nemesi rangra emelése

Vassili Rivron

Populáris zene, rádió és zenei örökség

Az a magától értetődőség, amellyel manapság a brazil populáris zenének mesztic eredetet és nemzetiörökség-jelleget (mi több, nemzeti szimbólumjelleg) tulajdonítunk, egy olyan történelmi folyamat eredménye, mely újabb annál, mint amit a nacionalista teóriák állítanak. A „brazil populáris zene” kategóriája – mely különböző zenei stílusokat egyesít elsősorban a magasrendű zenével, a városi és a vidéki folklórral, valamint a külföldi zenével szemben – egy olyan csoportosítási forma, amely a 20. század során Brazíliára jellemző módon alakult ki, s amely a lemezpolcokon és a kulturális identitásról szóló elméletekben egyaránt föllelhető. A meszticitással kapcsolatos álláspontok hosszú távon átértékelődtek Brazíliában. Ennek köszönhetően – szemben az 1870–1930 közötti periódus uralkodó nézetével – a különböző eredetű embercsoportok kereszteződését nem az elkorcsosulás jeleként, hanem egyre inkább a brazil nemzeti sajátosság és gazdagság megalapozójaként fogták föl. Ez a szemléleti átértékelődés fokozatosan lehetővé tette, hogy a populáris zenét is a nemzeti lélek spontán megnyilvánulásának, egy olyan közösség metaforájának tekintsék, amely áthidalja azokat a határokat és konfliktusokat, amelyek – Brazília földrajzi nagysága és lakói különbözőségének következtében – a hierarchizált és tagolt társadalmi csoportok között alakultak ki.

A populáris zene kategóriája, mely különösen erős a folklorista mozgalomban (lásd Vilhena 1997) és a nemzeti zene piacán, mindinkább előtérbe kerül és új legitimitást kap. Legismertebb példája a *szamba*, amit a század elején még tiltanak, néha erőszakosan is elfojtani igyekeznek, fekete zenének minősítik, Rio de Janeiro szegény negyedeivel hozzák összefüggésbe, ám amely fokozatosan a nemzet zenei szimbólumává, a legkülönbözőbb osztályok által elfogadott értékévé válik. Ez a folyamat más zenei tevékenységek és műfajok esetében is lejátszódik, például a *toada*, a *xote*, a *baião*, a *choro*, a *marcha* és legutóbb a *maracatú* kapcsán. A „brazil populáris zene” címkéje alatt ezek a műfajok lassan kinövik a regionális népzene, illetve a „szalonfolklór”¹ kategóriáját, melybe eredetileg tartoztak és jelentek meg emblematikus értékeként a kultúra nemzeti piacán.

¹ A városi értelmiségi csoportok társas zenélési praxisában, illetve könyvespolcain a kezdetektől fogva megtalálhatók a városi és vidéki folklór alapján készült zongorafeldolgozások, valamint az első

Ebben a tanulmányban azt a folyamatot próbáljuk bemutatni, amelyen keresztül ez az átértékelődés lezajlott. Mindezt – szemben a század elejétől a zenei folk-lórról és a brazil zene történetéről nagy számban megjelent könyvekkel – nem retorikus fogalmak, hanem empirikus vizsgálódás révén kívánjuk megtenni. E folyamat megértésében döntő fontosságot tulajdonítunk annak, hogy a brazil populáris zenét hogyan használták a rádióban (ezt a Rádio Nacional de Rio négy művészeti vezetőjének pályáján keresztül tanulmányozzuk), remélve, hogy ezáltal bemutat-hatjuk, hogyan alakul a populáris zenei ipar nemzeti piaca e kategória használata révén. A Brazíliába 1922-ben eljutott technológiai újítások alapvetően átalakítják a zeneművek gyártási és befogadási folyamatát: a zenei termelésben megnő és komplexebbé válik a közvetítők száma, megjelennek a bálványok, az előadás körülményeinek meghatározása országos szinten történik. 1930 és 1970 között a rádió meghatározó szerepet játszik a populáris zene nemzeti piacának kiépítésében, hiszen sok művész számára biztosítja, hogy professzionális előadóvá váljon (sokáig – legalábbis a Rádio Nacional esetében – a zenei előadásokat élőben közvetítik); tehetségeket fedez fel, és kijelöli azokat a módokat, ahogyan a kiadók bánhatnak a zeneművekkel. Így a hanglemezgyártás elterjedéséig² a rádió sokkal szélesebb rétegeket ér el, mint a zenéhez kapcsolódó egyéb tevékenységek (a színház, a mozi, a bálók stb.).

Ez a tanulmány arra törekszik, hogy párhuzamosan vizsgálja a reprodukció és a befogadás, azaz a kulturális és „művészi” javak termelési és észlelési rendszerének teljes körét. Természetesen nem akarjuk figyelmen kívül hagyni, hogy néhány kategória (például a „populáris zene”, a „magasrendű zene”) már elemzésünket megelőzően is létezett; annak ellenére sem, hogy mi – úgymond – a „genezisükkel” foglalkozunk majd az alábbiakban. Nem akarjuk tagadni szorosán vett tárgyunk kapcsolódását a társadalmi struktúra egyes elemeihez sem. Célunk, hogy bemutassuk a hagyományok újrafeltalálásának folyamatát; azt, hogy hogyan jelennek meg az intellektuális, művészi, technikai és gazdasági források a korábban nem ismert társadalmi szintereken: a „show”, a lemezgyártás és a rádiózás területén.

Négy pályáiv

Számos szempont alapján választottuk ki tanulmányunkhoz azt a négy személyt, akiknek a populáris zene iránti kapcsolatát vizsgáljuk: nagyjából mindannyian ugyanahhoz a generációhoz tartoznak (1904 és 1913 között születtek), s a szakértők egyöntetű véleménye alapján a brazil zene legnagyobb újítóinak tekinthetők. Figyelmünket először az ragadta meg bennük, hogy együtt dolgoztak a zenei világ

(1. folyt.) brazil népzenei gyűjtemények (Sílvia Romero 1870-től megjelenő, népdalról szóló munkái és Gustavo Barroso művei).

² Renato Ortiz szerint (Ortiz 1988) hiába történtek kísérletek a lemezgyártás megteremtésére már a 19. század végétől, a 60-as évek végét megelőző időszakig nem beszélhetünk kultúraiparról (és ezen belül lemeziparról). Csak ezután kezdődik a kulturális termelés és fogyasztás tömegessé válása, valamint racionalizációja (a rádió esetében ezt a tranzisztortechnológia elterjedése indította el a 70-es években).

legkiemelkedőbb személyiségeivel (Noel Rosától kezdve Vinicius de Moraeson és Carmen Mirandán keresztül Pixinguinháig és Dongáig). Elsősorban rádiós karrierjük és a zenei örökséghez, különösen a populáris zenéhez fűződő szenvedélyes kapcsolatuk folytonossága vezetett ahhoz, hogy pályájukat összehasonlító módon tanulmányozzuk. Ugyanakkor eléggé különböző társadalmi környezetből származtak, s kezdetben eltérő módon kapcsolódtak a brazil zenei kultúrához. Almirante kivételével mindannyian korán és párhuzamosan fejlesztették ki fogékonyságukat és jártasságukat a legkülönbözőbb zenei területeken.

Lamartine Babo, aki 1904-ben született Rio de Janeiróban, jómódú, középosztálybeli családból származik: gyermekként az akkor előkelő Tijuca negyedben lakott, s a híres São Bento és Dom Pedro II intézményekben tanult. Ez a kiváltságos társadalmi helyzete tizenkét éves korában, apja halálakor megszűnt. Kénytelen volt „office boy”-ként dolgozni, s később anyagi okok miatt nem tudott beiratkozni az Escola Politécnica-ba. Társadalmi és családi környezetének köszönhetően (édesanyja tanította zongorázni, s rendszeresen látogatták őket édesapja barátai, a *chorôes* zenészek³) gyorsan kedvet kapott a zene műveléséhez: tizenhárom éves korától keringőket és foxtrottokat, vallásos zenét és operetteket írt. 1924-től már revük számára komponált; a nagyközönség a karneválokra készült szerzeményei révén ismerte meg (akkor még nem a szamba volt a karnevál hivatalos műfaja): 1930-tól kezdve több egymást követő évben is megnyerte műveivel a karneváli versenyt.

Radamés Gnattali olasz bevándorlók gyermeke⁴. 1906-ban született Porto Alegre-ben, Rio Grande do Sul államban. Egész gyermekkorát a zenéért, elsősorban az operáért rajongó környezetben töltötte. Koncertzenész akart lenni, s eszerint választotta iskoláit is. Annak ellenére, hogy Rio de Janeiróban és Porto Alegre-ben elismerték virtuozitását, 1931-ben le kellett mondania tervéről, miután nem járt sikerrel az Instituto Nacional de Música felvételi vizsgáján (ez részben összefüggött Vargas kormányának hatalomra jutásával és klientizmusával). Már nagyon fiatalon sok hangszeren játszott, mégpedig a legkülönbözőbb műfajokban; hatottak rá a modernista zenei törekvések is. 1931-től olyan zeneszerzőként vált ismertté, aki szimfóniaihoz és eklektikus rapszódiaihoz egyaránt merít a klasszikus hagyományból és a különböző népzenei és regionális műfajokból (többek között a *choróból*).

Paulo Tapajós 1913-ban született Rio de Janeiróban, tehetősebb környezetben. Gyermekkorától kezdve részt vett a riói kulturális elit életében. Apja – „Doutor Tapajós”, aki köztisztviselő, művészeti kritikus, költő és operaszerző volt – szalont vezetett, amit a brazil és a nemzetközi művészvilág legjelesebb személyiségei látogattak. Nemzetközi intézményekben tanult (a riói francia gimnáziumban és a College Andrewsban), majd az Escola Nacional de Belas Artes elvégzése után mérnökként kezdett dolgozni, egészen 1942-ig. Zenei képzése magánórák (zongora-

3 *Chorôes*: a jellegzetes hangszeres zenei műfajt, a chorót játszó zenészek. Ezt a műfajt az 1880-as évektől kezdve általában egyszerű származású köztisztviselők játszották Rio de Janieróban. Az alapegyüttesben fuvola, gitár és cavaquinho volt.

4 Édesapja, amikor Brazíliába érkezett, munkás volt, később zongorista feleségének és az ő zene-rajongó családjának hatására zenész lett. Ők is olasz bevándorlók voltak.

és ének-) keretében, de leginkább autodidakta módon történt: egyedül tanult meg gitározni. Két öccsével muzsikált: elsősorban divatos foxtrottokat adtak elő otthon vagy gyerekzsúrokon. Eleinte semmi jel nem utalt arra, hogy a három fivér hivatásos zenész lesz majd. 1928-ban aztán meghívták őket a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro műsorába: ekkor született meg a Trio Tapajós. Ezután más rádiókhoz és társasági estélyekre is meghívásokat kaptak, majd 1932-ben a rádió felvételt készített velük. Részben amerikai foxtrottok portugál adaptációival, részben pedig a folklór alapú és regionális műfajok (a *toada*, a *cateretê*, a *szamba* és a *choró*) egyéni színezetű vokális feldolgozásai révén váltak ismertté.

E három személlyel ellentétben *Almirante* (Henrique Foréis Domingues) nem részesült zenei képzésben, s a komolyzenei műfajok iránt sem árult el különösebb fogékonyságot. 1908-ban Rio de Janeiro egyik külvárosában (Engenho Novo) született, s kevésbé híres iskolákban tanult (a Colégio Salesiano Niteroiban és a Liceu Rio Branco Tijucában). Apja halálát követően (1924) kénytelen volt egy kereskedésben pénztárosként dolgozni, majd beállt tengerésznek – innen a neve –, s katonai karrierre készült. Zenei képzésben Rio különböző negyedeinek (nevezetesen Tijuca) utcabáljai és *szamba rodái*⁵ során részesült. 1928-tól kezdve különböző amatőr zenei együttesekben dolgozott (itt találkozott João de Barróval és Noel Rosával), kezdetben *pandeiristaként* (*pandeiro* – dobjátékos), majd énekesként⁶. Együttesének⁷ sikere tette lehetővé, hogy különböző rádiókban játsszanak: 1929-ben rögzítik első lemezüket.

A négy pálya közös vonása, hogy a populáris zenét kezdetben egyikük sem egy leendő hivatás reményében műveli. Inkább a körülmények különös összejátszásának köszönhetően szentelik magukat e tevékenységnek: Lamartine Babót, Almirantét és Radamés Gnattalit szakmai terveik anyagi kudarcai késztetik arra, hogy a zenélés révén (revüszínházakban, némafilmeket kísérve, utcai és nagyvilági ünnepeken játszva) próbáljanak pénzt keresni. Szempontunkból az a legfontosabb közös vonás pályájukban, hogy mindannyiuk számára a rádiózás gyors fejlődése biztosítja azt a lehetőséget, hogy amatőrökből profikká válhassanak.

A Rádio Nacional: a rádiós erőter létrejötte

A kanonikus történetírás szerint Brazíliában 1922-től léteznek rádióadások: először a függetlenség 100. évfordulójának emlékünnepeiről adtak rádiós közvetítést. Eredetileg ezt a – földrajzi akadályokon túllépő – technikát két fontos nemzeti cél érdekében alkalmazták: egyrészt a nemzet védelmére (a terület nagyságát és a történelmi pillanatot figyelembe véve ez a szempont kezdetben döntő lehetett), másrészt oktatásra és nemzeti integrációra (ezt a funkciót Roquette

5 Köz- vagy magánterületen zajló zenélési forma, mely családi vagy szomszédosági körben történik.

6 Pályája e tekintetben is különbözik a másik három zenésztől, mivel ő az egyetlen, aki ütőhangszeren is játszik. Később ő fog elsőként ütőhangszereket használni a stúdiófelvételeken: *surdót*, *pandeirót*, *tamborimot*.

7 Flor do Tempo, 1929-től Bando de Tangarás; ez az együttes a szamba és a marcha műfajára specializálódott, s hozzájárult a költői-zenei műfajú *embolada* városi adaptációjához.

Pinto és Henrique Moritze, majd később a Departamento de Imprensa e Propaganda⁸ is támogatta). A rádió ma is elismert funkcióit, a szórakoztatást és a tájékoztatást csak fokozatosan, a nemzeti kulturális piac megjelenését követően szerezte meg.

Az állam többféleképpen igyekezett ellenőrizni a rádiózást: kezdetben engedélyekhez kötötték a készülékek birtoklását, szabályozták a műsorok célkitűzéseit⁹ és a működési feltételeket¹⁰. 1934-ig az anyagi haszonszerzést megengedték, ám ettől kezdve a kommunikációs eszközök működtetése a más tevékenységet is folytató vállalkozások számára tilos lett. Ily módon Brazília és Latin-Amerika legnagyobb teljesítményű csatornája, amelyet addig a Philips használt termékei népszerűsítésére, megvásárolhatóvá vált: az 1933-ban létrehozott és 1936-ban felavatott, az *A Noite* sajtócsoporthoz tartozó Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional tulajdonába került. Négy évvel később, az Estado Novo önkényuralmi rendszere alatt a Companhia Estrada de Ferro Brasil Railway (melynek része volt az *A Noite* is) államosításának következményeként a Rádio Nacional közszolgálativá vált.

A harmincas évektől a rádióállomások kétféle formája létezik. Egyrészt – mi-ként a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro – közszolgálatiak, amelyek „kulturális” és „nevelő” műsorokat sugároznak: komolyzenét, operát vagy irodalmi műsorokat. Ezeket 1936-ban az Oktatási Minisztérium alá rendelik. Mellettük gyors fejlődésnek indulnak a kereskedelmi rádiók is, melyeket elsősorban a reklámok tartanak el. Széles hallgatói rétegeket vonzanak sokszínű és kevésbé elitista programjaikkal: csatornáikon hazai és nemzetközi zenék, kabarék, játékok, humor, hírek, rádiószínház, majd 1941-től sorozatok hallhatók. Ezeket úgy szerkesztik, hogy a lehető legtöbb hallgatóra tegyenek szert, ily módon is növelve a reklámbevételeket. Míg 1930-ban egész Brazíliában összesen tizenkilenc kereskedelmi rádióállomás található, 1944-re számuk százhatra, 1950-re pedig háromszázra nő¹¹.

A Rádio Nacional helyzeténél fogva megkülönböztetett szerepet tölt be, s e két pólus között található: az államtól való adminisztratív függése következtében egyértelműen kulturális, nevelési és tájékoztató célokat tűz maga elé. Ám ezzel egyidejűleg – önfinanszírozásából fakadóan – kereskedelmi szempontokat is kénytelen figyelembe venni. Valójában hiába tartozik az államhoz, anyagilag nem függ tőle. Ezért – Gilberto Goulart de Andrade vezetése alatt (1940–46), akit az államosítást követően Getúlio Vargas nevez ki – e rádió olyan műsorszerkesztési elveket vezet be, amelyek igyekeznek a hírnevet optimálisan összekapcsolni az anyagi források mozgósításával, annak érdekében, hogy a lehető legszélesebb közönséget ériék el. Mivel 1942 májusától műsoraik egy részét (például az *A Hora do Brasil* címűt, mely zenét is tartalmaz) rövid- és hosszuhullámon egyidejűleg sugározzák, a Rádio Nacional az egyetlen rádió, amelyet nemcsak az egész országban, hanem külföldön

8 DIP – Getúlio Vargas diktatúrájának a propagandáért és a cenzúráért felelős, 1939-ben létrehozott intézménye.

9 A 20 047 számú, 1931-ben hozott rendelet értelmében a rádióműsoroknak „nemzeti irányultságúaknak kell lenniük és oktatási céllal kell rendelkezniük”.

10 A 21 111 számú, 1932-en hozott rendelet engedélyezte a rádióreklámokat, melyek a műsor tíz százalékát teheték ki.

11 Statisztikai források: Lopes (1972) és Ortiz (1988).

is lehet fogni, így vitathatatlanul meghatározó szerepet játszik a közös nemzeti kulturális referenciák kialakításában.

Természetesen a rádió nem volt hozzáférhető a teljes brazil népesség számára, hiszen eleinte csak nagyon kevés otthonban volt vevőkészülék. Ez az eszköz mégis képes volt arra, hogy a földrajzi távolságokat áthidalva *az egész brazil népességet célba vegye*¹². A rádióműsorok képesek voltak újraformálni a színházban, az írott sajtóban, a magasrendű zenében és a népzeneben korábban már létezett kategóriákat és tevékenységeket azáltal, hogy a különböző régiók és társadalmi osztályok¹³ kulturális sokszínűségének bemutatására törekedtek. A Rádio Nacional – hasonlóan vetélytársaihoz, a Rádio Mayrink Veigához és a Rádio Tupihoz – kezdetől fogva a legkülönbözőbb zenéket illesztette be programjaiba. Kezdetben – néhány komolyzenei koncert élő közvetítését kivéve, melyeket önálló programnak tekinthetünk – a zenének elsősorban átvezető és hangulatkeltő szerepe volt a különféle eklektikus programokban. Ebből a célból tartottak igényt a húszas évek végétől Gnattali, Tapajós, Babo és Almirante zenei közreműködésére. Ha szeretnénk megérteni, hogy e zenészek pályáíve hogyan alakult a formálódó szakmai erőterében, fontos tudnunk, hogy tiszteletdíjért először 1928-ban léptek fel a rádióban.

Már tíz éve dolgoztam a rádióban – addig mindig csak zsebbe fizettek –, amikor végre szerződést kötöttem velem. Először csak éneklésre kaptam ajánlatot, amire én egy másik ötlettel álltam elő: a heti háromszori éneklés helyett azt javasoltam, hogy hente kétszer énekelek, majd a harmadik alkalommal készítek egy olyan műsort, amelyben történeteket, zenei érdekességeket, addig még nem hallott dolgokat mesélek el. (...) Mindig egy, a mondanivalóhoz kapcsolódó anekdotával kezdem, s csak aztán tértem rá a tulajdonképpeni témára komoly, tájékoztató és nevelő módon (Almirante, 1977-es interjú az MIS-nek, idézi Sarodi és Moreira 1984: 22).

A Rádio Nacional – mely a többi állomással szembeni versenyelőnyének biztosítása után elsőként rendszeresítette a munkaszerződéseket és létesített állandó munkahelyeket (így járulva hozzá e szakmai erőter racionalizációjához és önállósulásához) – a fiatal zeneszerzők és előadóművészek számára a szakmai előrelépés rendkívüli lehetőségeit biztosította. Annál is inkább, mert zenei *broadcastja* a brazil zene legnagyobbjait gyűjtötte össze, így nélkülözhetetlen állomássá vált a művészek megismertetésében és népszerűsítésében.

Föltételezhető: az említett előadóművészek egyidejű fölbukkanása a Rádio Nacional különböző műsoraiban 1936 és 38 között annak volt köszönhető, hogy különféle zenei profillal és tapasztalattal bírtak. Egyedül Lamartine Babónak volt szakmai gyakorlata rádiós műsorban, mégpedig humoristaként. Radamés Gnattali, miután felhagyott koncertzenészi terveivel, egyszerre volt zeneszerző, előadóművész, hangszerelő és karmester a Rádio Nacionalnál – mégpedig a legkülönbözőbb műfajokban. Ami Paulo Tapajóst illeti, őt először Haroldo nevű testvérével együtt alkalmazták különböző hazai és külföldi műfajokban, majd testvére – akire diplomáciai karrier várt – elutazása után a művészeti igazgató asszisztense-

12 A különböző rádióállomások felavatásakor sokszor hangzott el a „Halló, Brazília!” mondat, mellyel a sugárzót egy olyan közösséghez kapcsolták, mely nagyobb a tényleges hallgatók csoportjánál.

13 Ez magyarázza a „Programas de calouros” (énekversenye) és a hallgatói műsorok fontosságát, amelyekben a hallgatók műsor alatti élelnek reakciói szolgálták a műsor legitimációját.

ként az alkotófolyamat másik oldalára került. Almirantét énekesként és „locutor”-ként alkalmazták (küzdött ezért a szóért, ahogyan a *speaker* és a többi angol kifejezés ellen is) a *Curiosidades Musicais* és a *Caixa de Perguntas* műsorokban.

A Rádío Nacionalnál végzett munkájuk fő jellegzetessége az volt, hogy műsorai egyszerre voltak tájékoztató és zenei jellegűek. Ily módon példát mutattak mások számára is. Idézzünk a brazil zenét érintő műsorok közül néhányat: *Os arranjos modernos de Radamés Gnattali* (1940-től), *Vida pitoresca e musical dos compositores de nossa música popular* (Lamartine Babo készítette 1937-től), *Instantâneos sonoros do Brasil* (szerkesztő: Almirante és José Mauro, hangszerelő Radamés Gnattali, 1940-től), *Um milhão de melodias* (Almirante, Gnattali, Tapajós és Haroldo Barbosa készítették 1943-tól 1956-ig).

Ez a műsortípus – a Rádío Nacional utasításait követve – összekapcsolta az ismeretterjesztő rádiók „kulturális” logikáját (mely a művelt rétegek nemzeti esszencializmusán alapult) egy, a kereskedelmi sikereket előtérbe állító, divatkövető stratégiával. Ily módon a népszerű zenét – annak városi és falusi formájában egyaránt – egy művelt diskurzus tárgyává tette¹⁴. Ám kezdetben a zenei termelés racionalizációja és a műsorok témákra és műfajokra való szakosodása korlátozott volt, mivel a zenei műsorok erősen eklektikusak voltak.

A kozmopolita eklekticizmus

A Rádío Nacional adásai közül az *Um milhão de melodias* című műsor révén szemléltethetjük a főnti személyiségek szerepének jelentőségét. Ez a hetente jelentkező műsor, melyet részben a Coca-Cola¹⁵ finanszírozott, zenei sikerek újrafeldolgozásait mutatta be. Összegyűjtve a hazai zenészek és előadóművészek „krémjét”, a műsor egyik célja az volt, hogy a külföldi számokhoz hasonló hangszerelésben terjessze a brazil zenét. Ez az adás túllépett a különböző zenei műfajok és típusok (népszerű/magasrendű; hazai/külföldi) merev elhatárolásán. A műsorvezető személyiségek a „populáris” alkotások iránti fogékonyságukból fakadóan minduntalan újítottak, s nem csupán technikai és művészeti¹⁶ értelemben, hanem a reklámbevételeket és a hallgatottságot célzó stratégiai szempontok alapján is sikeresnek

14 Ez a stratégia sok vonatkozásában közös a húszas és harmincas években kialakuló nemzeti zenei modernizmus fő alakjai, így Mário de Andrade és Villa-Lobos törekvéseivel, akik a zeneművek „brazilságának” (brasilidade) elérését állították művészetük középpontjába. A magasrendű és a populáris zenei megnyilvánulások területén a folklór és a „helyi sajátosságok” figyelembevétele egyaránt a nemzeti kulturális sajátosságok biztosítékaként jelent meg. E törekvésük ugyanakkor nem akadályozta meg azt, hogy tudatosan hasznosítsák ama zenei forrásokat, amelyek a nemzetközi zenei irányzatokból származtak (lásd Santuza).

15 Brazília közeledése az Egyesült Államokhoz 1942-től kezdődően (a háborús helyzettel összefüggésben) nemcsak politikai, hanem kulturális téren is döntő fordulatot jelentett. A rádióban nemcsak az amerikai zene és a háborús propaganda nyert nagyobb teret, de a helyi reklámbefektetőket is felváltották a multinacionális vállalatok. Az *Um milhão de melodias* a Coca-Cola braziliai reklámjainak élenjárója volt.

16 Kezdetben szimfonikus zenekari felvételeket maximum négy mikrofonnal készíthettek. Emellett a „regionálisnak” nevezett műfajok előadásához szükséges hangszerek is hiányoztak a zenekarból.

bizonyultak. Újításaik mindenekelőtt a Rádio Nacional központi szerepéből származtak; a kritikusok és a zenetörténészek nem véletlenül tekintették „aranykornak” a negyvenes évektől kezdődő periódust. A Rádio Nacional az Ibope¹⁷ felmérése szerint 1952-ben elérte az 50,2%-os hallgatottságot Rio de Janeiro államban. Ez a reklámbevételeket is ösztönző adat lehetővé tette, hogy 1946-ban közel 700 személyt alkalmazzanak (köztük 134 zenész és 52 énekes volt). A zenei osztály jelentősége megnőtt, a műsorok 42,3%-át adva.

Gilberto Goulart de Andrade (aki 1946-ig volt a rádió igazgatója) határozott műsorpolitikája tette lehetővé korlátozott kockázatú, ám jelentős költséggel járó zenei újítások keresését. Vezetési módszere – mely szerint egy műsornak nem kell feltétlenül jövedelmezőnek lennie addig, míg a rádió teljes költségvetése egyensúlyban van – lehetővé tette olyan költséges, de a Rádio Nacional hírnevét megalapozó műsorok létrehozását, mint az *Um milhão de melodias*. E műsor zenekara legalább 40 zenészből állt.

Radamés Gnattali korábban a brazil zene újító hangszerelőjeként vált ismertté, aki sajátos szimfonikus hangzásban szólaltatott meg néhány *samba-exaltação*t, mindenekelőtt Ari Barroso *Aquarela do Brasil* című művének első felvételét 1938-ban. Az *Um milhão de melodias* lehetőséget biztosított számára, hogy kiélhesse a zenei hibriditásra irányuló törekvéseit¹⁸: szabad kezet kapott egy állandó zenekar létrehozására. Így született meg az *Orquestra Brasileira*, egy, a műfajában egyedülálló formáció, melynek hatalmas sikere után különböző lemezcégek hívták őket, engedve a leghíresebb előadóművészek követelésének, miközben számos egyéb koncertjük is volt. Ez az egyértelműen hibrid zenekar egyesítette a jazz-zenekart (dob, gitár, nagybőgő, zongora), a szimfonikus zenekart (rézfúvósok, fafúvósok és húros hangszerek, nevezetesen a hárfa), valamint a „regionális” zenekart (gitárok, cavaquinho, tangóharmonika, ütősök). Szerepeltette a Rádio Nacional híres énekegyütteseit (a *Trio Melodia*át Paulo Tapajósszal, az *As Três Mariát*, a *Trio Madrigalt*), továbbá rendszeresen meghívott más ismert szólóénekeseket is.

Az archívumokban és a zenei folklóryanagban végzett kutatásaik során Paulo Tapajós és Radamés Gnattali (akik a „régisikerekért” voltak felelősek) rátaláltak Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, illetve Zequinha de Abreu alkotásaira, amelyeket a külföldi zenei példák¹⁹ alapján hangszereltek – ennek köszönhetően kapta Gnattali a „brazil Gershwin” nevet. Céljuk az volt, hogy rekonstruálják az „autentikus” brazil zenét, ezért odáig merészkedtek, hogy az *Exaltação a São Paulo* című samba hangszerelése során (mely az 1954-es karnevál legnagyobb si-

17 Goldfeder statisztikai forrásai, 1980. Ez a teljesítmény a zenei műsorok fejlődésével, a zenei „bálványok” (Emilinha, Marlene, Francisco Alves...) kizárólagos jelenlétével és a folytatásos regények számának növekedésével magyarázható.

18 Anélkül, hogy megváltozhatatlan határokról vagy a zenei kategóriákhoz szorosan hozzá tartozó „lényegről” (nevezetesen műfajokról) beszélnének, a „hibriditás” kategóriája eddig külön-külön használt zenei források társítására utal, így új zenei formák megjelenését, illetve az egy „műfajban” csoportosított megnyilvánulások fokozatos átalakítását idézi elő.

19 „(...) alkalmaztuk Radamés átalakításait, hogy személyes jelleget és amerikai stílust kölcsönözzünk a műsornak, mint Benny Goodman és zenekara (...)” (Haroldo Barbosa, idézi Sarodi és Moreira 1984: 30).

kere volt) a szimfonikus zenekarban tíz, gyufásdobozon játszó zenészt is alkalmaztak...²⁰

Ezen a példán keresztül láthatjuk, hogyan jött létre az akkor még megbélyegzett műfajok, például a szamba és más „músicas negras” nemzeti örökségeként való átértékelése egy hibridizációs logikából kiindulva, mely összekapcsolta a különböző brazil társadalmi csoportok zenei megnyilvánulásait a nemzetközileg elismert magasrendű és népszerű műfajokon alapuló zenélési formákkal. A nem brazil zene tehát nagy súllyal szerepel a „brazil populáris zene” kategóriájának kialakításában. Azaz: a nemzeti kultúraként fölfogott népi kultúrák kiépítése egy nemzetközi interaktív folyamat részeként valósul meg az alakuló nemzetállamokban²¹. S a némelek által még vadnak tartott nemzeti műfajok „házasítása” után a Rádio Nacional (a Departamento de Divulgação Político-Cultural²² 1943-as létrehozásával) rövidhullámon is sugározni kezd, ily módon nemzetközi szinten is fölvállalva a „populáris zenét” hivatalos imázsa részeként:

Ari Barroso frakkot adott a szambára. Kiemelte az utcasarkokról és a terreiros²³-ról, hogy elhozza a Municipalba²⁴ (...) Radamés Gnattali zenekart adott a szambának, az Orquestra Brasileira. A szamba soha nem álmodhatott hasonló zenekarról. A Radamés kultúrájával és jó ízlésével kezelt szamba elkezdte bejárni a világot a Rádio Nacional rövidhullámainak köszönhetően. Most a szambának végleges helye van a civilizált népek populáris zenéi között; méltó és elegáns képviselője nemzetünk zenei lelkületének. A Rádio Nacional a rövidhullámokon keresztül – zakóban és cilinderben, *gentlemanként*, nemes ifjúként [rapaz de tratamento] – az egész világon megjelenik az emberek otthonaiban (Pedro Anísio, *Boletim Informativo dos Serviços de transmissão*, Rádio Nacional, 1943. november).

A populáris zene önállóvá válása és a regionális gyökerek felhasználása

1951-ben, a zenei műsorok növekvő aránya és a népszerű zenei műsorok sikere következtében a Departamento de Músican belül megalakult a Departamento de Música Brasileira, melyet előbb Humberto Teixeira (aki Luiz Gonzagával a *baião* feltalálója volt), majd 1955-től Paulo Tapajós vezetett. A szerkesztőség – a kozmopolita műsorokkal szemben – a „nemzeti örökség” rangjára igényt tartó, hagyomá-

20 A gyufásdobozt, melyet sajátos helyzetekben használnak ritmushangszerként (nevezetesen más hangszer távollétében és nem hivatalos előadásokon), itt azért használták, hogy egy legitim zenei környezetbe áthelyezve kiemeljék a brazil nép „spontán” zenei megnyilvánulásainak értékét.

21 Lásd Espagne (1999); Löfgren (1989); Thiesse (1999). Ezekkel a kölcsönhatásokkal együtt jár a technológiák, a személyek, az ideológiai vagy művészeti elemek elterjedése.

22 A Rádio Nacionalnak ez az osztálya többek között rövidhullámon sugárzott műsorokat is készített. Munkatársai között nacionalista ideológusok és irodalmi személyiségek voltak, például Roquette Pinto, Cassiano Ricardo, Andrade Muricy és Manuel Bandeira.

23 Afrobrazil szertartások helye.

24 Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Brazília egyik legtekintélyesebb előadóterme, melyet a magasrendű kultúrával hoznak összefüggésbe.

nyosnak és népzeneinek tekintett²⁵ műfajokra (*xaxados, aboios, toadas, baiões*) specializálódott műsorokat fejlesztette. Emellett a hatvanas évektől kezdve fesztiválokat is szerveztek, s így módon a populáris zene újabb és újabb sztárjait indították el pályájukon. A „Festival de Música Brasileirát” tizenegyszer rendezték meg a különböző brazil fővárosokban.

A szerkesztők új műsoraikkal arra törekedtek (Almirante például a *Recolhendo Folclore* és a *Nove história do Rio pela música*, Paulo Tapajós pedig az *A turma do sereno* révén), hogy megvédjék és „visszaállítsák”²⁶ a brazil zenei örökség sokszínűségét. Ennek során a *seresta*, a *choro* és a *modinha* által megjelenített, informális és térbeli közelségen alapuló hagyományos társadalmi viszonylatokat és képzeletvilágot áttemelték a nemzeti kultúra legitím területére:

*A turma do sereno*ban, elképzelésünk szerint, a zene a gázlámpa által rosszul megvilágított utcán szólalt meg; a sarkon régi barátok találkoztak, és *chorót* játszottak, *valse-t* és *modinhát* énekeltek. Lehetőségünk volt rá, hogy az öreg ládából előszedjünk néhány jól megsárgult *xotét* és *polcát* (Paulo Tapajós, interjú az *Especial JB* részére, 1974. 08. 19.).

Az ilyen típusú műsorok elkészítése tehát már nemcsak a különböző populáris vagy regionális műfajok esztétikai átértékelését jelentette, hanem az e műfajokhoz és általában a brazil populáris zenéhez kapcsolódó képzeletvilág bemutatását is. Ezek a megjelenítések verbális és vizuális formában is jelen voltak a szaklapokban, valamint a nemzeti és gyakran nemzetközi közönség számára rendezett műsorok alkalmával. E műsorok nagy hangsúlyt helyeztek arra, hogy a megjelenítések „hitelesek” legyenek: tudatosan emelték ki a regionális akcentust, beszédfordulatokat és népviseletet. A Rádio Nacional, mely eleinte még tiltani igyekezett az ilyen műsorokat, idővel megengedte Luiz Gonzagának, hogy *cangaceiro*²⁷ viseletben lépjen színpadra, bemutatván származási régiója, a Nordeste öltözködési szokásait. (Gonzagát egyébként a Rio Grande do Sulból származó tangóharmonikás, a – bahiai nő képét erősen stilizáltan megjelenítő – Carmem Miranda nyomdokain haladó Pedro Raimundo ihlette.) E zenei műfajok esetében tehát újratermelték egy történelmi és regionális beágyazottság érzelmileg is alátámasztott képzetét – hasonlóképpen ahhoz a folyamathoz, amelyről Peterson is ír (Peterson 1992) a *country* zene kapcsán. Így e jellemzők karikatúraszerű hangsúlyozása során (Pedro Raimundo például gyakran jelent meg Rio Grande do Sulból származó gauchónak öltözve, noha egy másik államból, Santa Catarinából származott) az egyes „arche-

25 Hagományosnak „tekintik” őket, ám a baião példája is bizonyítja (lásd a *No mundo do baião* műsort, melyet a Departamento de Música Brasileira készített), hogyan lehet ezeket a hagyományokat „újráfeltalálni” (Hobsbawnnak a „tradíciók feltalálásáról” szóló gondolatát alkalmazva). Ez a műfaj a negyvenes években jelent meg (Luiz Gonzagának és Humberto Teixeirának köszönhetően), s az északkeleti cantoriák bevezető ritmusának továbbfejlesztésén alapult.

26 Az eltűnőben lévő kulturális örökség „visszaszerzésének” és „visszaállításának” igénye állandóan jelen van a nemzeti örökségről szóló diskurzusban. Amikor a megőrizendő kulturális javak csoportjába illesztnek be egyes megnyilvánulási formákat, ezzel az új és a régi kontextus közötti szakadék áthidalását kívánják elérni.

27 A Nordeste betyárjai.

típusok” – egy manipulációs folyamatnak köszönhetően – átalakultak, s új kontextusokban új jelentéstartalmak hordozóivá váltak.

A különböző regionális műfajok nemzeti zenei örökséggé alakításának az volt a célja, hogy az így létrehozott érzelmi egység áthidalja a történelmi, társadalmi és regionális szakadékokat; ily módon a múltjával együtt újratereztett „brazil populáris zene” a maga egységesítő és történelmietlen módján a hallgatók fiktív közösségének kovásza lett.

A „brazil populáris zenétől” a „Brazil Populáris Zenéig”

A hatvanas években kezdődő hanyatlásáig a Rádio Nacional és vetélytársai sok tehetséget indítottak el pályájukon. Sikerült létrehozniuk egy jelentős szakmai és művészi erőteret, ahol kikristályosodhattak az új zenei technikák és a populáris zene egyes előadó-művészeti irányzatai, amelyek aztán a hanglemezgyártás alakulására is számottevő hatást fejtettek ki. Elsősorban ezeknek a műsoroknak volt köszönhető, hogy a brazil zene sokszínűsége (ill. annak észlelése) a nemzeti kulturális örökség központi jelentőségű elemévé válhatott.

Népünk kulturális nevelésének legfontosabb fóruma a Rádio Nacional volt, mely abból a paradicsomi kincsesbányából, amelyből – többek között – egy Carmem de Miranda, egy Getúlio Vargas, egy Francisco Alves és egy Caetano Veloso is felszínre kerülhetett, képes volt a modern idők első nagy globális faluját létrehozni (Sérgio Augusto, „Tristes Tropiques” in *O Pasquim*, 1973, 215: 4).

E négy kulcsfontosságú személyiség pályájának elemzése révén az is érzékelhetővé válhat számunkra, hogy a Rádio Nacionalban kifejlesztett zenei formák – a rádióknak a brazil művészi világban elfoglalt központi helyéből eredően – más területekre is eljutottak. Tudásának köszönhetően például Paulo Tapajóst többször is megbízták más rádiók – így a *Curitiba*, *Londrina*, *Salvado*, *Ribeirão Preto* – zenei műsorszervezésének elkészítésére. Lemezkiadók is fölkérték őket hangszerelésre vagy művészeti irányításra, mivel a „regionális” együttesek már nem voltak alkalmasak a fölvételekre. Radamés Gnattali 1934-től a *Victornál* dolgozott, majd 1940-ben a *Columbiánál*, akikkel 1946-ban aztán exkluzív szerződést is aláírt. Paulo Tapajós is dolgozott – 1951 és 1952 között – a *Columbiánál*, Lamartine Babo pedig a *Copacabana Discosnál*.

A rádiózás hanyatlása a nagyobb reklámbevételeket vonzó televízió felbukkanásával, az URH-sávokon sugárzó rádióállomások megjelenésével (amelyek kisebb költségvetéssel és kevesebb alkalmazottal dolgoztak), valamint – az 1964-es katonai puccsot követően – a Rádio Nacional politikai függőségének növekedésével magyarázható. E tényezőkből fakad, hogy négy emberünk otthagya a rádiót, s a televízióban, hanglemezcégeknél²⁸, valamint fesztiválszervező és szerzői jogokkal foglalkozó társaságoknál helyezkedik el.

²⁸ Figyelembe véve a gyártás, a terjesztés és a lemezeladás adatait, lényegében a hatvanas évektől kezdődően beszélhetünk valódi lemeziparról.

Utólagosan a brazil populáris zene „kutatóinak” (*pesquisadores*) is nevezik őket²⁹, elismervén a Brazília különböző zenei megnyilvánulásainak gyűjtésére és újraértékelésére irányuló munkájukat. Almirante 1954-től fesztivált szervez Velha Guardában, újra előtérbe állítva a múltban hírnevet szerzett, szambát játszó zenészeket: így – többek között – Ismael Silvát, Dongát, João de Baianát, Pixiguinhát. Ugyanebben az évben sikerül hivatalossá tennie a *Dia de Velha Guardát* (április 23-a, Pixiguinha születésnapja). Jellemző, hogy az általuk gyűjtött kottákat, gépeket és más tárgyakat részben a *Museu da Imagem e do Som* gyűjteményéhez csatolják – Almirante és Paulo Tapajós jegyzeteivel és írásaival együtt. Munkájukat máig megbecsülik, s olyan tekintélyek is nagyra értékelik, mint Câmara Cascudo, aki levelezett Almirantéval. E négy ember tehát nem csupán megfelelő rangra emelte a Rádío Nacional által támogatott zenei kincset, de azt is elősegítették, hogy a Rádío Nacional anyagai közkinccsé válhassanak: a legnehezebb időkben is megvédték annak archívumait³⁰, retrospektív lemezeket készítettek, mély nyomot hagyva ezáltal egy egész korszak képzeletvilágán.

A Rádío Nacional zenei műsorainak empirikus elemzése nem csupán azt mutatja meg számunkra, hogy a populárisnak tekintett zeneművek legitim előadásmódjai hogyan termelődtek újra a változó társadalmi környezetben, hanem azt is, hogy e gyakorlatok – elsősorban a nemzeti kultúra piacának gyors fejlődése következtében – miért és hogyan léptek túl a rádiós erőter határain. A „brazil populáris zene” kategóriája ma már a köznyelv része; egy olyan szintagma, melynek ugyan számos jelentése van, mégis közös emlékezeti referenciaként szolgál a brazil társadalom különböző osztályai számára. Ez a kategória látszólag a különböző műfajok közös gyökerét illető esszencialista látásmódot tükrözi. Ez az esszencializmus ugyanakkor egy olyan, nyíltan hibridista szemléletmód része, mely a nemzeti kultúrát a meszticitás középpontba állításával kívánja meghatározni.

Manapság a szamba, illetve a populáris zene purista elméletei nem akadnak fönn ama paradoxonon, hogy miközben az általuk vizsgált közösségi zenei műfajok eredetét az ősidők homályába helyezik, képtelenek huszadik század előtti forrásokra bukkanni; ennél fogva be kell érniük azzal, hogy a rádió, majd a hanglemezgyártás által újraföltalált hagyományokra utaljanak. Így például a feketék öntudatra ébredése által generált zenei mozgalmak (a riói *samba de raiz* néhány irányzata, illetve a salvadori afrobrasil *blocos*) úgy igyekeznek legitimitásra szert tenni, hogy a kereskedelmi logikával egy purista történelmi-közösségi identitáslogikát állítanak szembe, elfeledkezvén arról, hogy létüket éppen e kereskedelmi logikának köszönhetik.

Ez a purista retorika ugyanakkor meg sem közelíti a kulturális meszticitás retorikájának piaci hatékonyságát. Az általunk vizsgált korszakban az alkotóelvek és a zenei előadásmód formái fokozatosan kikristályosodnak: a „brazil populáris zené-

²⁹ Ezt a jelzőt 1975-ben használták először, amikor létrehozták az Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileirát, mely zenekritikusokból és néhány néprajzkutatóból állt, s melyet 1976-tól Paulo Tapajós irányított.

³⁰ A Museu da Imagem e do Som létrehozása és megszervezésének kezdete előtt (az 1970-es évek végén) a több tízezernyi lemez és eredeti kotta a szó szoros értelmében majdnem a Guanabara-öböl vizében végezte, mivel az akkori igazgatót irritálta a rádió több termékét is elfoglaló hatalmas anyag.

ből” megszületik a „Brazil Populáris Zene”. Ezt a nagybetűs kategóriát a hatvanas évek végétől kezdik használni a *Bossa Nova* és a *Tropicália*, azaz a *Caetano Veloso* és *Gilberto Gil*³¹ emblematikus alakjai körül szerveződő új mozgalmak jelölésére, melyekben a regionális autenticitás helyét a lemezcégek és a televízió autenticitása veszi át. Ezekben az új mozgalmakban tudatos gátlástalansággal keverednek a regionális és népzenei műfajok a nemzetközi piacokon divatos irányzatokkal, így módon kimerítve a határeseti hibriditást, azaz – Oswald de Andredével szólva – a „kulturális kannibalizmus” kategóriáját³². Ez az a recept, amelynek alapján a brazil populáris zene mára Brazil Populáris Zenévé, azaz olyan műfajjává válik, amely szinte megkülönböztethetetlen a „brazil daltól”, ám amely mégis világosan elhatárolódik a népzeneitől, a magasrendű zenétől és a külföldi zenétől.

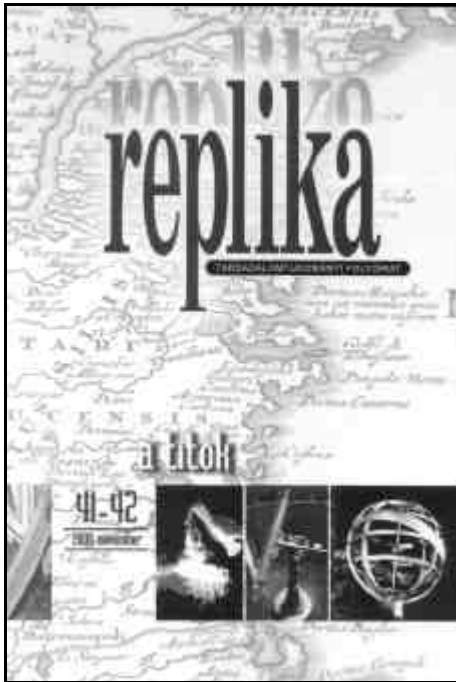
Kéziratból fordította: *Fodor Antónia*

Hivatkozott irodalom

- Espagne, Michel (1999): *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Puf.
- Löfgren, Orvar (1989): The nationalisation of Culture. In *Ethnologia Europaea*, XIX: 5–23.
- Lopes, Saint-Clair da Cunha (1972): *Radiodifusão – meio século a serviço da integração nacional (1922–1972)*. Rio de Janeiro: Abert.
- Ortiz, Renato (1988): *A moderna tradição brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. Sao Paulo: Brasiliense.
- Peterson, Richard A. (1992): La fabrication de l’authenticité: la country music. In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 93. sz., június.
- Sarodi, Luiz Carlos és Sonia Virginia Moreira (1984): *Rádio Nacional, O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte/MEC.
- Thiesse, Anne-Marie (1999): *La création des identités nationales (Europe XVIII^e–XX^e siècle)*. Paris: Seuil (coll. Univers Historique).
- Vilhena, Luís Rodolfo (1997): *Projeto e missão, o movimento folclórico, 1947–1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV.

31 A braziliai színpadokon való megjelenésük szorosan összefügg ama formák előtérbe kerülésével, amelyek a rádió korszaka után jelentek meg a zenei világban: Gil és Veloso a hatvanas évek végén tűntek föl a fejlődő tévécsatornák által finanszírozott zenei fesztiválokon.

32 1928-ban Oswald de Andrade alkalmazta e kategóriát az irodalomra. Lényegében e fogalommal értelmezhetők a hatvanas évek végétől megjelenő tropikalista mozgalom stratégiái is.



2000. november

41–42. szám

A titok

- **Replika-monológ: A középpont nélküli ember**
- **A titok titka** – 7 kérdés a titokról, Hivatásos titoknokok, Titokkezelés, valamint Daniel Pantrick Moynihan, Richard Gid Powers és Meszerics Tamás írásai
- **A természettudományok hermeneutikája** – Schwendtner Tibor, Kiss Olga, Roplyi László és Székely László írásai
- **A román történetírás kihívásai** – Constantin Iordachi, Trencsényi Balázs, Sorin Antohi és Sorin Mitu tanulmányai
- **Replikázás** – Bándy Sándor, Jancis Long, Tárkányi Ákos és László János írásai
- **E-rovat** – Steven Mizrach