



A könyv bemutatóján: Józsa Botond (szerkesztő), Retkes Attila (Gramofon) és Máté J. György

[Máté J. György: Készíts salátát \(jazz, történet, kritika\) – YouTube \(1:06:30\)](#)

A film Máté J. György: Készíts salátát (jazz, történet, kritika) című könyvének bemutatóján készült az Írók Boltjában, ahol a kötetet bemutatta, és a szerzővel beszélgetett Retkes Attila zenetörténész, a Gramofon Könyvek főszerkesztője.

(Forrás: <http://www.irokboltja.hu/?t=productov...>)

RÉSZLET A KÖNYVBŐL:

A fonográf hangja – zenehallgatás a századfordulón

Következményeit is figyelembe véve roppant nehéz felmérni a fonográf kulturális jelentőségét. Segítségével olyan emberek tömege is hozzájuthatott szimfonikus zenei vagy operai élményekhez, akiknek élő előadásban sohasem volt alkalma efféle zenéket élvezni. Hasonlóképp a jazz, a blues, a country és más, kevésbé ismert vagy jelentős régi etnikus zenei műfajok elterjedésében is úttörő szerepet kapott Edison találmánya. A hanglejátszást és hangrögzítést egyaránt lehetővé tevő készülék (nevét szintén Edisonnak köszönheti) népszerűvé válásában fontos fejezet volt az az időszak, melyben általános lett diktafonként való alkalmazása az irodai munkákban. Számunkra azonban még ennél is figyelemre méltóbb az a szerep, melyet a fonográf az otthoni zenehallgatás történetében játszott. A privát használatra épített gépek megjelenésével alakulhatott ki a magányos zeneélvezet otthoni ceremóniája, melynek során a hallgató saját ízlése szerint választhatott zenei műfajok, illetve hangszeres vagy vokális zene között. A fonográfhasználatban meghonosodott "private music" kifejezés egyaránt vonatkozott a zenehallgatás magányos rituáléjára, valamint a zenehallgató személyének hirtelen jelentőssé válására: mostantól egyedül ő, nem pedig a koncerttermi vagy operaházi programok szervezői döntöttek a zenehallgatás hosszáról és időpontjáról. Evan Eisenberg írja valahol, hogy a viaszhengerek, majd később a 78-as fordulatszámú hanglemezek élvezete egyfajta hermetikus világot hozott létre, melynek falait a lemezekben tárolt kedvenc zenék alkották. A fonográf elterjedésének emez intim periódusát

örökítette meg Verne Gyula a találmány jelentőségét azonnal felismerő regénye, mellyel tanulmányunk következő részében hosszabban is foglalkozunk.

A fonográf minket most közelebbről érdeklő klasszikus korszaka nagyjából 1890-nel kezdődik, amikor az első lemezek megjelentek a piacon, és az 1930-as évek végéig tart, amikor a piacon 1922 óta létező rádió már egyértelműen népszerűbb lett a zenehallgatási szokásokban. Mielőtt azonban a rádió tömegcikké vált, s az emberek megtanultak detektoros rádiót hallgatni, a fonográfnak kevés riválisa akadt az otthoni zenehallgatásban, csupán a zenélő dobozok és a villanyzongorák.

A fonográfok nyújtotta zenei élmény két fő kategóriája a megismerés és az ismétlés volt. Egyrészt új, addig nem hallott zenéket fedezhetett fel magának a hallgató, másrészt bármikor, és elvben bármennyiszer megismételhette a zeneélvezetet. Pierre Nora kifejezésével a fonográfok „az emlékezet eszközei” (instruments de la mémoire) közé tartoztak: megfakulóban levő emlékeket hoztak vissza a tudatba, vagyis fékeztek a felejtés folyamatát, régi élményekhez kapcsolódó érzelmeket reaktiváltak és halhatatlanná tették a holtakat.

Ős-zörej című esszéjében (1919) Rilke is foglalkozik a „nyilvános csodálat övezte” fonográffal. Mint írja, fizikatanára barkácsoló hajlamú ember volt, aki a diákjait megtanította a készülék amatőr változatának elkészítésére, s a hengerekről valóban „leírhatatlanul halkán, tétován döcögve és helyenként elakadva, de még éppen felismerhetően a saját

hangunk szállt vissza hozzánk”.¹ Az osztrák költő és diáktársai által készített masina prototípusát Thomas A. Edison találta fel 1877-ben, azzal a céllal, hogy segítségével táviratüzeneteket lehessen nagy sebességgel továbbítani, ugyanakkor pedig megtakarítható legyen a drága vörösréz kábelek ára. A feltaláló később úgy emlékezett, hogy amikor először hallotta meg a saját hangját a gépből, „Még soha életemben nem voltam ennyire meghökkenve.”² Nem meglepő; a fonográf tette először halhatatlanná az emberi hangot, globalizálta a muzsika hangját. Edison több alkalommal kijelentette, a fonográfot tekinti egyetlen *igazi* találmányának, s valójában inkább rábukkant, mintsem tudatos munkával kidolgozta. A zenehallgatás csupán az egyik lehetséges funkciója volt a gépnek. Edison (és más feltalálók) azt szerették volna, hogy a fonográf kapjon szerepet a szónoklattan-oktatásban, a beszélő órák meghonosításában, valamint a vakok számára rendszeresített hangoskönyvek megszólaltatásában.

Némely találmánynak két története van, a felszíni-nyilvános, melynek ez esetben az Edison-féle készülék a főszereplője, valamint egy kevésbé nyilvános, olykor titkos, mely a sikerre vitt találmányok meg nem valósított őseivel, előzményeivel foglalkozik. Edison fonográfját alig egy évvel előzte meg Charles Cros francia költő, feltaláló, bohém és neves abszintfogyasztó aprólékos leírása, melyet zárt borítékban 1877. április 30-án juttatott el a Francia

¹ RILKE, Rainer Maria 1990 Ős-zörej. Ford. Halasi Zoltán. In. *Válogatott prózai művek*. Budapest: Európa, 410.

² KENNEY, William Howland 1999 *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York-Oxford: Oxford University Press, 24.

Tudományos Akadémiához az alábbi címmel: *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*. Cros gyakorlatilag megoldást talált a hangrögzítés korábban megoldatlan problémájára, és megálmodott készülékét paleofonnak (voix du passé, a múlt hangja) nevezte el. Jelen tudásunk szerint korábban Cros és Edison nem ismerte egymás elképzeléseit.

Először az irodai fonográfok váltak közismertté; az eredeti tervek szerint a telefonhoz, vagy az írógéphez hasonlóan hozzá kellett volna járulniuk az üzleti világ forradalmasításához. Majd a „zeneszekrénynek” használt fonográfok következtek, melyek néhány cent bedobása után lejátszották a kívánt melódiát. Ezek egészen a 30-as évekig forgalomban voltak, ekkor szorította ki őket a piacról a modernebb wurlitzer. Végül az 1890-es években terjedtek el a házi fonográfok („automatic phonographs”), melyek a „private music”-kal kapcsolatos rituálék főszereplői lettek. E gépekről már hiányzott a hangrögzítő rendszer; csak gyári készítésű lemezeket voltak képesek lejátszani.

A kezdetleges, egyhengeres fonográfokat súlyos és ormóttan elemek hajtották, ezeket később rugós meghajtású motorok váltották fel. A pénzérme bedobása után egy-két perces felvételt voltak képesek lejátszani. Az automata fonográfokat egy vagy több hangcsővel látták el – ekkor már jobb hangminőséget tudtak elérni. Az első gépek hangja kezdetleges és sercegő volt, ahogy azt a fiatal Rilke is megtapasztalta. A hangcsövek a későbbi fejhallgatók hanghatását érték el primitív fokon. A hallgató úgy érezte, a fejében szólalnak meg a hangok: ez lélektani szempontból is elmélyítette a kapcsolatot zene és hallgatója között. Az

automata fonográfok tömeggyártása 1888 után indult meg, amikor a North American Phonograph Company megvásárolta Edison szabadalmát, és megkezdte az irodai fonográfok tömeggyártását. Azonban, mint kiderült, e korai gépek még nem voltak elég strapabírók az állandó irodai alkalmazáshoz. A hivatásos gyorsírók és titkárnők bizonyos munkákat a gépnél sebesebben végeztek el.³ Ekkoriban már minden nagyobb amerikai városban üzemelt fonográfokat gyártó vállalkozás. A washingtoni Columbia Phonograph Companyt 1889-ben alapították, New York-ban székel a Metropolitan Company, San Franciscóban pedig a Pacific Phonograph Company.

A 20. század elejére néhány amerikai nagyváros vasútállomásain, boltok szögleteiben, szállodákban és egyéb nyilvános helyeken megjelentek a „nickleodeon”-ok és a „penny arcade”-ok, ahol az utca embere aprópénzért hallgathatott zenét. A San Francisco-i Pine Streeten álló Palais Royal Saloonba 1889 novemberében telepítettek fonográfot. 1890 márciusáig ezer dollárt termelt a készülék.⁴ Egy 1907-es becslés szerint Chicagóban naponta átlagban 100 ezer ember kereste fel az „ötcentes színházakat”. Ugyanebben az évben New York-ban több mint négyszáz „penny arcade” létezéséről tudott a rendőrség. Egy korabeli vállalkozó kiszámította, hogy a 15 000 fős, vagy annál nagyobb városokban a közlekedési csomópontok közelében megnyitott „penny arcade”-ok

³ l. m. 23.

⁴ MILLARD, Andre 2005 *America on Record. A History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 43.

tulajdonosai vagyonokat keresnek. Egy átlagos, érmével működő fonográf hetente ötven dollárt hozott a konyhára. A szemfülesebb üzletemberek egyéb szolgáltatásokat nyújtó automatákat is üzembe állítottak a „penny arcade”-okban: gépzongorát, valamint olyan pénzbedobós gépeket, melyek képeslapokat, rágógumit, cukorkát, mogyorót, törülközőt vagy szappant kínáltak, más masinák pedig jövőmondással foglalkoztak, vagy a vásárló izomerejét tették próbára.⁵

A „penny arcade”-okat sokan „penny vaudevilles” vagy „poor people’s theaters” néven emlegették, visszautalva azokra az időkre, amikor a korszak slágereit csak a vaudeville-színházakban és kabarékban lehetett meghallgatni.

Edison 1896-ban mutatta be első, otthoni zenehallgatásra szánt fonográfját. Az Edison Standard Phonograph húsz dollárba került. Egy évvel később a Columbia dobta piacra „Eagle”-nek nevezett hengeres modelljét tízdolláros áron. Mindkét készülék megfizethető volt a tömegek számára. Ezekkel a gépekkel vette kezdetét Amerikában az otthoni zenehallgatási kultúra.

Korántsem problémamentesen.

A fonográfok összeszerelésekor egyetlen kisebb hiba a készülék hasznavehetetlenségéhez vezethetett. Az elektromos motorokat működtető elemekben káros kemikáliákat használtak, ami csökkentette vonzerejüket az irodai alkalmazásban. A gyárban még működő érzékeny masinák gyakran a szállítás idején mentek tönkre. Előre nem

⁵ l. m. 28.

látható gondok is felmerültek. Például feljegyezték, hogy a viaszhengerről egy bizonyos anyag került a fém tűre, amitől az néhány napi használat után beleragadt a barázdába. A kezdeti gyöngé hangminőség is sok vásárlót riasztott vissza. A gépírók gyakran nem értették az átmásolandó szöveget. Volt, aki „az emberi hang paródiáját”, mások, kissé rosszindulatúan, állathangokat véltek kihallani a hangtölcsérből.⁶

2

A 19. század végi művészetek, részben az újonnan megismert technikai találmányok (telefon, fénykép, fonográf, film) hatására felvetették, sőt, egészen új megvilágításba helyezték *látzat és valóság*, másfelől *jelentő és jelentett* viszonyának kérdését. A halálkultuszok elkötelezettjei alkalmasint felelevenítették a *scheintod* már korábbról, Poe több elbeszéléséből, vagy Herbert Mayo népszerű babonákról és a mesmerizmusról szóló, 1852-ben kiadott könyvéből ismert képzetét, hogy ezzel illusztrálják művészetelméleti meditációikat.

Nézzünk két rövid példát.

⁶ l. m. 41.

A kortársak képeslapon is megvásárolhatták a világhírű színésznő, Sarah Bernhardt „halotti” fotóját. Az 1884-ben készült felvételen a primadonna épp negyvenéves. Körülbelül akkor született, amikor a történelem első fényképei elkészültek. Koporsóban fekszik, virágok borítják a testét, a szeme csukva, két keze a mellén összekulcsolva. A koporsó mellett díszes kandeláber, égő gyertyával. Távolról John Everett Millais néhány évtizeddel korábban készült festményeinek (*The Artist Attending the Mourning of a Young Girl*, 1847 körül, illetve *Ophelia*, 1851-52) hangulatát idézi a fotó.

A nevezetes fénykép egy halottat ábrázol, aki él. Bernhardt csak *eljátssza* a halált, élő halott, valójában csak harminckilenc évvel később, 1923-ban hunyt el. A felvétel annak igazságát bizonyítja, amit Roland Barthes írt a témáról: „a fénykép képes visszahozni a halottat”.⁷ A fotó Bernhardt hivatását allegorizálja. A színész újra meg újra elpusztít, majd feltámaszt különböző karaktereket. Amikor a fotó a színészetet allegorizálja, egyben a legősibb gyökerekig megy vissza, színház és halottkultusz régi rokonságát eleveníti fel. A látvány, sugallja a kép, attól lesz valóságos, hogy hiszünk benne. A kép egyszerre hiteti el velünk a színésznő halálát, és figyelmeztet a képi információ megbízhatatlanságára. Párhuzamosan állít és tagad valamit. Azzal, hogy a színésznő önmagával is eljátssza azt, amit korábban csak a szerepeivel tett, doppelgänger műveletet hajt végre, két személyiséggé

⁷ BARTHES, Roland 1985 *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa, 14.

változtatja át magát, azonos időben lesz előadóművész és szerep. A *tárgy* mögött ott az *alany*, vagy ha úgy tetszik, egy másik tárgy, aki az egyes számú tárgyat alakítja. Sőt, valójában szerepek sorát veszi magára e gesztussal: Bernhardt lesz önmaga bebalzsamozója és temetkezési vállalkozója. Lebeg alanyiség és tárgyiség között, *spectrum*, un-dead, élőhalott.

Hét évvel a híres fénykép megjelenését követően a párizsi *Le Matin* című napilap már előre felhívta olvasói figyelmét, hogy aki 1893-ban ellátogat a chicagói világvásárra (World's Columbian Exposition), életnagyságban találkozhat Adelina Patti operaénekesnővel (1843-1919), akinek a szeles városban való fellépését az teszi majd igazán különlegessé, hogy személyesen jelen se lesz. Helyette Patti-méretű mechanikus szobrot állítanak a színpadra, mely küllemében kísértetiesen emlékeztet a művésznőre. A facsimile bábu úgy lesz programozva, hogy Patti jellegzetes kézmozdulatait, gesztusait, mosolyát, tipikus arcvonásait is hitelesen adja vissza. A szobor belsejében egy fonográfot rejtenek el. A masina a szopránénekes korábban rögzített felvételeit játssza le, így a közönség a nap bármely szakában megnézheti és meghallgathatja a dívát. Chicagóban megvalósulhat, amit Edison jóslott *A fonográf és jövője* (Phonograph and Its Future) című írásában: hogy az ember képes lesz hanganyagokat birtokolni és hallgatni a forrás pontos ismerete, illetve annak hozzájárulása nélkül is. A jóslat iróniája, hogy 1890-ben Patti perrel fenyegetett meg egy amerikai impresszáriót, amiért az

engedélye nélkül fonográfra rögzítette néhány San Franciscó-i előadását.⁸

Ami a hangrögzítés és a privát zenehallgatás korabeli irodalmi feldolgozásai közül a leginkább előremutat Walter Benjamin és Th. W. Adorno jóval későbbi elméleteire, sőt azokon is túl, posztmodern konstrukciók felé, az Verne Gyula 1892-ben megjelent *Le Château des Carpathes* (Várkastély a Kárpátokban)⁹ című, a 18. század „terror gothic” irodalmára rájátszó, esetleg azt pastiche-ként parodizáló regénye, melynek tengelyében egy fiktív operaénekesnő, Stilla (La Stilla) életének utolsó fellépéséről készült titkos fonográffelvétel áll. Minket most nem az énekesnő előadásainak kicsit közhelyes leírásai, sem a már-már nem evilági zenei szépség Telek grófra és Gortz báróra gyakorolt hatásának romantikus ábrázolása, és nem is a cselekmény kilenctizedének *quête*-jellege foglalkoztat, csakis a hangrögzítés akkor legmodernebb technikáiból, a szenvedélyes privát zenehallgatásból és a művészi alkotás fizikai reprodukálásából adódó következtetésekre összpontosítunk. Arra a századvégen még legalábbis szokatlannak, sokak számára akár meghökkentőnek is tartott jelenségre, melyről Walter Benjamin Paul Valéry mondatát idézi: „Amint a víz, gáz és elektromos áram egy szinte

⁸ SHAH, Raj 2014 Counterfeit Castles: The Age of Mechanical Reproduction in Bram Stoker's *Dracula* and Jules Verne's *Le Château des Carpathes*. *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 56, No. 4, 428.

⁹ Az általam használt kiadás: VERNE, Jules é. n. *Le Château des Carpathes*. Paris: Bibliothèque d'Éducation et de Récréation (a továbbiakban: *ChdC*).

észrevétlen kézmozdulatra messziről lakásunkba érkezik szolgálatunkra, ugyanúgy leszünk ellátva képekkel vagy hangsorokkal, amelyek egy kicsiny mozdulatra, szinte egy jelre beállítanak hozzánk, majd ugyanúgy ismét távoznak tőlünk.”¹⁰

A regény úgy is olvasható, mint amely a szerzőséggel, illetve általánosabban az ember alkotó szerepével kapcsolatos növekvő századvégi kétségek lenyomata. E kétségeket az akkor újnak számító sokszorosítási eljárásokat illető ambivalens érzések ébresztették. Ezzel párhuzamosan elbizonytalanodott a kapcsolat jelentők és jelentettek között is. A Verne-kalandregény arról tanúskodott, hogy szerző és alkotás viszonya ingataggá vált, és a testetlen hang jelenléte megkérdőjelezte az élő beszéd fonocentrikus elsőbbségét az írással szemben: az élmény súlypontját a közvetlen tapasztalásról az elidegenedettre helyezte át, s az élő hang lehetséges illuzórikusságának hipotézisével állt elő. Michel Foucault terminusával élve ős-posztmodern *heterotópiának* tekinthetjük a *Várkastély a Kárpátokban*-t: Gortz báró lakhelyének keresetten középkorias kulisszái éles ellentétben álltak az általa (pontosabban a segédje, Orfanek által) alkalmazott hipermodern technológiákkal. A várkastély, e fenséges, megközelíthetetlen és labirintusszerű „tér a térben”, valamint a benne visszhangzó szinekdoché, a testetlen énekhang Baudrillard szimulákrum-taxonómiájában azt a bizonyos harmadik típusú szimulációt képviseli, melyben

¹⁰ BENJAMIN, Walter 1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In. *Kommentár és prófécia*. Ford. Barlay László. Budapest: Gondolat, 304.

valós és szimulált végképp egyenrangú funkciót kap, a kettő „ugyanannak az operacionális totalitásnak” a megnyilvánulása.¹¹ Vagyis a Verne-regény szimulákrumai nem annyira visszautalnak a valóságra, mint inkább megteremtik azt. A halott énekesnő Orfanek fizikai manipulációi következtében voltaképpen zombivá válik, sem élő, sem holt, egy liminális vagy purgatóriumi állapot foglya, emblematisztikus alakja a szimulációnak. Gortz báró vámpírként viselkedik: hipnotikus tekintetével Stilla régi éneke szimulákrumává változtatja a primadonnát, majd parazitaként fogyasztja az énekesnő mechanikusan újjáélesztett hangját, mely épp annyira szükséges a fennmaradásához, mint a vér a vámpíréhoz, a 19. század végi halálkultusz visszatérő figurájához.¹² A várkastély színpadán megjelenő Stilla-tüneményen jól szemléltethető a szimuláció működése: Orfanek ezúttal az optikai csalódásra építi alkotását. A tükrök segítségével létrehozott színpadi jelenség egy reprezentáció (egy roppant élethű festmény) reprezentációja, mely azonban megint csak egy másik reprezentáció (egy színpadon alakított szerep) reprezentációja. Az eredetivel nem rendelkező szimuláció-sorból a benjamini értelemben hiányzik az auralitás. Pontosabban: a vallási aura egy új misztika része lesz. Nem *demisztifikálódik*, mint Walter Benjamin esszéjében, hanem *remisztifikálódik*, egy egyszemélyes

¹¹ BAUDRILLARD, Jean 1994 *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 149.

¹² „Au paroxysme de l'extase, le dilettante respirait cette voix comme un parfum, il la buvait comme une liqueur divine.” (VERNE, i. m. 189.)

kultusz elemeként. Stilla, a magánszemély a jelen-nem-levő végső jelentettje a szövegnek. Nemcsak az optikai szemfényvesztésből hiányzik, de tulajdonképpen az egész regényből. Nem tudjuk meg, kicsoda, a neve is ismeretlen marad. Ahogy Telek Ferenc gróf nem ismerheti meg leendő feleségét, úgy az olvasók is örök tudatlanságban maradnak. De Gortz báróról se árul el sokat a szöveg. Bemutatásakor a narrátor elismeri, hogy a zene, s különösen a nagy kortárs művészek által megszólaltatott olasz vokális muzsika iránti leküzdhetetlen szenvedélyén kívül alig tudhatunk róla valamit („On ne lui en reconnaissait guère, si ce n'est une irrésistible passion pour la musique, surtout pour le chant des grands artistes de cette époque.” – *ChdC*, 21.) Gortz a regényben voltaképp azonos saját fetisizmusával. Fetisizmusa egy üres szinekdochikus jelentőre (fonográffelvételére) irányul, amely maga is egy üres (jelenlét nélküli) jelentőre vonatkozik. Miután Stilla olasz áriája („Voglio morire”) performatívvá válik (az énekesnő holtan esik össze a színpadon), megkezdődik Gortz (és Orfanek) bonyolult halottélesztési eljárása. De az eredmény legalábbis vitatható. Stilla „feltámasztása” nem más, mint egy, az énekesnő jelölőjének jelölőjével végzett művelet – bezárása a várkastélyba, azon belül pedig egy dobozba (fonográf), amely megfeleltethető a Campo Santo Nuovo temetőben földbe helyezett koporsónak. Gortz haláláig ismételve e kétséges kimenetelű halottélesztést, megakadályozva jelentő és jelentett egységbe rendeződését. Örök nyugalom helyett tehát köztes, élőhalotti létre ítéli rajongottját. A feltámasztással azonban csupán a jelentőket sokszorozza meg, melyeket kölcsönös parazita (vámírikus)

egymásrautaltság köt össze. A várkastély ugyan felrobban (intertextuális utalás az Usher-házra?), Gortz pedig meghal, de a vámpírokhoz hasonlóan új testben mégis tovább él. Alteregója és riválisa, Telek gróf birtokába jutnak a fonográfok és a hengerek, aki így a saját, krajovai kastélyában folytathatja Stilla kultikus imádatát. Az eddigi terminológiánál maradva: Telek Rodolphe de Gortz vámpírikus szimulákrumává alakul át. Ezt Verne nyelvileg is pontosan érzékelteti. Korábban már idéztük, hogy a dilettante *felséges likőrként* issza Stilla énekét. Telekről ugyanezt olvassuk: „Ce chant pénètre Franz jusqu’au plus profond de son âme... Il l’aspirait, il le buvait comme *une liqueur divine*...” (ChdC, 165.; kiemelés tőlem – MJGy). A Telekéhez roppant hasonló eredményekre jutott harminckét évvel később Rudolph Lothar magyar származású osztrák író, amikor megállapította: „A gép azt követeli, adjunk testet a belőle kiáramló hangoknak. Például miközben egy híres énekes ad elő egy áriát, látjuk magunk előtt a színpadot, melyen áll, és az alkalomhoz illő kosztümét is érzékeljük. Minél erősebben köthető az emlékeinkhez, annál különösebb lesz a lemez hatása. Az emlékezést semmi sem izgatja jobban az emberi hangnál, talán, mert semmit sem felejtünk el oly gyorsan, mint egy hangot.”¹³

A szimulákrum olyan intenzitással van jelen a szövegben, hogy végül maga a regény is intertextuális utalásokban bővelkedő szimulákrális palimpszeszt benyomását kelti. Már

¹³ Lothar *Die Sprechmaschine: ein technisch-ästhetischer Versuch* című írását idézi: LEPPERT, Richard 2015 *Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature*. Oakland: University of California Press, 97.

az első lapokon felbukkanó vándorárus mintha Hoffmann *A homokember*-éből lépett volna át a Verne-szövegbe. A francia író Erdély-képe ugyancsak intertextuális fantom, olyasvalakié, aki maga sosem járt „az erdőn túl”, csupán Auguste de Gérando (1845) és Elisée Reclus (1873) útikönyveiből tájékozódott. A francia utazókat név szerint is említi a regény.¹⁴ Talán e nem személyes élményeken alapuló, imaginárius földrajz az oka annak is, hogy következetlennek hat a regénybeli névadás: Gortz szásznak tűnik, Franz von Telek neve német, az elbeszélő azonban románnak mondja; más erdélyi szereplők neve magyaros, és a földrajzi nevek (Zsil, Retyezát, Petrozsény, Kolozsvár stb.) szintén magyarok.

Az elbeszélő valószínűtlen, ám nem fantasztikus történetet ígér. Valóban: mivel minden titkot felfednek az utolsó lapokon, s mindegyik rejtélyről kiderül, hogy tudományos (fizikai) jelenség (elsősorban elektromosság) az alapja, a todorovi osztályozás értelmében nem fantasztikus történetet olvasunk. Ha, mint azt a narrátor állítja, a 19. század végére már minden megtörtént, egy pillanatig eljátszhatunk a kérdéssel, mire való a jelen elbeszélő személye? De egy-két sorral lejjebb azt is megtudjuk, hogy legendák már nincsenek ebben a gyakorlatias évszázadban. A tudomány és a technika fejlődése lehetővé teheti, hogy ami ma valószínűtlen, az holnap valószínűnek hasson. Tehát amikor korábban óvatosan gótikus pastiche-nek vagy paródiának neveztük a *Várkastély a Kárpátokban*-t, úgy is fogalmazhattunk volna, hogy Verne egy új, tudományos

¹⁴ VERNE, i. m. 2.

korszak legendájáról írt kalandos mesét. És ahogy azt más, korabeli regényekből is tudjuk, a technikai találmányok épp oly paraziták, mint az élő halottak.

3

A Várkastély a Kárpátokban különönc zenerajongó hőse, Gortz báró zenehallgatási szokásain keresztül a századforduló operakultuszáról is sokat elárul. Ha a Verne-szöveget összevetjük a korszak operafelvételeit reklámozó céges hirdetésekkel, kiderül, hogy amit a romantikus scenírozású regény a rögzített énekhang és a rajongó zenehallgató viszonyáról mond, valós élményeken alapszik. A camdeni (New Jersey) Victor cég (Victor Talking Machine Co.) korabeli (1913) hirdetésén az olvasható, hogy a Victor tulajdonképpen a világ legnagyobb operaháza. Amíg beszerezhetők a cég által forgalmazott lemezek, felesleges felkeresni Párizs, New York, Bécs vagy Milánó világhírű operáit, hiszen a vállalattal szerződésben álló nagy énekesek – Caruso, Dalmorès, Farrar, Homer, Paoli, Renaud, Scotti stb. – a lemezekkel együtt házhoz jönnek, s amennyiben a zenehallgató a lehető legjobb hangminőség elérése érdekében Victor-tűket használ a készülékéhez, olyan akusztikus teret képes varázsolni a szalonjából, mintha a nagy operaházak valamelyikében ülne. Egy 1917-es reklámképen összemontírozták a kor nagy Victor-

énekeseit az alábbi szöveggel: “The Great Singers of the World All of Whom Make Records Exclusively for the Victor”.

Az Edison-fonográfok legigényesebben kidolgozott változatai az arisztokrata és a polgári szalonok díszes bútoraként szintén megállták a helyüket. G. B. Shaw *Pygmalion*jának (1912) második felvonásában ismerkedhetünk meg Henry Higgins dolgozószobájával. Az író így mutatja be: „Aki belép, a jobb sarokban két nagy irattartó szekrényt láthat, melyeknek sarkai derékszögben összeérnek. Ebben a sarokban áll egy lapos íróasztal, rajta egy fonográf, egy gégetükör és egy sor apró orgonasíp, fújtatóval; ezenkívül több üvegcilinder, égővel, különböző sustorgású lángok fejlesztésére. Az égőket egy gumicső köti össze a falba illesztett gázcsappal. Több, különböző nagyságú hangvilla. Egy fél emberi fej életnagyságú mintája, mely keresztmetszetben mutatja a beszélőszerveket. Egy doboz, melyben a fonográf viaszlemezei állnak.”¹⁵

Egy 1919-ből való hirdetés képeken is megmutatja, milyen bútorstílusok és fafajták közül választhatott a vásárló: francia gótikus (tölgy), olasz (diófa) és 18. századi angol (mahagóni). A Columbia 1913-ban kezdte forgalmazni Grafonola fonográfjait (és bútordarabjait). A Grafonola alakra egy mini hangversenyzongorát mintázott. A hirdetés szerint nemcsak páratlan hangminőséget produkált, de bizonyos technikai újításoknak köszönhetően használata kényelmes volt: nem kellett felhúzni, elektromos motor hajtotta; minden egyes lemez lejátszása után a fonográf magától leállt. Fontos tudnivalóként azt is el lehetett olvasni a plakáton, hogy a

¹⁵ SHAW, G. B. 1956 *Pygmalion*. Ford. Mészöly Dezső. In. *Hét színdarab*. Budapest: Európa, 700.

Columbia- és a Victor-termékek csereszabatosak - minden Columbia-lemez lejátszható Victor-készülékeken, és fordítva. E fonográfok ára 50-500 dollár között mozgott.¹⁶

Összehasonlításképp: a Victor cég 1913-as Victrola "XVI"-os fonográfja szintén elegáns zeneszekrénybe épített készülék volt, a hangszórót a faanyagba illesztették. A cseresz diófából készített mives darabok ára 250 dollár volt, míg a szintén Victor-gyártmányú, XV. Lajos-stílusú kabinetbe rejtett 1917-es "Period" modell ára elérte a 750 dollárt is.¹⁷ A Grafonola reklámjain ugyancsak feltüntették a sztárok nevét, immár fényképükkel együtt. Többek között Bonci, Cavalieri, Fremstad, Nielsen, Nordica, De Pasquali, Slezak és Zenatello hitelesítette a termék magas minőségét.

A 20. század első éveiben tűntek fel a piacon az első árialemezek – világhírű énekesek repertoárjának populáris darabjai. Battistini, Calvé és van Rooy szerepelt többek között az úttörő lemezkészítő művészek listáján. A Melba-lemezek hosszú sora 1904-ben indult, és egy évre rá, az akkor már több mint hatvanéves Adelina Patti is beleegyezett, hogy velszi kastélyában lemezre vegyék a hangját. A gramofonkorong ezúttal történelmi küldetést töltött be: egy olyan művésznő hangját őrizte meg, aki már túl volt élete csúcsteljesítményein, de e hangfelvételeknek köszönhetően következtetni tudunk rá, milyenek lehettek Patti előadásai azokban az években, amikor hangja a legtisztábban szólt.

A Metropolitan Operának köszönhetően több világklasszis énekes költözött New York-ba, vagy töltött

¹⁶ LEPPERT, i. m. 131.

¹⁷ I. m. 119.

legalább valamennyi időt Amerikában, s így egyikük-másikuk hangját is sikerült rögzíteni. Köztük volt Caruso, Plançon és Schumann-Heink.

Az első teljes operafelvételt (*Ernani*) 1903-ban dobták piacra. A négyfelvonásos mű (1844) lemezkiadása (His Master's Voice) negyven egyoldalas lemezre fért rá. A Victor 1929-ben adott ki egy teljes *Aidát* tizenkilenc kétoldalas diszken. Ez utóbbi lemezvállalat első átfogó lemezkatalógusa 1912-ben látott napvilágot.¹⁸

A Columbia 1903-ban indult viszonylag kevés művésszel, s ezek egy része is később átigazolt a Victorhoz. A Columbia csak hosszú évekkel később válhatott igazán jelentős lemezcéggé. Ugyanakkor Európában is megjelentek fontos kiadók: Franciaországban a Pathé, Olaszországban pedig a Fonotipia. Utóbbi jó néhány helyi operacsillag hangját örökítette meg.

Akadtak olyan nagy operaénekesek is, akikkel sajnálatos módon nem készült hangfelvétel, vagy ha igen, a művész nem járult hozzá publikálásához. Ez történt Jean de Reszke hőstenor esetében, aki Gounod *Rómeó és Júliá*-jából énekelte a sírjelenetet. Korabeli lemezen ugyancsak rögzítetlen maradt Milka Ternina drámai szopránja, de előadásainak egyes részleteit, akárcsak több más operacsillagét Lionel Mapleson a Metropolitan színpada felett elhelyezett fonográfjával készített felvételei őrizték meg. Ezek egy részét később a hengerekről lemezekre másolták. Ternina hangját például a Symposium Records egyik albumán csodálhatjuk meg.

¹⁸ l. m. 109. és 113.

(Maplesontól, az operaház könyvtárosától több mint száz fonográfhenger maradt ránk, jellemzően a század első éveiből.)

Ami az instrumentális lemezeket illeti, a zongorafelvételek nem voltak különösebben népszerűek a századfordulón. A hegedűs korongok, például Kreisler és Kubelik virtuóz előadásai populárisabbnak számítottak. Joachim néhány kései Bach- és Brahms-tolmácsolása is az utókorra maradt.

A HMV nyolc egyoldalú lemezen jelentette meg 1913-ban a Berlini Filharmonikusok és Arthur Nikisch közreműködésével Beethoven *Ötödik szimfóniáját* – ez az album a történelmi felvételek gyűjtői között ma is közismert. Stokowski első lemezfelvétele 1917-ből való (Philharmonia Orchestra), Toscanini pedig 1921-ben rögzítette első vezényletét a Scala zenekarával. A kamarazene megörökítésében a Flonzaley Quartet járt az élen.

Az Edison, a Victor és a Columbia mellett más cégek is forgalmaztak fonográfokat (Brunswick stb.). A korai Edison-felvételek hengerre készültek, 1912-től lemezeket is préseltek. A Victor anyagai mind gramofonlemezen jelentek meg. E cég 1915-1925 között rendszeresen rendezett nyilvános „hangteszteket” (tone tests). Ezeken az eseményeken egy bizonyos énekes élőben lépett színpadra, és a közönség a művész saját, vagy valamelyik énekes kollégája lemezfelvételével hasonlíthatta össze az előadást. A Victor azt kívánta bizonyítani, hogy termékeinek hangminősége nem különbözik az élő előadásokétól. Az Edison „hangtesztjei” “Realism Tests” néven is ismertek

voltak. Mintegy négy ezer efféle Edison-„hangteszt” készült 1915-1920 között.¹⁹ Hogy a lemezeken élvezhető hang nem különböztethető meg az élő előadástól, azt 1919-ben egy karácsonyi reklámon is próbálta érzékeltetni az Edison. A képes hirdetés két teljes oldalt foglalt el a *Ladies' Home Journal*-ben. Két fotót látunk: az egyiken Frieda Hempel szopránénekesnő épp egy áriát ad elő; a másik fényképen nem énekel, hanem egy fonográf mellett áll, s nyilvánvalóan egyik saját felvételét hallgatja. Mögötte őt elegánsan öltözött úriember ül bekötött szemmel. Róluk, kissé titokzatoskodva, csak annyit árul el a reklám, hogy „az Edison cég zenei szakértői”. A kísérő szöveg magyarázata: „A vakrepülés minden zenei teszt közül a legszigorúbb. Amikor valakinek bekötik a szemét, sokkal élesebbé válik a hallása.” Ám az őt szakértő mégis lépre megy – képtelenek különbséget tenni élő előadás és hangfelvétel között.²⁰

A fonográfok, illetve a lemezek óriási népszerűségét a 20. század első évtizedeiben mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a Victor Talking Machine Company 1902-ben 2,724,016 dolláros tőkével rendelkezett, ez 1917-ben már 33,235,378 dollárra rúgott.²¹

Az első fonográflemez (Emile Berliner) kemény vulkanizált gumiból készültek. Később több más anyaggal, így celluloiddal kísérletezett, végül a sellaknál (állati eredetű

¹⁹ I. m. 122-124.

²⁰ I. m. 125.

²¹ KENNEY, i. m. xi.

kemény természetes gyanta) kötött ki. Berliner már 1888-ban azt jósolta, egyszer majd minden fonográf előre gyártott lemezeket lesz képes lejátszani. Megsejtette, hogy a jövőben egy mesterszalagról milliónyi lemezmásolat lesz készíthető. Azt szintén előre látta, hogy a jelentősebb előadók komoly összegeket keresnek majd lemezeladásokból.²² Az áttörés a századfordulón kezdődött, amikor a lemezek tömegtermelése beindult. Áruk azonnal zuhanni kezdett, egy vagy két dollárról hetvenöt-ötven centre. A fonográftulajdonos sok esetben lemezgyűjtő is lett. A Victor 1901-ben 7570 készüléket adott el, ez a szám 1910-ben 94 557-re emelkedett. Egy évvel később az eladások tovább nőttek 124 000-re. 1901-1910 között 600 000 készüléket gyártottak Camdenben. S a lemezeladási adatok szintén beszédesek: 1897-ben mintegy 500 000 lemezt értékesítettek az Egyesült Államokban. Két évvel később már 2,8 milliót, s ez a szám egyenletesen növekedett.²³

Az első világháború éveiben jelentek meg a piacon újabb lemezcégek, melyek friss piaci szegmenseket kerestek, és olyan műfajok publikálására szakosodtak, mint a blues, a jazz és a hillbilly. Közöttük találjuk a Brunswicket, a Gennettet, az Imperialt, a Melodee-t, az Okeh-t, a Paramountot és a Vocaliont. A megcélzott új közönség egyrészt a nagyvárosi afro-amerikai lakosság volt, másrészt pedig a táncért rajongó fiatalság, bórszínre való tekintet nélkül.

²² MILLARD, i. m. 46.

²³ I. m. 49.

Bix Beiderbecke, akit édesanyja korábban nem tudott rávenni a rendszeres zongorázásra, most naponta órákat gyakorolt a családi fonográf segítségével. A legalacsonyabb fordulatszámmra állította a készüléket, s így próbálta hangról hangra elsajátítani Nick LaRocca kornettszólóit. Amikor már gyakorlottabb lett, normál sebességen is tudta kísérni az Original Dixieland Jazz Band felvételeit.

A fonográflemez-gyűjtés több jazzrajongó fiatalra ösztönzött, hogy írjon is kedves műfajáról. A jazzkritika őskora elválaszthatatlan a lemezre préselt zenéktől. A fiatal jazzbírálok alkották meg a műfaj első kánonjait is. Marshall Stearns az egyetemista korú lemezbúvárok és korai szakértők jellegzetes, kiemelkedő alakja. Az 1908-ban született kritikus a Harvard Egyetemen végzett 1931-ben, három évvel később pedig a Yale-re íratkozott be Ph.D. programra. Ő alapította a Yale Hot Clubot az egyetem jazzgyűjtői számára. E klub nyomán hasonló intézmények alakultak Princetonban, Dartmouthban és Syracuse-ban. Nemcsak lemezek cseréltek gazdát e klubokban; az aktívabb tagok jazzkoncerteket szerveztek és a campuson kiadott lapokban népszerűsítették a jazzt. Stearns hamarosan már a *Variety*-ben is saját jazzrovatot vezetett ("Swing Stuff"), majd állandó szerzője lett a *Down Beat*-nek, a *Metronome*-nak és a *Tempo*-nak.

Stearns baráti köréhez tartozott Milton Gabler és John Hammond, akik 1935-ben létrehozták az amerikai campusok hot clubjainak szervezetét, melyet United Hot Clubs of America-nak neveztek el. A szervezet többek között régebbi jazzfelvételek új kiadásával foglalkozott. Gabler apja lemezboltjában ismerkedett meg a jazz nagyjainak

felvételeivel. 1936-ban saját lemezboltot (Commodore Record Shop) nyitott a New York-i West 42nd Streeten. Az intézmény hamarosan a jazzbarátok gyülekezőhelye lett. Gabler nem elégedett meg ennyivel: Commodore néven beindította saját független lemezkiadóját, mely fehér és fekete bőrű zenészek anyagait egyaránt publikálta. Főként dixielandre és swingre specializálódott. Mint ismeretes, itt jelent meg először Billie Holiday *Strange Fruit* című ismert dala (1939).²⁴

A lemezgyűjtés pszichológiájának részletes elemzése meghaladná jelen írás kereteit. Röviden csak annyit jelzünk itt, hogy már a korai gyűjtők jelentést adtak az egyes kiadványoknak, és egy nagyra becsült zene birtoklása fontos része volt e jelentésnek. Sok esetben alighanem nárcisztikus elemek is belejátszottak a szenvedélybe – Baudrillard írja egy helyen, hogy tulajdonképpen mindenki *önmagát* gyűjti. Mindenesetre hamar kialakult a lemezgyűjtés intellektuális és esztétikai „magas foka”, amikor a gyűjtőt a zenén túli szempontok vezérlik: egy ritka kiadás, a borító szépsége, esetleg a tasak hátulján olvasható szöveg különlegessége. A lemezgyűjtés a bélyeg- vagy érmegyűjtéshez hasonlóan életmóddá vált. A legtágabb értelemben vett jazz azonban már a századelőn se volt a lemezcégek legkedveltebb műfaja. A korai lemezkatalógusok tanúsága szerint az első világháborút megelőző időszakban egyértelműen a fúvószene, az indulók voltak a legnépszerűbbek a hallgatók körében. Különösen akkor, ha a “march music” kategóriához sorolunk bizonyos tánczenei alfajokat, melyek különböző

²⁴ KENNEY, i. m. 16.

megjelöléseket kaptak: „keringő”, „polka”, „cakewalk”, „ragtime”, „schottisch” stb. A korai lemeziparban is feltűntek a minstrelműsorokból és vaudeville-programokból ismert dalok: a *Whistling Rufus*, az *All Coons Look Alike to Me*, a *Mammy’s Pumpkin Colored Coons*, a *Smokey Mokes*, a *You’ve Got to Play Ragtime* stb. A lemezre rögzített változatok azonban ebben az esetben erősen különböztek az élő előadástól. A nóták ritualizált társadalmi kontextusa jórészt eltűnt, felerősödött azonban a szerzemények kommersz jellege. Magyarán: a “coon song” rasszista humora a vizuális gesztusok és jelek híján részben elveszett a lemezeken. Az üzenet azonban itt is nyilvánvaló volt – az uralkodó fehér angolszász protestáns uralkodó osztály (WASP) hatalmának hangsúlyozása, a faji hierarchia tudatosítása, és a különböző egyéb, mind a nagyvárosokban, mind pedig a déli, vidékies környezetben megtalálható etnikumok jóindulatú humorba csomagolt lekezelése. Rasszista humorral átítatott dalokat a korszak szinte valamennyi neves populáris zenei előadója műsorára tűzött: mindenekelőtt a hatalmas termetű, Philadelphiából származó Arthur Collins (1864–1933), a sokatmondó című *Down in Monkeyville* megszólaltatója, illetve Billy Golden, Byron Harlan, George W. Johnson, Ada Jones, Billy Murray, Len Spencer és Bert Williams.

Az előadók a „penny arcade”-okhoz hasonlóan jellemzően a közlekedési csomópontok közelében léptek fel fiatal éveikben: komphajó-kikötőkben, vasútállomásokon, sörkertekben és természetesen az utcán. A lemezkiadók munkatársai ezekről a helyekről szedték össze őket, amikor felvételeket akartak készíteni velük. Billy Golden számított a

viaszhengeres fonográfok leghíresebb csillagának: *Turkey in the Straw* című száma bestseller lett. Ő például pályája elején a St. Louis-ból New Orleansba tartó gőzhajókon táncolt és énekelt. John H. Bierling (1869–1948) karrierje pedig azt példázza, hogyan lesz egy New York-i utcai énekesből lemezeket készítő sztár.²⁵ Rajtuk kívül George J. Gaskin, Byron Harlan, Leonard Garfield (“Len”) Spencer, a nők közül pedig Ada Jones neve említendő a századforduló híres előadói közül. A felsoroltak közül a csábos baritonnal rendelkező Spencer számított a legsokoldalúbbnak: énekelt keresetten parlagi számokat (“Reuben and Rachel”), ír bevándorlókról készült énekes jellemrajzokat (“Sweet Peggy Magee”), zsidó karakter-szkeccseket (“The Original Cohens”), állathang-imitációkat (“A Barnyard Serenade,” “Knausmeyer and His Dog Schneider,” “Daybreak at Calamity Farm,” “A Scene at a Dog Fight”), valamint alkalmasint neves politikusok beszédeit is felolvasta lemezeken.²⁶ Valószínűleg azok Spencer legjobban sikerült felvételei, melyeken a csillogó, éles altjáról ismert Ada Jones-zal duetteket ad elő.

Az angol származású Ada Jones húszévesen, 1893–1894-ben kezdett felvételeket készíteni az Edison cég barna viaszhengereire. Ekkor már rendelkezett némi színpadi előélettel — Philadelphiában csak “Little Ada Jones” néven emlegették a fiatal énekesnőt. Jelenlegi ismereteink szerint ő

²⁵ I. m. 32.

²⁶ I. m. 34.

volt az első női szólista, akivel fonográffelvételeket készítettek.²⁷

Sokan az Original Dixieland Jazz Band nevezetes 1917-es Columbia-felvételétől számítják a jazz történetét. Ez valószínűleg pontatlan, ahogy az is felettébb vitatható, vajon az ODJB készítette-e a történelem első jazzlemezét. Az azonban tény, hogy e sikeres lemezfelvétel nagy lökést adott a jazzlemez-ipar fejlődésének. A szóbeszéd úgy tartja, hogy Bessie Smith 1923-as lemezeinek népszerűsége sokat segített a Columbiának a talpon maradásban a háborút követő ínséges időkben. A jazz szó mindinkább életmódot kezdett jelölni: jazzkabarék és jazzrevük nyíltak, és sok, a 10-es évek derekán komponált dal címében is megtalálható volt az új divatszó („Mr. Jazz Himself”, „Everybody Loves A 'Jazz' Band” stb.). A zenekarok egy része a nevébe építette be a *jazz* jelzőt, talán közönségcsalogatóként vagy hogy mindenki tudja, milyen zenei stílusra számíthat a fellépéseiken: Atlantic Cityben működött a Banjo Jazz Boys; a Fischelli's Jazz Band játszott a New York-i Vogue étteremben; Armand Hand Rathskeller Jazz Bandje muzsikált a Riverside Parkban, a Tokio Jazz Band a Tokio étteremben, szintén New York-ban, a Western Jazz Band pedig a massachusettsi Hullban, de a sor még sokáig folytatható lenne.

A lapok egy része azonban elégedetlen volt az új műfajjal: a *New York Clipper* kolumnistája a jazz hamari halálát jósolta, a *Billboard* szerzője túl sok erotikát vélt felfedezni a feketék játékában, a *Chicago Defender* újságírója

²⁷ I. m. 35.

pedig azon méltatlankodott, hogy Louis Armstrong együttesének Blackhawk-beli fellépése túl zajosra sikerült, és ez rossz fényt vet más afro-amerikai együttesekre. Armstrong chicagói kritikusa azzal is megpróbálkozott, ami még senkinek se sikerült száz év alatt – a jazz tömör definíciójával. Így írt: „What is jazz? Any sound utterly devoid of harmony.” Jó néhányan felemelték a hangjukat a jazz ellen olyanok is, akik nem sokat tudtak a show businessről. Ron Welburn úgy fogalmazott: a jazz ezekben az években megosztotta egész Amerikát. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a jazz kibontakozása az első világháború idejére esett, ami némileg lassította elterjedését. Sok patrióta úgy vélekedett, nem volna hazafias cselekedet báltermekbe járni, miközben amerikai katonák esnek el a francia hadszíntéren. A háború után a gazdasági recesszió nehezítette a jazz térhódítását. A helyzet 1923-ban kezdett javulni. Ezt jelezte olyan muzsikusok felbukkanása különböző klubokban és mulatóhelyeken, mint Duke Ellington, Fletcher Henderson, Claude Hopkins, Bix Beiderbecke (és a Wolverines), valamint az iskolából frissen kikerült Benny Goodman.

Az 1923-as év a lemezipar jazz felé fordulását is magával hozta. Ekkor készültek Joe King Oliver és Bessie Smith, valamint Jelly Roll Morton első felvételei, nem sokkal később pedig Ellington és Beiderbecke is hallható lett korongokon.²⁸ Az évtized derekán már a nagy tánczenekarok által játszott jazzstílusok lettek a populáris zene uralkodó formái. A

²⁸ COLLIER, James Lincoln 1993 *Jazz. The American Theme Song*. New York-Oxford: Oxford University Press, 97-102.

gramofonlemezek természetes tartozékai lettek a mindennapi életnek. Új érába lépett a show business és a lemezipar, s a zenehallgatási szokások is végleg megváltoztak.