

KEREKES GYÖRGY

JAZZPORTRÉK I.

A kezdetektől az ötvenes évekig

Előszó

„Nem is értem, egyáltalán hogy merészeltem ebbe belefogni” – fakadt ki egy alkalommal Kerekes György, amikor még csak félúton tartott a könyv megírásában.

Ha igaz, amit mindig is gondoltam, hogy a zene ott kezdődik, ahol a szavak már elveszítették az értelmüket, akkor megértem a szerző kifakadását. Kerekes György azonban nemcsak arra gondolt, hogy általában milyen nehéz a zene szeretetét szavakba önteni, hanem arra is, hogy – noha zeneiskolát végzett és fiatalkorában zongorázott, sőt a Balaton partján annak idején még pénzt is kapott érte – ő végeredményben építész, szociológusi képzettséggel kiegészítve, a rendszerváltás óta tervezőként botcsinálta, habár sikeres vállalkozó, aki ha tanulmányt írt is, de könyvet még soha.

Tegyük azonban hozzá, hogy Kerekes György, aki 1999-ben rádiósna is felcsapott, sikeres és közkedvelt műsorkészítőnek bizonyult. Két hosszú sorozatának címe magáért beszél: „Jazz portrék” és „A jazz történetének gyöngyszemei”. Mindkettő a Harmónia Rádióműhely égisze alatt futott a Civil és a Fiksz Rádió frekvenciáján a fővárosban. A „Jazz portrék” később átlényegült kéthetenkénti, zenével bőségesen illusztrált igen népszerű előadás-sorozattá a budai Nyitott Műhelyben. Valójában tehát a szerző már kétszer is átgyúrta magát az anyagon, mielőtt hozzáfogott volna a könyv megírásához.

Annak nem vagyok a megmondhatója, milyen erő kényszerítette, hogy könyvet írjon a jazz nagyjairól, azt viszont jól tudom, hogy nekünk jazz-kedvelőknek, de kiváltképp azoknak, akik félénken közelítenek ehhez az általuk túl elvontnak, túl intellektuálisnak tartott műfajhoz, miért van szükségük egy ilyen könyvre. Sok jó és mélyeszántó tanulmány jelent már meg magyar nyelven is a jazzről, melyek jórészt alapos ismeretterjesztő kiadványok, de akad nem egy, amely olyan szintű zeneelméleti okfejtéseket tartalmaz, amelyekbe nem is érdemes belefogni, hacsak az ember nem tud legalább kottát olvasni. Magyar nyelven én kifejezetten hiányolom az olyan könyveket a jazzről, amelyek a laikus számára is csábítóvá teszik ezt a fiatal, ezerarcú, ezer forrásból táplálkozó, ezer forrást tápláló, páratlan gyorsasággal alakuló és átalakuló, az egyéniségből fakadó és azt mindig csalhatatlanul tükröző műfajt. Márpedig Kerekes György könyve ilyen könyv.

Az olvasó egy trilógia első kötetét tartja a kezében. (A második rész a negyvenes évek végétől napjainkig fogja elvinni az olvasót, míg a harmadik a magyar jazzvilágról szól majd.) Sok szempontból ez az első kötet a leginkább hiánypótló része a teljes műnek. A mai jazzkedvelők tetemes részének a történet Miles Davisszel kezdődik, de még csak nem is a fiatal trombitás első stílusformáló kísérleteivel 1949-ben, hanem az immáron világhírű zenész irányváltásaival a hatvanas évek végén – hetvenes évek elején a modális jazz és a rockmuzsika felé. Akik pedig koruknál fogva még fogékonyak lehettek volna a korai jazz varázsára, azoknak a zöme részben azért esett el ettől az örömtől, mert a két világháború között Magyarország inkább a német és a francia, semmint az angolszász kultúrkörbe tartozott, részben azért, mert a második világháború után a kommunista diktatúra első és keményebb inkarnációja egyformán gyűlölte, dekadensnek bélyegezte és tiltólistára tette a jazzt. Van ennél jobb ajánlólevél? A tiltott gyümölcs persze roppant vonzónak bizonyult az akkori, önkényuralmat egyébként is gyűlölő fiatalok számára, de egészen a hatvanas évekig a külföldi adók zavaróállomásuktól recsegő jazzműsorain kívül máshonnan nemigen tájékozódhattak az érdeklődők. Így aztán még a manapság hatvanas-hetvenes éveket taposó jazzrajongók jó része is csak keveset tud, ha egyáltalán, például King Oliverről vagy Bix Beiderbecke-ről, és Louis Armstrongnak is csak a „hellodollys”, szórakoztató arcát ismeri, de a forradalmi újítót, a szólisztikus jazz zseniális megteremtőjét már nem.

A könyv másik nagy erénye, hogy nem hagyja figyelmen kívül azt, hogy a jazz, mint bármely más művészeti ág, hű lenyomata saját korának. A „Jazzportrék” majdnem a dokumentarista műgondjával, de annál jóval színesebben ecseteli azt a politikai, gazdasági és társadalmi közeget, amelyből a múlt századnak ez az akkor még jellegzetesen amerikai

muzsikája kinőtt. Csodálatos képet fest New Orleansról, a jazz idén víz alá temetett bölcsőjéről, a Congo téri rabszolgatáncokról, a temetéseken akkor még elmaradhatatlan „marching band”-ekről, Storyville zenés örömtanyáiról, majd a szórakoztatónegyed kormányrendeletre történt felszámolását követő időkből – ahogy a zenészek vonultak a munka után észak felé – bepillantást nyerünk a nyüzsgő metropoliszok: Chicago és New York rohanó életébe, a minden zugából zenét harsogó Kansas City korrupt fénykorába.

Kerekes György az amerikai élet sűrűjén keresztül követi a jazz fejlődéstörténetét a ragtime-tól a bebopig, átívelve azt a szédületes fél évszázadot, melynek során ez a még mindig roppant fiatal műfaj körülbelül akkora utat tett meg, mint a komolyzene (nem mintha a jazz tetemes része nem lenne komoly!) Palestrinától Stockhausenig négy évszázad leforgása alatt.

Ez a legendás stílussteremtők színes arcképcsarnokában bolyongó írás sokkal olvasmányosabb, mint egy száraz zeneelméleti fejtegetés vagy szociológiai értekezés, hiszen a jazzben, melynek lételeme a rögtönzés, az individuum magától értetődően óriási szerepet játszik. És ezek az emberek nem mindennapi egyéniségek. A riválisok gyakran ellentétes karakterek is voltak.

A kérkedő, összeférhetetlen botrányhős és alkalmi selyemfiú, Jelly Roll Morton legalább annyit tett a nagyzenekari jazz megteremtéséért, mint a halk szavú, vegyészből zongoristává avanszált papucsférj, Fletcher Henderson.

A szóban és gesztusokban egyaránt teátrális, ékesszóló Ellingtonnak mint zenekarvezetőnek egyetlen kihívója volt: a lakonikus minimalista, az együtteseit jóformán csak a szemöldökével vezénylő Count Basie.

A jazz-zongora monomániás legnagyobb virtuózának, Art Tatumnak csak egy vetélytársa lehetett volna: a nagyétkű, nagyszomjú nőfaló, Fats Waller, feltéve, ha a vendéglőasztalnál, a söntésben és a duplaágyban töltött időt is a zenére fordítja.

A még Wallernél is végtesebben önpusztító Charlie Parker, a modern jazz legnagyobb figurája csak egy embert talált, aki kezdettől fogva azonos hullámhosszon volt vele: a trombitás Dizzy Gillespie-t, kinek zabolátlan bohóctermezzete józan életvitellel és hibátlan üzleti érzéssel párosult. Parker 34 évet élt, Gillespie viszont 75-öt.

Ilyen figurák népesítik be Kerekes György könyvét, melynek CD-melléklete, mintegy étvágygerjesztőként, nagyszerű ízelítőt ad abból, hogy milyen zene fakadt ezekben az időkben ezekből az emberekből.

Én sem tudom, hogy „merészelt” Kerekes György ebbe a nagy ívű vállalkozásba belefogni, de végtelenül örülök, hogy megtette.

Pallai Péter

(Kerekes György barátja és tettestársa
a jazzműsor-készítésben, az örömművészet és a
jazzkoncertek szervezésében)

A JAZZ FELTALÁLÓJA

*„Manapság mindenki az én dolgaimat játssza,
és meg sem említik a nevemet. Beszélnek mindenféle Kansas City-i, meg chicagói,
meg New Orleans-i stílusról. Egy frászt! Ez mind Jelly Roll Morton-stílus.”*

Jelly Roll Morton

A jazz alig több mint száz éves története során sok kiváló tehetségű muzsikust tűnt fel, akik közül többen szinte mitikus figurává váltak. A hozzájuk kapcsolódó mítoszok kialakulásában nemcsak zenei talentumuk, alkotóképességük, stílusformáló erejük, hanem az átlagostól gyakran eltérő életvitelük, szokásaik, a velük történt szokatlan események is szerepet játszanak.

A jazz korai időszakának ünnepektől nagyságai – finoman szólva – nem a társadalom legfelsőbb rétegeiből származtak, ennek megfelelően az életükről fennmaradt adatok nem mindig bizonyulnak megbízhatónak. A 19. század végének és a 20. század elejének éveiben az Egyesült Államok déli területeinek településeiben nem működött olyan korszerű adminisztráció, amely pontosan követni tudta volna a nagyszámú bevándorlást, a családok letelepedésének körülményeit, gyermekeik számát, így sokakat csak a szülők vagy a hozzátartozók utólagos közlése alapján anyakönyveztek. További bizonytalanságot eredményezett, hogy a nagy létszámú családokban, ahol a tíznél több gyermek sem ment ritkaságszámba, nem nagyon figyeltek oda az új jövevény születési adataira. Volt úgy, hogy a család csak évekkel a születés után jelentette be a létszámgyarapodást, így nem csoda, ha a születésnek mind az ideje, mind a helye pontatlanul maradt meg az érintettek emlékezetében. Egy-két év ide vagy oda pedig nem számított.

Ebben az időszakban a felszabadított rabszolgák leszármazottainak, a különböző borszínűek keveredéséből kialakult új embertípusok képviselőinek igen keményen kellett dolgozniuk a megélhetésért. A férfiaknak minden kereseti lehetőséget meg kellett ragadniuk, de gyakran még a legkeményebb munkával sem voltak képesek családjuk ellátását biztosítani. Sokan otthonuktól távol vállaltak munkát, és előfordult, hogy nem is tértek többé vissza. Nemritkán az eltávozott családfő helyére új jelentkező akadt, aki újabb gyermekáldással örvendeztette meg az őt befogadókat. Ennek következtében az egy családba tartozó gyermekek több apától is származhattak, így a vezetéknevek tekintetében sem lehetett mindig tisztán látni.

Az említett bizonytalanságok Jelly Roll Morton esetében is fennállnak. Különböző róla szóló leírások szerint ugyanis eredeti neve – apja után – Ferdinand La Menthe volt. Az illinoisi egyetem professzora, Larry Gushee kutatásai alapján azt állítja, hogy a papát Ferdinand Lamothe-ként anyakönyvezték, a Lamothe név pedig a Santo Domingó-i fehér családok között volt használatos. Ez változhatott az idők során La Menthe-re, amit később maga Jelly Roll módosított Moutonra, s ebből alakult ki a Morton. A történet egy másik változata szerint ugyanakkor – amely Jelly Roll Morton életrajzírójától, Alan Lomaxtól származik – a zenész a Morton nevet anyjának második férje után kapta. Az egész ügyből annyi mindenképpen bizonyos, hogy ő maga Mortonnak hívatta magát.

A Jelly Roll név később, már professzionális zenész korában ragadt rá. A „jelly roll” kifejezést két módon is értelmezi az amerikai angol: egyrészt lekváros buktát jelent, másrészt a nemi szerv egyik elnevezése. Az már egyéni döntés kérdése, hogy a kettő közül ki melyik jelentést tartja Mortonra jellemzőnek.

Valódi nevén kívül születésének dátuma is tartalmaz némi bizonytalanságot, mert, mint kiderült, nem 1885-ben látta meg a napvilágot, ahogyan állította, hanem 1890-ben. Ezek után talán azzal, hogy Morton születése helyéül nagyvonalúan Louisiana államot jelölte meg, tökéletesen megelégedhetünk. Az mindenesetre tény, hogy miután apja – aki egyébként nemcsak nagy névváltoztató, hanem ács is volt, mi több trombonon is játszott – Ferdinand születését követően elhagyta családját, a fiatal anya a gyermekkel New Orleansba költözött a rokonaihoz.

Jelly Roll mindkét szülője kreol volt, ami őt nagy büszkeséggel töltötte el. Ebben a korszakban ugyanis az erősen elkülönülő társadalmi rétegek között a kreolok nem a legalsókhoz tartoztak. Ők – legalábbis Észak-Amerika déli

területein – többnyire a fekete asszonyok és a francia származású fehér férfiak frigyéből születtek, így felsőbbrendűnek tartották magukat a kizárólag afrikai származású és rabszolga ősökkel rendelkező négerekhez képest. Jelly Roll például kifejezetten úgy gondolta, hogy ő a fehérek közé tartozik, így joggal nézheti le a feketéket. Ez irányú véleményének gyakran hangot is adott. Édesanyját Louise Monette-nek, apját pedig La Menthe-nek hívták, amik nyilvánvalóan francia nevek. Fehértudatát erősítette, hogy néhány felvétel erejéig közreműködött a New Orleans Rhythm Kings nevű, csupa fehér muzsikusból álló zenekarban. Jelly Roll talán csak a legrosszabb álmaiban ismerte be, hogy voltaképpen nem tartozik a fehér többséghez.

New Orleans és a kezdetek

New Orleans, ahol Jelly Roll Morton felnőtt, különös város volt. Főképpen azért, mert a történelme során lezajlott változások mélyreható társadalmi következményekkel jártak. A későbbi New Orleans környékét az 1500-as évek végén fedezték fel a spanyolok, akik a mai város területén kis katonai kolóniát létesítettek. 1680-ban a franciák kezdték meg a környék gyarmatosítását. Az általuk Nouvelle Orleansnak elnevezett település kereskedelmi szempontból kiváló helyen volt, így hamar fejlődésnek indult. A franciák az állam nagyságú területet XIV. Lajosról Louisianának nevezték el – ezt a nevet az Egyesült Államok egyik államaként ma is őrzi. A városka az 1763-ban befejeződött gyarmatosító háború után spanyol fennhatóság alá került, bár egyértelműen megmaradt a francia kultúra befolyása. A terület 1800-ban ismét a franciáké lett, majd az amerikaiak vásárolták meg. Bár az amerikai tulajdonlással új kulturális hatás kezdett terjedni a térségben, a francia gyökerek még nagyon hosszú ideig meghatározóak maradtak. Az amerikai fennhatóság következtében New Orleans fejlődése hihetetlen módon felgyorsult. A folyami hajózás jó lehetőségei miatt sorra kötöttek itt ki az Afrikából és Nyugat-Indiából érkező és rabszolgának Amerikába hurcolt négereket szállító hajók. A lakosság egy meghatározó része európai, főleg spanyol, francia és kevés olasz, másik része afrikai fekete és karibi volt. A természetes módon megindult keveredés következményeképpen különböző humán elegyek alakultak ki, közülük a kreolok kiemelt szerepet játszottak a jazz fejlődésében.

New Orleansban a latin lelkületből származó liberális, könnyed szellemiség párosult az amerikai betelepüléssel együtt megjelenő skót és ír kereskedő-üzleti szellemmel, melyhez a feketék eredeti kultúrája társult, és kialakult egy nagyon egyedi, mondhatni New Orleans-i világ. A gyorsan fejlődő város alkalmas terep volt a szórakoztatóipar megtelepedésére, melyhez kitűnő háttérrel biztosított a latinok, a kreolok, a feketék zene iránti ösztönös vonzódása, a maguk és mások szórakoztatásának régtől beléjük ivódott szokása. Zenét lehetett hallani a ma már történelmi nevezetességűvé vált Congo téri összejöveteleken, a folyamatosan zajló karneválokon, az utcákon és a kocsmákban – mindenhol. New Orleansban egymás mellett szóltak az afrikai dobok a francia katonazenével, a spanyol flamencóval, az olasz belcantóval és az ír népzenevel.

New Orleans különleges életében a kreolok speciális szerepet játszottak. Őrizték a francia zenei hagyományokat, amit a feketék ősi ritmusával ötvöztek, és latin temperamentummal fűszereztek. A forrongva alakuló zenei vegyületet tovább gazdagították a városi élettel együtt járó kulturális szokások, de alakították a szórakoztatóipar elvárásaiból származó igények is. A szórakoztató zenének gyorsan növekedett a kereslete, így sorra alakultak a zenekarok. Ez a folyamat nagyon jót tett a zenészeknek, hiszen a mindennapos közös játék csiszolta technikájukat, és észrevétlenül oltotta bele a muzsikába a különböző kultúrák ízét, hangszereit, stílusát.

Jelly Roll Mortonnak a vérében volt a zene. Vele született. Régi tankönyveinkből emlékezhetünk arra, hogy egy-egy jelentős személyiség életrajza általában így kezdődött: „Már kora gyermekkorában...” Ez a mondat Mortonra teljesen igaz: már kora gyermekkorában nagy érdeklődést mutatott a zene iránt, és nagy tehetségről tett tanúbizonyságot. Ötévesen harmonikán játszott, majd dorombon, azután gitárleckéket vett egy, a szomszédjukban lakó – ahogy ő mondta – „spanyol gentle-man”-tól. Hétéves korában már egy kis bandában muzsikált, főleg mandolinon és gitáron játszott. Tanult hegedülni, dobolni és harsonázni. Nagymamája támogatásával zongorázni is elkezdett, ami akkor, az ő társadalmi helyzetükben különlegességnek számított. Rendszeres oktatásban részesült, a klasszikus zongoraleckéket egy Tony Jackson nevű tanártól kapta, aki a kor egyik nagy helyi zenész sztárja volt. Morton azt mondta róla, hogy ő a világ legjobb egykezes szórakoztatója. Jackson páratlan zenei memóriával rendelkezett, fejében voltak az operák, a korabeli slágerek és minden zene, amit valaha hallott. Morton nagyon szeretett tőle tanulni, és minden bizonnyal az ő hatására határozta el, hogy zongorista lesz. Jackson tanár úrtól megtanulta a legfontosabb zeneelméleti alapokat, melyeket ő maga továbbfejlesztett. Hamarosan kisebb munkákat is kapott, többnyire a New Orleans-i bordélyházak valamelyikében –

merthogy bordélyházból rengeteg volt New Orleansban. A kenyérkereset különösen akkor vált számára fontossá, amikor tizennégy éves korában elveszítette édesanyját, és ő anyai nagynyja felügyelete alá került féltestvéreivel.

„A zongora – mondta Jelly Roll – az én környezetemben a nők hangszere volt, és nem akartam, hogy nőiesnek tartsanak. Ezért elhatároztam, hogy amint lehet, megnősülök és családot alapítok, hiszen akkor mindenki láthatja, hogy férfi vagyok.” A nősüléssel kapcsolatos kijelentését később felülvizsgálta.

Ifjúkori zongoratudásáról egyszer azt nyilatkozta: „... én voltam a legjobb fiatal zongorista az egész városban.” Bár Jelly Roll személyiségében nem játszott jelentős szerepet a szerénység, elképzelhető, hogy ebben a kijelentésében sok igazság rejtett. Hiszen kiválóan ismerte a kottát, remekül harmonizált, nagyszerű zenei memóriával rendelkezett, nagyon sokat és kitartóan gyakorolt. Zenei műveltsége az európai muzsika és a zeneelmélet alapos ismeretére épült. Ugyanakkor valószínű, hogy saját zenei elképzelését ekkor még nem elméleti alapon fogalmazta meg, hanem – mint oly sok kiváló tehetségű muzsikus – a gyakorlat során alakította ki. A zene, amit Jelly Roll ifjúkorában játszott, még nem nevezhető jazznek. Muzsikája keveréke volt az akkor népszerű slágereknek, francia dalocskáknak, valcereknek, az operákban játszott muzsikának, koncertdaraboknak, mindazoknak a zenének, melyeket ez a fiatalember akkoriban hallhatott. Természetesen találkozott a blueszal is, bár a feketék zenéjét nem gyakorolhatta otthon, mert a nagymama azt hallani sem akarta. A tizenéves Jelly Roll sokat lógott New Orleans éjszakai mulatóiban, különösen a város szórakozónegyedében, Storyville-ben. Hamarosan viszonylag huzamosabb időre szóló munkát is kapott a kerületben, egy úgynevezett „első osztályú sportklub”-ban. Ezekon a helyeken a vendégek pezsgőt ittak, a lányok fiatalok és csábítóak voltak, a mennyezetről kristályüvegből készült csillárok lógtak, a falakat metszett tükrök borították. A sportkluboknak nevezett mulatók általában színes luxussal berendezett, gőzfürdővel felszerelt bordélyházak voltak, ahol többnyire zongoristák szolgáltatták a diszkrét és elegáns zenét, szólóban. A divatos muzsika ekkor a cake walk és a ragtime volt.

A szinkópa, a cake walk és a ragtime

A szinkópa olyan, az ütemekben alkalmazott hangsúlyeltolás, amelyet a zenészek a különleges hatások és a feszültség fokozásának elérése érdekében építettek be a muzsikába. Technikai értelemben akkor beszélünk szinkópáról, amikor egy hang rendszerint a hangsúlyos ütemrész előtt megszólal, és átkötődik az őt követő hangba. Ezáltal a zene hangsúlya az ütem hangsúlytalan részére kerül. A szinkópa legegyszerűbb megjelenése az, amikor az ütem első ütésén megszólaló hangja már az előző ütem negyedik ütésén megszólal, és átköt a következő ütemre, így a hang nem marad ki, csak hangsúlytalan helyen szólal meg.

A zene hallgatása során általában azt várjuk, hogy minden leütésre megszólal egy hang, hangsúlyozva vagy hangsúlyozás nélkül. Ha azonban a hang nem a szokásos helyen, hanem ahhoz képest előbb vagy később szólal meg, a megszokott ritmusban furcsa feszültség keletkezik. Az egy ritmuson belül végrehajtott hangsúlyeltolás alkalmazása eredményezte a jazzmuzsika első és máig legjellegzetesebb ritmikai karakterét.

Barry Kernfeld jazzkritikus szerint „szinkópát találni a jazzben nagyjából olyan, mint vizet találni az óceánban”. A szinkópa ugyanis a jazzritmizálás lényege, legyen az bármilyen jazzstílus.

A cake walk eredetileg egy Afrikából származó, furcsa mozdulatokból álló tánc, amely Amerikában az európai táncok hatására átalakult. A cake walkot kísérő zene – amely ugyanezen a néven került be a jazz történetébe – a sűrűn alkalmazott szinkópák miatt döntő jelentőségű hatást gyakorolt a jazz fejlődésére.

A ragtime az afroamerikai folklórból és a cake walk-zenéből alakult ki, oly módon, hogy a muzsikusok – az európai hangrendszer elemeire építve – a szinkópát állandó ritmusjegyként alkalmazva eredeti hangzású zenét fejlesztettek ki. A ragtime-zenét a zenetörténészek egy része kizárólag zongorakorszaknak tekinti, mivel az utókorra maradt korabeli felvételek piano rollok, azaz a zongoristák játékát hengerre rögzített tekercsek. Valójában a ragtime zenekari muzsika is volt, sajnálatos, hogy ilyen rögzített hanganyagot eddig nem találtak a kutatók.

A szórakoztató zenét játszó muzsikusok nem kerestek rosszul, egy éjszakára általában húsz dollárt kaptak, ami abban az időben tisztességes jövedelemnek számított. Ha egy zongoristát különösen megkedveltek a mulatóban „dolgozó” hölgyek, gavallérjaikkal igen komoly kiegészítést is fiztettek neki. Az esetek többségében a lányok és a zenészek között igazi szövetségek alakultak ki. Jelly Roll nagyon ügyes fiatalember volt, hamar ráért az élet lényegére. Egy hibát azonban elkövetett: a pénzszerzés e technikájáról beszámolt nagymamájának, aki a következő szavak kíséretében adta ki az útját: „Anyád elment, és nem tud már segíteni ezen a két szép fiatal lányán (ők voltak Jelly Roll féltestvérei), itthagyták őket egy

öreg nagymamára. *Én rendben és tisztességben akarom felnevelni őket, és nem tűrhetem, hogy egy henye, semmirekellő muzsikus legyen a közelükben. Szedd a sátorfádat, és költözz el innen!*” A keményszívű nagymama – haragja ellenére – felajánlotta tékozló unokájának a Biloxiban lévő nyaralóját, így a fiatal zongorista odaköltözött. Biloxiban nem töltött sok időt, de ott-tartózkodását utóbb két szempontból is fontosnak ítélte. Egyrészt itt kóstolta meg először a whiskyt – ami a későbbiekben is nagyon ízlett neki –, másrészt ettől az időtől kezdve hordott magánál revolvért. Fél év után visszament New Orleansba, hiszen a szórakozás és a szórakoztatás akkori központja nagy csábítást jelentett a már fiatalon sikereket elért muzsikusnak. Mindez 1905-ben történt.

New Orleansban természetesen ismét egy úgynevezett „klub”-ban kapott muzsikusi állást, s Jelly Roll jól érezte magát ebben a környezetben. A zongorázással szép pénzt tudott keresni, melyből kellemes életet teremthetett magának. Így aztán fel sem merült benne az átlagos polgári élet iránti vágy. Szerette a könnyed szórakoztató világot, vonzódott az ebből élőkhoz. Persze, száz év távlatából ez az élet kifejezetten vidámnak és talán romantikusnak is tetszhet, valójában azonban nem volt az. A nyilvánosházakban, örömtanyákon, kocsmákban és klubokban gyakran megfordultak csalók és szélhámosok, mindennaposak voltak a verekedések, a késelésék. Mortont azonban mindez nem zavarta, ő szerette a szabados életet.

Ez az időszak különösen a zongoristák számára volt kedvező. Rengeteg jó zongorista működött, akik a cake walkhoz vagy a ragtime-hoz hasonló zenét játszottak – s Morton már fiatalon több és jobb volt mindnyájuknál. Ösztönös adottságával mind a zenében, mind a társadalmi életben alapos tapasztalatokat szerzett. Nemcsak zenészként kereste a kenyerét, időnként „civil” foglalkozást is választott magának. Volt profi biliárdjátékos, lányokat futtató strici, szabó, hivatásos szerencsejátékos – és még sok minden más. Storyville e nemes környezetében ragadt rá a ma is csak őt jellemző név, a Jelly Roll is, hiszen ott és akkor a szabados beszéd, az obszcén kifejezések használata természetes volt. Talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy a polgári világban az ezzel a környezettel társított jazzmuzsikát magát is züllöttnek, bűnösnek tekintették. Bizonyos értelmezés szerint maga a „jazz” elnevezés is a szexuális izgalmat jelentette. Michael Jacobs írja egyik könyvében, hogy a húszas években, amikor már Chicago vált a jazz központjává, a helyi keresztény egyesület a következő megállapítást tette: *„Az, hogy az utóbbi két évben ezer fiatal lány megesett, csak a jazzre vezethető vissza”.*

A történészek és életrajzírók szerint Jelly Roll Morton 1917-ig élt és játszott New Orleansban, de már ekkor nyughatatlan ember volt. Gyakran utazott, többek között Memphisbe, New Yorkba, Chicagóba, St. Louisba, Detroitba, Tulsába, Houstonba és más városokba. New Orleansban ekkor már nemcsak mint kiváló zongorista, hanem mint remek komponista is komoly nevet szerzett magának. Ez alatt az idő alatt szólózongoristaként egy új, elődeitől és kortársaitól eltérő, egyéni játékmódot, technikát, speciális tartalmú zenét alakított ki. Muzsikája már nem volt sem ragtime, sem cake walk, de igazi blues sem, inkább mindezek elegye. Talán ez lehetett a jazz.

1917-ben a nyugati partra is eljutott. Első állomása Los Angeles volt, ahonnan Denverbe ment, és beállt az ott legjobbnak tartott, George Morrison vezette zenekarba, ám végül nem töltött hosszú időt köztük. Morrison a következőket nyilatkozta Mortonnól: *„Nem tudott sokáig egy zenekarban maradni. Ő ehhez túl szertelennek, különcnek és túl temperamentumosnak bizonyult. Ő maga egy egyszemélyes zenekar volt. Piszkosul tudott játszani! Verte a lábával a ritmust, csodát művelt a zongorán, és közben a szájában füstölt a cigaretta... Ember, azt látni kellett!”*

A húszas évek eleje Chicago számára nagy fejlődést hozott. Csak úgy szívta magába a déli muzsikusokat, akik ebben a gazdaságilag hirtelen meglódult városban munkát találtak. 1923-ban Morton is Chicagóba költözött, és önmagához képest sokáig, 1928-ig maradt ott. Ez az öt év talán a legszebb és legtermékenyebb időszaka volt. Az első ott töltött évében (ha a Richmondban készített és az alternatív felvételeket is számoljuk) közel hetvenöt felvételt készített. Ezek között voltak szóló zongoradarabok, duók (pl. Joe King Oliverrel), triófelvételek, néhány lemez a fehér zenészekből álló New Orleans Rhythm Kingsszel, továbbá a saját zenekarával is. Jelly Roll azonban nemcsak a kezével dolgozott meg a róla kialakult elismerő véleményért, de „önkritikáival” is. Lee Collins New Orleans-i trombitás mesélte egyik visszaemlékezésében: *„Jelly megkért, hogy ha van kedvem, játsszak vele, és kért, hogy menjek fel a lakására megbeszélni a részleteket. Amikor megérkeztem hozzá, éppen két nővel feküdt az ágyban. Rögtön rám támadt, és azt kérdezte, hogy Chicagóban akarok-e maradni, vagy én is visszaoldalgok New Orleansba, mint a sok beszari. Én azt mondtam, hogy szívesen maradok, ha játszhatok az egyik legjobb zongoristával. Erre ő föllállt az ágyban, szúrós szemmel rám nézett és azt mondta: „»Én nem az egyik legjobb zongorista vagyok, én a legjobb vagyok!«”*

Abban, hogy ez az idő tájt Morton Chicago egyik legnépszerűbb és legkeresettebb muzsikusa lett, természetesen nemcsak a hatékony önmenedzselés játszott szerepet. Kiváló kompozíciókkal jelentkezett, nagyszerű felvételeket

készített, remek hangszereléssel lepte meg a közönséget. Ő volt az első igazi jazzkomponista. Feltétlenül említésre méltóak ebből az időszakából a „Grandpa’s Spells”, a „Kansas City Stomps”, a „Wolverine Blues” és a „The Pearls” című szerzeményei. Zenéje meghatározó lett abban az időszakban, amit ma jazzkorszaknak nevezünk. Óriási piaca volt a jazz---muzsikának, hiszen feketék és fehérek egyaránt szerették. Morton ekkorra már kikristályosította stílusát. Hihetetlen kreativitásával, zenei tudásával, újszerű ötleteivel, ragyogó zongoratechnikájával messze kiemelkedett a kortárs zongoristák, zeneszerzők és zenekarvezetők közül. Ő volt az első, aki hangszerelést készített a zenekar számára, és mindenkinek részletesen elmagyarázta, hogy mit hogyan kell játszania.

Rendkívül igényes volt, nem elégedett meg azzal, ha a zenészek „csak” eljátszot---ták, ami a kottában szerepelt. Azt mondta: neki csak az felel meg, aki még a légy-piszkot is lejátszja a papírról. Mindenkitől megkövetelte a pontos játékot, a gondos frazeálást, de még a zenészek viselkedésére és öltözködésére is odafigyelt. Egy alkalommal elküldte egyik zenészét, mert az a klarinétját nem a tokjába, hanem egyszerűen a „gatyájába” dugta. Volt, hogy gorombán kiabált zenésztársaival, ha nem tartották be az instrukcióit.

Morton a kor zenészei közül először alkalmazta a ritmikus hangsúlyozást – amit ma szvinges lüktetésnek hívunk –, és ettől zenéje egyszerre lett feszült és laza, kötött és szabad. Megérezte, hogy a ragtime-zongorajáték saját fejlődése során egyre több virtuóz elemet használt, ami végső soron egyfajta dekadenciához vezetett.

Korszakalkotó tettet hajtott végre azzal, hogy muzsikájába bluesos elemeket épített be. A helyzet azonban nem volt egyszerű, mivel Jelly Roll hangszere, a zongora nem szerepelt a blues eredeti instrumentumai között. A blues ugyanis a feketék zenéje volt, eredendően ének és gitárzene. A blueszenészek később ritmushang---szereket, fúvósokat használtak, olyan zenei eszközöket, melyekkel leginkább képesek voltak az emberi énekhangot imitálni – a zongora nem tartozik ezek közé. A zongorajátéknak ily módon jelentős változáson kellett átmennie, hogy a divatos ragtimehangzás bluesosra módosuljon. Morton előtt tehát sok új megoldandó feladat állt, ha zenei célkitűzését meg akarta valósítani.

Tudta, hogy a blues lényege a kollektív zenélés. Úgy gondolta, olyan együttest kell létrehoznia, melyben a zongora vezető szerepet kap, és amelyben érvényesítheti saját zenei koncepcióját. Ennek lényege az a kompozíciós tevékenység – melynek során a zenei téma kitalálásán túl az egyes játékvariációk meghatározására is törekedett. Ezt ma hangszerelésnek nevezzük.

Az 1920-as évek közepén Morton már nemcsak egyszerű dalszerző és hangszerelő volt, hanem koncepciózus művész is. Minden darabját tudatosan építette fel. Szerzeményeiben jól elkülöníthetően jelent meg a zenedarab bevezetése, közepe és befejezése, miközben e részek egységes, logikus egészet alkottak. Pontosan úgy, mint az európai koncertdarabokban. Érezte, hogyan kell kifejezni a csúcspontot, hogyan kell finom átvezetéseket alkalmazni az egyik hangulatból a másikba, hogyan kell a zenei ellentéteket megmutatni.

1926-ban létrehozta a Red Hot Peppers nevű együttesét, melyben korszakának legkitűnőbb muzsikusi játszottak. Csak néhány név az együttesből: Johnny Dodds klarinétos, Kid Ory harsonás, George Mitchell trombitás, Baby Dodds dobos, Bud Scott gitáros, később Omer Simeon klarinétos, Johnny St. Cyr bendzsós, John Lindsay bőgős és Andrew Hilaire dobos. Mitchellt kivéve mindannyian New Orleans-i muzsikuskok voltak.

A Red Hot Peppers 1926 és 30 között rengeteg sikeres felvételt készített. Morton rendkívüli módon finomított a ritmikán és a dinamikán. Abban a tekintetben is úttörő munkát végzett, hogy spanyolos, latin-amerikai színezést, speciális hangeffektusokat épített be a zenéjébe. A „Sidewalk Blues” és a „Dead Man Blues” felvételein például beszélgetések hallhatók, melyeket autódudák, utcazaj, templomi harangok hangjai kísérik. Különösen a „Black Bottom Stomp” című darabjában alkalmaz sok ritmikai újítást. A „King Porter Stomp” című szerzeménye óriási karriert futott be, évtizedekig ez volt a legtöbbet feldolgozott kompozíció.

A Red Hot Peppers sikereiben egyébként nagy szerepet játszott két fiatal fehér zeneműkiadó testvér, Walter és Lester Melrose, akik felismerték, hogy a fekete és a kreol muzsikuskok jazzlemezei jól eladhatók. Üzleti vállalkozásuk sarokköve Morton és együttese lett. Komoly energiát és pénzt fektettek abba, hogy őt és zenekarát kereskedelmi alapon „felépítsék”. Igaz, a két testvér nem volt meghatározó a hanglemeziparban, de kiváló kapcsolataik révén elintézték, hogy Jelly Roll szerződést köthessen a Victor lemeztársasággal; mind a Red Hot Peppers, mind Morton 1930-ig náluk készítette lemezeit, és ők „gyártották” is a jobbnál-jobb felvételeket.

1928-ban Jelly Roll Chicagóból New Yorkba költözött. Továbbra is készített zenekarával lemezeket, egészen 1930. október 9-ig. Ez volt ugyanis a Red Hot Peppers utolsó felvételének időpontja. Valami történt ekkor. Számtalan okot lehet találni, hogy miért esett ki Morton oly hirtelen a lemezkiadók kegyeiből. Biztosan közrejátszott Jelly Roll nehezen elviselhető természete, akarnoksága, fennhéjázó modora, de sokkal jelentősebb ok volt az akkorra széles körűen

kibontakozott gazdasági válság, aminek eredményeképp erőteljesen lecsökkent a lemezek iránti kereslet. A lemeztársaság 1930-ban szerződést bontott Mortonnal és együttesével. A gazdasági krízis hatására 1931-ben az egész lemezület szinte egyik napról a másikra összeomlott.

Ez a momentum óriási hatással lett Morton egész további életére. Az a muzsikos, aki ünnepest sztár volt Chicagóban, de talán az egész Egyesült Államokban, az a komponista, akinek darabjait számtalan zenekar játszotta, aki alapvetően meghatározta a jazz fejlődését, egyszerre csak az utcára került, munkanélküli lett. Tragédiáját jól jellemzi, hogy 1930 és 1938 között mindössze egyetlen lemezt készített. A csapás nem kímélte az egészségét sem. A baj tetézéseképpen 1935-ben egy rossz üzleti vállalkozása következtében vagyonának jelentős részét elveszítette. Szinte görcsösen akart újra a csúcsra jutni. Képtelen volt elfogadni, hogy a világ nem kíváncsi rá. Beutazta az egész Egyesült Államokat, próbálkozott különféle zenekarokkal, néha egészen közel került az újbóli sikerhez, de mindig történt valami, ami miatt nem következett be a nagy visszatérés. A sok változás, a rendezetlen élet következtében súlyos szívbetegség alakult ki nála.

1938-ban mégis megcsillant valami remény: találkozott Alan Lomax zenekutatóval, aki újra felfedezte őt a jazzszerető közönség számára. A találkozást furcsa történet előzte meg. Jelly Roll egy este azt hallotta a rádióban, hogy a blueskomponista W. C. Handy úgy mutatták be, mint a „jazz feltalálóját”. Morton olyan dühös lett, hogy a következőket írta a rádiónak: *„Mindenkinek tudnia kell, hogy a jazz bölcsőjét 1902-ben New Orleansban én hoztam létre.”* Lomax olvasta a Down Beat című, jazzszel foglalkozó újságban is leközlött levelet, és felkereste őt. Leültette a zongora mellé, és Morton szóban, dalban és zongorán előadta az egész életét. Lomax mindezt rögzítette, és az utókor szerencséjére a felvételt átadta a Library of Congressnek, azaz az Amerikai Kongresszus Könyvtárának. Ez az anyag rendkívüli értéket képvisel, hiszen a nagy idők nagy tanújának vallomását tartalmazza életének zenei és érzelmi hullámzásairól.

1938 tavaszán Lomax közbenjárására Mortonnak sikerült lemezfelvételhez jutnia, és az emberek hirtelen emlékezni kezdtek rá. Két zenekutató, Charles Edward Smith és Frederic Ramsey, akik ebben az időben éppen a jazz úttörőinek életével és munkásságával foglalkoztak, szintén segítettek neki. 1939-ben Morton nyolc felvételt készített az RCA Victor lemeztársaságnál olyan zenészekkel, mint a két kiváló klarinétos, Sidney Bechet és Albert Nicholas, a bőgős Wellmann Braud, a dobos Zutty Singleton – megannyi régi New Orleans-i muzsikustárs. A zenekar a Jelly Roll Morton's New Orleans Jazzmen nevet kapta. Smith és Lomax további lemezeket szerettek volna készíteni vele, de az 1939 telére és 1940 januárjára szervezett felvételek nem jöttek létre. Az emberek még valahogy nem voltak elég kíváncsiak a „történelmi múlt” csillagaira, így az egykori nimbusz nem vonta be újra Jelly Roll Mortont. Ráadásul ekkor már nagyon beteg volt. Úgy érezte, nem szabad New Yorkban maradnia, mert a klíma és a környezet tovább gyengíti az egészségét. Elhatározta, hogy Los Angelesbe költözik. Az utazás maga volt a borzalom. Az út egy részét hóviharban tette meg. Hiába cserélte le előzőleg Cadillacjét egy nagy Lincoln-ra, az sem védte meg a hidegtől és az utazás megpróbáltatásaitól. Az volt a terve, hogy Los Angelesben egy nagy éjszakai mulatót nyit, de ezt az ötletét már nem tudta megvalósítani. Megérkezése után hat hónappal, 1941. július 10-én meghalt. Az újságok szerint a temetésén nagyon kevés zenész jelent meg – nem sok barátot tudhatott magáénak.

Jelly Roll Morton meglehetősen összetett személyiség volt. Sok nagy alkotóművész sajátja, hogy feltétel nélkül bízik önmagában, és mélyen hisz abban, amit csinál. E nélkül nem tudná következetesen végigjárni a maga által kijelölt utat – a következetlenség pedig művészi labilitást eredményez. Minden művészpályának megvan a maga íve, amely csak akkor bontakozhat ki teljességében, ha nincsenek fölösleges kitérők, visszafordulások, bizonytalanságok. A művészet története azt mutatja, hogy a nagy művészek megalkuvás nélkül járták végig az útjukat, még akkor is, ha közben sokszor értetlenséggel, ellenségességgel találkoztak. Az utókor őket igazolja.

Morton hitt önmagában, talán erősebben is, mint kellett volna. Gyermekkorá vitathatatlanul nem telt felhőtlenül, és nagyon fiatalon kellett munkát vállalnia, hogy eltartsa magát. Mindez igen tiszteletre méltó, és joggal lehetett rá büszke. Önbizalma azonban gyakran önhittségbe csapott át. Szívesen szólította magát hercegnek. Rendkívül választékosan, mondhatni piperkőc módjára öltözködött, és nemcsak csillogó tehetségére, hanem csillogó fogsorára is büszke volt – ugyanis gyémántot ültetett be az első fogaiba. Mindig gondosan lesimította a haját, és olajjal kente fényesre. A róla készült fotókon általában egyedül van, sötét zakóban, fehér pantallóban, kissé szemtelenül néz a lencsébe, mintha azt mondaná: ki, ha én nem? Lomaxnak mesélte el az alábbi történetet, amely Los Angelesben esett meg vele: *„Az volt az új sport, hogy a lányok és a srácok fel-alá sétáltak az utcán, hogy megmutassák magukat. Nekem volt egy teniszcsúkos öltönyöm, amiben délelőtt lófráltam, de úgy vettem észre, kevesen néztek meg. Két órával később egy másik ruhában mentem ki korzózni. Hallottam, amint a lányok összesúgtak: ki ez a pasi ebben a klassz szerkóban? Nagyon jól néz ki! Délután négykor megint kimentem ugyanoda, egy másik öltönyben. Egy kedves bébi rám szólt:*

– Hé uralam, tulajdonképpen hány ruhája van magának?

– Rengeteg, kedvesem, rengeteg – válaszoltam neki.

– Es mindennap cseréli őket? – kérdezte.

– Figyelj, kislány. Egy hónapig minden nap új ruhát hordhatnék anélkül, hogy két---szer felvenném ugyanazt. És még akkor is csak a felét használnám. Én egy ruhagyuri vagyok Ruhaországból.”

Mindenre, amit a zenével összefüggésben tett, különös gondot fordított. Nemcsak a darabokat építette fel precízen, szinte hangról hangra, nemcsak a zenészeket válogatta ki nagy odafigyeléssel, de gondja volt a zenekar megjelenésére és viselkedésére is. Azt, aki megsértette a Morton által kialakított normákat és erkölcsi szabályokat, azonnal kirúgta. Egyszer, amikor megtudta, hogy a mulatóban, ahol játszottak, két New Orleans-i muzsikushazai szokás szerint a színpadon maga akarta elkészíteni kedvenc babos rizsét, üvöltve rúgta ki őket a zenekarból. Bár szívesen alkalmazott fekete muzsikust, voltaképpen lenézte őket, magát sokkal többre tartotta náluk. Furcsa paradoxon azonban, hogy miközben szigorúan, néha könyörtelenül bánt a zenészeivel, azok ragaszkodtak hozzá, felnéztek rá.

Amíg volt pénze – mert amikor Mortonnak jól ment, nagyon sokat keresett –, pazarlóan bánt vele. 1928-ban feleségül vett egy Mabel Bertrand nevű táncosnőt, és királyi pompát biztosított számára. Briliáns nyakéket vett neki, luxuslimuzinban utaztak a fellépésekre, a legelőkelőbb szállodákban laktak.

Volt a természetében valami örökké elégedetlen, nyughatatlan vonás. Mindig talált valakit, akivel veszekedhetett. Hol a muzsikustársakkal, hol a kiadóval, hol a mulató vezetőivel. A harmincas évek elején, a krízis időszakában szinte valamennyi zenei ügynökséggel összeveszett, mert szerinte azok kizsákmányolták őt. Többen állítják, hogy voltaképpen a vesztét is az összeférhetlensége okozta. A jeles amerikai jazzkritikus, Gary Giddins például nem a gazdasági válságnak tulajdonítja Morton hanyatlását. A következőket írja: „A harmincas években Morton zenekarvezetői, zongoraművészi és énekesi képességei lehetővé tették volna, hogy eredményesen megragadja a fekete szórakoztató zenében rejlő lehetőségeket. A jelek szerint azonban Morton saját karaktere volt a bukás oka. Sokan egyenesen örültek annak, hogy csillaga leáldozott. A konok, nagyszájú arslán a gyémántfoggal megérett a bukásra. Jelly temperamentumánál fogva nem illett bele a harmincas évekbe, és senki sem segített neki az alkalmazkodásban.”

Ez a furcsa, nagyzó, önhitt figura ugyanakkor megejtően figyelmes volt a családtagjaival. Szinte élete végéig támogatta nagyanyját és lánytestvéreit. Gazdag ajándékokkal lepte meg őket a különböző ünnepeken, és visszaemlékezéseiben is elismerően beszélt róluk.

Jelly Roll Morton mint muzsikushazai lezárta egy korszakot, és kijelölt egy másikat. Zenei tevékenységének döntő szerepe volt abban, hogy a jazz a 20. század egyik legjelentősebb irányzatává vált. Számos zenei trendet vetített előre, melyek csak több évvel később, a nagyzenekari jazzben váltak népszerűvé. Sokak szerint ő volt az első nagyzenekari jazzkomponista és hangszerelő a műfaj történetében, s ezzel a jazzt a kompozíciós zene kategóriájába emelte. Jelentős vívmánya, hogy a jazz-zenekarban a zongorát a többi hangszerrel egyenrangúvá tette.

Ha az talán nem is fedi teljesen a valóságot, hogy Morton találta fel a jazzt, mindenesetre annak világhódító útjára indításában igen nagy szerepe volt.

A JAZZ ELSŐ KIRÁLYA

„Joe Olivernek volt néhány kottája, de ő, amilyen gyorsan csak lehetett, megváltoztatta a leírtakat. Nem jól olvasott kottát, de ez nem sokat számított nála. Nagyon furcsa trombitás volt. Azért nevezem furcsának, mert a hangszere csak ritkán szólt az eredeti hangján, mindig valamivel megváltoztatta a hangzását. Gyakran használt a játékában különös eszközöket, mint például csészét, üveget, vödröt, csengőt. A legtalálékonyabb zenész volt, akit valaha hallottam.”

Mutt Carey, trombitás

A következő szomorú történet 1938 áprilisában játszódott le Savannah egyik biliárdklubjában, ahol a jazz történetének első igazi királya afféle mindenes teremügyelőként tengette életét, távol sikereinek színhelyétől.

A rádióban egy remek blues szólt, és az egyik fiatal biliárdjátékos, miközben krétázta a dákót, megszólalt:

– Jó kis blues ez, Joe.

– Én írtam – válaszolt a klub mindenese.

– Persze, én meg Bonaparte Napóleon vagyok – kuncogott a fiatalember.

– Legközelebb azt fogod mondani, hogy játszottál a rádióban – folytatta egy másik játékos.

– Játszottam bizony.

Mindenki nevetett a helyiségben. Ekkor felhangzott a rádióban Benny Goodman zenekarának előadásában a „Sugar Foot Stomp”.

– Igen. Ezt a számot én írtam, és a „Dippermouth Blues” címet adtam neki. Hiába változtatták meg, a szám az enyém.

– Folytasd, Joe papa, mesélj még nekünk – biztatták némi gúnnyal a hitetlenkedő srácok. Mert igazából szerették ezt a furcsa, meghatározhatatlan korú, kicsit mogorva embert.

– Bizony, a Joe papa nevet Louis adta nekem – mondta a felügyelő komolyan.

– Milyen Louis? – kérdezték.

– Louis Armstrong. Ő volt a tanítványom.

A teremben harsány röhögés tört ki. A biliárdozók ordítva hahotáztak, a térdüket csapkodták jókedvükben. Még a moziban sem hallottak ennél komikusabbat.

Éjfél volt, amikor a negyvenhárom éves Joe Oliver az utolsó vendég után is eloltotta a lámpákat, és kulcsával becsukta a játéktermet. Nagyon sóhajtott, mert rettenetesen fáradt volt. „Holnap kilenckor megint nyitni kell” – gondolta magában, és elindult hazafelé.

New Orleans, a jazz bölcsője

Vitathatatlan – és bizonyára nem is vitatja senki –, hogy a jazzmuzsika valahol a Mississippi deltájának környékén, egy hosszú kulturális metamorfózis eredményeképpen alakult ki. A várost, ahol a jazz csodálatos kalandja elkezdődött, és ahonnan elindult világhódító útjára, New Orleansnak hívják. Nyilvánvaló, hogy a jazz hőskorának legnagyobb és legjellegzetesebb képviselői is erről a környékről származtak, és itt lettek muzsikusok.

A kezdeti idők jazz-zenészeinek többsége fekete volt. Természetesen előfordultak kiváló kreolok – mint Jelly Roll Morton –, néhány tehetséges fehér zenekar is játszott, de a kocsmákban, a mulatókban, a honky tonkokban, a dance hallokban főleg feketékből álló zenekarok muzsikáltak.

A számtalan szórakozóhely sok zenekart és természetesen sok zenészt foglalkoztatott. Ezek között voltak ír népzeneészek, francia fúvósok, spanyol pengetősök, de a legnagyobb népszerűségnek a feketékből szerveződött, rendkívül ritmusos és dallamos zenét játszó zenekarok örvendtek. A néger zenészek hozták magukkal a saját, afrikai gyökerű csodálatos ritmus- és dallamvilágukat, hozzávegítették az európaiaktól átvett dalokhoz, melyeket európai hangszereken játszottak el, s az eredeti alkotórészekből végül egy bámulatosan egységes zenei vegyület bontakozott ki. Ezt a zenét nevezzük ma jazznek.

Az együttesek között – és ezáltal a különböző mulatók között is – egészséges versengés indult meg azért, hogy melyik zenekar tud több érdeklődőt, nagyobb táncolni és szórakozni vágyó közönséget vonzani. A zenekarok többnyire egy-egy vezéregyéniség köré csoportosultak, akinek a játéka, személyisége és viselkedése meghatározta a banda sikerét. A korszak legjellegzetesebb szólistái, többségében a zenekarok vezetői a kornettjátékosok voltak. New Orleansban az 1910-es évek elejét három különösen népszerű fekete kornettes határozta meg: Bunk Johnson, Freddie Keppard és Joe Oliver. Közülük az utóbbi több szempontból is meghatározó személyisége lett a jazz történetének.

Az 1900-as évek elejére New Orleans lett az Egyesült Államok legelevenebb, legszórakoztatóbb városa. Itt minden és mindenki megfert egymás mellett. Az összes náció élte a maga életét, gyakorolta a vallását és szokásait, öntötte kultúráját a nagy közös olvasztóba. New Orleansban már a 19. század végén operaház működött, ahol európai operákat adtak elő, az utcákon a francia „marching band”-ek és a német katonazenekarok masírozás közben fúvószenét játszottak, a spanyolok dallamos latin muzsikáját lehetett élvezni, zenéltek az írek, az angolok énekelték balladáikat, szóltak a néger dobok – frenetikus ritmusokkal, dallamokkal és tánccal töltve meg a várost. A folyón gőzhajók úsztak és minden hajó saját zenekarral rendelkezett. Szinte állandó karneváli hangulat közepette folyt az élet. A kereskedelem vonzotta a pénzt, az emberek szívesen jártak szórakozni, nem csoda hát, hogy egyre másra nyíltak a zenés-táncos helyek. Természetesen nehéz pontosan azonosítani azt a területet, ahol a jazz kialakult, ám New Orleans Storyville nevű városrésze minden bizonnyal nagy szerepet játszott benne. A leírások szerint a kerület egy Sidney Story nevű városi hivatalnokról kapta a nevét, aki 1897-ben törvényesítette, hogy csak ebben a városrészben üzemelhetnek bordélyházak Storyville tehát a város szórakozó-, úgynevezett „vörös lámpás” negyede volt. Vendéglők, lokálok, kabarék, cirkuszok, zenés-táncos varieték váltották egymást.

Sorra alakultak meg a különböző nációjú és érdeklődésű embereket tömörítő klubok és szervezetek, New Orleans szinte a klubok városává vált. Működtek társadalmi és sportklubok, kulturális és táncklubok, hagyományőrző egyesületek. A klubok rendezvényeket tartottak, és ilyenkor felvonultak az utcákon, tagjai zenéltek, táncoltak, népviseletbe öltöztek, ami a várost fantasztikusan sokszínűvé és szórakoztatóvá tette.

Egy Pops Foster nevű fekete muzsikusként írt visszaemlékezéseiben: *„Amikor már hivatásos zenész lettem, rengeteg időt töltöttem a Pontchat-rain-tó mellett. A vasárnapok voltak a legjobbak. Néha harmincöt-negyven zenekar is játszott egymást váltva. Minden klub pikniket rendezett a tagjai számára, és zenekart fogadott a saját rendezvényére. Itt aztán minden volt. Ehettől gumbo csirkét, babot rizzzel, barbecue-t, ihattál sört vagy vörösborot. Az emberek táncoltak a saját zenekaruk zenéjére, vagy egyszerűen csak hallgatták őket, úsztak, csónakáztak, sétáltak.”*

No, persze, a romantikus visszaemlékezések megszépítik a múltat, és bár valóban vidám élet folyt Storyville-ben, azért akadtak árnyoldalai is ennek a szórakoztató világnak. A városba a világ minden tájáról érkeztek a hajók és velük a kétes egzisztenciájú figurák. Mindennaposak voltak a verekedések, az utcai támadások, a szórakoztatóipar nagy része a prostitúcióra épült. Több mint tízezer örömlányt foglalkoztató bordélyházak, kocsmák és játékbarnakok működtek.

Joe Oliver 1885-ben született egy Abend nevű településhez tartozó ültetvényen, amely a Mississippi partján fekszik, nem messze New Orleanstól. Édesapja baptista lelkész volt, így otthon az akkori lehető legjobb nevelést kapta. Még nem érte el a 15. életévét, amikor édesapja meghalt. Ezt követően Oliver a nagynénjéhez költözött, New Orleansba. Hamarosan komornyiki állást kapott egy fehér családnál, akik az Irish Channel mellett laktak.

Oliver 1907-ben kezdett kornetten muzsikálni – teljesen autodidakta módon tanulva –, és belépett egy Onward Brass Band nevű, a szomszédos utcában játszó rezesbandába. Az ekkoriban jelentős számú kreolokból és feketékből álló zenekarok közül sokban megfordult, így például a Melrose Brass Bandben, a Henry Allen Brass Bandben vagy az Original Superior Orchestrában.

A zenéléssel megkereshető pénz valójában csak a szólózenészeknek biztosított megélhetést. A zenekaroknak összesen alig fizettek többet, mint egy szólózenészeknek, így egy öt-hat főből álló együttes tagja a muzsikálásból keresett pénzből nem tudta fenntartani magát – különösen, ha még családja is volt. A muzsikusként nagy többsége polgári foglalkozást is vállalt – ezt hívták „nappali munkának” –, s a zenélést inkább kiegészítő tevékenységként végezte. A leggyakrabban komornyikként, pincérként, kikötői rakodómunkásként, szakácsként, utcaseprőként, szabóként és kocsisként dolgoztak. Ezek a foglalkozások, ha nem is sok, de biztos jövedelmet jelentettek, szemben a bizonytalan

keresettel, amire a zenéléssel lehetett szert tenni. Joe Oliver tipikus példa volt minderre. Bár egyike volt New Orleans legnagyobb és legelismertebb muzikusainak, nappali munkát kellett vállalnia. Napközben dolgozott, a muzikának munkaidő után hódolt.

A korai jazz, a rögtönzés és a hangszerek

A New Orleansban kialakuló muzikát nem lehet egyszerűen tánczenének nevezni, annál sokkal több. A zenei alapanyag részben az európai klasszikus és népzeneiből, részben a feketék Afrikából hozott ősi zenéjéből állt össze. Benne volt a francia operamuzika, a spanyol flamenco, az ír népzene, a lengyel polonéz, az európai egyházi zene, a feketék rabszolgaságának idejéből származó munkadalok, az afrikai dobok ritmusa, a néger blues és spirituálé. Szinte felsorolni sem lehet azokat a hatásokat, amelyek a jazz kialakulásához hozzájárultak.

A zenét, amit a fekete és kreol zenekarok játszottak, nem rögzítették kottában, szinte minden alkalommal másként szólt meg, mint előzőleg, hiszen a muzikusok hallás után játszották. Természetes hát, hogy egy-egy szám előadásakor csak a zenei alapot tekintették viszonylag állandónak, mindaz, amit hozzátettek, rögtönzés volt, amelynek minősége függött a zenész technikai tudásától, a hangszer lehetőségeitől, a muzikus pillanatnyi hangulatától, a közönség reakciójától és még sok egyéb tényezőtől.

A kezdeti időkben a zenekarok tagjai gyakran saját maguk készítették hangszereiket. Szép számmal akadtak lefolyócsőből barkácsolt fúvós hangszerek – talán ezért is nevezik a vízvezetékcsatlakozók rémének –, gyümölcsösládából készített húros hangszerek vagy fazekakból, dobozokból összeállított dobok. Természetesen az egyre népszerűbb, sokat foglalkoztatott zenészek már gyártott hangszereket használtak, hiszen a technikai tudás mellett egyre fontosabbá vált a hangzás minősége.

A zenekarokban általában hat-nyolc muzikus játszott. A ritmusszekció mellett a szólóhangszerek a klarinét, a harsona és a kornett voltak. A zenészek mindig nagyon figyeltek egymásra, különösen akkor, amikor rögtönöztek. A számok többségében a klarinét, a kornettek és a harsona egyszerre, párhuzamosan improvizáltak, de a közös játék csak akkor vált élvezhetővé, ha a zenében rend uralkodott. Mindig figyelemmel kellett lenni a harmóniákra, a dallamra, hiszen az azoktól való eltérés kaotikus következménnyel járhatott. Ez a fajta zenélés nagy figyelmet, alkalmazkodóképességet és gyors reflexet követelt a zenésztől.

Joe Oliver kornettjátékát a kortársak „őseredetinek” tartották. Muzsikája erősen kötődött a blueshoz, hangszerén gyakran alkalmazott negyedhangos csúszásokat. Sokat próbálkozott a kornett hangjának változtatossá tételével, például tompítónak a bedugult lefolyó tisztítására használatos gumipumpát használta, amelytől a hangszer szinte emberi hangon szólt meg. Képes volt vele sírást, haragos vagy szomorú hangot utánozni, és ezzel érzelmi szempontból is sokszínűvé vált a játéka.

Oliver finoman fogalmazva sem volt kifinomultnak nevezhető figura – nem sokat törődött a megjelenéssel. Ha melege lett a színpadon, levette a zakóját, és nadrágtartóban játszott. Ilyenkor a pocakján szétnyílt az inge, és láthatóvá vált piros alsónadrágja – s ő még büszke is volt erre. Legnagyobb sikereit a New Orleans francia negyedében lévő Abadie Kabaréban és Pete Lala kocsmájában aratta, itt érdemelte ki a közönségtől a King, azaz a „király” jelzőt.

Egy forró nyári estén – csakúgy, mint gyakran máskor – a Dolphin Street-en lévő kocsmában nagy számban gyűltek össze Storyville hölgyei és kitaratóik. A teremben enyhe duruzsolás hallatszott. A sarkig kitért ajtóban egy széles vállú, nagydarab ember jelent meg. A tömegben enyhe bizsergésként futott végig a felismerés: ez King Oliver. A férfi, a nagyok öntudatosan lenéző mosolyával az ajkán, lassan keresztülment a termen. Az emberek úgy váltak szét előtte, mintha valóban egy király jelent volna meg közöttük. Oliver megállt a bárpultnál, és hanyag mozdulattal, természetességet színelve leöntötte a torkán a számára előzékeny gyorsasággal odakészített gint. Fején egy kis pörge kalap trónolt, nagy, domború hasán nyugodtan feküdt fekete nyakkendője. Az egyik szemé sérült volt, emiatt szemhéját félig lehunyva tartotta, és ettől a tekintete kissé gúnyosnak tűnt. „Játssz valamit, King Oliver” – biztatták egyre többen. A király úgy tett, mintha nem is hallotta volna, hogy neki szólnak. Leült egy asztalhoz, és fensőbbségének tudatában lazán beszélgetni kezdett az egyik stricivel. A tömeg egyre hangosabban és szinte ütemessé fokozva kiáltozta a nevét. Oliver egy idő után feltartotta a kezét, mint aki megadja magát a közönség kívánságának, hiszen ha annyira akarják, mi mást tehetne. Lassan felállt, nehézkes mozdulatokkal a dobogóhoz ment. Oliver kezébe vette a kornettet, megnézte, hogy minden rendben van-e a rajta. Kettőt-hármat hangtalanul belefújta a fúvókába,

majd a mellette álló klarinétoshoz fordult, és halkán mondott neki valamit. Az ijedt arcú klarinétos annyira megtisztelve érezte magát, hogy majdnem elfelejtette továbbadni a zenekarnak a király akaratát. Oliver beintett a fejével, és belevágott egy középgyors bluesba. Azonnal eszeveszett hangulat lett a teremben. A lányok aléltan vették tudomásul, hogy most a Király játszik nekik.

Egy baleset következtében Oliver egyik szeme megsérült, ami ugyan felettébb kellemetlen volt számára, de nem akadályozta meg abban, hogy mint muzsikus egyre nagyobb hírnévre tegyen szert a városban. 1914-ben Oliver a klarinétos Sidney Bechet-vel együtt tagja lett az Olympia Band nevű zenekarnak, melyet a hegedűs Armand Piron vezetett. Az együtttest „monoklis bandának” nevezték el Oliver bedagadt szeme miatt, ami különösen kidülledt, amikor a kornettes a magas fekvések fújásakor megfeszítette arcizmait. Bizonyára nem volt valami szívderítő látvány.

Ekkoriban a harsonás Kid Ory egy igen népszerű zenekart vezetett, amelyet az előkelőbb mulatókba hívtak meg játszani. Ory kereste az eredeti hangzású zenészeket, azokat, akik a bluest igazán szívből és kreatívan játsszák. Így fedezte fel Olivert Piron bandájában, és leszerződtette őt és Bechet-t a zenekarába. Ory szerint Oliver könyörgött, hogy vegye őt fel a zenekarába, igaz, erről Kid Ory csak akkor beszélt, amikor a fiatal kornettes már kiszállt az együttesből. Hőskor ide, zenészsolidaritás oda, a rosszmájúság és az irigység már akkor sem voltak ismeretlen fogalmak. A szerződés kötés valószínűleg 1915-ben történt. Évszámok tekintetében biztosra azonban nem mehetünk, hiszen a visszaemlékezésekből, elbeszélésekből pontos dátumokat nem lehet megtudni. Nem véletlen, hogy szinte valamennyi történeti leírás más-más zenekart nevez meg Oliver első bandájaként, és egy-két év eltérés mindig van a tízes évek történéseinek feljegyzéseiben. Tény, hogy Oliver és klarinétos társa, Sidney Bechet Kid Ory zenekarába kerültek, ahol hamarosan a közönség kedvencei lettek. Bizonyosságul szolgál Oliver gyors sikerére, hogy például egy milenburgi fellépésüket „Oliver-Ory Band”-ként hirdették. A szem- és fültanúk leírásai szerint Oliver kreatív játéka nagyon sokat lendített Ory zenekarának hangzásán, amely hamarosan New Orleans legnépszerűbb együttese lett.

Sajnos, a siker és a jó élet nem tartott sokáig. Az 1917-es év sorsfordulót jelentett a jazz-zene fejlődésében, és ezzel párhuzamosan sok jazz-zenész életében. A nevezetes esemény az volt, hogy megszületett a jazz történetének első hanglemeze. A dolog paradoxona pedig abban állt, hogy ebben az időszakban jazzt szinte kizárólag fekete zenészekből álló zenekarok játszottak, és főleg New Orleansban, mégis az első jazzlemez egy Original Dixieland Jazz Band nevű, fehér zenekar készítette New Yorkban.

Az 1918-as év szintén rendkívül fontossá vált. Ebben az évben ugyanis az Egyesült Államok belépett a világháborúba, aminek kapcsán New Orleansot hadikikötővé minősítették, és a város katonai vezetője bezáratta a storyville-i szórakozóhelyeket. Jelentősen csökkent a város kereskedelmi szerepe, rengeteg ember maradt munka nélkül, különösen azok, akik kenyerüket a szórakoztatóiparban keresték. Így jártak a jazzmuzsikusok is. New Orleans élete és légköre teljesen megváltozott.

Ezenközben az északi városok nagy gazdasági fejlődésnek indultak. Chicago járt ebben az élen, amely fejlett ipari várossá nőtte ki magát, és vonzotta a déli munkanélkülieket, velük együtt a jazzbandákat, a jazzmuzsikusokat. A városban sorra nyíltak a kávéházak, a kabarék, a lokálok, de ezekben már nem volt meg a déli város sajátos bohém világa. A jazz Chicagóban kinőtt New Orleans-i gyermekkorából, és felnőtté vált. A szórakozóhelyeken egyre gyakrabban tűntek fel a New Orleans-i zenészek, akiket a közönség nagy örömmel fogadott.

Joe King Olivert nemcsak a New Orleansban zajló események készítették arra, hogy változtasson. 1918 júniusának egyik szép estéjén a Winter Garden nevű mulatóban, egy egyébként remekül sikerült este alkalmával a rendőrség razzitát tartott, és Olivert rendzavarás vádjával letartóztatták. Igaz, „csupán” egyetlen éjszakát kellett a dutyiban töltenie, és büntetés nélkül elengedték, a dologban teljesen ártatlan Joe Oliver azonban ezt az atrocitást nagyon is zokon vette. Felesége, Stella később így beszélt erről: „Joe rettenetesnek tartotta, hogy egy ártatlan embert, aki sokak szórakozását biztosítja, egyszerűen be lehetett zárni. Ekkor fogadta meg, hogy Chicagóba megy.” Oliver szavatartó ember volt, és 1919 februárjában sokadmagával a nagyvárosba költözött. Egyszerre több New Orleans-i zenekar ment Chicagóba, elsősorban azok, akik keresettek és népszerűek voltak.

Olivernek kapóra jött, hogy Bill Johnson, az egyik legkiválóbb New Orleans-i basszista felkérést kapott Chicagóból, hogy zenekarával lépjen föl a Royal Gardenben. Johnson ugyan először Buddy Petit-t hívta kornettesnek, de Petit nem akarta elhagyni New Orleansot. Ezután szólt Joe Olivernek, aki elvállalta a munkát. Rövid chicagói tartózkodás után Oliver megalakította saját zenekarát, a Creole Jazz Bandet, amely hamarosan a város legsikeresebb együttese lett. A zenekar a Dreamland Cafében játszott, amely a chicagói jazz-zenészek legfőbb találkozóhelyévé vált.

Oliver zenekarvezetőként megbízható és gyakorlatias volt, bár életének későbbi szakaszában zenésztársai fukarnak és némileg bizalmatlannak tartották. A zenét szerető utókor számára azonban az a legfontosabb, hogy Olivernek már a kezdetektől fogva tiszta és konzekvens elképzelései voltak arról, hogyan kell a zenekarnak megszólalnia, és koncepcióit meg is valósította.

A chicagói muzsikusok között komoly verseny folyt a legnépszerűbb, legelismertebb zenész címéért. Olyanok szálltak harcba, mint Morton, Oliver, Bechet és mások. Joe King ekkor valóban a legjobbnak számított. Paul Barbarin leírta, hogy tanúja volt Oliver megkoronázásának. 1922-ben egy, a fekete gyökerekre visszavezethető nyugat-indiai ceremóniával – igaz, csak papírkoronával – formálisan megkoronázták a kornettkirályt.

Még ebben az évben a zenekar elutazott Kaliforniába, ahonnan sikerekkel telve tértek vissza a chicagói Royal Gardenbe, amelynek a nevét a tulajdonos időközben Lincoln Gardensre változtatta. Oliver újítani akart a zenekarán, és szerződtette a harsonás Honore Dutrey-t, a klarinétos Johnny és a dobos Warren „Baby” Doddsot, valamint a zongorista Lillian Hardint. Ekkor következett be a jazz történetének egyik legjelentősebb eseménye: Joe King Oliver meghívta együttesébe a fiatal tehetséges kornetttest, Louis Armstrongot, akinek zenési karrierjét már New Orleansban is egyengette.

A jazztörténet lapjaira arany betűkkel kell felírni 1922. augusztus 8-át, amikor Armstrong Chicagóba érkezett. Az együttes a fiatal Louis Armstronggal kiegészülve a leghitelesebb és legeredetibb New Orleans-i klasszikus jazzt játszotta. A Creole Jazz Band a következő tagokból állt: Joe Oliver és Louis Armstrong kornettese, Honore Dutrey trombonos, Johnny Dodds klarinétos, Lil Hardin zongorista, Arthur „Bud” Scott bendzsós, Warren „Baby” Dodds dobos, továbbá fellépett még velük Johnny St. Cyr bendzsós és Charlie Jackson basszusszaxofonos, Bill Johnson és Stump Evans C-melody szaxofonos.

A zenekar 1923-ban készítette el az első lemezét, hat évvel azt követően, hogy az Original Dixieland Jazz Band által felvett első jazzlemez megszületett. A Creole Jazz Band lemezére olyan számok kerültek, melyek lenyűgözték a hallgatókat és a táncolókat. Egyik sikeres darabjuk volt a „Snake Rag”, melyben jól érzékelhető a jazz egyik, a későbbiekben legfontosabb drámai eszközévé váló eleme, a kiállítás (break).

A break

A kiállítás vagy break a zenekari kíséret hirtelen megszakítását jelenti, miközben a szóló folytatja a játékot. Két összetevője van. Az egyik a formai rész, ugyanis a kiállítás történhet a szám közepén vagy a téma végén. A másik a ritmikai rész, amelynek lényege, hogy a kiállítás a ritmus melyik szakaszában következik be, és hány ütemre vonatkozik. Bár az előadás szövegében a break változást jelent, a ritmus – még ha a kísérő hangszerek nem is játsszák – a kiállítás közben tovább folytatódik. A tempó megmarad, annak ellenére, hogy a hangszerek megszakítják a játékot. A zene nem áll le, hiszen a melódia megy tovább, szinte kényszerítve a hallgatót arra, hogy érezze a ritmus töretlenségét.

A „Snake Rag”-ben továbbá a kollektív improvizáció is megfigyelhető, amely során a négy fúvós hangszer egyszerre rögtönöz, azaz egyszerre halljuk Joe Oliver és Louis Armstrong kornettjátékát, a szinte telepátiás együttgondolkodásuk zenei eredményét Honore Dutrey trombonjával és Johnny Dodds klarinétjával. A két kornett unisonót játszik két ütemen keresztül, majd az egyik egy remek frázissal kiválik a kialakult zenei gubancból. Armstrong később azt mondta, hogy a „Snake Rag” improvizációjának vége előtt Oliver jelzett neki egy rövid futammal, melyet követően ő jól behúzott.

Hasonlóan jól sikerültek a „Just Gone”, a „Dippermouth Blues” és a „High Society” című darabok. A júniusban készült lemezt októberben egy másik követte, amely szinte összefoglalása a New Orleans-i klasszikus jazznek, és egyben a továbbfejlődés sok új lehetőségét is felvonultatja. Joe King Oliver felvételeinek hallgatása során érzékelhetjük a New Orleans-i stílus legfontosabb jegyeit: a nyugodt ritmust, melyet a zenészek a táncosok miatt dinamikai váltásokkal fűszereznek, az izgalmas dallam vezetéset, mely időnként kissé nyers, de mindig koherens, a zenében lévő feszültséget, az ősi, ösztönös erőt.

Joe King Oliver és társai nagyságát és újításaik jelentőségét akkor lehetne leginkább érzékelni, ha összehasonlíthatnánk a korábbi előadók produkcióival. A tízes évek végén és a húszas évek első harmadában azonban nagyon kevés hanglemezt gyártottak. Az akkor született zeneszámok színvonalára leginkább az Original Dixie-land Jazz Band felvételei alapján

következtethetünk. Mivel Joe Oliver 1923-ban kezdett lemezeket készíteni, az előzményekre többnyire a fül- és szemtanúk leírásából és elmondásából következtethetünk. Az biztos, hogy első lemezeinek időszakában már egy éve a zenekarban játszott a nagyreményű fiatal Louis Armstrong, akinek tudása és tehetsége nagy hatással volt a zenekar játékára.

A felvételek megítélésekor két fontos dolgot nem szabad figyelmen kívül hagyni. Az egyik, hogy ebben az időben a hangrögzítési technika nagyon kezdetleges volt, ez vonatkozik elsősorban a stúdió berendezéseire és az akusztikus felvételre érzékenységre. A másik, hogy a zenekarok „élő” felvételt készítettek, azaz megjelentek a felvételteremben, és ugyanúgy játszottak, mintha a kocsmában vagy a tánchelyiségben lettek volna. Javításra, a zajok kiszűrésére, illetve vágásra nem nyílt lehetőség. A dolog – ahogy ma mondanák – élesben ment.

Joe Oliver felvételein hallhatjuk, hogy maga Oliver és az együttes lenyűgöző profizmussal kontrollálta saját játékát. A zene tökéletes egységben szólal meg, nincs ritmuszavar, a muzsikások értik és érzik egymást, mindenki tudja, hogy ki mikor következik, és mennyi ideje van a szólóra. Miközben a zenekar forró és eksztatikus zenét játszik, a felvételeket fegyelmezett rend jellemzi. Ez ma természetesnek tűnik, de ha figyelembe vesszük, hogy a lemez készítésének idejében mindenhol örömmel és folyt, azaz a muzsikások nem kottából, nem leírt szabályszerűségeken alapultak, hanem érzelemből és szívből játszottak, akkor a felvételeket nem a ma megszokott szempontok alapján kell megítélnünk. Gondoljuk el, a zenészeknek mennyire ismerniük kellett egymást, mennyire érezniük kellett egymás játékát, mennyire nagyszerűen kellett alkalmazkodniuk egymáshoz, hiszen egy-egy felvételre maximum 3 és fél perc állt rendelkezésükre.

A „Chattanooga Stomp” kiváló példája a pontos kiállításoknak, a precíz ritmusnak, a kórusok remek beosztásának és hosszúságának. Ezt a felvételt hallgatva megérezhetjük a zenekar és a szólisták zsenialitását.

A számokat a maihoz viszonyítva kezdetleges technikával rögzítették, de a zenészek mély érzelmi töltéssel és nagy profizmussal játszottak. Érzékelhető a szólók közben az emóciók fokozódása, szinte kitapintható a csúcspont, melynek egy-egy rövid kiállással hangsúlyt is adnak. Éppen a break az, amely Oliver munkásságában zeneelméleti és -történeti szempontból az egyik legfontosabb stílus elem. Ma már szinte csodálkozunk rajta, ha a breakről mint különleges újításról beszélünk, de a húszas évek elején ez a zenei fogás az újdonság erejével hatott, és mind Joe Oliver, mind Armstrong nagy szerepet játszott abban, hogy a break természetes része lett a jazznek.

Érdekes történetet mesélt el a felvételekről az együttes zongoristája, Lil Hardin, akit a jazztörténet egyébként Louis Armstrong második feleségeként is ismer:

„A zenészeknek egy tölcserbe kellett játszaniuk, amely egy acéltüvel állt összekötésben, s az rögzítette a felvett és transzformált rezgéseket a méhviaszból készült lemezre. A King Oliver's Creole Jazz Band jól felkészült muzsikusból állt, de teljesen szokatlan volt számukra, hogy zenélés közben egy tölcserbe kellett körbeállniuk viszonylag nagyméretű hangszerekkel. Ráadásul játék közben mozogniuk is kellett, hiszen amikor a klarinétos Dodds játszott, a két trombitásnak hátrább kellett húzódnia, nehogy elnyomják hangjukkal a klarinétot. A dobos Baby Dodds nem használhatta a nagydobot mert rémesen pufogott, így ő csak a pergődobon és egy fából készült lánán játszhatott.

Amikor a szokásoknak megfelelően Joe és Louis egymás mellett kezdett improvizálni, rögtön kiderült, hogy Joe-t nem lehet eléggé hallani, ezért Louis-nak hátrább kellett lépnie. Ő olyan erősen fújt, hogy a felvétel alatt szinte végig két-három méterrel a zenekar mögött állt.”

Elképzeltető, hogy milyen nehézséget okozott a pontos összjáték, a zenészek közötti egyeztetés. Egy chicagói fehér dobos, George Wettling egyszer például a következőket mondta: „A mai napig nem értem, hogyan tudták, hogy ki következik, de soha nem tévesztették el a breaket.”

A King Oliver's Creole Jazz Band több lemeztársaságnál is készített felvételeket, így például a Gennettnél, a Paramountnál, az Okeh-nál és a Columbiánál. A lemezeket hallgatva meggyőződhetünk arról, hogy a számokat sohasem játszották kétszer ugyanúgy. Általában annyi volt az instrukció, hogy játsszák például a „High Society Rag”-et három perc tizenöt másodperc alatt, míg a darab a chicagói Lincoln Gardensben „élőben” néha négy-öt percig is eltartott.

Ma már vitathatatlan, hogy jazzt játszani valódi művészi teljesítmény, s természetesen az volt a húszas években is, csak akkor az emberektől még nem kapta meg a neki járó elismerést. A jazz-zenélésben komoly koncentrációt és alkotó munkát igényel a közös rögtönzés, amelyhez elengedhetetlen a zenészek közötti folyamatos és magas szintű kommunikáció. Ennek következménye, hogy a zene a hallgató számára mindig meglepetésként hat, mert folyamatosan

új és friss muzsika születik. A kijelentés még akkor is igaz, ha tudjuk, hogy az együttjátszás mögött rengeteg gyakorlás, felhalmozott rutin és egymás között előre egyeztetett koncepció áll. A kollektív improvizációt pedig Oliver és Armstrong nagy találmányaként és messzire mutató újításaként tartja számon a jazztörténet.

Tény, hogy Louis Armstrong meghatározó szerepet kapott Oliver életében. Nemcsak azért, mert játékaival jelentősen hozzájárult a Creole Jazz Band sikeréhez, hanem azért is, mert 1924-ben elhagyta az együttest. Mielőtt Armstrong távozott a zenekarból, a változások előszele már érezhető volt. Először a Dodds testvérek mentek el, mert elégedetlenek voltak a fizetéssel. Armstrong esetében „cherchez la femme”, azaz a nőt kell a háttérben keresni. Az együttes zongoristája, Lil Hardin 1924-től Armstrong felesége volt, és egyre gyakrabban noszogatta az urát, hogy ne elégedjen meg a zenekar második kornettesének szerepével. Addig-addig duruzsolt, mígnem Armstrong elszánta magát, és – bármennyire is fáj neki – kilépett szeretett atyai jó barátjának zenekarából. Armstrong távozása nagyon megrendítette a bandát, hiszen a fiatal muzsikuszteni ekkor már szinte a nemzetközi hírnév küszöbén állt.

A zenekar meggyengülése következtében maga Oliver is elbizonytalanodott. A sikeres Creole Jazz Band lassan felbomlott, vezetője nem talált az eltávozott zenésztársak helyére új, megfelelő partnereket. Ő maga a mulatókban és a lemezfelvételeken többféle formációban is dolgozott ugyan, de a Creole Jazz Banddel átélt sikerek többé nem ismétlődtek meg.

1924-ben Jelly Roll Mortonnal készített két lemezt, amikor is Morton egyik leghíresebb kompozícióját, a „King Porter Stomp”-ot, valamint a „Tom Cat Blues”-t rögzítették. Mindkét felvételen inkább Morton brillírozik, Oliver játéka fáradtabbnak tűnik, mint amit a Creole Jazz Bandben megszoktunk tőle. Ennek több oka is lehetett. Oliver életében előfordultak olyan időszakok, amikor kisebb-nagyobb betegségektől szenvedett. A leírások arról számolnak be, hogy ilyenkor morcos és kedvetlen volt, hozzászólni sem lehetett, nem csoda hát, hogy nem játszott csúcsmódban. A másik magyarázat zenei jellegű: Oliver alapvetően a vontatott blues stílusában érezte otthon magát, Morton vibráló, virtuóz játéka mintha zavarta volna.

1926-ban Dixie Syncopators néven új együttest hozott létre, készített is vele néhány felvételt, de ezeken már nem az igazi New Orleans-i király hallható. Változott a zenekar összetétele is, a banda szaxofonkórossal bővült. Oliver célja az volt, hogy együttese ismét „a minta” legyen, afféle élcsapat, amit oly módon kívánt elérni, hogy növelte a zenekar létszámát, a szaxofonokkal új hangzást produkálva. A változtatás azonban nem tett jót Oliver zenéjének. Halványult az a csodálatos eredetiség, amely jellemezte őt és zenekarát a New Orleans-i időkben, majd azt követően a korai húszas években. A zene kiszámíthatóvá vált, elmaradtak azok a hirtelen, meglepetésszerű szólók, melyek olykor szinte érzelmi kitörésként jelentek meg a darabokban. Csökkent a jelentősége a nagy felfedezésnek, a kollektív improvizációnak, némileg szürkébb, – fájdalom leírni – unalmasabb lett az együttes játéka. Természetesen mindez nem jelentette azt, hogy a zene minősége gyengült volna, hiszen mind a zenészek technikai tudása, mind az improvizációk színvonalasak voltak. Ami hiányzott, az az elementáris eredetiség, a kimódolatlanosság, ami a New Orleans-i muzikusoknak igazán sajátja volt. A szaxofonosokkal tíz tagra bővült együttes hangzása édeskessé vált. Oliver ugyan próbálkozott a modernebb hangzás érdekében újfajta hangszereléssel, ezek a kísérletei azonban nem váltak igazán sikeressé.

A sors ugyanakkor adott még egy lehetőséget Olivernek, hogy országos hírnévre tegyen szert: a New York-i Cotton Club felajánlotta neki, hogy legyen a klub zenekarának vezetője. Máig sem tudni, miért – talán bizalmatlanságból, talán a pénzt tartotta kevésnek –, tény, hogy a felkérést nem fogadta el. Helyette a későbbi világ-sztár, Duke Ellington lett a zenekarvezető. Visszatekintve úgy tűnik, ez mindenképpen hibás lépés volt Oliver részéről.

1927-ben New Yorkba költözött, de sem ő, sem játéka már nem nyújtotta azt, mint fénykorában. Sokat szenvedett a rézfúvósok legkellemetlenebb betegségétől, az inszporvadástól. Fogproblémái miatt több fellépést is le kellett mondania.

1929-ben bekövetkezett a nagy gazdasági összeomlás. A válság hatása mindent és mindenkit elért, és természetesen nem maradt ki a szórakoztatóipar sem. A mulatók, a klubok sorra zártak be, a muzikusok nagy része munkanélkülivé vált. A hullám a nagyokat sem kímélte, Joe King Olivert is magával sodorta.

1929-ben még megpróbálkozott azzal, hogy egy szving irányába elmozduló big bandet hívjon életre, mert szerette volna a közönség ízlését kielégíteni, de zenéjén már érezhető volt, hogy egyre erőtlenebb. A zenekarnak a King Oliver and His Orchestra nevet adta, és készített vele egy felvételt a Victor lemeztársaságnál – a siker azonban elkerülte a vállalkozását. Ebben a közegben elveszítette ősi erejét, frissességét, a bluesra épülő hangzásvilágát. Sajnos, zenésztársait is rosszul választotta meg – igaz, miután egyre kevesebbet keresett, a színvonalas muzikusokat meg sem tudta volna fizetni.

1930-ban jobb lehetőségek reményében Kansas Citybe ment, de csalódnia kellett. A gazdasági válság oda is elért, összeomlott a hanglemezüzet, bezártak a mulatók és a kabarék.

Oliver 1931-ben készítette el utolsó lemezét, miután visszatért ekkor már leginkább tánczenekarként működő együttesével egy nyugati és déli országrészeket érintő kőrútról, ahol hősieles küzdelemmel próbálták visszahódítani az elvesztett közönséget. A turné hosszú volt, főleg fehér hallgatóság előtt játszottak, akik nem igazán díjazták a New Orleans-i bluest. Nekik valami lágyat és édeset kellett volna játszani de az nem fért össze Oliver stílusával.

Felettebb szomorú, ha egy művészóriás élete – talán önhibáján kívül – kisiklik. 1936-ban Oliver egy Savannah nevű amerikai városba költözött, ekkor már sokat betegeskedett. Folyton kínzó köhögési rohamai, magas vérnyomása és fogbántalmi miatt már szinte alig tudott játszani. Megpróbálkozott más munkával, egy biliárdszalonban vállalt felügyelői állást, ez azonban már teljességgel méltatlan volt a kor egyik legnagyobb zenészéhez.

Hiába kényszerült számára lealacsonyító életre, a hitét az utolsó pillanatig nem veszítette el. Mindent megpróbált, hogy fenntartsa magát. Szeretett volna New Yorkba visszatérni: tízcenteseket tett félre az útiköltségre, de a jegy ára végül sosem gyűlt össze. Utolsó levelében, amit a nővérének írt, már érezhető, hogy feladta: *„Azt hiszem, hogy én már nem fogom New Yorkot látni életemben. Soha ilyen közel nem voltam az Úrhoz, mint most. Úgy érzem, a Jóisten vigyázni fog rám. Jó éjszakát, kedvesem!”* 1938. április 8-án halt meg.

Joe King Oliver hatalmas egyénisége volt a jazzmuzsikának. Igazi csapatember, amit az is bizonyít, hogy róla – ellentétben Mortonnal – szinte csak olyan fotók készültek, ahol zenésztársai körében látható. A jazz-zene fejlődése szempontjából meghatározó kornettjátéka, a kollektív játékot hangsúlyozó zenekari kísérletei, a fegyelmezett együttjátszásra tett törekvései a későbbi idők zenekaraira is nagy hatást gyakoroltak.

E zenészóriásnak akkor adhatjuk meg a legnagyobb tiszteletet, ha nevét és muzsikáját hallva a pörge kalapos, nadrágtartós, piros alsónadrágos vidám király, a New Orleans-i klubok közszeretnek örvendő, izzadt homlokú nagy medvéjének képét idézzük eszünkbe.

A KIS NAGY KLARINÉTOS

„Én soha nem hallottam Bechet-t rosszul játszani. Még akkor is szívből és magas színvonalon muzsikált, amikor nem neki való vagy a tudásához illeszkedő darabokat kellett előadnia. Zenéje nagyon gazdag volt. Jóval később találkoztam egy stúdióban John Coltrane-nel, aki szerintem a század egyik legnagyobb jazzmuzsikusa. Ő azt mondta, hogy Bechet igen nagy hatással volt rá.”

Nesuhi Ertegun, jazzproducer

„Tudják, a négerek ragaszkodása a zenéhez nem tudatos. Egyszerűen csak azért kell nekik, mert úgy érzik, ettől válnak valakivé. Lehetőség arra, hogy valamit kifejezzenek abból, ami a bensőjükben van, mint tették azt régen a messzi Afrika dzsungelében, ahol a dobok zenéje töltötte be a vadont. Lehetőség arra, hogy a levegőt megtöltsék a bennük lüktető vér ritmusával.”

A fenti idézet Bechet 1960-ban megjelent, „Treat It Gentle” című önéletrajzi könyvéből való. Sidney Bechet, a klarinét és a szopránszaxofon később kiváló mestere New Orleans társadalmának kreol közösségében látta meg a napvilágot 1897. május 14-én. Ő volt a Bechet család hét gyermeke közül a legkisebb, és mint általában az ilyen, a kedvenc is. A papa, Omar Bechet elismert cipőkészítő-mesterként a tehetősebb társadalmi réteghez tartozott. Egyébként amatőr muzsikusként kornetten játszott, és a visszaemlékezések szerint nem is rosszul. A „francia vért” a mama, Josephine vitte a családba.

A Bechet família anyagi helyzete lehetővé tette, hogy a szülők a gyerekeket zenei oktatásban részesítsék. Sidney hatéves korában kezdett tanulni a bátyja klarinétján. Első tanára az akkori New Orleans egyik legjobb klarinétoktatója, egy bizonyos George Baquet volt, de tanította Lorenzo Tio és Big Eye Louis Nelson is, mindannyian remek muzsikusok. Később Bechet felidézte, hogy az első darab, amit megtanult, valamiféle profetikus töltetet hordozott magában, a címe ugyanis „I Don't Know Where I'm Going, But I'm Going On My Way”, azaz „Nem tudom, hová tartok, de az utamat járom” volt.

Első „megmértetésére” akkor került sor, amikor az édesanyja meghívta Sidney Leonard nevű fivérének születésnap mulatságára a New Orleansban akkoriban nagyon népszerű kornettest, Freddy Keppardot és együttesét. Leonard, aki egyébként amatőr trombonos is volt, fogorvosnak tanult, és a lakásában működött a rendelője. Bár Keppard klarinétosa nem jelent meg, a zenekar nélküle is elkezdett játszani. Az ünneplő közönség egyszer csak egy szépen hangzó, finom klarinétszólóra lett figyelmes, amely a szomszéd szobából hallatszott. Amint a gyönyörű hang után jártak, megtalálták a kis Sidney-t, aki a fogorvosi székben ülve fújta a nagyszerű improvizációt. Leonard rögtön bevette az alig tízesztendőcsodagyerek öccsét a zenekarába.

A kreolok

A kreolok jelentős helyet foglaltak el New Orleans társadalmában, elsősorban azért, mert sehol máshol az Egyesült Államokban nem élt annyi francia-néger keveredésből származó ember, mint a Mississippi deltájának környékén. A nem mindig törvényes nászból (francia gazdák – néger rabszolganők) született utódok igyekeztek magukat megkülönböztetni a feketéktől, ezért fölvezték a kreol elnevezést. Eredetileg ezt az embertípust mulattnak hívták, ám mivel a szó maga ösvért jelentett, inkább a kreol megjelölést használták, ami kezdetben a francia és a spanyol származású telepések elnevezése volt.

A nagy létszámú kreol közösség erőteljes hatást gyakorolt a város életére. Az amerikai polgárháború előtti időszakban a New Orleansban élő kreolok társadalmi és gazdasági tekintetben autonómiát élveztek, több szempontból is részesültek a fehéreket megillető kiváltságokból. Nem voltak rabszolgák, legfeljebb házi szolgaként dolgoztak. Ugyanakkor akadtak tehetős családok, akik megengedhették maguknak, hogy gyermekeiket Franciaországban taníttassák, többen közülük egyetemi diplomát szereztek Európában. Néhány familia a leggazdagabbak közé emelkedett, mások kézművesként, mesteremberként tisztességes helyet vívtak ki maguknak a város polgárai között. A kulturális életből is kivették a részüket, remek zenekaraik állandó szereplői voltak a karneváloknak, parádéknak. Az előkelő kreolok páholyokat béreltek a helyi operában, és részt vettek azokon a társasági eseményeken, bálokon, ahová a fehéreken kívül csak őket engedték be.

A kreolok különösen a zene és a tánc területén őrizték francia hagyományait. Az általuk közvetített francianégyes jelentős szerepet kapott a nagy társadalmi összejöveteleken, a karneválokon, az utcai zenés felvonulásokon. Mind a kreolok, mind a feketék – különlegesen magas szintű mozgáskultúrájuknak köszönhetően – remekül dolgozták fel a menüettek és a francianégyesek mozdulatait. Ám nemcsak a táncok és a dalok voltak nagy hatással a színes bőrű lakosságra, de a franciák zenéje is. Még Napóleon idején, az 1800-as évek elején terjedt el Amerikában is az a francia szokás, hogy a katonazenekarok az utcán felvonulva szórakoztatták játékkal a közönséget. A francianégyesek és a katonazenék ritmusa újszerűen hatott, s a 2/4-es, a 3/4-es és a 6/8-os metrumok végül beépültek az amerikai zenébe.

A polgárháború után hozott intézkedések, amelyek elsősorban a fehérek felsőbbrendűségét voltak hivatottak szolgálni, hátrányosan érintették a kreolokat is. A szegregációs törvények következtében a kreolok olyan állásokat veszítettek el, amelyekben a fehérekkel együtt dolgoztak, többé nem szerepelhettek a fehérek által szervezett rendezvényeken és a katonai díszszemléken.

Inaséveit Bechet New Orleansban töltötte, ahol munkaidő után a város legjobb zenészeivel játszott. Tagja volt a híres kornettes, Bunk Johnson együttesének, majd muzsikált Joe Oliverrel és Buddy Petit-vel. Ezekkel a zenekarokkal 1914 és 17 között rengeteget utazott és lépett fel különböző szórakozóhelyeken és kocsmákban. Többször Chicagóba is eljutottak, ahol mindig nagy sikert arattak. Néha hosszabb időt töltött a nagyvárosban, ahol több zenekarban is megfordult. Partnerei közül említést érdemel Roy Palmer és a zongorista Lil Hardin, aki később Joe Olivernél játszott, és Louis Armstrong felesége lett.

Sidney többször is visszatért Freddie Keppard zenekarába. Érdekes, hogy bár Bechet-ről azt tartották ismerősei, hogy ingerlékeny, hirtelen haragú és türelmetlen fiatalember, a kemény alkoholfogyasztó, mániákus, nehéztermészetű Kepparddal remekül megértették egymást. Muzsikált duóban a zongorista Tony Jacksonnal is, akit akkoriban Jelly Roll Morton vetélytársának tartottak.

Bechet virtuóz klarinétjátéka mélyen a New Orleans-i hagyományokban gyökerezett. Már húszéves korára szinte mindent tudott, amit egy klasszis muzikusnak tudnia kellett – kivéve a kottaolvasást, amit később sem tanult meg. Csodálatos hallásával azonban kompenzálni tudta ez irányú hiányosságát.

1919-ben Chicagóban meghallgatta játékát a fekete hegedűs, zenekarvezető, komponista Will Marion Cook, aki egy sok tagból álló együttest vezetett. Annak ellenére, hogy a kotta ismeretének hiánya egy nagyzenekarban hátrányos lehet, Cook szerződést kötött Bechet-vel. Zenekara, a Southern Syncopated Orchestra még 1919-ben New Yorkba ment, ahol több helyen is fellépett. Az együttes széles körű repertoárral rendelkezett, a bluestól a népszerű táncslágereken át Brahms magyar táncaiig mindent játszottak. Bechet különösen a blues műfajában alkotott nagyot.

1919 júniusában meghívásra Angliába utaztak, és a londoni Royal Philharmonic Hallban léptek fel. A siker óriási volt. A Bechet-ről szóló leírások és monográfiák kivétel nélkül említést tesznek arról, hogy a koncert kapcsán egy mára legendássá vált kritika született. A kritikát az akkor harmincöt éves svájci karmester, Ernest Ansermet írta, aki éppen abban az időben Londonban vezényelte Sztravinszkij „Egy katona története” című zeneművét, és szabad idejében elment meghallgatni Cook zenekarát. Elragadtatott hangú cikke a Revue Romande című újságban jelent meg:

„A Southern Syncopated Orchestrában van egy elképesztően virtuóz klarinétos, aki – úgy tűnik – tökéletesen valósítja meg hangszerén fájának zenéjét, a bluest. Kettőt is játszott jó hosszan, alaposan kidolgozva, és mindkettőben kiválóan érvényesült a zenei találékonyság, a kifejezőmód gazdagsága, a szinte vakmerő bátorság és a váratlan fordulatok sokasága. Bár a stílus magával ragadott, közben nyers volt és érdes, és olyan gyorsan és könnyörtelenül fejeződött be, mint Bach II. Brandenburgi versenye. Ennek a zseniális művésznek érdemes megjegyezni a nevét. Ami engem illet, én sosem fogom elfelejteni. Sidney Bechet-nek hívják. Micsoda remek dolog volt találkozni ezzel a teljesen fekete, kövér fickóval, akinek hófehér fogai

kivillannak, és alacsony homloka csillog, de legfőképpen nagyon boldog, hogy valakinek tetszik az, amit csinál, aki különben nem tudna semmi bővebbet mondani saját művészetéről, csak éppen járja a maga útját. Ilyenkor az ember arra gondol, talán ez az út lesz az, amin holnap az egész világ tülekedni fog.”

Bechet az ösztönös zsenik csodálkozásával válaszolt a svájci karmesternek: „*Én a zenét mindig úgy játszom, ahogy belül érzem.*” Természetesen nagyon imponált neki, hogy egy világhírű dirigens jót írt róla.

Londoni tartózkodásuk idején meghívást kaptak a Buckingham Palotába, ahol V. György király jelenlétében muzsikáltak. Bechet önéletrajzi könyvében csodálattal vegyes elképedéssel írta le az este eseményeit. Külön kitért arra, hogy milyen hatalmas a palota, milyen csodálatos szőnyegekkel és falikárpitokkal díszítettek a padlók és a falak, milyen pompával berendezettek a termek. Az is nagyon tetszett neki, ahogy a királyi család lelkesedett a zenéért, és hogy a legnagyobb sikert egy blues aratta.

A londoni vendégszereplés nagy elégtételt jelentett mind a zenekar, mind személyesen Bechet számára. Megdöbbenőnek és rendkívül hízelgőnek találta, hogy a zenészeket művészként kezelték, hogy sehol nem találkoztak a feketékkel szembeni hát---rányos megkülönböztetéssel, sőt, mindenhol egyenrangú félként bántak velük.

Sidney Bechet mint ember nem volt egyszerű eset. Valahogy vonzotta a balhékat. A londoni kiruccanásból ő és a dobos, Benny Peyton nem tértek haza a zenekarral, még egy darabig az angol fővárosban maradtak. Nem tervezték meg előre az ott-tartózkodás idejét, legalábbis ők ketten nem. Megtervezte helyettük a londoni rendőrség. Az egyik este egy laza, könnyed szórakozás után valami jelentéktelen összeszólalkozás következtében Bechet forró vízzel leöntött egy nem éppen finom és feddhetetlen erkölcsű ladyt, aki egyébként szerelmi szolgáltatásokkal kereste a kenyerét. A nagyszerű koncert, a királyi család előtti remek bemutató ellenére az amerikai művészeket a dutyi várta. Bechet a kellemetlen incidenst követően sürgősen elhagyta Londont. Európa több országában fellépett, nagy sikerrel. Különösen Párizs tetszett meg neki, ott is maradt majdnem két évig. Párizsban nagy tisztelet övezte, tanítványok jelentkeztek nála, és ő szívesen osztotta meg tudását a fiatalokkal. Közben saját technikáját is csiszolta, de igazán muzsikájának tartalma fejlődött sokat.

Amikor 1922-ben visszatért az Államokba, már nagy sikerek álltak mögötte, és sok kiváló zenekarvezető szerette volna csapatába szerződtetni. Bechet először egy „How Come?” című show-ban szerepelt, amelynek Bessie Smith volt a sztárja. Az énekesnő segítségével találkozott a stride-zongorázás nagymesterével, James P. Johnsonnal, akivel hosszabb időt játszott együtt a New York-i Kentucky Clubban.

Később a zongorista, zenekarvezető és zeneszerző, a régi barát, Clarence Williams hívását fogadta el, és jól tette. A Clarence Williams Blue Five együttes gyakran kísért bluesénekeseket és -énekesnőket, így Bechet újra együtt szerepelt a fantasztikus Bessie Smith-szel. Ez a lehetőség azt jelentette, hogy ismét a számára oly kedves eredeti blues világába kalandozhatott hangszerével.

1923 júliusában Williamsszel stúdióba vonultak. Ekkor készítették el az első Bechet-től fennmaradt felvételeket – sajnálatos módon ugyanis a korábban készültek mind elvesztek. A darabok többségét Clarence Williams komponálta, aki ekkor már lemezkiadó és producer is volt. E lemezek egyikén található a „Kansas City Man Blues”, egy remek 12 ütemes blues. A Bechet által a szám témájában alkalmazott vibrációs tónus, a helyenként idegesnek tűnő éles hangzás egészen kiemelkedő produkció. A kornettes Thomas Morris kissé zárkózott játéka mellett Bechet énekszerű szólója különlegesen szabaddá teszi a darab ritmusát.

1923 októberében Sidney további ragyogó felvételeket készített Williamsszel, melyek közül külön említést érdemel a „New Orleans Hop Scop Blues” című. 1924 őszétől Armstrong is betársult hozzájuk, és október 17-én lemezre vették a „Texas Moaner Blues”-t. Ebben a számban három kiváló hangszeres játékot hallhatunk, Armstrongét, Bechet-ét és a trombonos Charles Irvisét.

Az 1924 decemberében és 1925 januárjában rögzített lemezekon ismét Louis Armstrong szólaltatja meg a kornettet. A közösen készített „Cake Walkin’ Babies From Home” című darab kitűnően idézi fel azt a táncot (cake walk), amelyben a feketék parodizálták a felsőbb osztályhoz tartozó fehérek pipiskedő előadásmódját. A számot méltán nevezi a jazzirodalom a tipikusan New Orleans-i zenei stílus tökéletes megvalósulásának. Bechet szólója egy meglepő breakkel

végződik, ezt követően Armstrong többször ismételt hangokkal robban be, amelyek egyre magasabban és hangosabban szólnak. Ezen a felvételen nagyon tisztán megjelenik a break mint a New Orleans-i jazz karakteres jegye.

A „Cake Walkin’ Babies From Home”-ban mind Bechet, mind Armstrong rengeteg ritmikai és dallamszerkezeti újdonságot mutatott be. A hangzás szinte a jazz--korszak ébresztőjének tekinthető. A darab egészen különleges szvinges „roham”, amelynek újításai csak évekkel később, az úgynevezett szvingkorszakban válnak majd mindenki számára teljesen érthetővé. Bechet a felvételtől a következőket írta később, „Treat It Gentle” című önéletrajzi könyvében: *„Nagyon együtt voltunk. Mindenki egyszerre játszotta a saját és a másik muzsikáját. Te csak azt érezhetted, hogy mindaz, ami szól, az kemény és teljesen új.”*

Bechet klarinétjátéka fantasztikus volt. Hangszerének hangja melegen, szinte bizalmasan és finoman szólt, még a gyorsan hullámzó vibrátók ellenére sem vált édeskissé, fölöslegesen romantikussá. Rögtönzése energiásak, érzelmgazdagok és mindig kontrolláltak voltak, improvizációi szerkezetét tudatosan építette fel. Képes volt drámai feszültséget is teremteni, pedig a korszakban ez nem számított divatos játékmódnak. Legnépszerűbb szólói többnyire nagyon egyszerűek és talán éppen ezért különlegesen mutatósak. Tulajdonképpen ő volt az első igazán nagy klarinétlista. Improvizációival valamennyi kortársa fölé emelkedett.

A londoni kirándulás Bechet számára több pozitív következménnyel is járt. Zenei szempontból a legfontosabb, hogy ott fedezte fel magának a szopránszaxofont, amelynek a hangja nagyon megtetszett neki. Hamarosan egy egészen csodálatos hangzást fejlesztett ki ezen a nehéz és extravagáns hangszeren. Bechet szopránszaxofonja szélesen hömpölyögve szólt, képes volt jajgatva sírni, szabadon szárnyalni, és közben sokfajta érzelmet közölni. Ellenállhatatlan játéka következtében a zenekar hangzása is teljesen átalakult.

A klarinét és a szopránszaxofon

A klarinét a fúvókában elhelyezett náddal működő, ébenfából készült, úgynevezett fafúvós hangszer. Formáját tekintve hengeres, szélesedő tölcserésszel. Nevezték „kis trombitá”-nak is, különösen azért, mert a hangja igen éles és erős.

A klarinét Mozart hatására került a klasszikus zenekarokba, a nagy zeneszerző rengeteg kamaradarabot írt erre a hangszerre. Kellemes bűgő hangját később sok komponista alkalmazta és alkalmazza máig előszeretettel a nagyzenekarokban is. A klarinét családjába tartozik továbbá az altklarinét, a basszusklarinét, a kontrabasszus-klarinét, a kvartklarinét és a basszetrürt.

A jazz kezdeti időszakában a jazz-zenekarokban a klarinét a kornett vagy a trombita mellett a legfontosabb szólóhangszer volt, hajlékony, puha hangzásával és fűrgé futamaival remekül egészítette ki a rezes hangszerek kissé drámai hangját. A dallamot a klasszikus hármás, a kornett, a trombon és a klarinét játszotta, a rögtönzéseket is e három hangszer közös improvizációja határozta meg. A zenekarok többnyire a kornettjátékosok stílusához kötődtek, az ő hangszerük volt a legdinamikusabb hangzású, általában ők voltak a zenekarvezetők is. A legvirtuózabb játéklehetőségük azonban a klarinétosoknak volt. A klarinét hangszíne, zenei hajlékonysága, sokszínűsége nagy szerephez juttatta játékosát a bluesos hangzás megteremtésében. A klarinét egyértelműen európai hangszer, a franciák vitték Amerikába. Érthető hát, hogy kezdetben elsősorban a francia gyökerű kreolok játszottak rajta előszeretettel.

A szopránszaxofon jellegét – ez is náddal működik – és használatát tekintve hasonlít a klarinéthoz, de a fémből készült, a saxofonok családjához tartozó hangszer némileg egyszerűbb felépítésű.

A jazzben csak a húszas években – elsősorban Bechet hatására – kezdett elterjedni, bár eleinte nagyon kevesen játszottak rajta. Igazi polgárjogot a 60-as években nyert a jazzegyüttesekben.

Sidney Bechet 1924-ben tagja lett Duke Ellington éppen formálódó zenekarának. Ellington kedvelte Bechet lírai zenei hajlamát. Könyvében, a „Music Is My Mistress”-ben (magyar nyelven Borbás Mária fordításában, „Mindennem a muzsika” cím---mel jelent meg) többek között a következőket írta róla:

„Bubber Miley (kornettes volt az együttesben) és Bechet minden este versenyeztek. Remekül mulattunk rajtuk. Általában elég hosszan játszottuk a számokat, és amíg az egyik szólózott, a másik a színpad mögött leöntött egy pohárával. Nagyszerű két gladiátor volt. Bechet, miután fújta, gyakran azt mondta: most hívom Goolát! – Goola Bechet hatalmas német juhászkutyója volt. Goola nem volt mindig velem, de ő csak hívta azzal a mély torokhangjával.

A hívás vagy felhívás nagyon fontos volt ebben a fajta zenében. Mára már felnőtt ez a muzsika, és eléggé skolasztikus lett, akkor azonban még sokkal eredetibb, mondhatnám, kissé primitív volt, amivel a zenészek üzeneteket küldtek, hívtak valakit, tényeket közöltek és érzelmeket közvetítettek. Azokban az időkben a játékkunkkal képeket festettünk, történeteket mondtunk el. Persze a hallgatóság mindebből semmit sem értett, de a zenészek igen.

Bechet néha szopránszaxofonon, néha klarinéton játszott. Azt gondolom, nem a klarinét volt az igazi hangszere, de az tény, hogy senki a világon nem volt képes olyan tónust produkálni fafúvós hangszerezen, mint ő. Én nagyon szeretem a fa hangszer hangját, de a mai klarinétosoktól már nem lehet ilyet hallani. Nekem hiányzik.

Bechet nem volt barátkozós fajta, de Johnny Hodgest (alt- és szoprán--szaxofonos) pátyolgatta, és sok mindenre megtanította. Johnny szerette őt és felnézett rá."

Bechet nem maradt sokáig Ellingtonnál, mert nyitott egy saját, Club Basha nevű klubot. A szórakozóhely nem nagyon ment, valószínűleg, mivel gazdája, Bechet nem volt igazi üzletember.

1925-ben visszatért Európába, még hozzá kedvenc városába, Párizsba. A „Revue Negro” című show, amelyben fellépett, meglehetősen népszerű volt, többek között azért, mert olyan korabeli énekes-táncos csillagok léptek fel benne, mint Claude Hopkins és Josephine Baker.

A show után Bechet egy amerikai zenészekből álló együttesel turnéra indult, ami számára valóságos diadalmenetté vált. Bejárta az egész öreg kontinenst, kelettől nyugatig, a Szovjetuniótól Lengyelországon át Hollandiáig.

Minden nagyszerűen ment egészen 1928 egy ködös őszi reggeléig. Ekkor zenésztársaival, a bendzsós Little Mike McKeddrickkel és a zongorista Glover Comptonnal már éppen hazafelé igyekeztek egy montmartre-i bárban átmulatott éjszaka után, amikor hogy, hogy nem, egy véletlen folytán lövöldözésbe keveredtek. Állítólag elő--került egy revolver, ami – senki nem tudta, hogyan – hirtelen elsült. Bechet-t súrolta egy lövedék, Compton a lábán sebesült meg könnyebben, McKeddrick is megúsza horzsolásokkal, ám egy munkába igyekvő francia asszony komolyabb sérüléseket szenvedett. Nem derült ki, hogy kicsoda, de erősen feltételezhető, hogy nő volt a dologban. A párizsi rendőrséget nem hatották meg az amerikai muzsikusok ártatlanságáról szóló vallomások, Bechet-re és társaira tizenegy hónap börtön várt.

A szabadulás után az immár sztárnak számító klarinétos a berlini Wild West Bárba ka---pott meghívást, ahol igencsak sikeres időszakot töltött el. Muzsikáját imádta a közönség, ő pedig sem verekedésbe, sem lövöldözésbe, sem egyéb összetűzésbe nem keveredett.

Berlint követően visszatért New Yorkba, ahol 1932-ben ismét csatlakozott Duke Ellington zenekarához. Nem sokkal később megalakította első önálló együttesét, mely a New Orleans Feetwarmers Band nevet kapta. A Lábmelegítők a harlemi Savoy Ballroomban kezdtek játszani. Az együttesben remek muzsikusok voltak, de közülük is kiemelkedett a trombitás Tommy Ladnier, akivel Bechet a szovjet turné során ismerkedett meg. Ladnier és Bechet között mély barátság alakult ki, hiszen szinte azonos véleményük volt a világról, az emberekről és a zenéről. Ők ketten a zongorista Hank Duncan, a trombonos Teddy Nixon, a bőgős Wilson „Serious” Myers, valamint a dobos William Morland közreműködésével hat felvételt készítettek a Victor lemeztársaságnál. Ezek a lemezek örömet sugárzó, remek zenéket vonultatnak fel. Talán a legjobban Scott Joplin ragtime-kompozíciója, a „Meaple Leaf Rag” sikerült.

Ez a nagyszerű időszak sajnos nem tartott sokáig. A nagy gazdasági válság őket is elérte. Bechet-nek barátjával, Ladnier-vel a harlemi Southern Tailor Shop nevű szabóságban kellett munkát vállalnia. (Ladnier inkább cipőfényesítőként vette ki a részét a munkából.)

A kiváló zongorista, Willie „the Lion” Smith a „Music on My Mind” címmel megjelent könyvében a következőképpen emlékszik vissza erre az időre:

„Amikor találkoztunk Sidney-vel, megkérdeztem tőle, hogy hol lakik. Azt válaszolta, hogy a 129. utca és a St. Nicholas sarkán, a Southern Tailor Shopban. Azt is mondta, hogy résztulajdonos a szabóságban. Ezt én na---gyon furcsának tartottam. Hogy kerül egy ilyen kiváló jazzklarinétos egy szabóműhelybe? Megkérdeztem tőle, hogy hány ruhát varr meg egy nap.

– Úgy húszat – válaszolta, – de mi nem varrjuk, csak összeállítjuk azokat.

– Kik azok a mi? – kérdeztem ismét.

– Hát Tommy, meg én – mondta Sidney.

Én még Chicagóból ismertem Tommy Ladnier-t, remek trombitás volt. Megjelent a lelki szemeim előtt, amint Bechet összeállítja és javítja a ruhákat, Ladnier meg fényezi a cipőket. Sidney elmondta, a műhely hátsó részében szoktak beszélgetni, ha van kedvem, látogassam meg őket aznap. Meg akartam tudni néhány információt tőle, és megkérdeztem:

– Mennyit kapsz egy ruháért?

– Az árak szabályozottak – válaszolta kitérően. Hát nem tudtam meg semmit erről.

– Hol alszotok? – kérdeztem megint.

– Van a műhely végében két ágy, egész rendes kis hely, ott szoktunk össze---jönni néhány muzsikussal, néha még játszunk is kicsit – válaszolta.

– Remélem, ma éjszaka nem fogtok varrni! – mondtam.

– Nem, dehogy. Ma főzök egy nagy adag vörösbabot rizzsel, és adok hozzá hideg csirkét. Ma buli lesz nálunk!”

A New Orleans-i születésű dobos, Zutty Singleton elbeszéléséből tudni lehet, hogy Bechet és Ladnier azt a bizonyos részt a műhelyben „house of meditation”-nek, vagyis az „elmélkedés házá”-nak hívta. A falon Beethoven képe függött. Volt egy hatalmas tükör a műhelyben, azzal szemben dolgoztak mind a ketten, és folyton ugratták egymást. Munka közben gyakran hallgattak klasszikus muzsikát, és beszélgettek az utazásaik során szerzett élményeikről.

A zenei szilencium hat évig tartott, 1939-ben ismét muzsikálni kezdtek. A zenekar trombitása természetesen Tommy Ladnier volt, a dobos egy nagyon tehetséges fiatalember, nevezett Kenny Clark, aki később a bebop egyik kiemelkedő egyéniségévé nőtte ki magát. Lemezre vették a másodklarinétos Milton „Mezz” Mezzrow „Really the Blues” című szerzeményét, ami azonnal sláger lett. A következő két évben több remek felvételt is készítettek a kvartettel, az egyikben Bechet még énekel is. A szám címe: „Sidney’s Blues”, és a meglehetősen amatőr színvonalon előadott dal egy macskáról szól, aki két lábra áll, és emberi hangon beszél. (Bechet egyébként utálta a macskákat, Ladnier a macskák rémének tartotta őt.)

1939-ben Bechet más vonalon is muzsikált. Felvételeket készített a stride-zongorista Willie „the Lion” Smith-szel és a dobos Zutty Singletonnal. Lemezre játszottak néhány haiti és karibi ritmusú számot, melyekben Bechet is szólózik. Ezek a darabok nem tartoznak a kiváló klarinétos legjobban sikerült alkotásai közé, nem is tartották később a repertoárjukon.

Még 1939-ben a Blue Note lemeztársaságnál felvették Gershwin szerzeményét, a „Summertime-ot”, ami némileg ellentmondásos kísérletnek bizonyult. A rajongók ugyanis bírálták Bechet-t, mert őt igazi, eredeti New Orleans-i hősnek tartották, aki kizárólag a gyökereit jelentő klasszikus New Orleans-i tradícióból választ darabot, és nem kalandozik el a népszerű dalok és slágerek világába. Szerencsére Bechet nem törődött a kritikákkal. Elővette Gershwin darabját, és gyönyörűen eljátszotta azt a szoprán szaxofonján. A szám elején a visszafogottan előadott melódiát halljuk, Bechet a vibratóval is finoman bánik. A második kórus után hirtelen elkezd mélyen morogni, majd emelkedik egyre magasabbra, kinyílik, a tetőfokra hág, óriási intenzitással szól, majd egy meglepő fordulattal kiáll – és befejezi a számot. Csodálatos.

1940-ben Washington DC-ben szerveztek Bechet számára egy nagy koncertet. A szervező egy Nesuhi Ertegün nevű török fiatalember volt, aki török nagykövet édesapjával az amerikai fővárosban lakott. (Testvéreivel, Ahmeddel alapították később az Atlantic lemeztársaságot.) Nesuhi egyszer elmesélte, hogy amikor családjával az Egyesült Államokba költözött, elhatározta, hogy összehoz egy nagy jazzkoncertet. Azt tervezte, hogy sok nagynevű előadót meghív, és egy vagy két vegyes együttest toboroz belőlük. Washington azonban ekkoriban erősen rasszista beállítottságú város volt, ahol nem nagyon akarták befogadni a déli származású színes bőrű muzikusokat. Nesuhi sokáig nem is talált olyan helyszínt, ahol engedték volna játszani a feketéket. Végül a négyszáz személyes nézőtérrel rendelkező Zsidó Közösségi Központ biztosította számukra a termet. Ertegün az egyik bandába Sidney Bechet mellé a trombitás Sidney De Paris-t, a trombonos Vic Dickensont, a zongorista Art Hodgest, a basszista Wellman Braudot és a dobos Manzie Johnsonst hívta meg. A másik zenekar vezetője a szintén New Orleans-i gyökerű Meade Lux Lewis volt, akivel együtt szerepelt a blues-énekes Joe Turner. Az előkészületről Ertegün a következőket mesélte:

„Bechet-t a harlemi Mimmo Clubban találtam meg. Egy kis show-műsorban játszott, hátul állt szmokingba öltözve a csinos kis táncoslányok között. Ez a fantasztikus zenész, aki egész Franciaország hőse volt, ebben a

vacak kis műsorban szinte semmilyen szerepet nem kapott. Amikor sikerült beszélnem vele, a részletek tisztázása érdekében meghívott másnapra a lakásába egy könnyű vacsorára meg egy italra. Kellemesen falatoztunk és iszogattunk, amikor belépett a felesége. »Ki ez a pasi, és mit keres itt?« – kérdezte a fejével felém bökve. Bechet bemutatott, majd elmondta, hogy mi járatban vagyok. Az asszony haragosan rám nézett, és a következőket mondta: »Figyelj ide, apuskám! Ez itt nem egy étterem. Húzz el gyorsan, és keress magadnak máshol kaját!« Bechet-vel elmentünk egy bárba, és néhány pohár ital mellett minden részletet megbeszéltünk. Amikor a zenekar megérkezett Washingtonba, mindnyájukat vendégül láttuk a török nagykövetségen egy elegáns ebédre. Én tudtam, hogy Bechet kedvence a vörösbab rizzsel, és azt készítettem neki. Csodálkozott rajta, hogy a követségen kreol konyhát tartunk, és alig akarta elhinni, hogy a vörösbabos rizs Törökországban is nemzeti eledelnek számít. Hosszú vitát folytattunk az étel eredetéről, közben igen komoly mennyiséget bepakolt.

A zenészek nagyon jól érezték magukat. A koncert délután kezdődött, és frenetikus siker volt.”

Vörösbabos rizs

A száraz vörösbabot a készítés előtt egy éjszakára vízbe kell áztatni, hogy könnyebben megpuhuljon. A kiázott babot lábosba tesszük, alá kis zsiradékot olvasztunk, hogy ne égjen oda. Rövid ideig sűtjük, majd annyi vizet öntünk rá, hogy elfedje a babot. Eleinte nagy lángon főzzük, majd amikor a víz felforrt, levesszük közepesre. Hozzáadunk kis darabokra vágott zellerszárat, néhány babérlevelet, kevés erős paprikát, apróra vágott hagymát és fokhagymát. Főzés közben a vizet folyton pótoljuk, hogy az mindig elfedje a babot. Amikor a bab puhára főtt, sózzuk, borsozzuk, majd egy tálba leszűrjük, de a levét nem öntjük ki, abban főzzük meg a rizst. Amikor a rizs is megpuhult, és elfőtte a levét, összekeverjük a babbal, ha szükséges, még egy kicsit megsózzuk. Sidney Bechet emlékével találjuk.

Bechet 1941-ben a Victor lemeztársaságnál két lemezt készített, melyeket a klarinétos társ, „Mezz” Mezzrow gyalázatosan minősített. Mindkettő úgynevezett „one man show” volt, vagyis mind a hat hangszeren, amely a lemezeken szerepelt, maga Bechet játszott. Valóban, sem a „Sheik of Araby”, sem a „Blues of Bechet” nem tartozik a klarinétos remekművei közé. Talán nem talált megfelelő zenészpartnereket magának, vagy egyszerűen érdekelte az eredmény, nem tudni. Bár később elmesélte, hogy hogyan beszéltek meg a hangmérnökkel a felvétel részleteit és tanulságait, többé nem ismételte meg a kísérletet.

A következő néhány évben elsősorban a Blue Note társaságnál dolgozott. Ez az időszak a számára zenei szempontból azért nem számított különösebben sikeresnek, mert a producerek azt akarták, hogy dixielandmuzika szolgáltassa a szóloí háttérét, feszes, merev dobolással. Ez a zene – bár New Orleans-i gyökerű – nem elég hajlékony, nem elég kreatív az olyan nagyszerű és gyorsan fejlődő zenész számára, mint Sidney Bechet. Bár a negyvenes évek közepén a New Orleans-i muzsikának még sikerült a nagyszerű visszatérés, Bechet ekkor már túlhaladt ezen a stíluson. A dixieland ugyanis nagyon erősen kötődik a New Orleans-i gyökerekhez, és nem hajlandó figyelembe venni, hogy a jazz időközben sokat változott. Persze, ettől maga a dixielandzene még lehet élvezhető és szerethető, különösen azok számára, akik a tradíciókat keresik. De a jazz a negyvenes években ettől már messze járt.

A háború időszakában Bechet főleg New York-i dixielandklubokban játszott, kényszerűségből úgynevezett revival muzsikát. A jazz ekkor lépett igazán hatalmasat.

1944-ben megérkezett a bebop, és ettől a pillanattól a jazz a zeneművészet legmagasabb szintjére emelkedett. Bechet, ha nem is vált bebopzenésszé, hangszeres tudása vetekedett a legjobb modern jazzmuzikusokéval.

Bechet természetesen nem tagadta meg zenei múltját és remek elődeit, akik mellett felnőtt, és akik erőt adtak neki a fejlődéshez. Ez a kötődés volt az ok, amiért vállalta, hogy részt vesz a New Orleans-i „nagy öreg” trombitás, Bunk Johnson (ekkor 66 éves volt!) tiszteletére rendezett koncerten. Előzőleg azonban – megint a Blue Note-nál – készítettek közösen két szerényen sikerült felvételt, a „Lord, Let Me in the Lifeboat”-ot és egy bluest „Days Beyond Recall” címmel.

Huszonhat év távollét után, 1945. január 17-én Bechet visszatért New Orleansba. Ez alkalomból ismét összeálltak Armstronggal, és koncertet adtak a Municipal Auditoriumban. Az előadást a rádió is közvetítette, lemez azonban nem készült róla. Akik hallották, azt mondták, hogy az egész hangversenyt tönkretette kettejük rivalizálása – mindenáron túl

akarták egymást játszani. Érezhető volt, hogy Armstrong kezében van a zenei marsallbot, Bechet mégis megpróbálta megszerezni a vezér szerepét. Hiába, két dudás egy csárdában...

Bechet, bár érezte, hogy a revival már nem az ő műfaja, mégis tovább próbálkozott. Közös bandát szervezett Bunk Johnsonnal, de Johnson ekkor már sokkal jobban érdekelte az alkohol, mint a zene. Számára Bechet túl komplikált, túl nehéz, túl modern volt. Márciusban és áprilisban együtt játszottak a Boston's Savoy Caféban, kaptak is hozzá publicitást. Sikert azonban az akció nem hozott, s Johnson hamarosan kiszállt. Mielőtt elhagyta volna az együttest, nem túl hízelgő kritikák jelentek meg róla a bostoni médiumokban. A rádióban többek között azt mondták, hogy beteges a hangzása, túl egyszerű a játéka. Ráadásul Bechet gyakran használta a szopránszaxofont, amelynek a hangját Johnson nem tudta megszokni. Ő már nem volt képes megújulni – összességében túl könnyűnek találtatott a fiatalabb és virtuóz Bechet mellett.

1946-ban felkérték Bechet-t egy fellépésre a New York-i Town Hallban. Mellette a New Orleans-i Pops Foster bogozott, a stride nagymestere, James P. Johnson zongorázott és Baby Dodds dobolt. A koncert legnagyobb száma a „China Boy” volt. Az előadásmódon ugyan érezhető a zenészek rutinja, de emellett káprázatosan és újszerűen játszottak. Meglepő ritmikai trükkök kerültek elő, és a hangzás is egészen modernül hatott.

1947-ben Bechet elkezdett tanítani. Egyik első tanítványa az a Bob Wilber volt, aki később a tradicionális jazz egyik legnagyobb alakjává vált. Wilber kezdetben modern jazzt játszott, és csak Bechet kedvéért tért át a tradicionális muzsikára. Később nagyon dicsérte Bechet pedagógiai képességét és türelmét.

Ebben az időben Sidney-ben egyre erőteljesebb lett a vágy, hogy visszatérjen második hazájába, Franciaországba. 1949-ben és 50-ben nagysikerű francia turnékon vett részt. 1949-ben egy Párizsban rendezett jazzfesztivál alkalmával a legjobb zenész díját nyerte el, megelőzve a bebop legnagyobb alakját, az altszaxofonos Charlie Parkert.

1951-ben Sidney Bechet elhatározta, hogy emigrál az európai országba. Megjelenése a francia fővárosban óriási esemény volt. A franciák magukénak érezték Bechet-t, úgy ünnepelték, mint a hazatérő királyt. Ez a szeretet és elismerés nagy erőt adott a kreol muzikusnak, aki kiváló koncertekkel és felvételekkel hálálta meg azt. Párizsban egyszerűen imádták őt. A Rue Bechet, azaz a róla elnevezett utca mellett több fejedelemnek kijáró megtiszteltetés érte. 1951-ben rendezett esküvője (egy német nőt vett feleségül) felért egy királyi menyegzővel.

Zenei szempontból az ötvenes évek első fele rendkívül termékeny időszaknak bizonyult a számára. Lemezei a Vogue címkéjével jelentek meg, kísérezzenekarában csupa fiatal tehetséges muzikus játszott. Egyik partnere, Claude Luter Bob Wilberhez hasonlóan Bechet miatt tért vissza a tradicionális jazzhez. Eleinte nem komponált sokat, de ekkor szerezte a talán máig legnépszerűbb darabját, a „Petit Fleur”-t, melyet 1952-ben vettek lemezre. A tónus és a szentimentális előadásmód közel állt a franciák lelkületéhez. A hangulat, a szélesre nyújtott vibrálók, a lágyan hullámzó érzelmes pont azok az elemek, mint amivel Edit Piaf dalai hatottak a közönségre. Másik kompozíciója, a „Les Oignons” igazi pop-jazz sztenderd lett Franciaországban.

Bechet más zenei síkon is komponált. 1953-ban bemutattak egy balettet, melynek zenéjét Bechet André Coffrant történetére írta. A zenekart James Toliver vezényelte. Az együttműködés vegyes eredménnyel járt: bár a sztori érdekes, és a zene sem rossz, érezhető, hogy a komponista meglehetősen amatőr módon kezeli a vonósokat. Valahogy nincs elég összhang a különböző alkotórészek között (történet – zene – zenekari hangzás). Az 1955-ben felújított produkció már bukást hozott. A második rapszódia-balett, amely „La Colline du Delta” címmel készült, az előzőhöz hasonlóan nem aratott átütő sikert. Zenéjét öt évvel Bechet halála után, 1964-ben vették lemezre.

A csalódást keltő hosszú lélegzetű művek ugyan nem szegték a kedvét, de élő fellépéseire többnyire populáris számokból összeállított repertoárt választott.

Nagy ritkán hazatért Amerikába, s ezekre az alkalmakra összehívta régi együttesét, amely Sidney Bechet and His New Orleans Feetwarmers néven lépett fel. Olyan kipróbált zenészeket vett maga mellé, mint például a Joe King Oliver együttesében megismert Warren „Baby” Dodds dobos vagy a Louis Armstrong második Hot Five együttesében nagy sikert aratott zongorista, Earl Hines.

Egy rosszullet utáni kivizsgálásakor 1956-ban az orvosok tüdőrákot diagnosztizáltak nála. Ennek ellenére továbbra is játszott, és minden fellépési lehetőséget megragadott. Lelke mélyén úgy érezte, hogy ezzel tudja leginkább meghálálni a felé áradó mély szeretetet.

1957-ben remek felvételeket készített a modern francia zongoristával, Martial Solallal. Ezek a darabok Bechet legjobb alkotásai közé tartoznak.

1958-ban a brüsszeli vilákiállításán fellépett a trombitás Buck Claytonnal, és ekkor mind az „Indianá”-ban, mind a „St. Louis Blues”-ban ugyanazt az elsőpró lendületű, erőteljes játékot produkálta, mint ami negyven évvel azelőtt Ansermetet csodálata kifejezésére készítette. (Hála a Columbia Recordsnak, amely rögzítette a koncertet.)

Utolsó lemezét 1958. december 20-án készítette, melynek „Maryland, My Maryland” a címe. A felvételt követően elment egy párizsi kabaréba, és az egész éjszakát ott töltötte. Talán a lányoktól is elbúcsúzott. 1959. május 14-én, a hatvankettedik születésnapján halt meg.

Sidney Bechet rejtélyes figura volt. Büszke, kiszámíthatatlan, olykor vadul in--dulatos, máskor szelíd, néha veszélyesen felelőtlen, megint máskor szeretetteljesen megfontolt személyiség. Egyfajta romantikus alkat, akinek az életében nagy szerepet játszottak a nők – gyakorlatilag minden balhéja mögött kirajzolódik egy asszony alakja. Nesuhi Ertegün, a török származású producer remek jellemzést adott róla:

„Bechet nagyon barátságos ember volt. Ezt az érzést erősítette a megjelenése is. Amikor én megismertem, alig múlt negyvenéves, de a haja már fehér volt, és többnek nézett ki, mint a kora. Kreol gyökereihez képest fekete volt a bőrszíne, és a kerek joviális arcával tipikusan Tamás bátya-szerűnek tűnt. Mindehhez járult, hogy művelten, harmonikusan és nyugodtan beszélt, némi New Orleans-i tájszóval, de ez kifejezetten jól állt neki. Egyébként is sokkal intelligensebb volt, mint amit az emberek hittek róla.

Amikor jobban megismertem, világossá vált, hogy a nyugodt felszín alatt erős érzelmek hullámzanak. Reakcióiból hamarosan kiderült, hogy nem tudta álcázni az indulatait.”

Bechet szeretett kényelmesen élni, és megérdemelte mindazt a sok jót, amit a franciáktól kapott. Sok pénzt keresett, és élete vége felé egy kis házat vett Párizstól nem messze. Volt egy gyors Salmson coupe kocsija, ezzel élte ki a sebesség iránti vágyát. A franciákkal kölcsönös szeretet és bizalom kötötte össze, hiszen Franciaország teljesen befogadta őt, mindent megadott neki, mindenkor igyekezett a kedvében járni. Olyan büszke volt rá, mintha saját szülőtte lett volna. Ezt jelzi többek közt, hogy halála után a gyönyörű Cote d’Azur-i Antibes-ban emlékművet állítottak neki, és teret neveztek el róla. Bechet már Franciaországban élt, amikor egy New Orleans-i látogatása során gyomorgörcsrel a Massachusetts General Hospitalba szállították. Operációra volt szükség. Sidney saját felelősségére Franciaországba utazott, mert azt szerette volna, hogy ott műtsék meg. Jobban bízott a franciákban, mint az amerikaiakban.

Miközben Bechet mindig készen állt az újításokra, eredeti játékművészetét megalkuvás nélkül megtartotta. Ez a tény különösen a harmincas évek közepén, a szvingkorszak kezdetén számított nagy dolognak, hiszen a sokszor állástalan muzikusoknak gyakran fel kellett adniuk zenei koncepciójukat, és a megélhetésük érdekében esetleg attól teljesen idegen zenét kényszerültek játszani.

Bechet két hangszere, a klarinét és a szopránszaxofon nagyon érzékeny, csálóka zenészszerzők. Igen nehéz elkerülni, hogy a hangjuk ne váljon édeskessé, hogy játékosuk ne játssza túl a dallamot, hogy diszkrét tudjon maradni az extatikus pillanatokban is. Gyakran csábítják a zenészt bűgő, melankolikus hangszínre, máskor fékevesztett, öncélú, sikoltó futamra, általában a virtuozitás gátlástalan kiélésére. Főleg azokat persze, akiket elsősorban a forma érdekel. Bechet azonban nem ilyen volt. Ő igazi művészként nem kérkedett fantasztikus technikai tudásával, klarinétjátéka még a leginkább magával ragadó pillanatokban is őszinte, mély és bensőséges volt. Mindig érezte, hogy mit követel a dallam, amit játszik. Ez az érzelemdús, ám a belső feszültséget mélyen magában hordozó zenei hangulat nagyon közel áll a francia sanzonok világához, talán ezért is szerették őt annyira Franciaországban. Egyszer egy nagy rajongója azt mondta, hogy ha Bechet Párizs polgármestere akart volna lenni, biztosan megválasztották volna. Milyen szerencse, hogy ez a gondolat meg sem fordult a fejében.

Érdekes adalék, hogy Bechet azon ritka zenészek közé tartozott, aki szívesen írt magáról, a körülötte történő dolgokról, a zenével való kapcsolatáról, érzéseiről. Önéletrajza „Treat It Gentle” címmel egy évvel a halála után jelent meg. A könyvben igen sok érdekes gondolat olvasható identitásáról, kacskaringós életútjának tanulságairól. Stílusa olvasmányos, némileg titokzatos és nem nélkülözi a lírai vonásokat.

Végül álljon itt egy rövid részlet Bechet írásából, amely bepillantást enged a filozófiájába:

„Az emberek gyakran úgy kezelik az életüket, mintha az egy könyv lenne. Időnként előveszik, forgatják, megnézik egyik-másik fejezetét, visszaemlékeznek egy dologra, majd egy másikra, de soha nem néznek

keresztül a lapokon, hogy a valóságot lássák. Hogy megtalálják, kik ők és hol élnek. Soha nem tekintik át a teljes történetet.”

A JAZZ ELSŐ GÉNIUSZA

*„Amikor a trombitámat a kezembe veszem, mindig ugyanazt érzem,
mint egykor New Orleansban.*

*Egyszerűen szeretem a trombitámat. Sokat szenvedtem érte, és még ma is azt próbálom, hogyan
tudom a legszebben megszólaltatni. Hiába házasodtam négyszer, igazából mindig a trombitámba
voltam szerelmes, és azt gondolom, hogy ő meg belém. Amit mi ketten játszunk, az maga az élet
és maguk a természetes dolgok.*

Azt hiszem, azért vagyok boldog, mert egyszerre játszhatok kis és nagy embereknek.”

A jazz történetének – a többi művészetéhez hasonlóan – vannak kimagaslóan nagy személyiségei, akik alkotásaikkal, életművükkel újat, stílusformálót hoztak létre. Olyanok, akik munkásságukkal befolyásolták a jazz fejlődését, és ezzel közvetve társadalmi csoportok életére is hatottak. Az első ilyen muzsikus Jelly Roll Morton volt, hiszen az ő művészetében egyesült először az Amerikában élő népek zenéje az európai klasszikus muzsikával.

A jazz korai korszakának vitathatatlanul legnagyobb hatású muzsikusa, akinek neve szinte összeforrta a jazzszel, Louis Armstrong. Ő a jazz első igazi géniusza. Nevének hallatára még azok is azonosítani tudják zenéjét, akik egyébként nem érdeklődnek a műfaj iránt, akiket nem vont bűvkörébe a 20. század csodálatos zenei találmánya. Louis Armstrong a jazzmuzsika igazi nagykövete lett, aki sikerekben gazdag élete során a világ minden tájára elvitte a jazz szülőföldjének, New Orleansnak a levegőjét, a tiszta, őszinte, szívből jövő zenélés örömét, aki különlegesen nagy szerepet vállalt abban, hogy a jazz világszerte ismert és egyre inkább elfogadott műfaj legyen.

Hőssé válásában nemcsak zenei újításai, csodálatos trombitajátéka, szokatlan re--kedtes énekhangja, szeretetreméltó, egyszerre vidám és fájdalmas személyisége játszott szerepet, hanem különleges életútja is, melynek során a társadalom perifériájáról a legnagyobb magasságokba emelkedett. Szegénységbe született, rabszolgamunkán nevelkedett, de világszerte elismert, sikeres művészként fejezte be életét. Tipikus mesebeli, amerikai karriertörténet volt az övé.

Armstrong születésnapjának időpontjára vonatkozóan két adat is megjelent a jazztörténet irodalmában. Az egyik, amelyet egyébként a zenész életrajzírója, Robert Goffin is említ, 1900. július 4. Ez a dátum szimbolikus jelentőségű, hiszen eszerint Armstrong együtt született a 20. századdal, ráadásul azon a napon, amely az amerikai függetlenség nemzeti ünnepe. A másik feltételezés szerint – és sokan ezt a variációt tartják hivatalosnak – a trombitás egy évvel és egy hónappal később, azaz 1901. augusztus 4-én született. A rossznyelvek szerint az előbbit Armstrong maga találta ki, hogy születésének misztikus jelentőséget adjon. Az tény, hogy az ember ok nélkül ritkán öregíti magát, még ha egy évről van is szó.

Születésének helye azonban biztos: Armstrong New Orleans Back o' Town nevű nyomornegyedében látta meg a napvilágot, ott, ahol a városi szegények legszegé-nyebbjei laktak. Apja, Willie, aki napszámosként dolgozott, a második gyermek, Beatrix születése után nem sokkal elhagyta a családot, és a két Armstrong csemetét ezután egy darabig a nagyanyjuk nevelte. Az édesanya, Mary Ann – vagy ahogy Louis nevezte: Mayann – egy fehér családnál dolgozott, de kiegészítő keresetként pénzért szerelmi szolgáltatásokat nyújtott. Ez a „munka” ott, Storyville-ben, abban a környezetben és abban az időben normális foglalkozásnak számított. Mayannek mindezzel együtt meghatározó szerepe volt Armstrong érzelmi életében. Minden áldott nap elmondta fiának: „Aki vinni akarja valamire, annak jelszava a tisztesség és a szorgalom legyen!” Hogy ott és akkor mi számított tisztességesnek, azt itt és most már nehéz megítélni.

A család a nagymamával, a két gyerekkel, Mayannel és egy állandóan változó személyű mostohaapával a fekete gettók tipikus életét élte, mely az oda tartozó emberek számára még épp az elviselhetőség határán belül esett. Mindennapos étrendjüket a vörösbabból készült főzelékféle, a rizs és a hentestől kikunyerált húsnyesedék alkotta. A gyermek Louis ruhatára két nadrágból és két trikóból állt.

A gyermek Armstrong körül zajlott Storyville különös élete, hisz ennek a zajos, jókedvű, karneváloktól pezsgő világnak árnyékos oldala is volt. Benn a gettóban a kisgyerekek szeme láttára folyt a prostitúció, az alkoholizálás, a drogozás, törtek ki verekedések, s nemritkán erőszakos cselekmények is előfordultak.

Louis úgy élt, mint a többi utcagyerek, minden alkalmi munkát elvállalt. Dolgozott szénhordóként, aki kis kocsin tolt a szemet, és kérésre egy-egy kosárral a lakásokra szállította. Volt szórólapkihordó, újságárus és még sok más. Bármilyen nehéz volt is a sorsa, mint minden New Orleans-inak, neki is élete részévé vált a mindennapos karnevál, az utcai zene és tánc, a folyamatos szórakozás. Így került kapcsolatba a zenével. Még tizenkét éves sem volt, amikor három barátjával megalakították együttesüket. Énekeltek, saját készítésű dobokon kísérték magukat, és közben táncoltak. Nagy sikerüket mutatta, hogy sok apró centet gyűjtöttek össze az utcalányoktól és a striciktől.

1912 szilveszterének napján éppen egy nagy „fellépésre” készültek, amikor Louis számára döntő jelentőségű esemény történt. Egy nála kisebb fiú az arca előtt kétszer elsütött egy játék pisztolyt, és közben gúnyolódva kiáltozta a nevét: „Dipper, Dipper!”

Merthogy ez volt Armstrong beceneve. A gyermek Louis dühében hazarohant, előbányászta az éppen aktuális mostohaapja 38-as revolverét, visszazaladt, és vaktában lövöldözni kezdett. Azonnal elkapta egy rendőr, és az őrszobára vitte.

Louis e szédült délutánt követően a Colored Waif's Home nevű fiú-javítóintézetbe került. Az otthonnak saját zenekara volt, amin ne csodálkozzunk, hiszen mindez New Orleansban történt. A zenekar vezetője, Peter Davis nevelőtanár hamar felismerte Louis zenei tehetségét, és először tamburint, majd trombitát adott neki. Davis tanította őt kottát olvasni, és bevezette a trombitajáték alapjaiba. „A tónus a legfontosabb, mindig a tónusra gondolj! Ha szépen fújod a hangszert, minden szépen fog szólni, akár bluest, akár klasszikust játszol. Ezt jegyezd meg!” – mondta neki Davis tanár úr, és Louis megfogadta a tanácsot.

Ez az időszak számára mindenképpen sorsfordulót jelentett. Bár Armstrong két év elteltével elhagyta az intézetet, és újra a napi betevő falatért kellett küzdenie, élete teljesen megváltozott. A kemény munka után este szorgalmasan gyakorolt egy kölcsönkapott kornetten, és hamarosan egy lebujsban muzsikusi állást kapott. Pénzt kellett keresnie, hiszen otthon várta az éhes család, és Louis azt szerette volna, ha többet és jobbat adhat nekik. Két állást vállalt, a zenélés mellett ismét szemet hordott lakásokra, így ismerkedett meg a Karmofsky családdal, akik megszerették ezt a kedves fekete fiút, és odafigyeltek a sorsára. Armstrong nagyon fontos dolgot tanult meg tőlük: minden emberi lény megérdemli mások tiszteletét. Ez a tanulság egész életén át elkísérte.

Igaz, az esti muzsikálásból nem sok pénz jött össze, de a zenéért Louis mindent megtett volna. Storyville-ben ekkor sokfajta muzsikát lehetett hallani. Az egyik kocsmában Freddie Keppard fújta messze földön is hallható kornettjét, Pete Lalánál Joe Oliver játszott, a mulatókban megfordult Bunk Johnson, Kid Ory, az összes nagy, akik Louis számára isteneknek tűntek.

Armstrong már tizennégy évesen felnőtt volt. Felelősségtudattal, szeretettel teli, mély érzelmi életet élő gyerek-felnőtt. Tudta, hogy mit akar. A kocszmákban, ahol játszott, hamar kitűnt tehetségével, egyéni technikájával, és rövid idő alatt New Orleans egyik kedvelt zenésze lett. Folyton figyelte a híres kornettjátékosokat, de valójában ekkor már saját tanárává lett. Néha ugyan elfogadott tanácsot idősebb muzsikusoktól, elsősorban Joe Oliver mutatott neki trükköket – néha még játszhatott is Joe papával. Tizenhat-tizenhét évesen a „Little Louis”-nak nevezett Armstrong már kész muzsikussá érett.

1919 februárja újabb fordulatot jelentett életében, amikor Joe King Oliver Bill Johnson hívására Chicagóba költözött. Helyét és szerepét Kid Ory zenekarában Louis Armstrong vette át, és ezzel New Orleans egyik leghíresebb zenekarának vezető kornettese és hamarosan ünnepezt csillaga lett. A dolgai egyre jobban mentek, Storyville fiatal sztárja élvezte a sikereket. Egy könnyelmű pillanatában megnősült, elvette a nála néhány évvel idősebb Daisyt, aki a storyville-i nők körében igen gyakori foglalkozást űzte. Nem sok időt töltöttek együtt, de azt többnyire veszekedéssel. Daisy nem bírta a féltékenységével, és valószínűleg minden alapja megvolt rá. A fiatal, kedves és humoros Louis ugyanis, aki ráadásul az egyik legjobb muzsikus a városban, a kikapós és adakozó storyville-i lányok céltáblájává vált.

Divat volt ekkor New Orleansban, hogy a feleslegessé vált kereskedelmi hajókat luxus szállodákká alakították át. Az úszó szállodák a Mississippin közlekedtek, és mindegyik saját zenekarral rendelkezett. 1919-ben Armstrongot egy St. Louis-i zongorista, Fate Marable hívta egy ilyen szállóban működő bandájába. A hajókon inkább tánczenét kellett játszani, de akkoriban a jazz nem vált el annyira a táncmuzsikától, mint manapság. Az úszó szórakozóhelyek sokfelé jártak a folyón,

így a muzsikuskokat széles körben megismerték az emberek. Armstrong igen népszerű lett. A napi néha nyolc-tíz órás zenélésben óriási gyakorlatra tett szert, tökéletesen kidolgozta saját technikáját.

„Inasévei” New Orleans és környékén 1922-ig tartottak. Ekkor történt, hogy Joe King Oliver, aki a Joe Oliver’s Creol Jazz Band nevű zenekarával Chicagóban játszott, meghívta őt az együttesbe. Armstrong gondolkodás nélkül elfogadta az invitálást. Nem okozott számára nehézséget otthagyni a tánczenét a hajókon és a folyton zsörtölődő Daisyt. A csomagjában ott lapult a hangszere, és egy hosszú, meleg alsónadrág, amit Mayann csempészett bele, féltvén fiát a hideg nagyvárostól.

1922. augusztus 8-án délután Armstrong megérkezett Chicagóba. Ezzel a momentummal kezdetét vette egy géniusz világra szóló karrierje, melynek első órái a Joe papa felesége által készített, remekbe szabott chilis bab elköltésével teltek.

Chicago a század első két évtizedében

Chicago ebben az időben a lehetőségek városa volt. Az első világháború befejezését követően az Egyesült Államokban jelentős ipari fejlődés indult meg, amely vonzotta a délen egyre nehezebben munkát vállaló feketéket, köztük természetesen a muzsikuskokat. 1910 és 20 között több mint 60 ezer néger költözött Chicagóba, Detroitba és New Yorkba. Az alapvetően a mezőgazdaságra építő országban rohamos átalakulás zajlott le, és hamarosan a világ legnagyobb ipari hatalmává fejlődött.

Az ipar központjai az Egyesült Államok közép- és észak-keleti városai lettek, elsősorban Chicago, Kansas City, Detroit és New York. 1920-ra északon a feketék aránya közel 15% lett, és az északi feketék öthatoda a nagyvárosokban élt. Ford jelszavának hatására – hogy tudniillik 5 dollár jár egy munkásnak egy napra – a déli feketék több száz mérföldet is megtettek. Ford volt az első vállalkozó, aki nagy számban alkalmazott fekete munkásokat, és neve szinte azonosult az északi lehetőségekkel.

A munka felvevőpiaca különösen az első világháború időszakában vált óriásivá, hiszen az európai bevándorlást erősen korlátozták, ugyanakkor a háború hatására az észak-amerikai ipari termelésben hatalmas konjunktúra alakult ki. Nagy mennyiségben kellett tehát az olcsó munkaerő, és ennek a feltételnek a déli feketék tökéletesen megfelelték.

Amíg a munkadalból kifejlődött blueszene délen az élet természetes velejárója, tartozéka volt, a hideg északon már teljesen más szerepet kapott.

Kiderült, hogy az északra költözött feketék szórakozásként, kikapcsolódásként is szívesen hallgatják a bluesmuzsikát, sőt, fizetnek érte, hogy hallják és lássák az immár hivatásos blueselőadókat. A fekete muzsikuskok zenéje lemezekre került – ezeket race recordoknak nevezték –, és ezek a lemezek főképpen a néger hallgatók számára készültek. A lemezpiacon megjelenő új, nagy fogyasztó, a fekete lakosság a nagyvárosokban óriási mennyiségben vásárolta a dél világát idéző, de immár városiasodott blues-muzsikát. A kereslet növekedése miatt a zenében is konjunktúra bontakozott ki, sok muzsikusk számára vált lehetővé, hogy tökéletesítse a játékát, kialakultak az iránymutató stílusok, a zenészek népszerűsége a sokszorosára nőtt.

Az első idők Oliver zenekarában remekül teltek Armstrong számára. A Lincoln Gardens, ahol játszottak, nemcsak a feketék, hanem a fehérek kedvenc szórakozóhelye is lett. Akkoriban szokatlan volt, hogy egy zenekarban két kornettes lépett színre, ráadásul a hierarchia is működött közöttük. Armstrong volt a második számú, amit ő maga nem vett zokon – a zongorista Lillian Hardin azonban egy idő után igen. Az együttesben többnyire New Orleans-i zenészek játszottak, Joe Oliver és Louis Armstrong mellett Dutrey volt a trombonos, Johnny Dodds a klarinétos, Arthur „Bud” Scott a bendzsós, Warren „Baby” Dodds a dobos. A zenekarban az egyetlen, nem New Orleans-i származású a zongorista Lillian Hardin volt. Ez a remek zongorista és emellett törekvő, étellel teli, ambiciózus nő eleinte nem értette, hogyan nevezhetnek egy százkilós férfit Little Louis-nak – ekkor még nem nagyon tetszett neki a második kornettes.

A zenekar sikeresnek bizonyult. A Lincoln Gardens minden este megtelt, a hallgatók szinte hipnotikus állapotba kerültek a zenétől. Egy visszaemlékező szerint *„a levegőben annyi muzsika volt, hogy ha valaki feltartott volna egy kürtöt, az magától megszólalt volna”*. A hangulathoz hozzájárult egy furcsa törvény is. 1919 októberében a metodista egyház és az úgynevezett Kocsmaellenes Liga követelésére szesztilalmi törvényt építettek be az amerikai alkotmányba. Az úgynevezett Volstead-törvény háttérében némi erkölcsi túlbuzgóság és egy kis takarékosági szándék állt, de az igazi okot a német-amerikai sörfőzőkkel szemben táplált ellenszenv szolgáltatta. Betiltották az alkoholtartalmú italok gyártását, forgalmazását, szállítását és birtoklását – és természetesen a fogyasztását. Ettől – igaz illegálisan – jelentősen

megnőtt az alkoholfogyasztás az Államokban. A tiltott, ám annál kívánatosabb szesz a Lincoln Gardensben szintúgy komoly vonzerőt gyakorolt, bár a lelkesedésnek más magyarázata is akadt, hiszen nagyszerű zenét szolgáltattak ott.

1923. április 5-én elkészült az első közös lemezük. A „Chimes Blues” című szám mérföldkőnek tekinthető. Armstrong szólója bravúros, remek ritmusú, ellenállhatatlan. Az improvizáció melodikus, tudatosan tagolt, nyugodt, ugyanakkor szvinges, egy valódi kis gyöngyszem. Ma már tudjuk, hogy akkor és ott elkezdődött valami, ami 50 évre meghatározta a jazz fejlődését. Néhány másik felvétel is kiválóan sikerült, ilyen a „Dippermouth Blues”, a „Weather Bird Blues” és a „Tears”. Ez utóbbi kompozíció Lillian Hardin közreműködésével készült. A zongorista ekkorra már minden ellenszenvét levetkőzte a másodkornetnessel szemben – sőt... Louis pedig végre elvált Daisytől, hiszen már volt miért és volt kiért. Lillian Hardin és Louis 1924. február 5-én összeházasodtak.

Oliver a jazz fejlődése szempontjából újtónak számított: nagy szerepet játszott a kollektív improvizáció megteremtésében s e zenei szisztéma magas fokra fejlesztésében. Vítathatatlan ugyanakkor, hogy ebben a törekvésében a fiatal Armstrong igen nagy segítséget nyújtott a számára. Bátran kijelenthető, hogy Armstrong nélkül ez a zenei újítás nem sikerült volna, hiszen Olivernek szüksége volt hozzá egy őt tökéletesen értő és legalább az ő tudásának megfelelő szintű muzsikustársra.

Louis Armstrong egy idő után kezdte úgy érezni – nem kevéssé Lillian hatására –, hogy a Joe King Oliver Creol Jazz Bandje által nyújtott lehetőségek szűkek a számára. Ambíciózus felesége arra biztatta őt, hogy alakítson önálló együttest, ahol jobban kibontakoztathatja tehetségét. Ekkor jött Fletcher Henderson meghívása a New York-i Roseland Caféból.

1924 tavaszán Armstrong nehéz szívvel elhagyta Oliver zenekarát, és New Yorkba ment. Kiválása a Joe King Oliver vezette Creol Jazz Bandből korszakos fordulatot hozott, és nemcsak Oliver vagy Armstrong életében, hanem az egész jazz fejlődésében. A jazz történészei ehhez a momentumhoz kötik a New Orleans-i jazzstílus chicagói korszakának lezárulását.

Fletcher Henderson Georgia államból származó muzsikusként volt, aki zenekarával a Manhattan színházi negyedében lévő neves szórakozóhelyen, a Roseland Cafében játszott. Henderson meg akarta újítani zenekarát, és ehhez új muzsikuskra volt szüksége. Ekkorra már New Yorkba is eljutott a chicagói kornettes, Louis Armstrong híre. Hendersonnak pont egy olyan zenészre volt szüksége, akinek vérében van a blues, és képes bárhol megidézni a forró New Orleans-i életérzést.

Armstrongnak kezdetben szokatlan volt Henderson együttese, hiszen mind összetételében, mind stílusában nagyon különbözött Oliver Creol Bandjétől. A különbség a zenészek egyéniségében, viselkedésében és öltözködésében is megmutatkozott. Henderson élére vasalt, elegáns jóféltésűje például tökéletes ellentétben állt a szegénységben felnőtt, kissé hanyagul öltözködő, nagydarab Armstrong mindig harsányan jókedvű egyéniségével. Újdonság volt továbbá a zenekar létszáma és összetétele is. Henderson együttese ugyanis tizenegy tagból állt, benne négy rézfúvós, három fafúvós és egy négytagú ritmusszekció. A számokat a zenekarvezető Henderson és a szaxofonos Don Redman hangszerelte és jegyezte le kottába, a muzsikuskoknak abból kellett játszaniuk. Különösen a hangszerelés e módja tűnt furcsának Armstrong számára, hiszen – bár ismerte a kottát – ő és zenésztársai addig mindig spontánul, fejből, hallás után játszottak. Armstrong Henderson zenekarával való egyik első próbájáról az alábbi történetet jegyezték fel:

Amikor Armstrong belépett a terembe, a zenekar éppen egy keringőegyveleget próbált. Louis leült a helyére, és játszani kezdett. Irtó hangosan fújta a trombitát. Henderson megállította a zenét, és rámutatva a kottában szereplő „PP” jelre, megkérdezte Armstrongot:

– Nem tudja, hogy a PP azt jelenti, pianissimo?

Mire Armstrong:

– Ó, én azt hittem, azt jelenti, hogy Pokoli sok Pénz.

Ezzel a gyors és humoros válasszal megtört a jég, Armstrong hamarosan a zenekar kedvence lett.

Armstrong érkezése előtt Henderson zenekara, bár kiváló technikával játszott, ritmus tekintetében nem nyújtott kiemelkedőt. A szólók – még a tehetséges tenorszaxofonos, Coleman Hawkinsé is – korlátozottak, kissé szentimentálisak voltak, és nélkülözték a jazz lényegét jelentő feszültséget és forróságot. Hiányzott a bluesos hangzás, a szvinges ritmus, a zenei izgalom. Armstrong belépésével minden megváltozott. Ő erős zenei egyéniségével alkalmazkodásra készítette az egész zenekart, beleértve a zenekarvezetőt is. Nagy hatást gyakorolt a banda minden tagjára. Armstrong játékának hatására az együttesnek kemény ritmusa lett, stílusa tisztává, pontossá és feszessé vált. Armstrong nagyon

gazdaságosan, kevés hanggal játszott, de mindegyiknek megvolt a maga helye és szerepe. Egyszerűen bevitte a zenekarba a bluest.

A Henderson-együttessel felvett „Sugarfoot Stomp” című darab a „Dippermouth Blues” átírata, melyben Armstrong újraalkotta az eredeti számot, és annál is jobbá tette, mint amilyen volt. A „Shanghai Shuffle”-ban szinte minden lehetőséget kihasználta, amit egy muzsikus megtehet egy közel háromperces kompozícióban.

Abban, hogy a szving jazzstílusa létrejött, és hogy mindez elsősorban Henderson és együttese nevéhez köthető, oroszlánrésze volt Louis Armstrongnak. Szeretetből fakadó enyhe túlzással kimondható, hogy ő a szving szülőatyja. Russell Procope, a kiváló jazzmuzsikus a következőket mondta a jazzről és Armstrongról: *„A jazz olyan, mint a szívverés. A zene akkor jó, ha a hangok ott és akkor szólalnak meg, amikor kell nekik. A jazzben időre van szükség mert idő kell ahhoz, hogy érezzük a lüktetést. Senki nem tudta, hogy mi a szving, amíg Armstrong meg nem érkezett, és meg nem mutatta nekünk”.*

Maga Russell egyébként áttért a hegedűről a tenorszaxofonra, mert olyan zenét szeretett volna játszani, mint Armstrong. Ez az eset egyébként nem állt példa nélkül, mert ebben az időben mindenki úgy akart játszani, mint ő. Duke Ellington kijelentette: *„Olyan zenekart szeretnék, ahol minden hangszeren egy Louis Armstrong játszik.”*

Louis Armstrong másik nagy újítása az összefüggő, folyamatos szólójáték volt. Szóló közben a dallam ritmikusan szökdécselt, néha elszaladt, majd meg-megállt, lebukott és feljött, mindezt telve energiával, játékosággal és spirituális erővel.

Zenészek és nem zenészek, feketék és fehérek ahol csak tehették, meghallgatták Henderson együttesét, melynek az igazi sztárja Louis Armstrong volt – miatta vették nagy számban a Henderson-zenekar lemezeit. Louis Armstrong befutott muzsikus lett, de mégsem érezte jól magát a zenekarban. Ennek egyik oka az volt, hogy ő szeretett volna énekelni, de Henderson nem engedte, mert finomkodó stílusához – és egyben a Roseland Cafe stílusához – Louis hangját túlságosan ösztönösnek, túl érdesnek és túl feketének tartotta.

A másik, amit Armstrong szeretett volna, ha a zenekarban rend uralkodik – ugyanis az nem volt. A muzsikuskok hanyagok voltak, gyakran késtek a próbákról, ittak, linkeskedtek, fegyelmezetlenül játszottak. Ez nem fért bele Armstrong munkastílusába, mert bár ő kedves, barátságos, joviális és mindig jókedvű ember volt, a zenében nem ismert tréfát.

1925 novemberében Louis kilépett Henderson zenekarából, s másfél év után visszatért Chicagóba, de ott már egy másik zenei világot, más zenei környezetet talált. Sok tekintetben ő maga is megváltozott, hisz a Hendersonnal töltött idő során számtalan új tapasztalattal gazdagodott. Oliver mellett Henderson is újtónak számított, hiszen ő nyitotta meg a New Orleans-i zene előtt a továbblépés lehetőségét, megteremtve a szvingstílus alapjait, és ő alakította meg a jazz történetének első big bandjét. Ugyanakkor Hendersonnal kapcsolatban is elmondható, hogy újításai nem születtek volna meg Armstrong nélkül. Amit Armstrong Chicagóban Oliverrel kitalált és kidolgozott, azt vitte magával New Yorkba Hendersonhoz, ahol termékeny talajra lelt. Henderson számára Armstrong zenéje új volt, és eredetisége miatt különleges színt vitt az együttesbe. Különösen a zenekar akkori hangszerelőjére, Don Redmanre gyakorolt nagy hatást. Természetesen Armstrong is sokat profitált az együttműködésből, hiszen megismerkedett a hangszereléssel (arrangement), a szerkesztett és tudatosan épített zenei struktúrával, a zenekari fegyelemmel – már amennyire valójában fegyelemnek nevezhető az, ami Hendersonnál szokásban volt.

Chicagóban Armstrong több zenekarban is játszott, először Erskine Tate-tel a Vendom Theaterben, majd Earl Hinesszal a Sunset Cafében, később pedig felesége, Lillian Hardin, azaz Lillian Armstrong Dreamland Syncopaters nevű együttesében. Hamarosan azonban megalapította a Hot Five nevű saját bandáját. Armstrong a Hot Five-val jól felépített repertoárt vitt, olyan zenészekkel, akiket kiválóan ismert. Bár ezek a muzsikuskok nem voltak olyan virtuózok és olyan mélyen emocionálisak, mint ő, de kétség sem fér hozzá, hogy koruk meghatározó egyéniségeiről van szó. Harsonán a színes és kreatív egyéniségű Kid Ory játszott, akit kora a hangszer nagyköveteként tartott számon, és akinek váratlan megoldásai külön ízt vittek az együttes játékába. A klarinétos Johnny Dodds gyönyörű tónusú hangzásával, mély érzelmi töltésű muzsikájával különösen a lassú és közepes ritmusú bluesokban produkált nagyot. Zongorán – természetesen – Lillian Armstrong játszott. Az ő tömör rögtönzései méltán érdemelték ki a muzsikustársak és a közönség elismerését.

Ebben az időben Louis Armstrong már nemcsak a kornett nagymestere, hanem népszerű énekes is volt, méghozzá egy teljesen új műfaj, az úgynevezett scat, azaz az énekes improvizáció feltalálója. Az újítást állítólag egy véletlen hozta magával, melynek történetét maga Armstrong is többféleképpen mesélte, de a jazztörténetben a következő változat vált

mítosszá. A stúdióban éppen a „*Heebie Jeebies*” című számot vették fel. Éneklés közben Armstrong egy kottaállványra tette a kornettjét, amely egyszer csak leesett onnan, és így Louis nem tudta elérni. Mikor ahhoz a részhez értek, ahol ismét a kornettszólo következett volna, a hangszer nem volt a keze ügyében, de elfogyott a szöveg is. Valahogyan azonban folytatni kellett, mert az újrakezdésre sem idő, sem pénz nem volt. (Ekkoriban ugyanis a felvételt nem lehetett összevágni, ha valami nem sikerült, hanem az egész számot újra kellett venni, az pedig sokba került.) Armstrong ijedtében rögtönözni kényszerült, s halandzsávva folytatta a számot, némileg még a dallamtól is eltérve. Amikor visszahallgatták a felvételt, rájöttek, hogy valójában kiválóan sikerült, és rákerült a lemezre. Hát így jött létre a scat – a történet vagy igaz, vagy sem.

Armstrong énekes improvizációja minden bizonnyal spontánul született, min---denesetre a leesett kornetról szóló történet a jazz mítoszai közé került. A felvétellel és hatásával kapcsolatban a fehér muzsikus Mezz Mezzrow a következőket nyilatkozta egy interjúban: *„Minden hájdiho, vudubidu és bupbupad-szerű szövegelés később olcsó, kommerciális módon terjedt szerte az országban. Pedig ezek már csak Louis majmolásai voltak, nem eredeti, spontán megnyilvánulások. Louis scatelésének hatása olyan volt, hogy amikor két macska találkozott a tetőn egymással, az egyik azt nyávogta: »I got the Heebies«, mire a másik úgy válaszolt: »I got the jeebies«.”*

Armstrong folyamatosan újított. A „Muskrat Ramble” című felvétel a Hot Five együttes első lemezei közül talán az egyik legérdekesebb. A darabban először jelenik meg a jazzben később remekül használt kontrapunkt, azaz ellenpontozás, mely folyamatos erőt és energiát kölcsönöz a kompozíciónak. Ezt a zenei elemet később Armstrong továbbfejlesztve többször felhasználta. Armstrong és a klarinétos Dodds improvizációjából nyilvánvalóan kiderül, hogy a muzsikuskok pontosan tudják, mit akarnak, semmi sem történik véletlenül.

1927. május 7-én Armstrong és Lil új muzsikuskokkal kibővített zenekarral, a Hot Sevennel vonult az Okeh lemeztársaság chicagói stúdiójába lemezfelvételre. Az új ta---gok: John Thomas harsonás, Pete Briggs tubás, Baby Dodds dobos voltak, mellettük maradt az együttes tagja a bendzsós és gitáros Johnny St. Cyr és a klarinétos Johnny Dodds.

Két felvételt készítettek ebben a felállásban, az egyik közülük a „Wild Man Blues”. A szám érdekessége, hogy a cím félrevezető, mert sem nem vad, sem nem igazi blues, ugyanakkor Armstrong egyik legjobb lassú darabja. Armstrong játéka magabiztos és közlékeny, érezhető, hogy egyre több és több lehetőséget képes kihasználni a hangszerével. A számban hallhatjuk a kiállások szertelen gazdagságát, melyek együtt járnak az érzelmi emelkedések és hanyatlások szimultán megjelenésével.

Két nappal később Armstrong ismét stúdióba vonult egy tíztagú zenekar kíséretében. Armstrong mellett Bill Wilson játszott kornetten, Boyd Atkins klarinéton, szoprán saxofonon és altsaxofonon, Joe Walker alt- és bariton saxofonon, Albert Washington tenorsaxofonon, Ripp Bassett bendzsón és gitáron, Pete Briggs tubán, Tubby Hall dobon és a legnagyobb szám: Earl Hines zongorán. Az együttes első felvétele „Chicago Breakdown” címmel jelent meg.

1928-ban Armstrong a kornettet trombitára cserélte, állandósította Earl Hines helyét a zenekarban, a dobos Zutty Singleton lett. Armstrong hangzása tovább tisztult, még ragyogóbb lett, egyúttal a zenekar is az új trendnek megfelelően változott.

A kornett és a trombita

A húszas években a kornett volt a legnépszerűbb fúvós hangszer. Többnyire a kornettesek vezették a zenekarokat, nekik jutott a leghosszabb improvizációs lehetőség, közülük kerültek ki a nagy zenei hősök. A trombita ekkor még nem volt olyan széles körben elterjedt hangszer, mint a kornett. Bár a két hangszer között alapvetően sok a hasonlóság, vannak jellegzetes különbségek is köztük. A kornett hangja érettebb, a trombitaé tisztább, ragyogóbb. A hangzásbeli különbségnek formai okai is vannak. Bár a kornett csőhossza azonos a trombitaéval, tölcserének formája kúpszerűbb, azaz a cső keresztmetszete a fúvókától folyamatosan bővül. A trombita cilindrikus, ami azt jelenti, hogy a cső keresztmetszete a hangszer hosszának kétharmadáig azonos. Különbség van a fúvókák között is, bár a megfújás technikája azonos. A tízes és a húszas években a kornett sokkal népszerűbb és gyakrabban használt instrumentum volt. A 30-as, majd a 40-es években sokan áttértek a trombitára, de a nagyzenekarok fúvósszekcióiban többnyire mindkét hangszer helyet kapott.

Az új zenei trendet Henderson együttesének volt hangszerelője, Don Redman határozta meg. A legtöbbet az új hangzáshoz a zongorista Earl Hines adta. Hines már korábban is találkozott egy rövid időre Armstronggal, de 1928-ig másokkal játszott. Ekkorra már a korszak egyik meghatározó zongoristája lett, sajátos muzsikáját trombitastílusnak nevezték. Játékának jellemző karakterei a hirtelen beindulás, majd leállás, a fúvósszerű melódiavezetés jobb kézzel, a gyakori briliáns oktávfogás. Felvételeinek hallgatása közben egyértelműen érzékelhető játékában a komplex ritmizálás, és meglepően alkalmaz akkoriban a jazzben még nem használt disszonáns hangzásokat. Minden szólójában felfedezhetők egyéni zenei elképzelései, és kitűnik fantasztikus technikai tudása.

Armstrong és Hines közös felvételeinek csúcspontja egy Joe King Oliver-kompozíció, a „West end Blues”, amelyet 1928 júniusában rögzítettek lemezre. A darab egy lendületes kadenciával, azaz a trombitának a dallam elemeit tartalmazó, azt szabadon kezelő virtuóz, improvizációval tarkított kibontásával kezdődik. Ezt követi a drámai jellegű téma, mely után a trombon játssza szomorú szólóját, s közben modern hangzású akkordokat hallhatunk. Armstrong érdes énekhangja felelget a bűgő klarinéttal, mintegy egymás ellenpólusát alkotva. Hines karakteres, kiszámíthatatlanul kanyargó szólója után visszatér Armstrong trombitája, mely egy hosszú, kitartott hanggal kezd, majd ismét a bluestémát játssza. Ez a rész szinte a bevezető közvetlen folytatása, olyan, mintha Armstrong újra felkapná az elejtett dallamot, hogy a többiekkel együtt fejezze be. Hines egyszer azt nyilatkozta, hogy ezt a dallamvezetést Armstrong ott a stúdióban találta ki, és azonnal lemezre vették.

Az első Hot Five zenekar 1925 novembere és 27 decembere között készített felvételeket, de 1927 májusában egy hét alatt Armstrong már a Hot Sevennel is vett lemezre kompozíciókat. A második Hot Five-ban (szerepelt Louis Armstrong and His Orchestra és Louis Armstrong and His Savoy Ballroom Five néven is), amely 1928. június és december között készített felvételeket, Earl Hines volt a zongorista, és Armstrong mellett játszott Robinson, Strong, Mancy Carr és Zutty Singleton, valamint időnként Don Redman. Az évtized végére Armstrong az egyik legkeresettebb muzsikusként lett az Egyesült Államokban. Lemezei iránt Chicagón kívül óriási kereslet mutatkozott New Yorkban, Kansas Cityben, Washingtonban, Los Angelesben és szinte az összes nagyvárosban.

Ennek az időszaknak a lemezeit hallgatva feltűnhet, hogy a felvételeken már nem jellemző a közös improvizáció, az együttes játék már csak a téma bemutatásakor és befejezésekor hallható, a rögtönzések szólisztikusak. Azt is tapasztalhatjuk, hogy a New Orleans-i muzsikára oly jellemző felszabadult, elementáris improvizáció kultúráltabbá, kiszámítottabbá, feszebbé vált. Ez még akkor is igaz, ha tudjuk, hogy Armstrong volt az, aki leginkább magával vitte Chicagóba a New Orleans-i szellemet. „Chicagói” újítás például az is, hogy a Hot Seven zongoristája, Earl Hines a zongorát a zenekarban betöltött hagyományos kísérő szerepéből szólóhangszerré fejlesztette.

A rögtönzés típusának megváltozása korszakos jelentőségűnek számított. Érdekes következtetésekre juthatunk, ha megpróbáljuk elemezni annak az okát, hogy miért alakult át a kollektív improvizáció szóló rögtönzésekké. Az egyik ok valószínűleg az, hogy a 30-as évek elejére olyan erős muzsikusegyéniségek nőtték fel, akik uralták a zenekart, meghatározták a stílust és a ritmust, beosztották a szólókat, mondhatni, megszerkesztették a darabokat. Armstrong pedig ilyen zenész volt. Ha ő a színpadra lépett, oda kellett figyelni rá, szinte az összes többi zenész fölé nőtt – ahogy a „Blues People” szerzője, LeRoi Jones írta: „*felszívta a többiek egyéniségét*”.

A másik két ok inkább társadalmi jellegű. Egyrészt megszűnt az az elzártság, melyben az afroamerikai emberek az ősi szokásoknak megfelelően, kollektív módon vettek részt a muzsikálásban. Chicago már más háttérrel szolgált. Itt a zenészekkel szemben más elvárások fogalmazódtak meg, sokkal inkább előtérbe került az egyéni kifejezőképesség fontossága. Másrészt döntő jelentőségűnek bizonyult, hogy a 20-as évek végén fokozatosan, de gyorsan bontakozott ki a világméretű gazdasági válság. A krízis elsősorban a nagyvárosokban érezte hatását. A munkanélküliség hulláma a zenészeket is elérte, hiszen sok szórakozóhely bezárt, az állás nélkül maradt muzsikusként pedig kénytelenek voltak sokkal szerényebb tudású zenészekkel tánczenekarokban játszani. Ezekben a zenekarokban nem lehetett a korai jazz kollektív stílusában rögtönözni. A tánczenekarokba került, a jazzben gyakorlatot szerzett és kiváló képességű muzsikusként tudásukkal messze társaik fölé nőttek, szólójátékuk élvezetes, tartalmas volt, jelentősen emelte a tánczenekarok játékának színvonalát.

Ez a közeg kedvezett az olyan muzsikusként, mint Armstrong és Earl Hines. Az 1932-ben készült „That’s My Home” című felvételen a korra jellemző divatos zenei stílus mellett is utat tör magának Armstrong fantáziadús, örömet sugárzó, minden pózolás nélkülöző, magától értetődő, könnyed játéka, amely őt a jazz legnagyobbjai közé emelte.

1932-ben és 33-ban két londoni turnéra is meghívták, és az angol közönség tombolva fogadta. Louis ezeken a fellépéseken showmanként viselkedett, színpadi manírokat vett fel, grimaszolt, bohóckodott, mindent megtett a közönség szórakoztatásáért. Párizsba is ellátogatott, de ott nem koncertezett, csak élvezte a gyönyörű európai nagyvárost. Sétált az utcán, meglátogatta a zenészkollektívákat, beszélgetett az emberekkel. Találkozott a franciák legnagyobb jazzmuzikusával, a gitáros Django Reinhardtal is.

Második londoni útját követően több európai országban is fellépett, mindenhol óriási sikerrel. Svédország, Norvégia, Hollandia, Belgium, Dánia voltak az állomások. Koppenhágában királyi fogadtatásban részesült. Ezek várták az állomáson, és valóságos virágtengerré változtatták az utcát, melyen a városba ment. Később visszatért Párizsba, mert nagyon megszerette ezt a könnyed, latin temperamentumú várost. Ez alkalommal koncertezett is, és felvételeket is készített. Európában a siker óriási volt, de ez a siker már nemcsak a zenéről, hanem az üzletről is szólt.

Sokan úgy vélik, hogy a show-biznisz nem tett jót Armstrong zenei fejlődésének. Ő az üzlet igényeinek engedve megpróbálta kiszolgálni a nagyközönség változó színvonalú ízlését is. Néha szentimentális dalokat tűzött műsorára, máskor egy szőke, angyalhajú kislánnyal énekelt duettet, és így tovább. Tény, hogy Armstrong nem akarta mereven elválasztani a jazzt a könnyű- vagy populáris zenétől, ő szórakoztatni akart. Vitathatatlan, hogy készült néhány olyan felvétele, amely kissé alatta maradt annak a színvonalnak, amelyre őt a muzikalitása és eredeti tehetsége predesztinálta, ugyanakkor szervesen hozzátartoznak ahhoz az egészhez, amit a Louis Armstrong-jelenségnek nevezünk.

Louis Armstrong a 30-as évek elejétől egyre többször utazott Amerika különböző részeibe neves zenekarok vendég-sztárzenészeként. A közönség rajongott érte, ő pedig ki akarta fejezni háláját. Armstrong nem színlelte a szeretetet. Őszinte szívvel a legtöbbet akarta adni. Úgy érezte, mindenkinek azt kell nyújtania, amit vár tőle – abból viszont a legjobbat. Annyira nyílt és jóhiszemű volt, hogy a kemény üzleti világban ahol tudták, becsapták. Volt olyan periódus, amikor három év alatt több mint hatvan lemezt készített, és lemezoldalanként mindössze ötven dollárt fizettek neki – míg más, nála kisebb sztárok száznál is többet kaptak – ugyanakkor a jogdíjakból egy fillért sem juttattak neki.

1935-ben egy Joe Glaser nevű impresszárió átvette Armstrong ügyeinek intézését. Szüksége is volt egy profi szervezőre, hiszen egymást érték a koncertek, a lemezfelvételek, mi több, Armstrong filmszerepet is kapott. Miközben nappal filmezett, éjszaka a zenekarával lépett fel. Ő lett a legkeresettebb és legnépszerűbb fekete előadó, gyakran szerepelt a rádiókban, újságokban, szinte valamennyi médiumban.

Ebben az időszakban magánéletében kisebb-nagyobb problémák ütötték fel a fejüket. Szerelmbe esett egy Alpha Smith nevű nővel, aki miatt elvált Lilliantól. A dolog nem ment egyszerűen, mert egy alkalommal Lillian Louis háza előtt megleste Alphát, megtámadta, és a két nő úgy megtépte egymást, hogy alig maradt rajtuk ruha. Lillian ezután Louis-hoz rohant, és a fejéhez tartott revolverrel fenyegette meg. Ki tudja, mi történt volna, ha nem éppen akkor érkezik meg a rendőrség. Louis aznap este remegő lábakkal játszotta a Sunset nevű mulatóban az „Oh, You Beautiful Doll” című számot. Vajon mire gondolhatott közben?

A harmincas évek második felében sok nagyszerű felvételt készített, mint például a „Stardust”, a „Between the Devil and the Deep Blue Sea”, a „Home”, a „Hobo, You Can't Ride This Train”, a „Swing That Music” vagy az „I Double Dare You”. Csodálatos rögtönzését hallhatjuk a „You Are My Lucky Star” című felvételén.

A második világháború időszakában rengeteg ingyenes fellépésen vett részt az amerikai hadsereg szórakoztatása céljából. Hosszú és bonyolult utazásokat tett, hogy zenéjével, állandóan vidám személyiségével örömet vigyen a harcban eltompult katonáknak.

A negyvenes évek összességében nem kedveztek Armstrong művészetének. Zenéje, egyszerűen fogalmazva, kiment a divatból. A zenekarába szerződttetett muzikusok tudása messze elmaradt az övétől, és ez megmutatkozott a felvételein is. Néhány értékelője szerint ettől az időtől kezdve pályája leszálló ágba került.

Továbbra is próbálkozott új felállásokkal: játszott big band-formációkban, kiségyüttesekben, végül úgy érezte, megtalálta muzikájához a legkedvezőbb felállást. Ez a zenekar a Louis Armstrong and His All Stars nevet kapta, és sok szép felvételt készített, sok koncerten játszott. Igaz, hogy az együttesben folyamatosan változtak a zenészek, és néhányuk nem kifejezetten volt „Star”-nak nevezhető, de Armstrong éneke és hangszeres játéka minden dalban csodálatosan egyénien szólt, legyen az eredeti blues vagy szentimentális slágerzene. Voltak remekbe sikerült előadások – különösen kiségyüttesekkel –, egy elég gyengén sikerült játékfilm „New Orleans” címmel, muzikált a harsonás Jack Teagardennel, a klarinétos Barney Bigarddal, régi nagy partnerével, Earl Hinesszal, mégis, amerikai elismertsége kissé megkopott.

Ismét megpróbálkozott hát Európával, és nem hiába: az 1949-ben a franciaországi Nizzában rendezett első nemzetközi jazzfesztiválon nagy sikert aratott. (A fesztivál egyébként azóta is él, és minden évben sikerül a szervezőknek nagyszerű muzikusokat megnyerni a részvételre.)

1950-től több nagyszabású koncertkörúton vett részt. Járt Afrikában, fellépett Ghánában (az akkori Nyugat-Afrikában), az éppen polgárháborútól szenvedő Kongóban, készített élő és stúdiófelvételeket, rengeteget dolgozott. Szemtanúk szerint amikor először Afrika földjére lépett, olyan mélyen meghatódott, hogy könny szökött a szemébe, és percekig nem tudott megszólalni.

Nem vitás, a sok felvétel közé néha becsúsztak gyengébb darabok is, és bár ezek közül több sláger lett – „Mack the Knife”, „La Vie en Rose”, „Blueberry Hill” –, ezekre ő maga sem volt mindig büszke. Mint ahogy nem kerül életének aranylapjaira a németországi vendégszereplése alkalmával előadott „Ich habe mein Herz in Heidelberg verlohen” és az „Es war einmal ein treuer Husar” sem. (Talán ő volt az első jazzmuzikus, aki a husárokról énekelt...)

Időközben harmadik feleségétől is elvált, de hamarosan ismét megnősült. Lucille Wilsont azért vette el, mert szerinte hasonlított az édesanyjára.

Louis Armstrong népszerűsége nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az Egyesült Államok különböző intézményeinek kapui megnyíltak a feketék előtt. Rendkívül érdekes, hogy mindezek ellenére a második világháború időszakában felnövekvő új jazznemzedék egyes fekete tagjai számára Armstrong szinte gyűlöltté vált, mert Tamás bátya-féle, a fehéreknek behódoló, őket feltétel nélkül kiszolgáló figurát láttak benne. Igaztalanul. Számos bizonyíték szól a feltevés ellen, de álljon itt csak egy. 1957. szeptember 19-én a Louis Armstrong All Stars zenekar megérkezett az Észak-Dakota állambeli Grand Forkba, hogy ott koncertet adjon. A fellépés előtt Armstrong megnézte a tévé híreit, amelyek beszámoltak az iskolai szegregáció megszüntetésére tett kísérletek kudarcáról az arkansasi Little Rock városkában. Láttá, amint rettegő fekete kisgyerekek katonai kísérettel próbálnak iskolába menni, míg az őrjöngő tömeg gyalázta őket, sőt, egy kislányt szembe is köpött egy fehér felnőtt. Armstrong egy, a külügyminisztérium által szponzorált, világkörüli turné előtt állt, amely az amerikai életformát volt hivatott rajta és zenéjén keresztül népszerűsíteni. Azonnal kijelentette, hogy nem hajlandó elmenni erre a turnéra. Mint azt az újságíró is feljegyezte, Armstrong közölte: *„Ahogy a déli államokban bánnak a népemmel, a pokolba a kormányral! A helyzet odáig fajult, hogy a színes bőrű embernek immár nincs hazája.”* Eisenhower elnököt kétszínűnek titulálta, a világ--körüli útját lefújta, egyebek közt a következő indokkal: *„Mit is mondhatnék, ha az emberek odaát megkérdeznék, hogy mi a baj az én országommal?”* Bejelentését először el sem hitték. Nem tételezték fel a kedélyes Satchmo bácsiról, hogy erre is képes lenne. Amikor aztán megerősítette, a fehér közvélemény nekiesett, de még az igazi Tamás bátyák, mint Sammy Davis Jr. vagy a harlemi fekete szenátor, Adam Clayton Powell is bírálták. Szinte érthetetlen, hogy erről az esetről miért nem akart tudni a fiatalabb zenésznemzedék.

Mi több, a korai bebopforradalmárok közül néhányan lenézték Armstrong zenéjét, mert régiesnek, ódivatúnak tartották. Szerencsére – legalábbis egy ideig – ő felül tu--dott emelkedni a nemtelen támadásokon, hiszen mélyen hitt abban, amit csinált.

1956-ban az életéről dokumentumfilmet forgattak, „Satchmo the Great” címmel. A Dipper mellett ugyanis volt Armstrongnak egy másik beceneve is, a Satchmo, amely a „satchelmouth”-ból, azaz a „táskaszájú” szóból ered. Egyébként nevezték őt Popsnak, azaz Papának is, és talán ez a név illett az egyéniségéhez a legjobban. Tényleg mindenki papája tudott lenni, szinte az egész világot a gyermekének tartotta, legalábbis akként szerette. Nemhiába kérte fel Dwight Eisenhower, az Egyesült Államok akkori elnöke, hogy világkörüli útján legyen a USA kulturális nagykövete, vigye el a Föld minden tájára az amerikai kultúra egyedülálló vívmányát, a jazzt, így lett belőle „Ambassador Satch”.

Koncertezett Hawaiiin, Kelet- és Nyugat-Európában, a Távols-Keleten, Dél-Amerikában. Japánban egyszerűen csak a „Jazz Királya”-ként hirdették az előadásait. Fellépés fellépést követett, az All Stars műsora fokozatosan show-vá alakult, minden nap ugyanazt kellett játszaniuk, csak a helyszínek változtak. Az általa hően szeretett jazz gépies, automatizált lett, eredeti energiája, feszültsége, robbanó dinamikája megkopott, megfakult. Ugyanakkor a stúdiókban készült felvételeken még mindig csodálatosat nyújtott. Bár trombitajátékán érezhető volt, hogy arcizmai meggyengültek, éneklése sokat fejlődött. A furcsa rekedt hanghoz, a speciális frazírozáshoz, a csodálatos ritmizáláshoz senki nem ért fel. Armstrongot sokan utánozták és utánozzák ma is. Ha éneklésének bizonyos külső jegyeit el is lehet úgy-ahogy sajátítani, a belső tüzet, az érdes hang mögött megbújó végtelen szeretetet senki nem tudja visszaadni.

Az ötvenes években megjelent lemezei közül külön említést érdemel a „Louis Armstrong Plays W. C. Handy”, a „Sutch Plays Fats”, az Ella Fitzgeraldtal rögzített „Porgy and Bess” és az „Ella and Louis Again”.

Hiába volt nagyon erős a szervezete, a hatvanas évek elején jelentkeztek nála a megterhelő élet következményei. 1960-ban egy olaszországi koncertkörút során enyhe szívrohamot kapott, amitől a hajcsár Joe Glaser is megijedt. A sok utazás és a rengeteg energiát követelő fellépések mellett az attack okai közé tartozott Armstrong hedonista életvitele is. Nagyon szeretett enni, emiatt nemcsak kövér volt, hanem bizonyos emésztési zavarai is támadtak. Satchmo már nemcsak a New Orleans-i jazz, hanem a hashajtó apostolává is vált...

A korszak muzsikáját ekkor már a Beatles határozta meg. Lehet-e versenyezni ezzel a teljesen más típusú, ugyanakkor vitathatatlanul forradalmi és hihetetlenül gyorsan népszerűvé vált zenei stílussal? Hogy Armstrong versenyezni akart-e vagy sem, azt nem tudhatjuk, mindenesetre ő is népszerű szeretett volna maradni. Talán Glaser rábeszélésére slágerek feldolgozásába kezdett, és a popzenekarok elsöprő sikereinek időszakában Armstrong a „Hello Dolly”-val a negyvenes slágerlista élére került, s hónapokig ott is maradt. Egyébként a filmben is megjelenik, ahol a nevezett számot a főszereplő Barbra Streisanddal duettben énekli.

Annak ellenére, hogy a hatvanas évek végére Armstrong fantasztikus pályát futott be, neve fogalom lett, lemezei az egész világon ismertté tették őt, ez a korszak mégsem volt minden szempontból problémamentes a számára. A feketék jogaiért küzdő „Black Power” tagjai kritizálták, hogy nem használta fel a népszerűségéből eredő befolyását a polgárjogi mozgalomban. Armstrongtól azonban távol állt a mozgalmiság. Ő öt évtizeden keresztül szórakoztatta az embereket, idősebb korára már nem tudott és nem is akart megváltozni. Történelmi feladatának eleget tett azzal, hogy a jazz történetének egyik legnagyobb hatású zenésze volt.

1968-ban többször is kórházba került. A legnagyobb rendező az élet, s ez megmutatkozott abban is, hogy Armstrong éppen akkor és éppen abban a kórházban feküdt, amikor és ahol impresszáriója, Joe Glaser meghalt.

Utolsó utazását Angliába tette 1970-ben, utolsó fellépése a New York-i Waldorf Astoriában volt, 1971. márciusában. Ugyanezen év július 6-án halt meg.

Louis Armstrong példát adott arról, hogy tehetséggel és szorgalommal a legmélyebbről a legmagasabbra lehet emelkedni. Példaértékű volt életöröme, zeneszeretete és a jazz iránti elkötelezettsége. Olyan zenei újítások kötődnek a nevéhez, amelyek hosszú időn keresztül meghatározták a jazzmuzsika fejlődését. Armstrong a jazz történetének első nagy szólistája, aki a kollektív improvizációból kiemelkedve az egyéni rögtönzés úttörője lett. Szólóit tudatosan és logikusan építette fel, zenéjében sehol nem lehet „szószátyárságot” felfedezni. Mint egy sakkjátékos, mindig előre gondolkodott, játéka mégis spontánnak hat. Zenei kreativitása kiemelkedő volt, az általa alkotott zenéből csak úgy árad a „szvinges életérzés”.

Virtuóz trombitajátéka, különlegesen egyedi, érdes énekhangja mindenki mástól megkülönböztetik, páratlanná teszik őt. Megérdemli, hogy minden jazzrajongó hálával köszönje a sorsnak, hogy munkásságát ebben a műfajban fejtette ki.