

## A magasan szárnyaló madár

*„Charlie Parker annyival jobb volt mindenki másnál, hogy csak óriásnak lehet nevezni. Volt Charlie – és voltak a többiek. Ha meghallgatod egy-egy szólóját, lekottázod, és részletesen megvizsgálod, elképesztő dolgokat tapasztalhatsz. A zenéjének anyaga és súlya van, és teljesen eltér mindattól, amit előtte hallani lehetett. Senki más nem volt képes ennyire megváltoztatni a jazzt. Óriási hatást gyakorolt a zenére, de egészen biztos, hogy a világ más dolgaira is.”*

AL COHN, TENORSZAXOFONOS

**A MŰVÉSZETEK FEJLŐDÉSTÖRTÉNETÉNEK VIZSGÁLATA** során már sokszor bizonyítást nyert, hogy a jelentős történelmi események meghatározó hatással voltak a művészeti stílusváltásokra. Mindez természetesnek vehető, hiszen a művészet mindig az aktuális társadalmi és gazdasági helyzet absztrahált, az emberi individuumon keresztül átszűrte a visszatükröződése. Ez alól a 20. század, azaz a jazz százada sem kivétel. Ha a század első felét ebben az összefüggésben vizsgáljuk, arra a következtetésre juthatunk, hogy a jazz fejlődéstörténetének két nagyfordulója a két világháború eseményeihez kapcsolódik. Gondoljunk a 20. század második évtizedének végére, amikor a jazz kitört New Orleans-i szülőhelyéről, és Chicagón, Kansas Cityn és a New York-i Harlemen keresztül elindult előbb amerikai, majd világhódító útjára. Hasonló forradalmi változás következett be a második világháború időszakában is. A jazz felnőtté vált, igazi modern művészetté érett, méltó társa lett a többi 20. századi művészetnek. Ennek a nagy átalakulásnak volt meghatározó alakja a kiváló altszaxofonos, Charlie Parker.

**CHARLES CHRISTOPHER PARKER 1920.** augusztus 29-én született Kansas Cityben, egy szegény fekete családban. Az idősebb Charles Parker egyszerre több foglalkozást is űzött.

Mint énekes, zongorista és táncos a helyi, külvárosi szórakozóhelyeken lépett fel, de foglalkozott lányok közvetítésével is. (Az utóbbi „foglalkozás” bizonyult jövedelmezőbbnek...) Az ifjabb Charles édesanyját Addie Boyley-nek hívták, és tizenhét éves volt, amikor gyermeke megszületett. (Parker papa előző házasságából született John nevű fiát is Addie nevelte.)

Amikor a kis Charlie hétéves lett, a Parker család Kansas City csendes külvárosából a város egy másik, már Missouri állam területéhez tartozó részébe költözött egy másik államba, jóllehet nem messzire az eredeti lakóhelyüktől; az akkor már nagyvárosnak számító Kansas Cityt át húzódott a Kansas és Missouri állam közötti határ. A húszas évek elején mind Kansas, mind Missouri településeihez szétszórt, falusias és külvárosias területek tartoztak, melyek később összeolvadva városokká egyesültek. Kansas City például nyolc kistelepülés összeépüléséből jött létre, melyek közül az első lakott területet Wyandotte-nak hívták. Wyandotte-ot az amerikaiak a 19. század közepén vásárolták meg az indiánoktól. Addie, Charlie édesanyja a choctaw indián törzs leszármazottjaként őslakosnak számított.

Kansas City az országot átszövő Union Pacific transzkontinentális vasút egyik végállomása volt, így a városban rengeteg ember fordult meg. E nagy forgalom is hozzájárult ahhoz, hogy a város a vasútvonal megépítése után hihetetlen gyorsasággal fejlődött. (Ugyanez a helyzet eredményezte Chicago és New York nagyvárossá válását is.) Ezekben a városokban gyülekeztek mindazok, akik új életre vágytak; akik nagyobb fizetést szerettek volna, akik a könnyebb munkát, a szerencsét, a kalandokat, a szórakozást keresték, azaz mindazt, amitől a jobb életet remélhették.

A szórakozni vágyók Kansas Cityben kiváló környezetet és rengeteg lehetőséget találtak. A városban számos éjszakai bár, lokál, kocsmá és klub működött, ahol – a polgármester hallgatóságos beleegyezésével – sokmindent meg lehetett tenni, amit az Egyesült Államok más városaiban nem. Kansas Cityben a jazz is más volt, mint mássutt. E városnak erős, határozott karaktere volt. A kansasi stílus több jellegzetes vonásban eltért az addig ismert és divatos jazzmuzsikától. A nyugodt, blues alapú zene, melynek jellemzője volt a szinkópákra épülő riff és az újszerű hangszerelés, jelentős szerepet játszott a szvingstílus kialakulásában. Kansas Cityben lett igazán nagy muzikus többek között Count Basie, Andy Kirk, Walter Page, Jo Jones és Lester Young is.

**IDŐSEBB CHARLES PARKERT ÉLETMÓDJA** és foglalkozása a nagyvároshoz kötötte. Imádta az éjszakai életet, a szórakozást – és az alkoholt. Három évvel a költözés után Charles papa egyszerűen lelépett – otthagya feleségét a két fiúgyermekekkel. Későbbi életéről annyit lehet tudni, hogy a vasútnál kalauzként dolgozott, majd 1939-ben élete „stílusosan” ért véget: egy prostituált leszúrta.

Charlie az iskoláit a Charles Summer Elementary Schoolban kezdte, majd a Crispus Attucks Schoolban folytatta. Középiskolai tanulmányait a Lincoln High Schoolban végezte, ahol zenei oktatásban is részesült. Az iskolában kapott egy klarinétot, és tagja lett a gimnázium zenekarának. Első tanára, Alonzo Lewis a klarinéton kívül baritonkürtön is tanította a tehetséges gyermekeket. Lewis neve azért vált (jazz) történelmi jelentőségűvé, mert ő indította el Charlie Parker, a jazz egyik legnagyobb egyéniségének csodálatos zenei karrierjét.

Az iskolai zenekar harsonása, egy Robert Simpson nevű fiú, remekül játszott jazzt, és ezzel a zenével elkápráztatta Charlie-t. Járt az iskolába egy másik jazzrajongó fiú is, akit Lawrence Keyesnek hívtak. Zongorázott, és elég sokat tudott a zeneelmélet-ről és a harmóniákról. A kis Parker legnagyobb vágya teljesült, amikor tizenharmadik születésnapjára egy altszaxofont kapott az édesanyjától. Ettől fogva Charlie-t szinte kizárólag a zene érdekelte.

**PARKER TIZENNÉGY ÉVES VOLT**, amikor Simpsonnal és Keyessel együtt az iskola zenekarában, a The Deans of Swingben kezdett játszani. Párhuzamosan két helyen is felléptek, a Club Panamában és a Florida Bossomban. Miután Parker elhatározta, hogy zenész lesz, minden energiáját a gyakorlásba fektette. Abbahagyta a tanulmányait, és csak gyakorolt, gyakorolt, gyakorolt... Tizenöt éves korában jelentkezett a zenészszakszervezetbe, de a felvételhez tizennyolcnak kellett hazudnia magát. Meg is tette. Gyakran játszott a The Deans of Swing együttesel, de ha maradt egy-egy szabad estéje, sorra járta a jazzklubokat, szórakozóhelyeket, és hallgatta a zenekarok játékát. Volt miből válogatnia, és sok jó jazzt hallgathatott, hiszen a városban remek együttesek játszottak. A saját közvetlen környezetében is található kiváló zenészeket; Simpsonon és Keyesen kívül ott volt a tehetséges bőgős, Gene Ramey és a dobos Gus Johnson, Zenekaruk leginkább tánczenét játszott, de olykor átkalandozott a blues területére is. Parker mama, aki nagyon féltette a fiát, és mindent meg akart adni neki, hogy pótolja az elvesztett apát, nem tudott az éjszakai kiruccanásokról: éjszakánként egy tisztítóüzemben dolgozott.

**PARKERNEK TÖBB KEDVENC ZENEKARA** is volt. Az egyiket, amelyet nagyon szívesen hallgatott, Count Basie vezette. Különösen a zenekar tenorszaxofonosának, Lester Youngnak a játéka tetszett neki. Mellette az altszaxofonos Buster „Professor” Smith-t is kedvelte, főképpen azért, mert Smith nemcsak zeneszerzőnek, de hangszerelőnek is remek volt. A tizenéves Parkért elsősorban az a játékmód nyugozta le, amellyel ezek a zenészek a bluest játszották.

Charlie szívesen hallgatta Andy Kirköt és zenekarát is. Kirk együttesében több olyan muzsikus zenélt, akik hatottak rá. Ilyen volt a tenorszaxofonos Dick Wilson és a zongorista Mary Lou Williams. A zenészek gyakran összejöttek a város valamelyik klubjában egy kis jam sessionre, s ilyenkor mindenki igazi örömmel játszott.

**A SOK ÉJSZAKÁZÁSNAK VOLTAK** negatív következményei is. A professzionális muzsikuskörében elterjedt bizonyos serkentő- és ajzószerke használata. Ezek közé tartozott a „jazzcigaretta” néven emlegetett – ebben az időben nem tiltott – marihuána, valamint a benzedrintabletta, amit kávéba téve rendszeresen fogyasztottak. Hozzá lehetett azonban jutni az előbbieknél „nehezebb” és veszélyesebb drogokhoz is. A leggyakrabban használt kemény szer a kiszámíthatatlan hatású, súlyosan szervezatkárosító és gyakran korai halált okozó heroin volt. A fiatal Charlie Parker szinte valamennyi droggal hamar megismerkedett. Úgy érezte, szüksége van rájuk ahhoz, hogy folyamatosan bírja a hosszú éjszakákból és rövid nappali alvásokból álló fárasztó napokat. Volt azonban más táplálója is a bódulat iránti vágyának. Charlie-t nehéz természettel verte meg a sors: önfejű volt, sokszor zárkózott, depresszióra hajlamos, a viselkedését nem mindig tolerálta a környezete. Már kisgyermek korában sok türelmetlenséggel, meg nem értéssel találkozott, és a felé áramló negatív jelzések igen rossz hatást váltottak ki a túlérzékeny fiúból. Eleinte a kellemetlen érzések és élmények kompenzálására használta a drogokat, később szenvedélybetegséggé vált nála a kábítószerke és az alkohol fogyasztása.

**A KANSASI ZENÉSZEK GYAKRAN** találkoztak az Orchid Clubban és a Hi Hat Clubban, ahol kedvükre és szabadon játszhattak. Parker nagyon szeretett volna együtt muzsikálni a város híres zenészeivel, ezért begyakorolta a „Lazy River” című szám első nyolc ütemét, valamint a teljes „Honeysuckle Rose”-t. Nagy izgalommal várta, hogy ő is beszállhasson a jam sessionbe. Azzal az ígérettel ment föl a színpadra, hogy a „Honeysuckle Rose”-t játsszák, ám a zenészek a „Body and Soul”-t kezdték el. Mivel Parker ezt a darabot nem tudta, csak állt tehetetlenül. A muzsikuskör kinevették. Ezt a pillanatot, ezt az érzést Charlie soha nem felejtette el.

A kudarc ellenére később elment a Reno Clubba egy másik jam sessionre, ahol a Basie-együttes tagjai örömmel néztek. Amikor fellépett a színpadra, és elkezdett játszani, a zenekar dobosa, Jo Jones a cintányérját Charlie lába elé dobva jelezte lesújtó véleményét az ifjú szaxofonos játékaról. Parker – okulva a balsikerből – iszonyatos elszántsággal és akaraterővel látott neki a gyakorlásnak.

**Ő IS, MINT A KOR** jazzmuzikusainak többsége, leginkább az idősebb mesterektől tanult. Egyrészt úgy, hogy ahol tehetette, hallgatta a nagyokat, figyelte a stílusukat, jegyezte a harmóniákat, a hangszerhasználatot, megtanulta az improvizációkat, elsajátította a repertoárt. Másrészt úgy, hogy zenei kérdésekben segítséget kért tapasztalt muzikus kollégáitól. Parkemek ebben a tekintetben szerencséje volt. Amikor tizenhat éves korában szerződést kapott a Hi Hat Clubban játszó zenekar vezetőjétől, Jimmy Keith-től, és főállású zenész lett, az együttesben találkozott egy Tommy Douglas nevű, igen képzett muzikussal, aki klarinéton és altszaxofonon játszott. Douglas rokonszenvezett Charlie-val, és az első perctől kezdve sokat foglalkozott vele: hangszerkezelésre, zeneelméletre és kottaolvasásra tanította. Douglas rendkívül fontosnak tartotta, hogy egy muzikus képes legyen kifejezni a hangszerén gondolatait és a világról alkotott véleményét. Ehhez elengedhetetlen egy bizonyos – sok tanulással megszerezhető – alapműveltség. Bár Parker otthagya az iskolát, és hátat fordított a „hagyományos” tanulásnak, a tudásvágy, a megismerés igénye erősen élt benne. Sokat olvasott, mert szeretett olvasni. Szeretett a világ valóságos és valóságon túli dolgairól beszélgetni. Érdekeltek az események, az új gondolatok, és nagy akarattal, kitartással gyűjtötte a tapasztalatokat. Gyakran járt moziba, ez volt az egyik kedvenc időtöltése.

**CHARLIE A HI HAT** Clubba szóló szerződést úgy tekintette, mint férfitá válásának egyik bizonyítékát. De további bizonyítékot is akart. Megnősült. Elvette gyermekkori szerelmét, a nála három évvel idősebb Rebecca Ruffint, aki nem sokkal később fiúgyermeket szült neki. Rebecca és családja Charlie-ékhoz költözött – és ez az ifjú pár helyzetét nem jó irányban változtatta meg: az új családtagok Charlie-től pénzt vártak és a familiáról való gondoskodást remélték, ám ez a fiatalemberből inkább frusztrációt, semmint felelősségérzetet vagy lelkes örömet váltott ki. Úgy érezte, képtelen megfelelni az igényeknek, és ez az érzés elkeseredettséget és haragot szült benne. Ekkortájt nyúlt először komolyan a heroinhoz, remélve, hogy a drog segít elfelednie a gondokat.

Közben az éjszakai és a nappalai összefolytak – amikor játszott, akkor azért, amikor nem játszott, sorra látogatta a szórakozóhelyeket, akkor azért. A következő években több helyi bandában is megfordult, szorgalmasan gyűjtötte a tapasztalatokat, és elszántan alakította saját önálló játékművészetét.

1936 novemberében egy számára csaknem tragédiával végződő esemény történt. Egy előadásra utaztak néhány zenésztársával, amikor az autójuk lecsúszott az útról. Az egyik muzikus meghalt, egy másik súlyosan megsérült, Charlie aránylag szerencsésen, egy bordatöréssel megúszta.

**1937 HOSSZÚ NYARÁN LESZERZŐDÖTT** George E. Lee együtteséhez, mellyel a missouribeli Eldon üdülőhelyen játszott. A zenekarban mindössze egyetlen barát-ra talált, a gitáros Efferge Ware-re, aki segítette zenei tudása továbbfejlesztésében. Mivel a zenekar késő este kezdett játszani, Charlie-nak napközben volt ideje gyakorolni, elméleti tudását csiszolni, lemezeket hallgatni. Ebben az időszakban különösen Lester Young játékát kedvelte, sok szólóját meg is tanulta.

A zenekar tagjai nem nagyon szerették Parkert, elsősorban azért, mert Charlie sem a magánéletben, sem a zenélésben nem akart a többiekhez alkalmazkodni. Játék közben teljesen szokatlan dolgokat produkált, amelyekkel gyakran meglepte zenésztársait. A közte és az együttes tagjai között kialakult konfliktus néha odáig fajult, hogy amikor Charlie megérkezett, a többiek levonultak a dobogóról. Mindez Parkert nagyon mélyen bántotta, ám a történeteket szó nélkül elviselte. Rengeteget gyakorolt, szinte együtt aludt a hangszerével. Ez az időszak nehéz és tanulságos volt a számára. A három eldoni hónap után szinte kész művészként tért haza Kansas Citybe. Zeneileg éretté vált, de lelkileg továbbra is labilis maradt. Állandó hangulatváltozásaival, kiszámíthatatlan viselkedésével sok problémát okozott környezetének.

**ELŐSZÖR 1937-BEN KERÜLT** a Jay McShann által vezetett zenekarhoz, de három hét után kilépett, mert Henry „Buster” Smith, a „Professzor” együtteséhez szerződött. Buster Smith Kansas City és környékének egyik legjobb altszaxofonos volt, aki korábban játszott a Blue Devilsben, majd később Count Basie együttesének tagja lett. Mivel nem szerette a sok utazással járó turnékat, visszatért Kansas Citybe, és megalakította saját zenekarát. Ennek a bandának lett a tagja Charlie Parker is. Smith-szel kölcsönösen kedvelték egymást. Smith a következőket mesélte:

*„Charlie engem apjának nevezett, én őt fiamnak. Nem tudtam lerázni, mindenhová jött velem. A szólókat felosztottuk egymás között. Ha én kettőt játszottam, ő is kettőt játszott. Ha én hármatot, ő is hármatot. Mindig azt akarta, hogy én kezdjem. Azt hiszem, sokat tanult tőlem, ekkor egy kicsit hasonlított is a játéka az enyémhez. Később már jobban játszott, mint én.”*

Parker elsősorban Smith finom, világos tónusát igyekezett elsajátítani, meg azt a módszert, ahogyan a „Professzor” a dallamrészek közötti kapcsolásokat játszotta. (Ezek a karakteres elemek Parker korai lemezein jól megfigyelhetők.) A zenekarnak sok fellépése volt, és a gyakori játék segítette Parkert saját stílusának kialakításában.

Zenekarvezetői szerint fejben sokkal előbbre járt, mint technikában. Fő hibájaként azt említették, hogy szinte mániákusan off-beatet játszott, megzavarva ezzel zenésztársait. (Az off-beat egy, a jazzben alkalmazott hangsúlyozási módszer, a zenei hangsúlynak az alapütéshez képest kicsit előbb vagy kicsit később történő megszólaltatása, amely karakteres lüktetést és sajátos lebegést kölcsönöz a zene ritmusának.)

**PARKER SZEMÉLYISÉGGKÉPÉHEZ HOZZÁTARTOZIK**, hogy érzelmeit nem mindig őszintén fejezte ki. Ravasz volt: tudta, hogyan kell hízelegnie annak, akitől valamit akart. Szembe mind Douglast, mind Smith „Professzor”-t lelkesen dicsérte, de az irántuk táplált érzései korántsem voltak azonosak azzal, amit mondott. Jellemének ez a vonása nem halványodott az élete során.

1938-ra megromlott a kapcsolata Rebeccával. Charlie elhagyta feleségét és két-éves fiát, Leont. A szakításnak több oka is volt. Nyilvánvaló, hogy a házasság túl korán kötöttet, Charlie a férj és az apa szerepére túl fiatal és túl éretlen volt. Úgy érezte, a családja hátráltatja abban, hogy zenei karrierjét kibontakoztassa.

Az 1938-as év emellett is sok rosszat hozott Parkernek: egy műtét során meghalt gyerekkori barátja, Robert Simpson: ez évben rövid időre börtönbe került, mert késsel támadt egy taxisofőrre, akivel tíz dolláron veszett össze. (Parker a börtönben egy nem túl biztató eredményű pszichológiai tesztet produkált.)

**EKÖZBEN KANSAS CITYBEN A** jazz népszerűsége erőteljesen csökkent, ezért a zenészek munkalehetőségei is megcsappantak. Parker elérkezettnek látta az időt, hogy otthagya a várost. Fölszállt egy vonatra, és elutazott Chicagóba, bár senkit nem ismert a nagyvárosban. Megérkezése után megkereste azt a klubot, amelyről korábban sok jót hallott. A hely neve „65 Club” volt, Earl Hines játszott ott a zenekarával. Parker megvárta a hivatalos műsor végét, bement az öltözőbe, elkérte az együttes szaxofonosának hangszerét, majd anélkül, hogy egy kicsit is megtisztította volna (erre a fúvós hangszereken játszóknak érzékenyek), elkezdett rajta játszani. A szaxofonos, akit Goon Gardnernek hívtak, elkerekedett szemmel hallgatta: „Te jó ég, ez nagyon tud!” Azonnal elrohant, és szerzett Charlie-nak egy tiszta inget. Felöltöztette, majd kilökte a színpadra, hogy játszon. A jam sessionön Parker remekelt. Ezen az estén a klubban tartózkodott az énekes Billy Eckstine is, akinek később szerepe lett Parker zenei karrierjében.

**PARKER NEM MARADT SOKÁIG** Chicagóban, mert úgy érezte, hogy a jazzélet központjában, New Yorkban van a helye. Utazása és New York-i tartózkodása kezdeti időszakának eseményei kiváló alapanyagot szolgáltatathatnának egy korabeli

késelésért börtön

„Te jó ég,  
ez nagyon tud!”

nappal aludt,  
éjszaka dolgozott

hobótörténethez. Tehervagonban utazott New Yorkba, ahol a kansasi öreg barátja, Buster Smith, a „Professzor” adott neki szállást – pontosabban: ágyat, melyet Parker csak napközben használhatott; éjszaka Buster és felesége aludtak benne. De ez nem okozott igazán gondot; Parker nappal aludt, éjszaka dolgozott. Hat hónapig nem helyezkedhetett el zenészként, mert ki kellett várnia a zenészszakszervezet hivatalos játékengedélyét. Egy darabig a harlemi Jimmy’s Chicken Snackben mosogatott, ott, ahol egy Art Tatum nevű zongorista muzsikált... Tatum rögtönzései gyorsak és komplexek voltak. Parker szaxofonos példaképe, Lester Young is ezt a módszert alkalmazta zenéjében. Ezek a jellemzők később a bebop alapvető stílusjegyei lettek. A vonalak tehát Parker játékában találkoztak, összefonódva folytatódtak, és kiteljesedtek egy új stílusban, amely a jazz történetében a bebop nevet kapta.

Parker megismert egy remekül gitározó, kissé furcsa fickót, Bidy Fleetet. Együtt jártak jam sessionökre a harlemi Chili House nevű klubba, együtt kísérleteztek játéktechnikai újításokkal, új hangzatok, akkordok alkalmazásával és azoknak a hagyományos zenébe illesztésével.

**MIUTÁN MEGKAPTA A SZAKSZERVEZET ENGEDÉLYÉT**, Parker nagyon szeretett volna muzsikus állást kapni New Yorkban. A lehetőségért még megalkuvásra is kész volt. Elfogadott egy szerződésajánlatot Banjo Bumey-től, egy tánczenekar vezetőjétől. Visszatekintve Parker pályafutására, elementáris tehetségére és a jazz iránti elhivatottságára, talán szerencsének mondható, hogy le kellett mondania az állásról, még mielőtt betöltötte volna. Valószínűleg nem érezte volna jól magát egy tánczenekarban, ahol egészen biztosan nem bontakoztathatta volna ki eredeti zenei talentumát. (Az állást egyébként azért nem tudta betölteni, mert Kansas Citybe kellett utaznia; édesapját ugyanis halálra kéréselte egy nem éppen feddhetetlen életű hölgy.)

A temetés után Parker Kansas Cityben maradt, ahol hamarosan munkát kapott Harlan Leonard együttesében, a Rocketsben, A zenekar ez idő tájt igen népszerű volt, s Charlie több régi barátja is játszott a bandában. Harlan Leonard klarinétos és szaxofonos George E. Lee zenekarában kezdett, majd játszott Bennie Motennel is. A Rocketset 1937-ben alapította, és sikerült jó muzikusokat maga köré gyűjtenie. Vele játszott az ekkor még fiatal zongorista, komponista és hangszerelő Tadd Dameron, aki néhány évvel később a bebop egyik vezető személyiségévé vált.

Parker nem maradt sokáig Leonardnál. Távozásában visszatérő drogproblémái is szerepet játszottak. Ebben az időszakban gyors és gyökeres változások mutatkoztak a játékában. Saját visszaemlékezése szerint a „Cherokee” volt az a szám, amelyben véglegesen kikristályosodtak stílusának legfontosabb jegyei. Erre így emlékezett vissza:



*„Engem nagyon untattak a szokásos harmóniák. Úgy éreztem, ezekkel már nem tudok mit kezdeni. Belül, a fejemben hallottam, hogy mit kellene helyettük játszanom, de sehogyan sem tudtam azt megvalósítani. Egyszer, 1939 decemberében egy jam sessionön a »Cherokee« improvizációja közben kitaláltam, hogy ha egy harmónia magasabb, az oktáv feletti 9-es, 11-es és 13-as hangjait használom, és a hozzá tartozó harmóniákat rakom alá, akkor az szólal meg, amit belül már hallottam. Úgy éreztem, életre kelt bennem a zene.”*

A hosszú különélés után 1940-ben Parker végleg elszánta magát a válásra. Felkereste a feleségét, megfogta a kezét, és azt mondta neki: „Rebec, engedj szabadon, kérlek! Tudom, hogy csak akkor lehet nagy muzsikuss belőlem, ha szabad vagyok.” Charlie Harlan Leonard zenekarától való távozásának anyagi okai is voltak. A válást követően igen kemény tartásdíjat kellett fizetnie, ezért olyan állást kellett találnia, amelyik jobban fizetett, mint a rocketsbeli.

**TÖBB POZITÍV ESEMÉNY EGYÜTTHATÁSÁNAK** eredményeképpen Parker és Jay McShann, Kansas City egyik igen népszerű muzsikusa egymásra talált. McShann zenekarában Parker új, vagy addig nem ismert értékeit is megmutatta. Nagy szerepet vállalt a zenekar szervezésében, komponált és hangszereléseket készített. Ekkoriban ragadt rá a Yardbird becenév, amely hamarosan Birdre rövidült. Több történet is elterjedt a ragadványnév eredetéről, melyek közül a legvalószínűbbnek az tűnik, amelyik Parker mélyen elkötelezett sültcsirke-szeretetét említi eredeti okként. A yardbird ugyanis baromfit jelent, így a csirkehús és a Yardbird elnevezés között lehet találni némi logikai összefüggést. Maga Parker másképpen vezette le a név kialakulását. Ő úgy gondolta, hogy a Charlie változott Yarlíe-vá, ebből lett a Yard, majd a Yardbird és végül a Bird. (Ez az etimológiai fejtegetés erősen emlékeztet Karinthy Frigyes eszmefuttatására a „pénz” szó „nincs” szóvá alakulásáról...)

McShann együttesében főleg fiatalok játszottak, akik remekül megértették egymást. Később közülük többen komoly nevet szereztek jazz-zenészként. A zenekarban McShann zongorázott, Parker altszaxofonon, William Scott tenorszaxofonon játszott, Buddy Anderson és Orville „Piggy” Minor trombitáltak, Bud Gould harsonán és néha hegedűn játszott, Gene Ramey bogozott, Gus Johnson dobolt. Parker pályáján a McShann-együttessel eltöltött idő mérföldkőnek tekinthető. Elsősorban azért, mert velük készítette az első lemezfelvételét. 1940 novemberében a Kansas állambeli Wichitában egy kisebb létszámú zenekarral lemezre játszották a „Honeysuckle

Bird

az első  
lemezfelvétel

Rose” és a „Body and Soul” című kompozíciókat. A következő év tavaszán immár big band formációban felvették az „I Found a New Baby”, a „Moten Swing”, a „Coquette”, a „Lady Be Good” és a „Wichita Blues” című számokat. Egymást követték az új lemezfelvételek, melyek közül azért érdemel kiemelést McShann két szerzeménye, a „Swingmatism”, valamint a „Hootie Blues” (a Hootie McShann beceneve volt), mert ezekben Parker-szólók hallhatók. A lemezfelvételek között a zenekar sokat turnézott, többnyire az ország közép- és délnyugati államaiban.

Parker számára további jelentősége is volt annak, hogy McShann-nel játszott. Az egyik a zenekar stílusával és a zenésztársakkal függött össze. Az együttes muzsikáját alapvetően a blues és a boogie-woogie jegyei határozták meg, amelyek szilárd, erős alapokat adtak a szólóhangszerek számára. Ebben a zenei közegeben Parker remekül bontakoztatta ki kreativitását, szabadon szárnyalhatott a fantáziája. A másik fontos tényező emberi természetű volt. Az együttesben a sok fiatal zenész között kellemes és kiegyensúlyozott viszony alakult ki; bizonyos tekintetben ez volt Parker életének legfelhőtlenebb időszaka. A zenekarban találkozott egy Al Hibbler nevű énekessel, akivel tartós barátságot kötött. Hibbler a Mississipp-i deltájának környékéről származott, innen hozta magával a jazz gyökereit idéző éneklési stílust. Parker még Hibbler furcsa tájszólását is megkedvelte.

Ebben az időben Parker játékában érezhető volt Lester Young hatása, a tiszta és vékony hangzás, a hangszer fölötti teljes kontroll.

találkozás Dizzyvel

**1942-BEN McSHANN BANDÁJA BEMUTATKOZOTT** a New York-i Savoy Ballroomban. A zenekar nem egyedül lépett fel, az estét Lucky Millinder együttesével kellett megosztaniuk. Millinder táncosként kezdte a szórakoztatóipari pályafutását, később zenekart szervezett, amelynek zenéje a tánczene és a jazz között egyensúlyozott. Parker zenekari társa, a trombitás Buddy Anderson bemutatta Charlie-t a Millinder együttes trombitásának, egy bizonyos John Gillespie-nek, akit mindenki Dizzynek, Szédültnek hívott. Ez a találkozás a jazz történetének egyik legfontosabb mozzanata volt. (Parker és Gillespie találkozásnak idejéről él egy másik verzió is, e szerint Anderson 1940-ben mutatta be őket egymásnak, amikor Gillespie Cab Calloway zenekarával Kansas Cityben járt.)

Playhouse

Parker McShann együttesével több hónapon keresztül New Yorkban és New York környékén turnézott. Gyakran előfordult, hogy a fellépések után, késő éjszaka a régi és az újdonsült zenészsímerősök olyan zenés szórakozóhelyekre mentek át, ahol a zárás után jam sessionöket rendeztek. Az ilyen alkalmakkor nemcsak muzsikáltak, hanem beszélgettek is; vitatkoztak a jazzről. Sok klub volt a New York-i 52. utcában és a

környékén, de legjobban a Harlemben működő, Henry Minton által vezetett Playhouse tetszett a fiatal zenészeknek. Itt mindenki kipróbálhatta elképzeléseit, megvalósíthatta gondolatait. A hosszú jam sessionök alkalmával mindenki játszhatott, aki akart: jöttek szvingzenekarokban, tradicionális bandákban játszó zenészek, akik itt találták meg azt a közeget, amely mind zenei, mind emberi szempontból megfelelő volt számukra.

Charlie időnként eljárt Clark Monroe Uptown House nevű klubjába is, ahol a tulajdonos zenekara játszott. A helyiség sötét volt, kicsi és füstös, ám a muzsikások szerették. A műsor utáni éjszakákon új harmóniákról, új technikákról és új ritmusról beszélgettek, aztán megpróbálták zenei formába önteni gondolataikat.

**VALÓSZÍNŰLEG 1940-BŐL MARADT FENN** egy Kansas Cityben készült, rendkívül érdekes és értékes amatőr hangdokumentum, amelyen Parker a „Cherokee” szólóját játssza. (Egyébként egy Dean Benedetti nevű Parker-rajongó – aki ha tehetne, mindenhová követte a fiatal szaxofonost, és ahol tehetne, rögzítette a játékát – amatőr felvételeit a Mosaic Kiadó 7 CD-n kiadta. Benedettivel megtörtént, hogy amikor nem tudott bemenni a klubba, ahol Parker játszott, lyukat fúrt a falon, és azon keresztül vette magnetofonra a zenét.) Bár a jazzszakíró Dan Morgenstern feltételezése szerint az említett „Cherokee”-felvétel 1942-ben a Monroe’s-ban készült, voltaképpen a lényeg, az, ahogyan Parker játszik. Ez a hanganyag arról tanúskodik, hogy Parkerban igen erősen érvényesült még annak az 1939-ben rögzített, Basie által készített „Cherokee”-nak a hatása, amelyen Lester Young egy gyönyörű szólót produkált, Parker mögött is szólnak a riffek, és az egész darab struktúrájában benne van a példakép játékának felépítése, nyugodt, lebegő stílusa, vibrato nélküli hangzása. Ez a felvétel egy újabb adalékkal támasztja alá azt a véleményt, mely szerint Lester Young erős befolyással volt a fiatal jazz- nemzedék játékára.

McShann együttese közben tovább turnézott. New York után ismét az Államok közép-nyugati városaiban léptek fel, és készítettek lemezeket. Meglátogatták Kansas Cityt is, ahol Parker néhány darabot lemezre játszott régi barátjával, a gitáros Efferge Ware-rel és a dobos Little Phil Philipsszel.

**A FÉNYES SIKEREK MELLETT** árnyékok jelentek meg Parker életében. Egyre kevésbé állt ellen a kábítószerek csábításának. Volt olyan periódus, amikor muzsikusként egyszerűen nem lehetett rá számítani. Rendszeresen elkésett az előadásokról, elaludt a színpadon, égő cigarettájával felgyújtotta a szállodaszobáját. Elkövetkezett az idő, amikor McShann már nem tolerálta tovább Bird viselkedését – 1942 végén egy detroiti előadás után felmondott Parkernek. A történelemben nincs értelme a meg nem

Uptown House

Cherokee

fények és árnyékok

történt események elemzésének, a mindennapi életben a „mi lett volna, ha” kezdetű kérdésre adott válasznak. Mégis érdemes elgondolkozni: mi lett volna, ha Parker nem drogozik (olyan sokat), megmarad McShann zenekarában, és nem tér vissza New Yorkba a fiatal újítók körébe. Akkor talán soha nem született volna meg a bebop...

**A SORS ÚGY RENDEZTE,** hogy Bird visszautazott New Yorkba, és felkereste újdonsült zenész ismerőseit. Azonnal kapott állást, mert a zongorista Earl Hines zenekarában dolgozó zenészbarátok Budd Johnson helyére ajánlották a big bandbe tenorszaxofonosnak. Hines együttesében játszott Parker ismerőse, a fiatal trombitás, Dizzy Gillespie is. Hines teljes fegyelmet követelt zenekarának tagjaitól, Parker azonban nem sokat változott. Ugyanúgy, mint McShann-nél,

Hines zenekarában is késett, itt is elaludt az előadáson, és számtalan olyan dolgot művelt, ami nem fért össze a Hines által megkövetelt renddel. Éjszakánként azonban, amikor Gillespie-vel és a többiekkel átmentek a Minton's Playhouse-ba, Parker kicserélődött: aktív volt és kreatív, energiával és ötletekkel teli. Ott, a Minton's-ban éjszakáról éjszakára alakult az új jazzstílus.

A Minton's Playhouse a jazz forradalmának fészke lett. Ide járt muzsikálni a zseniális gitáros, Charlie Christian, a fiatal trombitás, Dizzy Gillespie, a csendes, elmélyülten gondolkodó zongorista, Thelonious Monk, a dobos Kenny Clark és Max Roach, és a többiek: Joe Guy, Nick Fenton, Ken Kersey – megannyi később világhíressé lett jazzmuzikus. Henry Minton, az üzlettulajdonosa szárnyai alá vette a szegény, de lelkes fiatal fekete zenészeket, akik kedvükre játszhattak a klubban, és mindig kaptak valami jót enni. Az amerikai zenészszakszervezet ebben az időben hozott rendelkezést arról, hogy muzikusok szerződés és fizetség nélkül nyilvános helyen nem zenélhetnek. A rendelet betartását ellenőrizték, és szigorúan megbüntették a megszegőit. A Minton's Playhouse körzetében – minő ajándéka az életnek! – éppen Henry Minton volt az ellenőr, aki természetesen hagyta pártfogoltjait annyit zenélni, amennyit csak akartak. Persze szerződés és fizetség nélkül...

## A JAZZ FORRADALMA

A Minton klubjában illegálisan zenélők igazi avantgárd forradalmárok voltak, akik tudatosan keresték a jazz továbbfejlődésének útját. Mind a társadalmi, mind a

gazdasági, mind a zenei környezet változás, megújulás előtt állt. A szving erősen kommersz lett, felhígult, a háborút követő takarékosági intézkedések miatt jelentősen csökkent a nagyzenekarok száma, ennek következtében sok jazz-zenész állása veszélybe került. A szving andalító, szentimentális világa a háború által megkérdőjelezett társadalmi környezetben már idegennek, anakronisztikusnak, néha komikusnak tűnt.

Érdekes törvényszerűség figyelhető meg a művészetek fejlődéstörténetében: a gazdasági-társadalmi válságok eredményeként a művészi törekvések is újraértékelődnek, és a megújulási folyamat első szakaszában, a közvetlen megelőző korszak teljes tagadása mellett megjelenik az eredetekhez való visszatérés igénye, a gyökök, a források feltárása. Ez történt a jazz esetében is. A forradalmi újítók megkeresték azt a pontot, amikor az erjedés még nem indult meg, azaz a válság még nem következett be, és erre építették művészetük további fejlődését. A jazz esetében ez az időszak a húszas évek klasszikus jazzkorszakát jelentette.

A negyvenes évek első felére megszilárdult az új tartalmat és formát öltött jazz. A koncerteken újra megjelentek a régi idők öreg mesterei, mellettük helyet kaptak az ifjú „forradalmárok”. Ismét főszereplőkké váltak a kiségyüttesek. A jazz lényege, az improvizáció újra a kifejezés legfontosabb eszköze lett. A zene sokkal tartalmasabbá vált, mint korábban volt, s megnőtt az egyéniség szerepe. Az új jazz- stílusban döntő szerephez jutottak a harmóniai és hangnembeli újdonságok. Átalakult az improvizáció lényege is, megváltozott a ritmizálás és a hangsúlyozási technika, a beat és az off-beat viszonya, differenciáltabb lett a hangszerek megszólaltatása.

**PARKER KÖZPONTI FIGURA LETT** a kísérletező fiatal „forradalmárok” körében. Bár a negyvenes évek elején egyre határozottabban érezhető volt a jazz változása, a szving még mindig népszerűnek számított. Még mindig szving-zenekarban kellett játszania annak a muzsikusként, aki a megélhetését a jazz-zenéből akarta biztosítani. Az a tény, hogy Parkernek estéről estére erőt kellett vennie magán, és szvinget kellett játszania, valószínűleg sokat rontott – egyébként is labilis – pszichés állapotán. Talán könnyebb lett volna a helyzete, ha egy kicsit több türelemmel, toleranciával bír. De hát ilyen a zenék sorsa! Nehéz őket befolyásolni, s többnyire nem is hagyják magukat. Mind Earl Hines, mind a zenekar tagjai – természetesen Gillespie-vel együtt – méltányolták Parker különleges talentumát és azt a harcot, amit az új stílus kialakításáért folytatott. Szerencsére az együttesben sok tehetséges zenész játszott, akik mind Parkernek, mind Gillespie-nek partnerei voltak az újításokban. Ilyen volt a harsonás Benny Green, az énekes Billy Eckstine és a dobos Shadow Wilson.

Parker harca

Dizzy Gillespie-vel (és Oscar Pettiford bőgőssel) az első közös felvételüket a „Sweet Georgia Brown”-t 1943 februárjában magnetofonnal rögzítették egy chicagói szállodai szobában. Később – a lemezkészítési tilalom miatt – még mindig nem „igazi” felvételek készültek, ilyen volt a „Three Guesses”, a „Boogie Woogie”, a „Shoe Shine Swing”, a „China Boy” és az „Indiana”.

**A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ SÚLYOS** kiadásokkal terhelte meg az amerikai költészetet, s ennek gazdasági megszorítások lettek a következményei. Csökkent a hanglemezek iránti kereslet, így jazzlemezről is sokkal kevesebbet adtak ki, mint korábban. A zenekaroknak hosszú és fárasztó turnéakra kellett vállalkozniuk, hogy fenn tudják tartani magukat. Ezt kellett tennie Earl Hinesnek is a zenekarával. Parker nem szerette ezeket a turnékat, és 1943 őszén elhagyta Hines együttesét.

A kilépésnek más oka is volt: Parker áprilisban másodszor is megnősült, elvett egy Geraldine Scott nevű nőt. Geraldine vagy nagyon türelmes, vagy nagyon optimista nő volt, hiszen annak ellenére feleségül ment Birdhöz, hogy tudta, a férfi már igen mélyre merült a drogok élvezetében. (Később kiderült, hogy a mélybe lehúzta magát újdotsült feleségét is; a fiatalasszony kábítószer-fogyasztás miatt nemsokára börtönbe került.) Házasságuk két évig sem tartott.

**AZ EGYÜTTES ÉPPEM WASHINGTONBAN** szerepelt, amikor Parker kilépett Earl Hines zenekarából, majd nem sokkal a szakítás után beállt „Sir” Charles Thompson együttesébe. Thompson hegedűsként kezdte, azután zongorára, majd orgonára váltott. Bár szvingegyüttest vezetett, volt affinitása a bebop muzsikához is. Hines zenekarából Parker mellett kilépett az énekesnő Sarah Vaughan, az énekes Billy Eckstine, majd hamarosan Gillespie is. A fiatal trombitás a bőgős Oscar Pettiforddal egy kiségyüttest alakított, melynek Parker is tagja lett volna, ha lett volna érvényes engedélye New Yorkban.

**PARKER, MIVEL NEW YORKBAN** nem kaphatott zenész állást, visszament Kansas Citybe, ahol alkalmanként együtt muzsikált néhány régi ismerősével. És ha már régi ismerősökkel nosztalgizált, felvette – és felmelegítette – a kapcsolatot első feleségével, Rebecca Ruffinnal. Nemsokára együtt mentek Chicagóba, ahol összeakadtak az éppen ott tartózkodó Billy Eckstine-nel és újdotsült zenekarával. Eckstine ugyanis, miután kivált Earl Hines bandájából, önálló együttest alapított. Tetszett neki a formálódó új jazzstílus, és arra törekedett, hogy minél több haladó szellemű ifjú muzsikust nyerjen meg zenekarába. Szerződtette a remek hangú és nagyon csinos fiatal

kilépés Hines  
együtteséből

felmelegített  
kapcsolatok

énekesnőt, Sarah Vaughant, trombitásnak és zenei igazgatónak Dizzy Gillespie-t, szintén trombitásnak Buddy Andersont, komponistának, hangszerelőnek és zongoristának Tadd Dameront. A zenekar dobosa az ekkor még ismeretlen Art Blakey volt. A zenészek azt tűzték ki célul, hogy nagyzenekari játékra ültetik át mindazokat a zenei ötleteket, amelyeket néhány év óta éjszakánként a kis klubokban dolgoztak ki. Chicagóban Parkerrel kiegészülve összeállt egy igazi bebop nagyzenekar.

A közönség nagy része azonban még a szvinget szerette, és ezt a zenét várta a koncerteken. Hiába készített Gillespie és Dameron nagyszerű hangszereléseket, a siker rendre elmaradt. További kellemetlenség is nehezítette az együttes sorsát, ugyanis a trombitás Buddy Anderson tuberkulózisban megbetegedett, és abba kellett hagynia a zenélést. (Amikor a zenekar St. Louisban játszott, valakinek a helyettesítésére beszállt az együttesbe egy fiatal, ambiciózus trombitás, akit Miles Davisnek hívtak. Igaz, még nem volt elég felkészült arra, hogy egy ilyen komplex és sokoldalú zenekarban helyettesíteni tudjon egy tapasztalt muzsikust.) Bár Eckstine zenekara a korszak egyik legprogresszívebb együttese volt, a világ még nem áll készen arra, hogy befogadja az új zenét. 1944 augusztusában Parker kilépett az együttesből, majd nem sokkal később követte őt Gillespie is. Parker – már végleg kilépett Rebecca életéből is, és visszatért igazi szerelméhez – a New York-i kis jazzklubok világához.

**A NEGYVENES ÉVEK ELEJÉN** az 52. utca és környéke volt New York szórakoztató-központja, a jazzmuzikusok legfőbb találkozóhelye. Az utca tele volt éttermekkel, klubokkal, kocsmákkal és táncteremekkel – itt mindenki megtalálhatta a neki megfelelő szórakozást. Az élet a jazzklubokban záróra után elevenedett meg igazán. Amikor a szvingzenekarokban szereplő muzsikuskok befejezték a kötelező munkát, hangszerikkel együtt néhány reggelig nyitva tartó klubban gyülekeztek, hogy saját szórakozásukra játsszanak. Ezeken a helyeken alakult ki az új jazzirányzat, itt próbálták ki a fiatal muzsikuskok az új harmóniákat, ritmusokat és technikákat, itt formálódott a jazz forradalma. A klubokban csak kisegyüttesek játszottak, az állandó jam sessionök alkalmával mindenki bemutathatta ötleteit, elképzeléseit. A zenélés mellett összecsaptak a vélemények, nézetek, teóriák, s heves viták tüzeiben született meg az új zene. Az 52. utcát egyszerűen csak „The Street”-nek nevezték, de mindenki tudta, hogy ez a szó valójában mit jelent – ez volt Az Utca. Ide tért tehát vissza Charlie Parker, miután elhagyta Rebeccát és Chicagót.

**NEW YORKBAN ELŐSZÖR** az énekes-gitáros Lloyd „Tiny” Grimesszal, a zongorista Clyde Harttal, a bőgős Jimmy Butsszal és a dobos Doc West- tel vettek fel néhány

szving kontra  
bebop

az Utca

lemezt, köztük a „Tiny’s Tempo”-t, az „I’ll Always Love You Just The Same”-et és a „Romance Without Finance”-t.

1945-ben újabb lemezek következtek ismert és kevésbé ismert zenészekkel. Az új zene lemezről lemezre tökéletesedett, és ekkor, a forrongó változások következményeképpen teljessé vált az új jazzstílus: a bebop.

## A BEBOP

Az új jazzstílus néhány alapvetően fontos jellemzője: a melódia komplikáltabb, mint az előző stílusok bármelyikében volt. A zenészek sűrűn alkalmaznak gyors menetet, nagy hangtávolságú ugrásokat, a felsőbb hangfekvésekben kitartott hangokat. A dallamok szokatlan helyeken kezdődnek el és fejeződnek be. A hangnemek gyakran változnak. A periódusok szabálytalanná válnak, s ehhez hozzájárul, hogy a zenészek a dallamsorok végét vagy elhagyják, vagy folyamatosan átkötik a következő sorhoz. Ettől a zene rendszere – a huszadik század komolyzenéjének rendszeréhez hasonlóan – aszimmetrikussá válik.

A muzsikuskok – az előző stílusokhoz képest – sokkal több és jóval komplexebb harmóniát használnak. Az összetett harmóniák több hangot tartalmaznak, így a harmóniabontások is szélesebb körű kifejezési lehetőséget biztosítanak,

Ritmikai szempontból is jelentős újítások történtek: a muzsikusk rendszeresen és tudatosan elhagyja az alapritmust, melyhez a legjobb eszköz az off-beat alkalmazása.

Az egyik legfontosabb változás az, hogy a korábbiakhoz képest nagyobb jelentőséget kapott az improvizáció. A kompozíción belüli rögtönzés továbbra is önálló egységet képez, ám a tartalma sokkal szélesebb, mert a muzsikusk zenei formába öntve minden gondolatát elmondhatja, minden személyes érzelmét kifejezheti. Az a tény, hogy az improvizálás során rendkívüli mértékben gazdagodik a technikai lehetőségek és a mondanivaló kifejtésének tárháza, a bebop minden művész számára összehasonlíthatatlanul nagyobb önkifejezési szabadságot biztosít, mint a korábbi jazzstílusok bármelyike. Ezt a szabadságot csak a darab alaptémája, a periódus kerete és a kompozíció hangulata korlátozza.

Jelentősen átalakul a hallgató szerepe is. A modern jazz egyik legkorszerűbb vívmánya abban rejlik, hogy bekapcsolja a hallgatót az alkotásba, miközben a muzsikusk az improvizáció során a komplex harmóniai bontások kapcsán messze távolodik a



melódiától, ritmusoktól rugaszkodik el, a hallgató fantáziája tovább működik, saját maga folytatja a dallamot és a ritmust, ezáltal ez a muzsika önálló, belső alkotássá válik. (A harmóniak az addig alkalmazott akkordokhoz képest újabb hangokkal bővültek. A zenészek az improvizációk dallamaiba a komplex akkordok hangjait is beleszórták, aminek következtében az improvizált melódia is bonyolultabb lett, és eltért az eredeti dallamtól.) A jazz immáron igazi modern, absztrakciós művészet lett.

Ez a jazztörténeti jelentőségű változás megenged annyi humort, amennyi az egyik nagy „forradalmár”, Gillespie történetében rejlik:

*„Járt a Minton’s-ba egy fickó, akit mi csak Démonnak hívtunk. Amikor lejött, mindig játszani akart, de igazából semmit nem csinált. Szerintem nem tudott muzsikálni. Néha beállt, és akkor harmónia és ritmus nélkül örülködött. Ilyenkor Monk meg én igyekeztünk minél bonyolultabb harmóniakat és ritmusokat kitalálni, hogy zavarba hozzuk őt.”*

Kikívánkozik a rosszmájú kérdés: lehet, hogy Démon is hozzájárult a bebop új harmóniáinak és ritmusainak a megszületéséhez?

**1945 FEBRUÁRJA ÉS 1946** márciusa között Gillespie váltott zenésztársakkal hatvanöt darabot játszott lemezre. Néhány közülük, mint a „Dizzy Atmosphere”, a „Groovin’ High”, a „Show Nuff”, a „Hot House” a „Salt Peanuts” a bebopkorszak mintadarabja lett. Ezek a felvételeken az altszaxofonos Parkeren és a trombitás Gillespie-n kívül Clyde Hart zongorázott, Remo Palmieri gitározott, Slam Stewart bogozott és Cozy Cole dobolt. Nyáron a vibrafonos-xilofonos Red Norvéval készítettek lemezeket. Gillespie szervezett magának egy turnét az Államok déli városaiba, és amíg távol volt, Parker előbb a Three Deuces Clubban, majd a Downbeat klubjában, a Spotlite-ban dolgozott Miles Davisszel, „Sir” Charles Thompsonnal, Don Byasszel és a tenorszaxofonos Dexter Gordonnal. Parker igyekezett kipróbálni néhány tehetséges muzsikust, így például a dobos Max Roachot és egy remek zongoristát, Bud Powellt. Sajnos Powellnek Philadelphiába kellett utaznia, így helyette Sadik Hakim kapott helyet a zenekarban.

**GILLESPIE VISSZATÉRÉSE UTÁN, NOVEMBER** 26-án a Savoy Recodsnál rögzítették lemezre Charlie Parker pályafutásának talán legjobb felvételét, a „Ko-Ko”-t, mely egyben az első, saját nevének készített felvételesorozatának egyik darabja volt.

Parker ebben a számban hibátlan technikával játszva összegzi addigi munkájának, kísérletezésének eredményeit. A gyors tempójú szám a „Cherokee” harmóniamenete épül, és tökéletes biztonsággal szól. Az eredeti szám szerzője az angol tánczenekar-vezető, Ray Noble volt. A darab elég egyszerű sztereotípiákat tartalmazó kompozíció, s valószínűleg a feledés homályába merült volna, ha Parker nem fedezi fel a maga számára, és élete során nem készít belőle több különböző felvételt. A hatvannégy ütemes, hagyományos szerkezetű szerzeményt képtelenség lett volna egy háromperces felvételbe sűríteni, ezért Parker a fanfárszerű bevezető után egyszerűen elhagyja a Ray Noble-témát, és csak improvizál. Olyan gyorsan játszik, amilyen gyorsan az ember beszélni, de talán még gondolkodni sem tud. A „Ko-Ko” már magában hordozza azt a tudást, amelyeket Parker az évek során a „Cherokee”-ban szerzett. Ez a darab igazi áttörést jelentett. Benne az új jazz minden stílusjegye megjelenik a száguldó szólók, a hangnemváltások, a magas fekvés, a szokatlan ismétlések a teljesen újszerű szerkezeti felépítés, az egész darab logikus megtervezése. A „Cherokee/Ko-Ko”-t Parker később csak különleges jelentőségű koncerteken vagy exkluzív alkalmakkor játszotta el.

John Mehegan, zeneszerző mondta a felvételtől: *„Bird két kórossal indított, és bemutatta, hogy ő a legnagyobb. Mint a kiváló rögtönzők általában, ő is a hangok zuhatagával jutott a tetőfokra. A második refrén, amit játszott tökéletesen megmutatta belső világát és zsenialitását. Azt nem tudom, hogy Diz miért nem játszott legalább egy kórust. Az ő csodálatos fantáziája bizonyára még vibrálóbbá tette volna a harmóniákat.”*

A felvételen Miles Davis volt a trombitás, de a számára nehéznek bizonyuló bevezetőben Dizzy játszik helyette. (Gillespie egyébként a későn érkező Sadik Hikam helyett zongorázott.)

**MIRE A BEBOP KITELJESEDETT**, megváltozott az élet az 52. utcában. Eltűntek a legjobb vendégek, a katonák és a matrózok, akik a háború idején megtöltötték a szórakozóhelyeket. A klubok egy része bezárt, más része átalakult. Parker és Gillespie zenekara sem kapott sok ajánlatot. Már mindketten a legjobb professzionális zenészek közé tartoztak; megillette volna őket egy jó klub. Gillespie még Eckstine zenekarában összebarátkozott a zenekar menedzserével, Billy Shaw-val. Shaw azt tanácsolta Parkernek és Dizzynek, hogy menjenek a nyugati partra, pontosabban Los Angeles-be. Talált is egy klubot a számukra, a Billy Berg’s-et. Parker a megérkezés után végre vett magának egy új szaxofont – ezt már évekkel korábban meg kellett volna tennie. A zenészek díjazása igen jónak tűnt, a partnerek is tehetséges zenészek voltak.

Az év vége felé nyolc hétre szóló szerződést kaptak a hollywoodi Billy Berg’s Clubban, ahová a tulajdonos egy öttagú zenekart kért. Gillespie – gondolva Parker

kiszámíthatatlanságára és megbízhatatlanságára – Birdön kívül további négy zenészt szerződtetett, hogy akkor is meglegyen az öt muzsikus a színpadon, ha Parker nem képes játszani. Dizzy mellett a zenekar tagja volt a zongorista Al Haig, a dobos Stan Levey, a vibrafonos Milt Jackson és a tehetséges fiatal bőgős, Ray Brown. Dizzy megérzése helyesnek bizonyult: Parkerre szenvedélybetegsége miatt többnyire nem lehetett számítani.

Pedig minden milyen jól kezdődött! És milyen rosszul folytatódott... Decemberben elkezdték a nyolchetes munkát, melynek során több éjszakai klubban játszottak, s közben több ízben felléptek a rádióban, és lemezfelvételeket is készítettek. Kaliforniában azonban nagyon szerény érdeklődés nyilvánult meg a bebop iránt. A szerződésben meghatározott idő lejárta után Gillespie a zenekarral együtt visszatért New Yorkba, Parker azonban Hollywoodban maradt. Állítólag amikor az együttes visszaindult New Yorkba, Parker eltűnt. Néhány órán át keresték, majd a társaság nélküle utazott el. Később kiderült, hogy Parker eladta a repülőjegyét, és az árát egyetlen nap alatt elköltötte. Tehát maradt, és – különösen a drogfogyasztás terén – fokozta a tempót. Felvételeket készített Slim Gaillard zenekarával, lemezre játszották a „Flat Foot Floogie”-t, a „Dizzy Boogie”-t és a „Slim’s Jam”-et. Zenélt klubokban és bárókban Miles Davisszel, a tenorszaxofonos Benny Carterrel, a zongorista Nat „King” Cole- lal és a dobos Max Roachcsal, majd játszott a Jazz At The Philharmonic lemezein is.

**EGYRE GYAKRABBAN MEGISMÉTLŐDTEK A KÉSÉSEK**, a fegyelmezetlenségek. Azon néhány alkalommal azonban, amikor minden rendben ment, Parker csodákat művelt Hihetetlen ötletgazdagon és fantasztikus technikával játszott, szinte behajszolta zenésztársait a hangszeres párbajokba, s ezt a hallgatóság nagyon élvezte. A sok koncert, az éjszakai munka és felvételek azonban igen megviselték. Ráadásul „szállítóját” börtönbe zárták, és Parker a drog hiányában alkoholfogyasztását növelte meg, méghozzá tetemesen. A helyzet drámaivá vált. Egy alkalommal a stúdióban már rögzítettek négy számot (ezek talán Parker pályafutásának leggyengébb felvételei voltak), amikor Parker leült egy székre, és egykedvűen, szótlanul maga elé meredt. Társai nem tudták kimozdítani letargiájából. Pszichiátert hívtak hozzá – az sem segített. Taxiba tették, a szállodájába vitték, és lefektették. Néhány perc múlva meztelenül megjelent a hallban, mert telefonálni akart. Végül rendőroket kellett hívni, mert felgyújtotta az ágát. Az eredmény teljes idegi összeomlás lett. Beszállították a Camarillo State Hospital pszichiátriai osztályára, ahol hét hónapig maradt.

drog helyett  
alkohol

Gyógyultnak tűnt, amikor 1947. január végén távozott a kórházból. Néhány hónapot Los Angelesben töltött Doris Sydnorral, azzal a hölgygel, akivel összeomlása előtt szoros kapcsolatba került. Húsvétkor együtt tértek vissza New Yorkba. Úgy tetszett, Charlie mind fizikailag, mind lelkileg helyrejött. Újra készített felvételeket, többnyire Dizzy Gillespie-vel, olykor Miles Davisszel, a bőgős Tommy Potterrel, a dobos Max Roachcsal és a zongorista Bud Powell-lel. Powell zseniális zongoristának indult. A jobb kezével olyan szólókat produkált, mint Parker a szaxofonon, miközben bal kézzel szinkópákkal tűzdelt ritmusban játszotta az akkordokat. Igazi bebopmuzsikus volt.

A felvételek nagyszerűen sikerültek. A „Donna Lee”, a „Chasin’ The Bird”, a „Buzzy” a „52nd Street Theme”, a „Bongo Bop”, a „Bird of Paradise”, a „Bird Feathers”, a Monk-Williams-kompozíció, a „Round Midnight”, a „Crazeology” ma már mindegyik a jazz klasszikusai közé tartoznak.

**A BEBOP A NEGYVENES** évek végére polgárjogot nyert. Különösen a fiatal generáció fogadta el fenntartás nélkül az új jazzstílust. A bebop annyira népszerű lett, hogy elindult a kommerszé válás útján. Ez a folyamat szinte minden stílus esetében lejátszódik. A forradalmi változást követően a közönség eleinte nehezen fogadja el az újdonságot, majd fokozatosan megszokja és megszereti, egyre több követője akad, a stílusjegyek köre bővül, és a művek, produkciók iránt egyre nagyobb kereslet mutatkozik. A közönség vásárolja a lemezeket, igényli a koncerteket, a muzsikuskok pedig követik az igényeket, és növelik a kínálatot. Növekszik a divatossá vált stílust játszó zenészek száma, de közülük számosan nem rendelkeznek a minőség magas szinten tartásához szükséges tudással. Sokan kiszolgálják a közízlés igényeit – egyre több mű és előadás születik pusztán kereskedelmi megfontolások alapján. Ettől a pillanattól már nem a minőség, hanem a mennyiség válik meghatározóvá, és ez mindig a színvonal egyértelmű romlásához vezet.

**PARKER AKKOR KEZDETT „KERESKEDELMI SIKEREKET”** aratni, amikor már túljutott forradalmi zenitjén. A negyvenes évek második felében mind a közönség, mind a kritikusok feltétel nélkül dicsérték; ő lett a kedvenc. Hogy ez a szokatlan új helyzet vagy valami más okozta-e, nem tudni, de tény, hogy 1947 őszén ismét mélyre süllyedt a heroin élvezetébe. Újra sokasodtak vele a problémák, elképesztő dolgokat művelt. Előfordult, hogy lement a dobogóról, és a táncparketre vizelt. Máskor kihajította a szaxofonját az ablakon. A klubtulajdonosok rettegtek tőle, mert sohasem tudhatták, hogy a következő pillanatban mit fog elkövetni. Megtörtént, hogy aznap, amikor Parker balhét csinált, az egész zenekarnak nem fizettek gázsit. Botrányainak gyorsan

híre ment, és a zenekar egyre nehezebben kapott kiemelt szerződéseket. A lemezfelvételek száma is csökkent, a zenekara hamarosan feloszlott.

**KÖZBEN NEW YORKBAN IS** változott a helyzet. A jazzklubok már nem avantgárd kocsmák voltak. Az 52. utca kis klubjai a negyvenes évek végén komoly gondokkal küszködtek, és sorra zártak be. Helyettük konszolidált, komfortos és elegáns helyek nyíltak, ahová az emberek nem táncolni mentek, hanem zenét hallgatni. Ilyen volt a Royal Roost, amelynek Parker régi ismerőse, Tadd Dameron volt a zenei vezetője. A Royal Roostban eleinte heti egy alkalommal játszottak jazzt, de a negyvenes évek végére heti öt alkalommal is megtelt a helyiség jazzrajongókkal. A közönség a nagy nevekre ment be a klubokba, ezért szokás lett, hogy az ismert zenészek egyszerre több zenekarban is játszottak. Tadd Dameron, Max Roach, Al Haig és a többiek például időnként Miles Davis, máskor Parker együttesében muzsikáltak. Amikor a zenekar a Royal Roostból a Bop Citybe tette át a székhelyét, új zenészek is felléptek velük: a trombitás Fats Navarro, a gitáros Billy Bauer, a zongorista Lennie Tristano és a szopránszaxofonos Sidney Bechet.

**A JAZZMUZSIKUS IMMÁR MŰVÉSZ** és hős lett (mindez főleg a szaxofonosokra vonatkozott). Ebben a világban Parker különös, kissé misztikus figurája magát a bopot testesítette meg, őt tekintették a bebop kitalálójának. Közben Parker – szokásához híven – változó minőségű lemezeket készített, mindig attól függően, hogy éppen milyen hangulatban volt, vagy milyen belső nyomás alatt állt.

**NORMAN GRANZ IMPRESSZÁRIÓ AZ** ő életében is megjelent. (Talán az lett volna a furcsa, ha Parker nem kerül be a Jazz At The Philharmonic utazó cirkuszába.) Természetesen Granz őt is felfedezte, és szervezett számára egy országos turnét. Parker azonban nem állt be a karámba – ő csak ment a saját akarata szerint. A turné elején először is elvált a feleségétől, Gerry Scott-tól, majd elvette Doris Sydnort. Együtt eltűntek egy időre, többen a mexikói Tijuánában látták őket. Nemsokára megjelentek, és végül a zenekar Charlie-val együtt fejezte be a turnét. Miután Parker visszatért New Yorkba, ismét a Royal Roostban lépett fel a fiatal tehetséges trombitás Kenny Dorhammal, aki Miles Davis helyére került a zenekarba.

Parker egészségi állapotának romlása folytatódott; egyre többet szenvedett a gyomorfekélye miatt. Időközben a megítélése is változott – csökkent az ázsiója. New Yorkban immár nem őt tartották a legnagyobb csillagnak, és a nyugati parton sem tudta a népszerűségét növelni.

a Royal Roost

turné, válás,  
házasság

**EURÓPÁBAN VISZONT TOVÁBBRA IS** nagy elismerésnek örvendett. 1949-ben meghívást kapott a második Párizsi Nemzetközi Jazzfesztiválra. Parker egy kvintettel utazott a francia fővárosba, vele együtt fellépett Sidney Bechet és csapata, valamint Hot Lips Page és együttese is. Parker némi megilletődéssel jött Európába, mert nagyon becsülte a kontinens kiemelkedő komolyzenészeit. Sokat hallgatta Debussyt, Schönberget, Sztravinszkijt, Sosztakovicsot, a régebbiek közül Beethovent. A párizsi fesztiválon azonban nem érezte jól magát. A színpadon arrogáns volt, nem reagált a tapsokra, látszott rajta, hogy mentálisan nincs rendben. Pedig fejedelmi fogadtatásban részesítették, mindenhol nagy tisztelettel fogadták. Találkozott Boris Viannal és Jean Paul Sartre-ral, akitől a következőképpen köszönt el: *„Nagyon örülök, hogy megismerkedtünk, Mr. Sartre, nagyon bírom a játékát!”*

**AMIKOR VISSZATÉRT AZ ÁLLAMOKBA,** Parker egy érdekes kísérletben vett részt. Norman Granz, aki nagyon sokat tett azért, hogy a jazz az egész világon ismert és elismert legyen, hozzásegítette őt ahhoz, hogy vonósokkal kiegészített klasszikus nagyzenekari háttérrel készítsen lemezeket. Nem tudni, hogy Granz e gesztusa mögött mi húzódnhatott meg. Lehet, hogy üzleti érdek, lehet, hogy a Parker iránt érzett tisztelet, de az is lehet, hogy sajnálta ezt a zseniális művészt anyagi és erkölcsi sikertelenségei miatt. Tény, hogy 1949-ben megszerzett számára két – akkor sikeres, és a zenei fővonalat jól ismerő – hangszerelőt, Jimmy Carollt és Joe Lippmant.

Granz nem számított rosszul. Parker az első 78-as fordulatszámú lemezen kiadott két számával olyan közönségsikert aratott, mint életében sem előtte, sem utána soha. A „Just Friends” és az „Everything Happens to Me” óriási példányszámban kelt el.

Felmerülhet a kérdés: mi készíthette ezt a forradalmi szemléletű, néha egészen vad újításokba keveredő, kompromisszumot alig ismerő zsenit arra, hogy vonósokkal kiegészített nagyzenekarral néha a szentimentálisságig érzelmes, sokszor már édeskésnek hangzó felvételeket készítsen? Feltételezhető, hogy hatott rá az európai klasszikusok muzsikája, és úgy gondolta, egy szimfonikus zenekarral a háta mögött komolyabb zenei hangzást érhet el, olyat, amelyet a klasszikus zene iránt érdeklődők is elfogadnak. Az a vágy, hogy a szólistát a komolyzenében használt hangszerekkel kísérjék, nem először jelent meg a jazzben. Mary Lou Williams, a kiváló jazz-zongorista már jóval Parker előtt tervezett hasonló fellépést, vagy gondoljunk George Gershwinre, aki nagy, vonósháttérrel rendelkező zenekarok számára írt igen jelentős darabokat. Ennek a törekvésnek egyrészt az lehetett az oka, hogy akkoriban a jazzmuzikusokat nem sokra értékelték azok a zenei szakemberek, akik csak nagyon kevés jazzt hallgattak. Ők a jazzt másodrendű szórakoztató muzsikának tartották, olyannak,

amit a kevésbé képzett zenészek játszanak. Ezen a szemléleten az sem változtatott, hogy például Benny Goodman több klasszikus szerző művét játszotta lemezre, vagy, hogy Art Tatum remek darabokat dolgozott át – utánozhatatlanul – jazzre. Feltehetően a jazzmuzikusok meg akarták mutatni: szimfonikus zenekari háttérrel képesek klasszikus zenei színvonalon játszani. Valószínűleg így volt ezzel Parker is. Arra csak következtethetni lehet, hogy ő mit gondolhatott erről a zenéről. Hiszen Charlie Parker szinte szentté vált, amikor elszakadt a szving édeskés stílusától, és virtuóz futamaival őrlő sebességgel boncolta fel a dallamokat, elképesztő ritmizálással borította fel mindazt, ami előtte történt a jazzben. Hosszú, bonyolult improvizációkkal bombázta szét a kialakult konvenciókat, áttört minden korlátot, amelyeket az előző korok építettek fel. A vonósok háttére előtt viszont pontosan, időhatárok közé szorítva, kevés rögtönzéssel kellett saját, elemenként felépített egyéni művészetét bemutatnia. Parker nem hazudtolta meg önmagát ebben a közegben sem. Ahol lehetett, megmutatta páratlan zenei tehetségét és improvizációs készségét.

A fenti kérdésre (ti. hogy mi készíthette ezt a forradalmi szemléletű művészt, hogy szimfonikus zenekarral készítsen felvételeket) lehet a válasz igen egyszerű és rövid is: a pénz. A szentimentális, érzelmes, édeskés zenére a negyvenes évek végének Amerikájában még mindig volt kereslet. A háború gyötrelmeitől megszabadult emberek egy része szívesen ringatta magát lágy, rózsaszín, harmóniáról, békéről, szeretetről szóló álmokba, még akkor is, ha tudta, hogy a valóság mindettől igen távol áll. Ezt a vágyat felismerték a producerek is, és közülük sokan támogatták az olyan kezdeményezéseket, mint amilyenek ebben a négy felvételi fázisból álló periódusban készültek.

**TÉNY, HOGY PARKER AKKOR** volt igazán elemében, amikor hozzá hasonló virtuozitással rögtönző muzikusokkal játszhatott, akik egyre ragyogóbb szólókra ösztönözték, s szinte versengve múlták fölül egymást. Mindez természetesen nem következhetett be a nagyzenekarokban, különösen az igen kötött partitúra alapján játszó szimfonikus együttesekben. Érzékelhető is Parker játékán, hogy kicsit szenved ezektől a kötöttségektől. Egy-egy szóló kapcsán hallható, amint jól beindul, fújna, ahogyan szokta, de ketyeg a belső óra, amely arra figyelmezteti, hogy hamarosan itt az improvizációra szánt idő vége, le kell állni. Ugyanakkor intonációja talán soha nem érvényesült annyira, mint ezeken a felvételeken. A lágyan hullámzó háttérzenéből egészen csodálatosan emelkedik ki a játéka, még akkor is, ha csak rövid időket kap a rögtönzésre.

A „Parker with Strings” címmel rögzített felvételek Charlie Parker egy érdekes kísérletét reprezentálják – ezeket lehet bírálni és lehet elfogadni. Ma már természetesen más füllel hallgatjuk ezeket a felvételeket, hiszen az elmúlt közel hatvan

amikor ketyeg  
a belső óra...

év alatt nagyon sokat változott a jazz, változott az ízlés. Mint minden művészet, a jazz megértéséhez is feltétlen nyitottság szükséges a különböző korok alkotásaira és eredményeire, hogy elhelyezhessük azokat a maguk helyén, és képesek legyünk megérteni a vívmányait, fölismerni és elismerni a szépségeit. A kritikusok mindenestre nem nagyon szerették ezeket a lemezeket...

**ÉRDEKES ÉS JELLEMZŐ TÖRTÉNET** Parker életéből: amikor Norman Granz megállapodott vele, hogy vonószekari háttérrel lemezeket készít, az impresszárió igen szigorú szabályokkal próbálta meg rendre kényszeríteni a bohém, fegyelmezetlen zenit. Granz tudta, ha szabadon hagyja Parkert, soha nem készülnek el a lemezek. Magándetektívet fogadott mellé, aki távol tartotta tőle az iszákos barátokat és a drogkereskedőket. Eredményesnek bizonyult: Parker nagyszerű formába lendült. Norman Granz tudta, mit csinál: a lemezek Parker számára (is) szép anyagi sikert hoztak. Úgy tűnt, Parker élete kezd egyenesbe jönni...

**GRANZ KEZDEMÉNYEZÉSÉRE CHARLIE PARKER** 1949 végén fellépett a Carnegie Hallban. Rajta kívül játszottak még: Roy Eldridge trombitás, Tommy Turk harsonás, Lester Young és Flip Phillips tenorszaxofonosok, Hank Jones zongorista, Ray Brown bőgős és Buddy Rich dobos. Néhány számra az énekesnő Ella Fitzgerald is beszállt. A koncertnek sikere volt – Parker épp a boldog korszakát élte.

Még az év decemberében nagy megtiszteltetés érte: a Broadwayn nyílt egy új jazzklub, melyet Birdlandnek neveztek el – róla. Természetesen ő nyitotta meg a klubot a kvintettjével; játszott a zenekarban a trombitás Red Rodney, a zongorista Al Haig, a bőgős Tommy Potter és a dobos Roy Haynes. 1950 elején a Birdlandben játszó zenekar szextetté bővült, mert csatlakozott hozzájuk a harsonás J. J. Johnson.

**AZ ÖTVENES ÉVTIZED ZENEI** szempontból jól indult Parker számára. Granz ismételt közbenjárására olyan együttes állt össze, amelyet ma „super group”-nak neveznénk. A zenekarban Parker mellett újra játszott Dizzy Gillespie, a zongorista és teoretikus Thelonious Monk, a bőgős Curly Russell és a dobos Buddy Rich, A közösen készített felvételek – a „Bloomdido”, az „An Oscar For Treadwell”, a „Mohawk”, a „Melancoly Baby”, a „Leap Fog” és a „Relaxin’ With Lee” – a jazz történetének kiemelkedő értékei közé tartoznak.

Minden látszólagos siker ellenére ismét felhők gyülekeztek Parker körül. A menedzser Billy Shaw olyan szerződésekbe kényszerítette, amelyek ugyan jól fizettek (mármint Shaw-nak), de Parkernak nagyon keményen kellett dolgoznia; turnék,



koncertek, lemezfelvételek ismét szimfonikusokkal és másokkal, tévéfellépések, filmek követték egymást.

A sok munka és a sikerek nyomott hagytak Parker magánéletében. Doris Sydnor egyre nehezebben viselte a folytonos aggodást... Soha nem tudta, hogy Charlie mikor megy haza, vagy hogy hazamegy-e egyáltalán. Elfogyott a türelme, és elhagyta. Parker gyorsan vigasztalódott. Hamarosan megismerkedett egy bájos fehér nővel, Chan Richardsonnal, akivel 1950 júliusában összeköltöztek, majd összeházasodtak. Chan igazán mindent megtett Parkerért, szeretetteljes környezetet biztosított számára, gyermekkel ajándékozta meg. Parkeren is látszott a változtatás szándéka: lakást vett, és igyekezett polgári életet élni.

**AZ ÉLET AZONBAN DÜBÖRGÖTT** vele tovább. Billy Shaw nagyszabású európai koncertkörutat szervezett neki, melynek során Parker fellépett Svédország több nagyvárosában, majd Franciaországban. Mindkét országban lemezeket készített helyi muzsikussal. Ez a vendégjáték valóságos diadalmenet volt. A skandináv országban nem találkozott faji előítéletekkel, hátrányos megkülönböztetéssel, sőt, szinte királyként fogadták. A fellépések után minden éjszaka hajnalig tartó őrlő jam sessionökon vett részt a helyi jazzmuzsikussal.

Svédországból hazafelé megálltak Párizsban, mert az volt a terv, hogy Parker részt vesz egy jazzfesztiválon. A szervező, Charles Delaunay nem volt olyan óvatos és bizalmatlan, mint Norman Granz, és a fellépés előtt átadta Parkernek a honoráriumát. Parker azonmód belevetette magát az éjszakába. Bárról bárra, kocsmáról kocsmára járt, és mindent megkóstolt, ami alkoholtartalmú és iható volt. Mire a fellépésre került a sor, olyan kimerült és olyan beteg lett, hogy képtelen volt játszani. A rádión keresztül a következő üzenetet küldte a csalódott párizsiaknak: *„Sajnálom, emberek. Nem volt más választásom. Egyszerűen el kellett tűnnöm.”*

A sok munka és a kicsapongó élet megbosszulta magát. Hazatérése után a gyomorfekélye miatt néhány hétre kórházba kellett mennie, ahol drogelsonó kezelésben is részesítették. A pénzügyek tekintetében sem volt megnyugtató a helyzete, annak ellenére, hogy Shaw újabb és újabb munkákkal terhelte. A bajok közepette örömet az jelentett neki, hogy Chan babát várt.

**1951-BEN DAVISSZEL, A ZONGORISTA** Walter Bishoppal, a bőgős Teddy Kotickkal és a dobos Max Roachcsal lemezre vették a „K. C. Blues”-t, a „Star Eyes”-t, a „She Rote”-ot, majd Bud Powell-lel, Tommy Potterrel és Roy Haynes dobossal a „Blue ’n’ Boogie”-t, a „’Round Midnight”-ot, az „Anthropology”-t és a „Night in Tunisia”-t.

**1951. JÚLIUSÁBAN MEGSZÜLETETT PARKER** kislánya, Pree. Szinte ugyanekkor bevonták – egy rövid időre – Charlie New York-i működési engedélyét. Pedig Parker ekkor úgy gondolta, hogy a családja miatt még többet kell dolgoznia. Minden munkát elvállalt – illegálisan. Azonban nemsokára lebukott. A rendőrség figyelte, és rövid időn belül kiderült, hogy Charlie engedély nélkül játszik. De követte őt a drogrendőrség is. Ahol játszott, ott hamarosan felbukkantak a drogellenőrök, és folyamatosan megfigyelés alatt tartották.

**TÖRTÉNT EGY ZENEI SZEMPONTBÓL** „fenyegető” esemény is. Megjelent a koncertpódiumokon és a lemezeken az új jazzstílus, a cool. A bebop ekkorra már kissé magfakult. Parker úgy érezte, valami újjal kell próbálkoznia, és ez az újdonság a latin zene volt. Nagyzenekari kísérettel lemezre vett néhány latin ritmusú kompozíciót, az „Un Poquito de Tu Amor”-t, a „Tico Tico”-t, majd a „What Is This Thing Called Love”-ot. Végül is ez a vonal csak átmenetinek bizonyult. Miután az engedélyét nem kapta vissza, New Yorkban veszélyessé vált a foglalkoztatása. A jó dolgokat követték a rosszak. Chan ismét babát várt, Shaw lekötött egy turnét a nyugati parton, Charlie gyomrának állapota azonban tovább romlott, drogproblémái súlyosbodtak.

A kaliforniai „kirándulás” a vártnál jobban sikerült. Remek társaságban kiváló koncerteket adott, és jó felvételeket készített. A zongorista Oscar Peterson, a bőgős Ray Brown, a dobos J. C. Heard társaságában felvették ismét a „What Is This Thing Called Love”-ot, és a „Funky Blues”-t, majd játszott a fiatal trombitással, Chet Bakerrel és az altszaxofonos Sonny Cyriss-szel. Hiába volt azonban a siker, az anyagi elismerés, az alkohol és a drogok rabságából nem tudott szabadulni.

**PARKER 1952-BEN VISSZATÉRT NEW YORKBA** és a Birdlandbe. Nyilvános helyen hivatalosan továbbra sem léphetett fel, ám mivel a rádióban szerepelhetett, és lemezeket is készíthetett, furcsa megoldásként olyan lemezfelvételeket szerveztek neki, amelyeket a Birdlandben rögzítettek, élő előadás közben. Feltörekvő fiatal muzsikusok játszottak vele, mint a bőgős Charles Mingus, a zongorista Walter Bishop Junior és a dobos Roy Haynes. Még ugyanebben az évben fellépett a Modern Jazz Quartettel, a cool akkorra vezető személyiségévé lett Miles Davisszel és egy szintén fiatal és tehetséges tenorszaxofonossal, Sonny Rollinsszal.

**1953-BAN VÉGRE VISSZAKAPTA** a működési engedélyét, a „cabaret card”-ot, így ismét legálisan léphetett fel New Yorkban. Bár voltak a játékában hullámvölgyek, állandósult iránta a kereslet. A neve még mindig vonzónak tűnt, az emberek vették a lemezeket,

amelyeken Parker szerepelt. Hívták, és ment Montrealba, fellépett a tévében, lemezeket készített. Újabb koncertek, újabb utazások következtek. Eközben egyre inkább elveszítette az önkontrollját; rengeteg alkoholt fogyasztott, emiatt ismét problémái voltak a koncerteken. Sokszor előfordult, hogy elkésett, vagy nem jelent meg az előadásokon, vagy ha ott volt, elaludt a színpadon. Egyre gyorsabban csúszott ki a lába alól a talaj.

1954-ben turnén vett részt a nyugati part népszerűvé vált big bandjével, a Stan Kenton Orchestrával. Márciusban családi tragédia történt, tüdőgyulladásban meghalt Parker kislánya, Pree. Charlie mély depresszióba esett, önmagát hibáztatta a gyermek halála miatt. Úgy gondolta, hogy ha nem kellett volna leadnia az engedélyét, jobban figyelhetett volna a családjára, és akkor nem következett volna be a betegség. Ettől az eseménytől az ő egészségi állapotának romlása is felgyorsult. Lemezeiről egy fáradt, kiábrándult, boldogtalan ember zenéje szólt. Ezt az állapotot Chan már nem tudta elviselni: elköltözött az édesanyjához. Charlie ismét egyedül maradt.

Augusztusban a születésnapjára rendezett partin összeveszett néhány zenekari taggal, majd Channel is – hazament, és öngyilkossági szándékkal jódot ivott. Kórházba szállították, ahol egy ideig a pszichiátrián kezelték, de rövid idő után kiengedték.

**A KÓRHÁZI ÁPOLÁS UTÁN** úgy tűnt, ismét rendbe jön. Rendszeresen járt pszichiátriai kezelésre, lefogyott (öngyilkossága előtt az alkohol és a drogok hatására erősen meghízott). A kiegyensúlyozott állapot azonban nem tartott sokáig: egyre rendszertelenebbül járt kezelésre, ismét nekirugaszkodott az ivásnak és a kábítószer-fogyasztásnak. Furcsán kezdett viselkedni. Állandó látogatója lett egy hullaházban dolgozó barátjának. Az előadások alatt hallucinált, elhanyagolt csavargóként tántorgott a színpadon. Kislánya halálának évfordulóján a Birdland klubban zenész barátai vigasztalásai közepette annyira lerészegedett, hogy rosszul lett.

Élt ebben az időben New Yorkban egy Pannonica de Koenigswarter nevű, a Rothschild családból származó bohém bárónő, aki rendszeresen meghívott magához a szállodába jazzmuzikusokat, és jam sessionöket rendezett. Hozzá szinte valamennyi bebopzenész bejáratos volt. 1955. március 9-én megjelent nála Charlie Parker. Minden kínálást visszautasított; erős gyomorfájásra panaszkodott. A baronesse orvost hívott, aki rögtön be akarta vitetni Parkert a kórházba, de ő inkább a szállodai szobában akart maradni. Három napot töltött ott, miközben sem enni, sem inni nem tudott. Charlie Parker 1955. március 12-én, 35 éves korában meghalt. Az orvosi jelentésben a halál okaként gyomorfal-átfűródás, májzsugor, tüdőgyulladás és szívinfarktus szerepelt.

családi  
tragédia

a bohém bárónő

**PARKER EGY ÚJ ÉS** komplex zenei rendszert épített fel, melyet mind a kompozícióiban, mind a rögtönzéseiben alkalmazott. Az új struktúra eredményeképpen improvizációi az addig megszokottakhoz képest szokatlanul és újszerűen hangzottak. A rögtönzések közben állandóan építkezett, folyamatosan újabb és újabb dallamvariációkat fejlesztett ki, hiszen a melódiához mindig új parafrázisokat kellett alkotnia. Mind ezt azzal tetézte, hogy szólóiba két-, sőt, néha négyszeresére gyorsított sebességgel játszott részleteket vegyített. Gyakran még a balladákban is kétszeres tempóban fújta a szólót. Ennek következtében sokkal több hangot alkalmazott a megszokott-nál. Igen-igen leegyszerűsítve: gyorsan és sok hangot használva játszott.

Charlie Parker hatalmas feladatot vállalt magára. A melódia szempontjából azért, mert az új hangokkal kibővített akkordok új harmóniakat jelentettek. Az új hangzatokat úgy kellett kitalálnia, hogy azok gazdagítsák a hangzást, karakteresebbé tegyék a rögtönzésben megszólaló dallamot, ugyanakkor egységes rendszert alkossanak. Ritmikai szempontból azért vállalt különösen nagy feladatot magára, mert az off-beatek gyakori alkalmazásával bonyolultabbá vált a ritmizálás, új ritmusképietek alkalmazására lett szükség. Technikai szempontból pedig azért, mert nemcsak több hangot játszott, hanem még nagy sebességgel is tette azt.

Parker módszere teljesen átalakította a jazzt. A hangzatok komplexebbé, az új harmóniak és azok alkalmazása a kortárs komolyzenében használtakhoz hasonlóvá váltak. Mindezek a muzsikustól nagy zenei és technikai felkészültséget igényeltek.

**CHARLIE PARKERREL KAPCSOLATBAN IGEN** sok életrajzi részlet közismert, hiszen ő szokatlan és különleges figurája a jazz történetének. Olyan, akihez fogható tehetség csak nagyon kevés volt ebben a több mint százéves históriával rendelkező zenei műfajban. Olyan, akinek munkássága az eddigi legnagyobb változást indukálta a jazz fejlődésében, hiszen nagy szerepe volt abban, hogy ez a zene a táncteremek és kocsmák világából a modern művészetekkel azonos rangra emelkedett. Bár nem volt iskolázott, rengeteget olvasott, művelte magát, érdekelte a politika, minden információra nyitottnak mutatkozott.

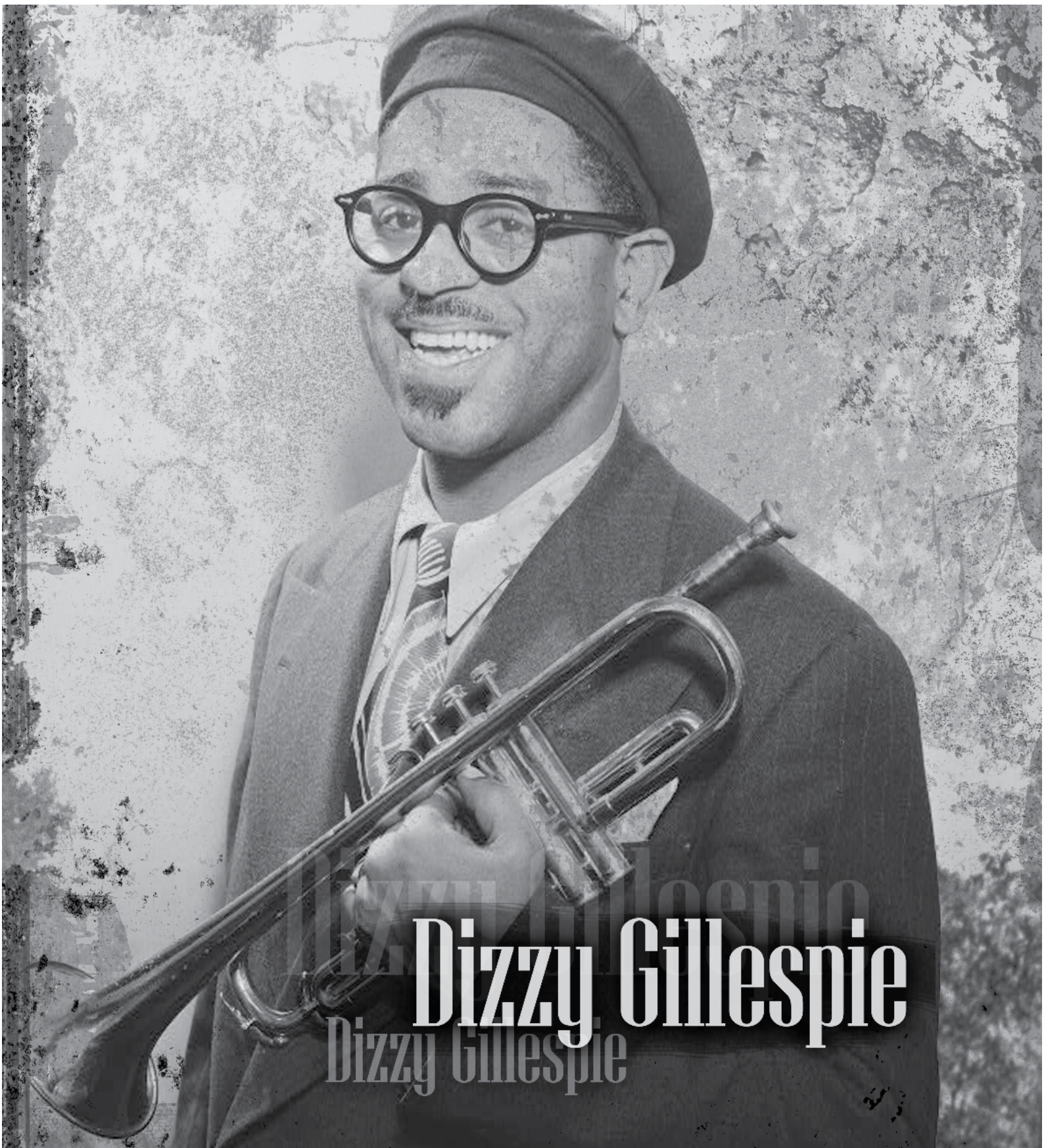
Mint személyiség rendkívül ellentmondásos volt. Korán kezdődő és igen súlyosá váló szenvedélybetegsége mind a saját belső világában, mind az őt körülvevő társadalmi közegben néha elviselhetetlen konfliktusokat okozott. Egyrészt egy különlegesen érzékeny, a szépségre rendkívül mélyen reagáló, ihletett és invenciózus zseni, aki a környezetében lévőekkel barátságos és segítőkész volt, másrészt a kudarcokat nehezen megélő, folyton menekülő, frusztrált, depressziós állapotában nehezen elviselhető ember volt. De nem ezért szeretjük. Őt azért kell szeretni, mert

a lehető legtöbbet tett annak érdekében, hogy a jazz mint zenei műfaj a művészetek legmagasabb minőségi kategóriájába emelkedjen.

**FIGYELEMRE MÉLTÓ, HOGY A VILÁG** felismerte Parkerben a zsenit. A huszadik század közepén a jazzben ő olyan nagyság volt, mint kortársai közül a képzőművészetben Picasso, az irodalomban Faulkner vagy a film világában Orson Welles. Mindez akkor is így volt, ha olykor kellemetlen kicsengésű történetek, a drogfüggőségéről szóló írások, őt erkölcsileg elmarasztaló cikkek jelentek meg róla. De a jazznek hódoló milliók szerte a világon mindig és mindent megbocsátanak az olyan úttörőknek, akik csodákat alkotnak, amint azt Parker is tette. Milliókról van szó, függetlenül társadalmi osztályoktól vagy képzettségtől, mert tudhatjuk már, hogy a jazz olyan speciálisan intellektuális zene, amelynek szeretete nem függ műveltségi szinttől. És ez nagyon jó dolog. Erősíti mindez azt a megnyugtató feltételezést, hogy a művészet minden szinten demokratikus, nem különböztet meg származás, bőrszín, vallási meggyőződés, anyagi helyzet vagy társadalmi elhelyezkedés szerint.

Az élet az itt leírtakat Parker személyén keresztül is igazolja. Ő maga a társadalom alsóbb rétegeiből emelkedett ki és vált egy nagy történelmi kor kiemelkedő alakjává. Akik ismerték, tapasztalhatták, mi az utókor csak hallhattunk róla, hogy Charlie Parker minden iránt érdeklődő, rendkívül fogékony, integráló és szintetizáló személyiség volt, aki összegezni tudta mindazt, ami az őt megelőző korokban történt, és képes volt megalkotni egy új alapot, amire a következő korok építhettek. Parker nélkül ma minden bizonnyal nem tartana ott a jazz, ahol tart, azaz nem lenne immár a 21. század egyre meghatározóbb és egyre népszerűbb zenei műfaja. Sok jazzmuzsikus és -történész szerint ő volt a jazzszaxofonozás legfontosabb figurája.

egy történelmi kor  
kiemelkedő alakja



Dizzy Gillespie  
Dizzy Gillespie