

FREE JAZZ

saša nestorović



Tonalitet je početkom XX. stoljeća u tzv. zapadnoj, komponiranoj, ozbiljnoj glazbi bezdušno napadnut, ranjen i prisiljen na progonstvo. Dodekafonija, politonalitetnost, slobodni modusi i silne "nove" disonance učinile su da još i danas na samu pojavu dura ili mola odmah pomislimo ili na dvor ili salon, nešto staro, već dovoljno iskorišteno, ili na sadašnje priproste šlagere koji, "poput rakova, natraške gmižu pred umjetnošću" (Dubravko Detoni). Dakako, svaka civilizacija je na svom vrhuncu njegovala izrazito disonantnu glazbu - sjetimo se kineskog gagaku-orkestra, svojevrsnog *free jazz*a od prije nekoliko tisuća godina!

Privremeno sklonište elegantna arhitektura tonaliteta našla je u *jazzu*, punih pedeset godina, tj. od 1910. do 1960. godine moglo se odrediti bez greške da li je faktura iz C ili B-flat, ili nekog drugog dura, te da li je upravo modulirala za "pola tona" i time povećala napetost. *Jazzisti* su se marljivo bavili problemima rješavanja dominante i kvintnog pada, iako je to izazivalo podsmjeh na svakom konzervatoriju. S druge strane, kreiranje sola po unaprijed zadanim akordnim strukturama, na bilo kojem instrumentu, vrlo je težak i velik zalogaj, dok su ozbiljni skladatelji XX. stoljeća ograničili svoje djelovanje na "papir", tj. sami su nešto rjeđe izvodili svoja djela (čast izuzecima), te su izgubili vezu s "uhom" i krenuli u "optičke" efekte, orkestrirajući zemljopisne ili meteorološke karte, nerijetko i devizne tečajeve.

U dodiru s Monkovom umjetnošću stasali su najveći *free jazz* umjetnici prve generacije: Stave Lacy, sopransaksofonist, 12 godina je svirao samo Monkove skladbe, u svim mogućim kombinacijama, od solističkih ploča, do dua ili kvarteta. John Coltrane je 1957. godine intenzivno svirao i snimao u Monkovom kvartetu i tada ostvario svoja najkompleksnija rješenja (bez nadosnimavanja, u skladbama "Trinkle

" i "Epistrophy" zvuči kao da sviraju tri tenorsaksofonista istovremeno). Svakako, od samih početaka *freeja* valja spomenuti godinu 1949. i Lennie Tristano Sekstet, s Leejem Konitzom i Warneom Marshom na saksofonima, za vrijeme višetjednog angažmana u newyorškom klubu "Birdland". Svake večeri taj je sekstet, uz uobičajene "Broadway musical" standarde i originale zasnovane na istima, izvodio po jedan *free* eksperiment. Na sreću, to je zabilježeno i u studiju. Budući da je ostalo nešto vremena na snimanju, bubnjar je morao otići na drugi angažman, Tristano je odlučio zabilježiti dvije improvizacije pod odgovarajućim nazivima "Intuition" i "Digression". Možda je sloboda podcrtana upravo odsustvom bubnjarskog pulsa, no intuicija ih je daleko odvela, iako se kritičari slažu da je to početak avangardnog usmjerenja i da "kolektivna *free* improvizacija zacijelo nikada nije zvučala tako uglađeno" (*cool* zvukovljem dočarana potpuna sloboda od harmonijskih okosnica). Snimke su ostvarene za tvrtku Capitol, naziv albuma "Crosscurrents" ubrzo je zamijenjen nazivom "Intuition", a ovi neplanirani ostaci postali su zapravo najvažniji koraci naprijed u promišljanju umjetničkog izraza (ali ne samog Tristana, koji je krenuo "srednjim putem", već njegovih slušatelja i učenika).

U tim traženjima *jazzista* koji su tražili novi zvuk i nisu htjeli zvučati kao Parker ili Monk i prodavati "stare stvari", najviše su inspirirali klasični skladatelji od prije pedeset godina - A. Schönberg, ne toliko dodekafonijom koliko slobodnom atonalitetnom fazom, te Béla Bartók tritonus polarizacijom. Očit primjer je možda najveći genij u povijesti *jazza*, a možda istodobno i najveći šarlatan, s više od stotinu snimljenih albuma, Cecil Percival Taylor. I nakon 45 godina jednako je osporavan kao i u početku. Studirao je klavir, kompoziciju i harmoniju u New Yorku i

Bostonu - strogo klasičnog usmjerenja i stekao zavidnu tehniku. Prvi se usudio u *jazzu* upotrijebiti tonske *clustere* ili "grozdove" tonova sviranih dlanom, laktom, cijelom rukom, no to je bio tek početak. Slijedili su psihološki eksperimenti s E.S.P. (Ekstra-Special-Perception) metodom, cijeli obredi hodanja u čarapama oko klavira, prizivanja duhova, recitacija, udaraljki, "tretmana" publike i prostora. Prvi albumi podsjećaju na *mainstream jazz*, uz pratnju pulsirajuće ritamsekcije, puhači sviraju poznate teme, pa čak i Ellingtona i Monka, ali klavir je odmah radikalno i prepoznatljivo tretirao potpuno ekscentrično. U ritmičkom smislu, ni jedan akord mu nema *swing*-ritmiku, namjerno je očito izbjegava, a harmonije su kao da se malo dijete sa velikom energijom igra tipkama. To je zaista u pravo vrijeme bilo nešto potpuno novo. Zbog slojevitosti njegove vlastite glazbe (za koju tvrdi da vuče podrijetlo iz Afrike, iako često optužen zbog "posudbi" od Bartóka, Stravinskog i ostalih) bilo mu je teško naći primjerene suradnike i stalni posao. U vrlo različitim pokušajima nalazi se i ploča s Johnom Coltraneom "Coltrane Time" (United Artists), na kojoj nevjerojatno utječe i na ostale glazbenike: Kennyja Dorhama, Coltranea, i to tako da, kako sviranje odmiče, od uvodnog "Shifting Down" *bluesa*, pa do Israelsovog "Double Clutching" predložka, možemo pratiti razvoj utjecaja: puhači, pa i basist, postaju vidno nervozniji, sve "raštimaniji", na kraju već svi sviraju disonantno. Da je kojim slučajem *session* još potrajao, bilo bi to zorno prikazanje besmisla i raspada svake unaprijed smišljene fraze i konstrukcije. Za to je, naravno, potrebna neumorna energija i uskoro su se za Taylorov trio našli pravi suradnici: Sunny Murray, bubnjar, i Jimmy Lyons, altsaksofonist. Trio bez basista. Ali ne u smislu sličnih starih formacija Colemana Hawkinsa ili Lestera Younga, već apsolutna dominacija nadljudske energije. Ona se može doimati "dosadnom", ali može biti i

jednim od najzujbudljivijih i najemocionalnijih iskustava u *jazzu* uopće. Ta glazba traži stalnu slušateljevu koncentraciju, a publiku, naviklu na predvidljive obrasce napetosti koja se može osloboditi jednostavnim cupkanjem, napada totalnim ritmom. Taylorovi poklonici doživljavaju katarzu savijajući tijela u jednoj varijanti istočnjačke nirvane. Potrebno je nekoliko knjiga da bi se opisale njegove silne poplave solo klavira ili istraživanje prošlosti i budućnosti - u njegovim tretiranjima velikih grupa, sve do *big bandova*. Valja istaknuti njegovo često boravljenje u Europi, naročito je bitna godina 1988. kad je snimio veliki broj dueta i drugih kombinacija sa svim odgovarajućim europskim glazbenicima. No, tada su se već spojile *jazz* i "klasična" avangarda i razlike su nestale, kao što je nestao i GROOVE (karakteristično pulsiranje ritam-sekcije, prisutno u SVIM razdobljima i smjerovima *jazza* -osim u *post-free* fazi, koju neki nazivaju i skraćeno avangardni *jazz* '70-ih). Interesantno je spomenuti Taylorovu vječnu borbu sa svojim glazbalom: "*Kao i blues-primitivci koji su svirali klavir prije njega, suočio se sa problemom fiksne intonacije klavirskih žica*" (Barry McRae). Da bi se to nekako izbjeglo, razvio je cijeli niz postupaka "raštimanjanja", glisanda, prepariranja... No, vratimo se na njegove romantične početke - jedna od prvih njegovih ploča koju i "obični smrtnici" mogu razumjeti svakako je "Jazz Advance", prvi Taylorov album simboličnog naziva, na kojem još jedan gigant, sopransaksofonist Steve Lacy "svojim dugim, tonski čistim notama, pametno zaobilazi Taylorov klaviristički vulkan".

Lacy je punih pedesetak godina ostao vjeran sopranu, koji se prodornim zvukom probija i kroz električne instrumente i kroz gromko bubnjanje, ali koji naginje pogrešnoj intonaciji. Dovoljno je reći da je Lacy utjecao na Coltranea da uz tenor počne svirati i sopran *sax*, a od samog

početka potpuno je prepoznatljiv: manje-više zaobilazeći kompleksne harmonije *be bopa*, fraziranjem srodnim puno starijem *dixielandu*, Lacy istražuje Monka reduciranim improvizacijama, ponekad samo nekoliko ali najvažnijih tonova. Primjer je logike i postojanosti, s kratkotrajnim izletima u pažljivo artikulirano "kokodakanje". Improvizira bez ili sa oslanjanjem na temu, bavi se repetitivnim minimalizmom (jedan od prvih!). Još 1965. godine otišao je u Europu, snimio još više albuma od C. Tylora, a posljednjih godina ga je nemoguće pratiti jer mu skoro svaki koncert izlazi zabilježen na CD-u. Kao na beskonačnoj traci otkriva nam čudesne četiri oktave djevičanski čistog tona, artikuliranost i veliku promišljenost, kakogod "prljavo" svirali ili na izmišljenim jezicima pjevali njegovi suradnici. Intonacija njegovog glazbala nije besprijeekorna, ali uklopljena u njegovu glazbu, postala je potpuno prirodna, normalna, kao kod nekih drevnih narodnih puhačkih srodnika.

Altsaksofon, toliko prisutan nakon pojave Charlieja Parkera i stotina njegovih imitatora, odigrao je u liku Ornettea Colemana ipak najvažniju ulogu. Samouk glazbenik, s očitim problemima u savladavanju početnih sviračkih zahtjeva, tvrdi da je, primjećujući greške, shvatio da se nalazi na nekom novom tragu. Zahvaljujući slobodoumnosti Johna Lewisa, poznatog pijanista "Modern Jazz Quarteta", te producenta Lestera Koeniga, snimljena su 1958. dva albuma pod nazivima "Something Else" i "Tomorrow is the Question" s neprimjerenim, ali dobronamjernim ritam-sekcijama. Rezultat je sudar svjetova: Ornette svojim plastičnim saksofonom širokog tona punog uzbuđujućeg teksaškog vrištećeg *bluesa* zaobilazi sve probleme, sve međustanice kadenci, stiže direktno na cilj, vrludajući između tjeskobe i egzaltiranosti. Na "Something Else" nažalost je prisutan i klavir, potpuno nepotrebno zvuče blijedi akordi u sjeni Ornetteove

melodijske linije, jake i neposredne. *Jazz* nikada više neće biti isti. Uslijedilo je objavljivanje albuma za tvrtku Atlantic, sa "zlatnom" postavom - Don Cherry na trubi, Charlie Haden na kontrabasu, Ed Blackwell ili Billy Higgins na bubnjevima. Grupna međuigra ovisi o intuiciji u toj mjeri da, za razliku od Tylora, potpuno jednostavna melodija od tri tona bez dogovora doživljava transformacije u samoj svojoj jezgri. "Harmonijski" i "free" glazbenici sukobili su se poput dvije armije, iako slušatelji, koji nisu glazbenici, ustvari mogu pratiti Ornetteovu melodijsku liniju i logiku bez većih poteškoća, pa će se zapitati zašto je uopće podignuto toliko prašine! Odgovor uskoro stiže. Album pod naslovom "Free Jazz" istovremeno je i početak i kraj sveukupnog traženja slobode u improvizaciji. Na njemu, uz spomenuti Ornetteov kvartet, nastupa istovremeno još jedan sličan - Eric Dolphy, altsaksofon i basklarinet, Freddie Hubbard na trubi, Scott LaFaro na kontrabasu i Billy Higgins na bubnjevima. Svaki glazbenik solira uz "pratnju kolektivnog slobodnog muziciranja koje se ravna isključivo po osjetljivom reagiranju na struju inventivnosti. Nema tema, ništa nije uvježbano, prepoznatljivo, kao i na omotu albuma - apstraktna tvorevina "White Light" Jacksona Pollocka. Miles Davis je razočarano protestirao protiv "bijelih kritičara koji su napuhali besmislene i nemuzikalne amatere". A tek kad je Ornette uz altsaksofon posegnuo i za trubom i violinom uz odobravanja sa svih strana?! *Jazz* je dakako izgubio veći dio dotadašnje publike. Nije se moglo plesati već dulje vrijeme, ali sad se više nije moglo niti pjevušiti. No, oni koji su ostali, poput nekih tajnih urotnika pozdravljali su se sa *Happy New Ears*, povezivali novu muziku s letovima u svemir i drugim planetima, gdje se, bez sumnje, svira upravo ovako! U daljnjem djelovanju Ornette Coleman otvara u New Yorku školu za "religiju, muziku, svemir, arhitekturu", koncipira čak svoj harmolodijski

sistem jedinstvenog zvučanja svakog živog bića, eksperimentira s elektronikom i pokreće mnoštvo sljedbenika, od kojih je jedan čak i Pat Metheny kad mu producenti ne diktiraju sadržaj albuma u skladu s tržištem i prodajom (zajednički album "Song X")! U šezdesetima Ornette posuđuje svoj *band* i drugima: Steve Lacy uz pratnju Cherryja i Higginsa snima album "Evidence", uglavnom Monkove skladbe, dok Coltrane u istoj postavi svira za Atlantic album "The Avant-Garde" s nekim Colemanovim "hitovima" koji se i danas istražuju i različito tumače. John Coltrane, zadnje tri godine života, od 1964. do 1967., potpuno je posvetio istraživanju *free* muziciranja, fasciniran Ornetteovim eksperimentom na svoj način, naročito albumom "Ascension", slojevitom, bijesnom glazbom uz tenorističke buntovnike Archieja Sheppa i Pharoaha Sandersa. Coltraneov pristup karakterizira istraživanje indijskih ljestvica, modusa i silnih mantričkih ponavljanja koji vode u glazbu hipnotičkog transa, toliko prisutnog u mnogim pentekostalnim crkvama u koje je zalazio. Uzvišenošću svog propovjedničkog tona (zapisivao je svoje glazbene ideje i potpisivao ispod njih molitvene tekstove) kao da se odvajao od ovoga svijeta i izgorio negdje visoko u atmosferi. Ornette Coleman primjer je glazbenika kojeg je nemoguće imitirati. John Coltrane, naprotiv, sagradio je široki put kojim danas još uvijek putuju mnoštva glazbenika tražeći ono što je on tražio, povodeći se starom izrekom da "duh nikada ništa ne dovršava". Oslobodio je svoj način muziciranja i od *bluesa* i od harmonije i melodije i ritma, dajući imena skladbama poput "Radost", "Ljubav", vinuo se do arhetipova i okrenuo cijeli sistem. Danas skladatelji poput La Monte Younga govore o njemu kao izvoru univerzalnih uzoraka, na učilištima glazbe širom svijeta spominje se u zadnjem semestru - posljednji.

ODABRANA DISKOGRAFIJA:

O. Coleman: Tomorrow Is the Question	Contemporary
O. Coleman: The Shape Of Jazz to Come	Atlantic
O. Coleman: Change of the Century	Atlantic
O. Coleman: Free Jazz	Atlantic
O. Coleman: At the Golden Circle	Blue Note
S. Lacy: School Days	Emanem
S. Lacy - svi solo albumi	
C. Taylor: Air	CBS/Columbia
C. Taylor: Conquistador	Blue Note
C. Taylor: Silent Tongues Arista	Freedom
A. Braxton: For Alto	Delmark
A. Braxton: The Complete Braxton	Arista
A. Braxton: In the Tradition	Steeplechase
J. Coltrane: Interstellar Space	Impulse
J. Coltrane: Expression	Impulse
J. Coltrane: Om	Impulse
J. Coltrane: Kulu Se Mama	Impulse
A. Sheep: Four For Trane	Impulse
A. Sheep: Live In San Francisco	Impulse