



miro križić

EVOLUCIJA GLAZBE KOJA JE OBILJEŽILA STOLJEĆE

Mnogi glazbeni pisci svojski su se trudili da raznolikim pričama ili rekonstrukcijama prepričavanih, ali ničim dokazanih teza, proniknu u uzroke nastanka jazz-a. Sve postaje jasnije kad prihvatićemo činjenicu da je jazz jedna od najساموسوئییه umjetničkih vrsta suvremenog svijeta - da on ima svoju pretpovijest (tj. korijene), mjesto nastanka (New Orleans) i stalni razvoj kroz cijelo proteklo stoljeće.

Cudno je da je još upore potrebno započeti s takvom konstatacijom i smatrati potrebnim uvjeravati brojne ljudi u istinitosti navedenih tvrdnj. Jer jazz nije samo jedna od glazbenih vrsta, to je i način sviranja, pjevanja i učešća u glazbenom stvaralaštvu. To je naslijedivanje i prenošenje glazbenog materijala koji se kasnije ponovo (pre)oblikuje i revitalizira novom životnom snagom. Jazz čini skup pojedinaca koji improviziraju na licu mjesta, jazz je stvaranje trenutka, to je glazbena manifestacija slobodnog duha. On se ne može " naučiti", a ne može se ni "reproducirati". Ta glazba je ponekad preglasna i agresivna, ponekad moguće i sirova, ali uvjek optimistična i puna napetosti iščekivanja, puna prodorne energije i samodisciplinirane slobode glazbenika. No osnovni kanoni i stilski obilježja svakako postoje i unutar njih se kreću i stvaraju veliki pojedinci (Armstrong, Ellington, Parker, Coltrane i drugi), veliki nositelji stila, vrhunski improvizatori i nadahnuti umjetnici.

Prekasno smo shvatili da Amerikanci baš i nisu veliki prijatelji ili konzumenti jazz-a, da ih u najčešćem broju on i ne oduševljava. Da jazz nastupe i koncerte posjećuje manje slušatelja nego je to slučaj s drugačijim glazbenim priredbama, koja su uz to manje vezane za Sjedinjene Države i svakako ne potiču iz njih. Razloge treba tražiti u odbojnosti prema mjestima gdje se jazz svirao i rasnoj netrpeljivosti prema pionirima jazz-a Stoga i ne čudi da se danas jazz više sluša i jazz glazbenici više cijene u Europi ili Japanu. No, jazz je ipak prvenstveno bio poklon crnog čovjeka Americi i poklon Amerike umjetnostima.

Od nekuda treba početi "kopati" po povijesti te glazbe, koja i nije tako stara, no prilično opskurnih početaka jer događala se na "marginama" društva, a sam njezin naziv javlja se tek u razdoblju oko Prvog svjetskog rata. Prateći tekstove uglednih autora, "rasvjetljivača" zamraćene prošlosti jazz-a: Williama J. Shafera & Johannesa Riedela "The Art of Rag Time" i kapitalno djelo skladatelja i glazbenika Gunthera Schullera "Early Jazz – It's Roots and Musical Development", otkrivamo da je početak ragtimea vremenski identičan s postankom jazz-a. Dugo se smatralo da je prvenstveno baš ragtime neposredno utjecao na stvaranje jazz-a. No on je ipak samo dio jazz-a, koji svoje korijene ima u svim vidovima crnačke glazbe: spiritualima, koračnicama, crnačkim pjesmama bluesa i rada i ministrelima. No i sada poput udarca teškaša djeluju tekst iz navedenih knjiga, koji se pojavljuje i u mnogima drugima – da je za razvoj, kvalitetu i uspjeh ragtimea najzaslužniji Scott Joplin (1868. – 1917.). Svirao je tu glazbu na klaviru i hornetu u javnim kućama "zabavnih četvrti crvenih svjetiljki" Sedale (Missouri), pa oko 1885. godine u St. Louisu, da bi se na prijelazu stoljeća našao u New Orleansu. On je, kako tvrdi Peter Gammond u knjizi "Scott Joplin and the

Ragtime Era", po svoj prilici bio prvi američki crnac koji je sebe smatrao umjetnikom (pisao je i opere koje su: "A Guest of Honor" – izvedena 1903. i "Treemonisha" – neizvedena). Joplin je svirao klavir kao i kornet u nastavima koji su zabavljali ili služili kao plesni sastav za animaciju klijentele u "lovištima za muškarce". Joplin je krajem prošlog stoljeća upisao i završio Georgia Smith koledž u Sedaliji. Studirao je glazbenu teoriju, a objavio još prije 1900. godine dvije kapitalne skladbe, koje su ga proslavile: "Sensation Rag" i "Maple Leaf Rag". On je predvodio i inspirirao cijeli niz sjajnih rag-klavirista i glazbenika, od kojih je legendarni Buddy Bolden, kornetist iz New Orleansa, svirao ponajviše baštu glazbu. Prema svemu tome može se stvoriti i zaključak uz pitanje: zar nije bap u Sedaliji neki oblik jazz-a bio izvaden, i to barem desetak godina prije nego u New Orleansu? Pitanje je umjesno, ali – primat je dobio New Orleans, premda su razni glazbeni povjesničari, naravno u različitim knjigama ili ozbiljnim člancima, čak sedam drugih gradova Sjedinjenih Američkih Država proglašili gradom u kojem je "roden" jazz.

Već prije dva stoljeća u starom je dijelu New Orleansa bila poznata tržnica robova, javni trg Congo Square, na kojem se, posebno nedjeljom, pjevalo i, naravno, plesalo. Uglavnom su to bili robovi koji su to činili uz pratnju bubnjeva. To je i izvoriste one famozne priče o utjecaju afričkih bubnjeva i bubnjara, no istina je da jazz bubnjari s lakoćom postižu ono što perkusionisti simfonijskih orkestara uspijevaju samo napregnutom pažnjom i preciznim brojanjem, da npr. udaraju jednom rukom petro ili sedmodijelne ritmove, drugom rukom pak jedanaestodijelni, a na velikom bubnju, nogom, trodjelni. To jazz bubnjari čine nesvesno i izvode svakodnevno kao nešto samo po sebi razumljivo. Jazz bubnjari



Buddy Bolden Band, fotografiran nešto prije 1985. godine; kornetist Charles Buddy Bolden stoji drugi slijeva.

posjeduju i "ono" nešto što i nije moguće savladati intelektom. Za to je potreban urođeni *drive*. Sve je to prilično slično sa bubnjanjem afričkih bubnjara, ali utjecaje je teško dokazati i za to mogu poslužiti tek rijetki gramofonski snimci: "Voice of the Congo" (Riverside RLP 4002-B), "African Drums" (Folkways FE 4502), "Music of British East Africa" (Columbia SL 213-A i SL 213-B). Ono što ritam i *jazz* bubenjanje najviše približava mogućim afričkim utjecajima je suvremeni ili avangardni *jazz*, a taj je nemoguće komparirati s onime što se na početku dogadalo u *jazzu*. Barem onome što je ostalo zabilježeno na najstarijim gramofonskim snimkama. Bitno je da je ta prva glazba tražila pokret ili, bolje rečeno, izražavala pokret, uz nju se plesalo, i to sigurno nije bila glazba koja se mirno sluša. Većinom je to bila glazba ritma, a publika se okupljala ponajviše da promatra kako robovi plešu. Nitko ne treba zanemariti da je New Orleans bio grad u kojem su izmiješani živjeli Španjolci, Francuzi, Kreoli, Crnici i mnogi drugi evropski doseljenici.

Neki pak tvrde i to da su počeci *jazza* bili vokalni i da je baš glas bio glavno sredstvo glazbenoga izražavanja: pjesme rada, pjesme bola i nade pjevane du bomik i ritmiziranim glasovima nazvane *bluesovima*, što dobro prezentiraju snimke: "Negro Prison Songs" (Tradition LP 1020-A), izvanredna "Blues in the Mississippi Night" (United Artists U 4027-A), "The Blues Roll On" (Atlantic LP 1352), "Music from the South" Vol. 1-10 (Folkways FP 650-659), "Negro Church Music" (Atlantic LP 1351) i "Sounds of the South" (Atlantic LP 1346).

Za razliku od Scotta Jopлина i još nekolice nema poznatih glazbenika, koji su djelovali još u XIX. stoljeću i koji su mnogo doprinijeli razvoju *jazza*, bila je tada prisutna i presudna i ogromna skupina onih koji nisu poznavali ni note. Oni nisu ni znali za standardnu glazbenu ljestvicu od osam nota, te su stvorili nešto novo i originalno, ljestvicu od deset tonova, i to tako da su nadodana dva nova tona, sniženi treći i sedmi ton – nazvani "blue notes" koji su tek naknadno odigrale presudnu ulogu u glazbenim izrazu *jazza*. "Blue notes" obilježile su melodijski sustav *jazza* svojim specifičnim glazbenim jedinstvom, a i one su naslijedene od afričke glazbe, u kojoj često nailazimo četvrtinske tonove. I u ritmu se mnogo toga novoga "pronašlo", pa je tako u tim počecima taj glazbeni pet, sedam ili devet ritmičkih jedinica u taktu i vezala ih s ritmičkim jedinicama iz drugog, što se najbolje uočava u *rattimeu*. Izgledalo je to komplikirano, tim više što je to dodatno komplikiralo one već skoro nemoguće ritmove vezane više na osjećanje nego glazbenu "logiku".

U New Orleansu je tada bilo mnogo glazbenika, malo onih pravih, a mnogo više onih koji su se nakon teškog i slabo plaćenog dnevнog posla noću ili nedjeljom sa punim zadovoljstvom bavili glazbom, svirajući na raznolikim instrumentima koje su kupovali na vojnim otpadima – zaostalim nakon Gradanskog rata. U početku, to su uglavnom bili marševski orkestri, i to u većem broju s uniformiranim glazbenicima, što dokazuju i stare fotografije. Osamdesetih godina (naravno 1880.!), najviše su spominjana imena dva marševska orkestra "Excelsior" i "St. Joseph" i logično je što su gotovo svи pioniri *jazza* iz New Orleansa isticali da su bili članovi marševskih orkestra, kojima su polovni instrumenti iz zalašačica davali još profesionalniji pečat, da bi pred kraj XIX. stoljeća postali pravi stožer društvenog života Crnaca na Jugu, a nastupali su posvuda (proslave, zabave i skupovi).

Sviranje im je pričinjalo veliko zadovoljstvo, ali njime su stjecali i ugled među ljudima, a svirali su sve i svašta. Na sprovodima, prateći pogrebnu povorku pri odlasku na groblje, orkestar je svirao tužne marševe, uz glasno narančanje "publike" koja je to sve zajedno i njih pratila, jer bio je to događaj dana. Ali na povratku u grad, orkestar je svirao vesele i žive melodije ili poneki razdragni *blues*, a ta ista "uplakana" publika započela je s uličnim plesom – da se zaborave bol i brige, odrasli i brojna djeca. Ta grupna glazba imala je već dosta osobinu *jazza*, ali to još uvijek nije bio *jazz*, što dokazuje i snimka "Music from the South", Volumne 1 – "Going Up the Country" (Folkways 2650-B).

Jazz je dobio "svoj" geto kad je na prijedlog Aldermana Storyja 1897. godine određena posebna četvrt Storyville, u kojoj je teritorijalno bila ograničena i dozvoljena prostitucija. Time je to postala i četvrt *jazza* jer su jazzisti sviranjem uglavnom baš tu nalazili svoj stalni posao. *Jazz* je ciao uoz porok, a i porok je raskošnije živio u ozračju *jazza*, jer i razuzdanost je uvijek pratila glazba. *Jazz* se počeo iza 1900. godine naglo razvijati, a ličnost sa početka ovog ugodnog prikaza, Scott Joplin, je umro 1917. godine u ustanovi za duševno oboljele, u stanju emotivne nestabilnosti, kao posljedice tercijarnog sifilisa. Iste te godine, ulaskom Sjedinjenih Država u Prvi svjetski rat, Storyville je затvoren odlukom mornarice, a brojni glazbenici, ostavši bez posla, krenuli su prema Chicagu i drugom gradovima sjevera, njima se pridružuju i glazbenici iz drugih gradova i regija SAD-a i time se otvara slijedeće, vrlo važno poglavljje u povijesti *jazza*.

Joplin je ostavio brojne sljedbenike, spomenimo Toma Turpina i Jamesa Scotta, a razvoj početaka *rattimea* možemo pratiti preko izvrsnih snimaka koje je muzikolog i klavirist Joshua Rifkin 1971. snimio za tvrtku Nonesuch "Scott Joplin" (Biograph BLP-1006), ili snimaka Maxa Moratha "The World of Scott Joplin" (Vanguard SRV-310 SD), Joea "Fingers" Carrra "Plays the Classics" (Capitol T-649) i Josepha Lamba "A Study in Classic Ragtime" (Folkways FG 3562). Joplinovi "harlemski" sljedbenici bili su: Eubie Blake (1883. – 1983.) "The 86 Year of Eubie Blake" (Columbia C2S-847), Luckey Roberts and Willie "The Lion" Smith "Luckey and the Lion: Harlem Piano" (Good Time Jazz S10035), James P. Johnson "The Original James P. Johnson" (Folkways FJ 2850), Fats Waller "Fats Waller Piano Solos" (Bluebird AXM2-5518), Jelly Roll Morton i Duke Ellington. Ne znam je li i danas još uvijek moguće doći do svih tih naslova, no kako me od početka moje jazz "infekcije" čitava priča toliko zainteresirala, neuromorno sam sakupljao sve što je vezano uz *jazz*, pa i za ovu kratku povijest *jazza* koristim knjige i snimke isključivo iz vlastite biblio-fonoteka.

Na kraju, kad već toliko spominjemo 1917. godinu, spomenimo i 26. veljače 1917., kad su u njutorškoj RCA Victor petorici (bijelih) glazbenika iz New Orleansa – Original Dixieland Jass Band (jasno je da je tada barem u New Yorku *jazz* bio još *jazz*), snimila dvije skladbe: "Liberty Stable Blues" i "Dixieland Jass Band One-Step" (kasnije preimenovana u "Original Dixieland One-Step"). Od 7. ožujka te iste godine, kad je ploča objavljena, *jazz* se pretvorio u nacionalno ludovanje, a glazbenici ODJB-a postali su nacionalni uzor. Stoga bi se o *jazzu* trebalo ozbiljno razgovarati baš od te 1917. godine, jer od tada postoje zvučni zapisi na kojima se dokumentirano može dalje pratiti njegov razvoj.



Original Dixieland Jass Band

U vrijeme kad je bila snimljena prva gramofonska ploča s jazz glazbom (Original Dixieland Jass Band – 7. ožujka 1917.), gramofonska industrija i prodaja snimljene glazbe dobro je već uhodana. Jazz je baš zahvaljujući tome poput neke pošasti zahvatio Ameriku, pa se broj od nekoliko stotina, uglavnom crnačkih glazbenika počeo naglo povećavati, a ogromni broj dostupnih snimaka jazz glazbe koji su objavljeni od 1917. do 1928. godine otežava snalaženje, stoga podimo redom.

U vrijeme kad je bila snimljena prva gramofonska ploča s jazz glazbom (Original Dixieland Jass Band – 7. ožujka 1917.), gramofonska industrija i prodaja snimljene glazbe dobro je već uhodnala. Jazz je baš zahvaljujući tome poput neke pošasti zahvatno Ameriku, pa se broj od nekolicinu stotina uglavnom crnačkih glazbenika počeo naglo povećavati, a ogromni broj dostupnih snimaka jazz glazbe koji su objavljeni od 1917. do 1928. godine otežava snalaženje, stoga podimo redom.

Komparativna analiza afričke glazbe i američke jazz glazbe toga doba ne moguće nikakvujasniju paralelu. Žašto? Jazz je ritmička glazba i struktura joj snažno ovisi o određenim taktovima u ritmičkim obrascima koji se lako ustanovljuju. Naprotiv, afrički bubenjari (LP "Voice of the Congo" – Riverside RLP 4002) se poigravaju instrumentima izvodeći ritmičke oblike koji zbuňuju i najbolje poznavatelje glazbe na Zapadu, uključujući i jazz-muzikologe. No taj, uvijek rado citirani "afrički utjecaj" ostao je ipak najsnazniji faktor u jazzu, ali – i drugih je bilo u izobilju. Snimke nam, naime, otkrivaju da su ti "prvi" jazzisti hrabro grabilo svoje ideje iz svih mogućih prepoznatljivih izvora koji su im bili dostupni: europske crkvene pjesme, francuske kadrile, melodija narodnih pjesama dosenjelika, marševa i ostalih melodijskih koja su im "zapele" za uho. Obilato su oni time kitili i bogatili svoje improvizacije, uključujući i onog, tada najvećeg – Armstrongu.

Veću originalnost otkrivamo u jazz glazbi koju su inspirirale "field holler" pjesme, nastale još na plantažnim poljima Juga (LP iz serije "Negro Prison Songs" – Tradition TLP 1020), koje se danas srstvaraju u izvorne početke jazz-a. Harmonije kao da proizlaze iz korskog pjevanja crnačkih duhovnih pjesama, a kulminira u marševima njuorleanskih učiličnih orkestara, *ragtimeu i bluesu* ("Blues in the Mississippi Night", United Artists UAL 4027). Tu je i lako otkriti kako je i potpuno neglazbeni zvuk željeznice, žalosni pisak lokomotiva privlačio pažnju autora ranog seoskog bluesa, a našao se kasnije i u tzv. tradicionalnom jazzu. To su meni daleko logičniji izvori jazz-a.

Mnogo interesantnije pitanje proizlazi iz čudenja da su ti pioniri bluesa i jazz-a uopće uspjeli stvoriti bilo kakvu glazbu. Rezultat svega je glazbeni hibrid – snažan, sirov, ali prije svega nov. Ti pioniri nisu, barem do kraja njuorleanske ere jazz-a, do 1917. godine, mnogo zaradivali, no popularnost koju su uživali, kao i njihova glazbena vrijednost – npr. Buddy Bolden, Ferdinand "Jelly Roll" Morton ("R. M. and His Red Hot Peppers", 1926./27., RCA 731059 i "J. R. M.", 1923./24., Milestone M-47018), Joe "King" Oliver ("K. O. and His Creole Jazz Band", 1923. Smithsonian Coll. R-001), Kid Ory, Sidney Bechet, Louis Armstrong ("The Genius of Louis Armstrong", Columbia CG 30416 i "Louis Armstrong and Earl Hines", 1928., Smithsonian/Columbia R-002), braća Lohrny i Warren "Baby" Dodds, Gertruda "Ma" Rainey, Ida Cox, Bessie Smith ("Nobody's Blues but Mine", Columbia CG 31093), Leon Bismarck "Bix" Beiderbecke i drugi – koje su mnogi cijenili i prihvaćali kao pristalice te umjetnosti, bila im je tek prava naknada za učešća u toj avanturi.

U toj glazbenoj priči neobično su značajni i brojni interpretatori bluesa (prije blues je na gramofonsku ploču snimila Mamie Smith 1920., kad je ova glazbena forma bila već crvsta) – pjevači koji su se pratili gitarom ili usnom harmonikom, pjevajući pjesme koje su sami, premda redom nepismeni, sastavljali, dotjerali ili "pozajmljavili". Za blues ne postoje podaci kako je i kada formiran. Najvjerojatnije oko 1880. godine, a samo ime – blues, javlja se 1913.

godine uz notne zapise – W. C. Handyja "Memphis Blues" i od istog autora godinu dana kasnije u glasovitom "St. Louis Bluesu" te je kao forma (*blues*) korишten u svim stilovima jazz-a do danas. Taj elastičan i specifičan glazbeni oblik sadrži gotovo uvijek u tom preklasičnom "country" ili seoskom obliku dvanaest takta (dvije melodijске fraze po četiri taka, od kojih se prva još jednom ponavlja): izriče se neka tvrdnja, koja se zbog pojačavanja efekta još jednom ponovi, da bi se na kraju, u posljednja četiri taka stvorio neki zaključak, koji objinčno izražava rezignaciju, potištenost, prkos ili nadu. Posebno su vrijedni "Blind" Lemon Jefferson, Huddie "Leadbelly" Leadbetter i Robert Johnson, a zainteresiranim za ove jazz korijene preporučani svakako "Big" Billa Broonzyja ("Trouble in Mind", Tradition TLP 1020 i posebno nenadmašnu "Big Bill Broonzy Sings Country Blues", Folkways FA 2326) i Joshua Whitea.

Dobra glazba ostaje dobra glazba, bez obzira da li je simfonija ili jazz. Mnogo ovisi i o okusu samog slušatelja. Jazz mora sadržavati slobodu glazbenog izražavanja, da interpretator nešto "čini" ili "kaže", da glazba estetski zadovoljava, glazbenici raspolažu (barem) solidnim tehničkim instrumentalnim znanjem. Nasuprot tomu, klasična glazba zahtijeva najveću moguću mjeru stvaralaštva, maštice i bogatstva ideja izvođača.

Kako su u osnovi bluesovi bili vokalna glazba Crnaca od 80-ih godina pretprostog vijeka, već 90-ih orkestri postaju stup društvenog života "obojenih" na Jugu. To tumačenje je zakomplirano time što nema o bitnome čvrstih dokaza. Postoje samo priče i sjećanja pojedinaca. Tek gramofonski snimci, ustvari "zaleseni improvizaciji", mogu samo donekle objasniti brojne dileme, npr. o tome kako je ta nova glazba u početku zvučala. Bio sam, davno još, neugodno iznenaden snimkama značajnog njuorleanskog korneta Bunka Johnsona (1879. – 1949.), koji je oko 1900. godine snimao u sastavu legendarnog Buddyja Boldena, potom u cirkuskom orkestru u Kaliforniji i tada je "nestao", a da nije ništa snimio. Razne su priče kasnije mogle naći u časopisima ili knjigama o jazzu o tome glazbeniku. On je zbog načina sviranja uglavnom postao neinteresantan, radio je kao poljski radnik na farmama, izgubio zdravlje i – zube. Slučajno je pronađen i, nagovoren (naravno, kupili su mu kornet i – zubalo), počeo je opet svirati. Prvi put je i snimio materijal koji je kasnije izdan na dva LP-a, te reklamiran kao "autentičan zvuk korneta njuorleanskog stila jazz-a" i – ništa novo od tog velikog očekivanja. Premda se "Last Recording" iz 1947., JCL 829, Bunka Johnsona navodi kao najčišći primjer njuorleanskog sviranja (bolje snimke su "Tiger Rag" i "Weary Blues"), ono je (pre)puno tehničkih pogrešaka i loših intonacija. Toliko o "sazivanju duhova" prošlosti. Naprotiv, one tehnički očajno loše snimke izvedbe *countryja* i klasičnoga bluesa djelovale su neposredno, a dozvoljavaju sili priporazredni.

Nakon desetljeća ragtimea (do 1910.), njuorleanskog stila (do 1917. – zatvaranjem Storyvillea), tijekom Prvog svjetskog rata, npr. 350.000 uglavnom obespravljenih i bijednih Crnaca kojima su se pogoršali životni uvjeti preselilo se do Delte Mississippija na sjever – u Chicago. Među njima i mnogi pjevači bluesa i jazz-a, glazbenici iz New Orleansa. Obilje posla u čeličanama, mesnoj industriji i željezničkim radionicama uvjetovalo je oživljavanje stambenih blokova South Sidea s krhkim i trošnim stambenim stračarama. Taj pravi crnački mravljivac bio je prepun krčmi, kazališta, kabareja i javnih kuća, a svima njima je trebala glazba, pa su za račun profitera, sliedžija i gangstera jazzisti bili kao stvoreni. Ulice su bile pune radnika, kockara, prostitutki i njihovih

makroa, grešnika i pobožne čeljadi pred crnačkim crkvama, uglavnom, uzbudjenja nije manjkalo od mraka do zore. I baš u takvom ambijentu nastavlja se razvoj povijesti jazz glazbe i bluesa koji se je izvodio na uličnim uglovima i kućnim sjelima, gdje se za četvrt dolara dobivala krigla patvorenog *gina* i utjeha nekog dovedenog animir-interpreta *bluesa* ili svirača *boogie-woogiea* (ritmizirani način izvođenja bluesa – veoma omiljen kod plesača). Ubroz je glavni "mecena" jazzista postao glasoviti Al Capone i njegovi tjelohronitelji, uživajući u top novoj glazbi. Dolaskom Louisa Armstronga 1922., jazz je dobio i stvarne umjetničke dimenzije.



Bix Beiderbecke

čikaški stil jazz-a sličniji je *dixielandu*. Nešto je gladi i ne koristi više melodijskih linija kao njuorleanski jazz (isprediljanje korneta, trombona i klarinet), a ako se i nadu, one su skladno položene jedna uz drugu. Sve su istaknutije solodionice improvizatora i dobiva se dojam da u čikaškom stilu (trajao je do 1928. godine) postoji samo stalni niz solodionica. U porodicu instrumenata uključen je i saksofon (alt i tenor) i tim čikaškim stilom završava zapravo doba starijih stilova "two beat jazz-a" koji se sastoji se od dva udarca, dva ritmička naglaska.

Ako pažljivo slušamo te snimke iz 1920-ih godina, lako je uočljivo da su solisti dobrili i vješti izvođači, ali orkestri loši: harmonije su neuskladene, sviranje neprecizno i timbralno nejednačeno, a intonacije problematične. Kvalitetu prvenstveno nalazimo u izvrsnim improvizacijama. Zadržimo se stoga na najstaknutijem: kornetistu Bixu Beiderbecku (1903. – 1931.). On je postao legendarna ličnost među glazbenicima u Chicagu još tokom života, kornetist najvaljatnijeg tona, te sjajne melodijске ideje ("The Bix Beiderbecke Story: Bix and Tram", Vol. 2, Sony/Columbia CL 845 i "Bix and His Gang", Vol. 1 & 3., CL 844). Sve je to drugačije i neuporedivo bolje od ostalih solista – i to dobro, s kojima je nastupao ili snimao. Uz Beiderbeckeovu sviranje nikako ne pristaje naziv "surova elokvencija" kako je povjesničar jazz-a Wilder Hobson okrstio taj stil.

Klavirist Riffkin kazao je da je Beiderbecke najveći prirodno talentirani glazbenik jazz-a. On kaže: "Vjerojatno je bilo više desetaka kometista koji su tehnički bili bolji od Bixa, ali nikada nije bilo, niti će biti ijednog koji će mi biti ravan u pružanju sebe samog instrumentu. Postoji velika razlika između onoga koji se sav gotovo pretvori u gotovo bezdušni instrument i onoga, kojemu iz duše izlazi glazba, što je onda tako lijepo oblikuje truba.". Beiderbecke je bio neortodoksnii kornetist i klavirist samouk koji slijedi vlastite diktate gledje tehnike prstiju, a dijelove napisane za kornet podizao je iz tonaliteta tog instrumenta – b-mola na klavirski ključ, nji jednostavno vedrinu i početak svih tonalitetnih evolucija – C-dur. Čak da je i znao čitati note, njegovu "potrebu" da sve transponira u C-dur uništila bi njegovo sviranje. A da je svladao izravno sviranje iz nota, misli njegov biograf Richard M. Sudhalter – smetala bi mu vlastita tehnika prstiju. Utječaj! Prvenstveno Ravel i Debussy, a njegov jazz kao da je nadahnut impresionizmom. To je svakako najljepša glazba proistekla iz čikaškog stila. Danas mi se čini nevjerojatnim da su u atmosferi Chicaga mogli djelovati takvi umjetnici kao što su Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bessie Smith i Bix Beiderbecke.

Novčanici glazbenika bili su tada puni, ali ambient u kojem su ih punili bio je grub – i uzimao svoje žrtve. Bixa se njegovu porodicu odrekla. Dobar i omiljen, ali nesretan. Postao je teški (lijječeni) alkoholičar, i to je ubrzo njegov kraj. Njegov prijatelj i sljedbenik, trubač Jimmy McPartland je kazao: "Ja mislim da se Bix propao jer je težio za savršenstvom. Htio je svojom glazbom postići više no što bi to itko mogao. Kad u tome nije uspijevao, obuzeo ga je osjećaj bespomoćne razočaranja. Postao je alkoholičar". O Beiderbeckeu je napisano više knjiga – npr. Dorothy Beker "Young Man with a Horn", po kojoj je, romantiziranog starca, Michael Curtiz 1950. godine snimio film "Mladic s trubom", koji je bio prikazivan i kod nas.

Ekonomskom krizom i drugim (neglazbenim) događajima sve se to srušilo, a glazbenici odlaze u New York i nešto kasnije u Hollywood. Avanturu se nastavlja, a neki novi glazbenici uključiti će se u našu priču, sada prvenstveno vezanu za New York i Kansas City.



Duke Ellington

U razvoju jazz glazbe New York je odigrao značajnu ulogu, a i danas je najznačajniji centar. Sredinom 1920-ih godina New York je već bio vodeći u Americi po broju pisaca i umjetnika, u njemu se razvijaju glazbene revije i operete, te djeluju brojni skladatelji moderne klasične, no interes za jazz je do tada bio periferan. Kao što je deset godina ranije Chicago privukao jazziste iz New Orleansa, tako ih je krajem dvadesetih godina postepeno iz Chicaga počeo preuzimati New York, u kojem Armstrong snima i nastupa s orkestrom Fletcherom Hendersonom, a od 1927. tu djeluje i Duke Ellington (pročitajte više o Ellingtonu u prvome broju WAM-a), i upravo su oni ubrzo preuzeли popularnost koju su do tada imali "oni s Broadwaya" – npr. Irving Berlin ili Victor Herbert. Do 1930. otvoreni je cijeli niz klubova i lokala, posebice u Harlemu, te je otpočela velika potražnja za jazz glazbenicima, pjevačicama i sastavima, a tamo nastupaju: James P. Johnson, Willie the Lion Smith, Fats Waller, Bessie Smith, Ethel Waters, Clarence Williams, zabavljači Bert Williams i Florence Mills, kao i Eddie Cantor. Ellington i Henderson zapošljavali su tridesetak sjajnih glazbenika, koji su ubrzo "zavladali" svjetskom jazz scenom (Ellingtonovi: Bubber Miley, Joe Hedges, Freddy Jenkins, Lawrence Brown i pjevačice izuzetnih dometa Ivy Anderson i Adelaide Hall, te oni Hendersonovi: Don Redman, Benny Carter, Coleman Hawkins, Buster Bailey, Rex Stewart, Jimmy Harrison i Benny Morton, i naravno - Louis Armstrong). Od bijelih glazbenika treba posebno istaknuti Reda Nicholsa, klarinetista Jimmieja Dorseyja i trombonista Miffa Molea, kao i nejazzista Paula Whitemana, koji je orkestralnim koncertima u Aeolian Hallu pribavio jazzu status "pristojne" glazbe.

Nova imena, nove ideje i nove pristalice pridonijeli su daljem usponu jazza i za to je zaslubna upravo ova druga generacija, koja je umjetnički stasala baš u New Yorku. Ta se generacija afirmirala već na početku 1930-ih originalnim stilom, ali se u glazbi tada ipak i nadalje osjećao jak utjecaj improvizatorskog-njuroleanskog jazz-a, ali i sinkopiranog stila Chicaga. Gramofonske ploče, tada već dostupne svima, i brojni jazz radio programi pridonijeli su povećanom interesu za tu glazbu, premda je za veliku većinu Amerikanaca jazz bio tek jedna nova glazbena zabava. Prema tom ukušu načinjene su i bezbrojne snimke, pa iako na njima sudjeluju i najpoznatiji instrumentalni i vokalni solisti, dobronamjeran savjet svakome – nemojte baš sve slušati i prihvati kao "pravi" jazz. Jazz se, naime, razvijao u specifičnom glazbenom obliku dotjeranog i uskladenog orkestralnog sviranja – swingu, koji je ubrzo postao najomiljenijom nacionalnom (plesnom) glazbom, za kojom su jednako "ludovali" i mladi u Europi.

Mnogo je glazbenika još u Chicagu steklo ugled odličnih instrumentalnih solista, a kod oduševljene publike popularnost. Svi su oni željeli slušati svoje omiljene glazbenike, što se snažno održavao i na broj prodanih gramofonskih ploča. Taj trend nastavljen je i u New Yorku, jer kako se broj orkestara povećava, razbuktavala se i konkurenčija među njima, a nastup orkestra s poznatim solistom postao je sigurnijim načinom privlačenja publike. Tome značajno doprinose i časopisi koje je bilo moguće kupiti na uličnim novinskim kioscima (Down Beat i Metronome), te otmjeni jazz klubovi u Harlemu: Cotton Club i Savoy, i Broadwayu: Famous Door, Onyx Club, Kelly Stable, Three Deuces i brojni klubovi u 52. ulici. Stoga solisti uskoro dobivaju najvažnije mjesto u orkestru, a improviziranje na temelju neke jednostavne melodije više nije dovoljno, već solisti moraju izvoditi maštovite improvizacije virtuozno. Tim su smjerom Duke Ellington i posebice Fletcher Henderson usmjerili jazz u kojem su pisanim aranžmanima za orkestar solistima osiguravali ritmički primjereniju harmonijsku pratinju, i upravo ta nova suradnja je ono najbolje što krasiti razdoblje swinga jazz-a.

Ritmičke promjene novog stila – swinga, bile su značajne. Vrsta ritma, tzv. "after-beat" bubnjara, uočljiva u njuroleanskom i dixieland stilu, dobivena naglašavanjem drugoga ili četvrtog takta, sada je bila zamijenjena znatno bogatijim i raznovrsnijom pratinjom, a tijeme i naglašeno stimulativnijom potkom za soliste. Iz tog ritma bujao je intenzitet i oduševljenje, a bubnjari kao što su bili Chick Webb, Cozy Cole, Big Sid Catlett, Joe Jones, Gene Krupa postaju istinske glazbene ličnosti čija su snaga, tehnika i precizni udarci bili jednoznak da je tzv. tradicionalni jazz prošlost. Swing je tako prvenstveno stvorio novino dobro raspoređenim ritmičkim vrijednostima, te rasporedom sinkopa i naglašavanja. Improvizacija i u tome novom stilu i dalje ostaje osnovna vrijednost, posebno za soliste koji temeljnje akorde odredene teme (melodije) koriste u svom muziciranju pri tom oslanjanjući se na taj novonastali ritam u kojem se taktoni dijelovi ističu jednoliko i ravnomerno – uz uvjet da intenzitet ritma raste. No, što je time dobio sam jazz? Prvenstveno savsim novu generaciju sjajnih instrumentalista koji su ostali cijenjeni sve do naših dana – trubači: Cottie Williams, Rex Stewart, Ziggy Elman, Harry James, Harry Edison, Buck Clayton, Hot Lips Page, Roy Eldridge, Bunny Berigan – uz uvjek "vječnog" Louisisa Armstronga, trombonisti: Tommy Dorsey, Jack Teagarden i Lawrence Brown, saksofonisti: Johnny Hodges, Harry Carney, Coleman Hawkins (ispred svih), Chuck Berry, Ben Webster, Lester Young,

Willie Smith, Charlie Barnet, Benny Carter, Georgie Auld, Hershell Evans i Don Byas, klarinetisti: Benny Goodman, Artie Shaw, Barney Bigard, Buster Bailey, Jimmy Dorsey, Edmund Hall i Woody Herman, a to su tek neki od istinskih velikih solista ere swinga (1930. – 1945.). Neke od snimaka tih solista treba svakako poslušati: briljantnu improvizaciju Colemana Hawkinsa teme "Body and Soul" ("Treasury of Immortal Performance" – RCA Victor), Lesteru Young uz orkestar Counta Basieja u "Lester Leaps In", Bunnyju Beriganu u "Can't Get Started with You" i Ziggyju Elmanu s Goodmomovim hit-temom "And the Angels Sing". Spomenemo li tek i neke značajnije vokalne interpretatore iz tog razdoblja – npr. Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Mildred Bailey i tada veoma mlađe: Dinah Washington, Peggy Lee i Anitu O'Day uz muške – Jimmyja Rushinga i Louisa Armstronga, jasno je da je bilo izvrsnih interpretatora koji su mogli u svakom pogledu nadomjestiti legendarnu Bessie Smith – "caricu bluesa", koja je baš tada, krajem 1930-ih godina očajno loše finansijski prolazila, da bi na kraju tragicno, nakon nesreće autobusa, preminula, jer ju bolnice – zbog boje kože, nisu htjele ili mogle prihvati. Više nego dovoljno da shvatimo zašto se o tom "plesnom" – swing razdoblju jazz-a počelo govoriti i pisati kao o glazbenoj umjetnosti.

Vode orkestra i "nova lica" – aranžeri, pronalazili su uvijek nove mogućnosti da solistima osiguraju ne previše naglašenu, ali ritmički odgovarajuću harmonijsku pratinju. To je uglavnom postizano pomoću jezgrovite melodijske fraze – riffa, koja je potom višekratno ponavljana s manjim varijacijama, te stvara elastičan glazbeni oblik. Dok su ostali instrumenti izvodili ritmički splet riffova, solist je preuzeo vodstvo slobodno improvizirajući. Najbolji primjer za to je izvedba klasičnog swinga Counta Basieja "One O'clock Jump" (Decca DL 8049), koji se cijeli sastoji od riffova. Na početku Basie svira jednostavnu efektну temu i prati ga samo ritam sekcija. Kad saksofonist preuzme temu, trombonisti i trubači počinju riff. Kad trombonist počinje solo, klarinetist i saksofonist prihvaja riff. Ovu izmjenu metalnih i "drvrenih" puhačkih instrumenata posebno je volio baš Count Basie, koji je vodio izvanredan orkestar koji je krajem 1930-ih godina iz Kansas Cityja došao u New York i time dao najefikasniju "swing-injekciju" tadašnjoj jazz glazbi, a njegova "swamerička" ritam-sekcija (svi taktni dijelovi jednako naglašavani) ostala je pojmom do danas!

Ovaj "dijalog" metalnih i drvenih instrumenata – inače vrlo često prisutan u jazzu, podsjeća me na način muziciranja susretanja glazbi Zapadne Afrike – ali i u spiritualu! Veza? – možda. No, nakon tolikih godina i preslušanih snimaka, postaje jasno da ta glazba potvrđuje efektnost naizmjeničnim smjenjivanjem tenzija i opuštanja, potaknutog dobro raspoređenim ritmičkim obrascima i vrijednostima, a pokazuje svoja najviša dostignuća kod brojnih izvedbi Dukea Ellingtona ("The Indispensable Duke Ellington", Vol. 1-6, naročito kod Vol. 5/6 iz 1940. godine).

Swing orkestri (13 do 16 glazbenika) te ere izuzetno su mnogo svirali i snimali, a uz već spomenute: Henderson, Ellington i Basieja, oni istaknutiji bili su: Don Redman, Earl Hines, McKinney's Cotton Pickers, Chick Webb (pjevačica Ella Fitzgerald), Jimmy Lunceford, Cab Calloway, Benny Carter, Andy Kirk, Bennie Moten, Lucky Millinder i izvanredan Lionel Hampton – svi s uglavnom crnačkim glazbenicima. Bijeli swing ponajbolje predstavljaju: Benny Goodman, Artie Shaw (vidite WAM br. 4.), Tommy Dorsey, Jimmie Dorsey, Charlie Barnet, Glenn Miller, Orkestar Casa Loma, Benny Berigan, Gene Krupa, Harry James, Les Brown – a to je tek mali dio velikog broja orkestara koji su angažirali

Louis Armstrong



mnoge glazbenike, istaknute soliste, aranžere, vokalne soliste i druge koji su se brinuli za taj posao, a ovde je riječ tek o velikim (*big band*) orkestrima.

Swing era otpočela je djelovanjem Hendersonovog orkestra, no Ellington se ubrzo nametnuo kao vodeći glazbenik apstraktnih zanskih kojih odabire one glazbenike koji će se najbolje prilagoditi njegovim idejama. Instrumentalni pasaži pisani su za odredeno soliste, a on ne zapisuje samo note već veoma detaljno označava kako treba izvoditi i improvizirati te solopasaže za vrijeme brejkova. Dobiva se dojam da je koristio orkestar na istovjetan način na koji solist inače koristi svoj instrument. Glazbenici su sada svirali glazbu koju je za njih napisao i aranžirao netko drugi, a sposobnost "čitanja" i interpretiranja glazbe postala je neophodna za sve *swing* glazbenike, stoga ne čudi što su se počeli isticati oni s naglašenim stilom i ukusom. Takav jazz presudno je zavisio od preciznosti zajedničkog sviranja i uskladenosti svih instrumenata u granicama koje je određivao aranžer. Nadahnutje pojedinca nije više bilo samo po sebi dovoljno, pa neke, pa i one najveće više tu nije bilo mesta i redom su otpadali King Oliver, Jelly Roll Morton, Kid Ory, pa čak i veliki Sidney Bechet. Zajednicko je sviranje bilo pod kontrolom aranžera ili vode orkestra, no

sva ova blistava privlačnost koja je toj glazbi davala sjaj i uzbudljivost i dalje je zavisila od vještine i talenta solista u toku izvođenja onih nepisanih dijelova partiture predviđenih za solu.

Orkestar klavirista Counta Basieja bio je sasvim drugačiji po stilu i načinu rada, a njega E. J. Hobsbawm naziva "najčistijim izrazom swinga u big bandu". J. L. Collier pak kaže: "Nikada nije postojala toliku koncentraciju talenta za jazz muziciranje u jednom orkestru". No, Basie baš i nije izvodio "notni" jazz, pa čak i kada je orkestar bio na vrhuncu popularnosti, koristio se aranžmanima "iz glave" svojih glazbenika, a Basie se u svojoj autobiografiji "Good Morning Blues" prisjeća: "Mislim da u to vrijeme nismo imali više od četiri ili pet listova nota". Basieista gotovo nikada nije ništa zapisivao, a skladao je, kako je to objasnio njegov trubač Harry Edison, putem "montaže". Izvedbe je podređivao glazbenicima s kojima je u tom trenutku svirao i, za razliku od Ellingtona koji je uvijek imao jasne ideje prema kojima je birao glazbenike, Basie je bio "tek" - selektor. Basie je kazao: "Ja imam svoje ideje kako izvjesne glazbenike trebam ubaciti u neku izvedbu i kako da ih vratim". Konačna ideja se formirala kad ih je čuo kako sviraju i kroz zvuk osjetio baš ono, što je želio postići. To je razlog što je taj orkestar bio jedinstvena kombinacija

solističkog umijeća i kolektivnoga oduševljenja. No, Basie je privukao i zadržao značajne glazbenike individualnih talenta i uspješno održavao intenzivnu radost muziciranja. Edison se prisjeća i uputa koje je davao novim mladim članovima benda: "Ne skidaj oči sa čovjeka za klavirom i znat ćeš što i kako treba svirati". Čudno je to bilo društvo koje je poslijepo posla cijele noći provodilo u jam-sessionima s drugim glazbenicima. Prava nomadska zajednica profesionalnih crnaca glazbenika koja je živila u lokalima s raznim noćobdijama, a koje su tek postavljajući stolova i čistači mogli urazumiti oko podne uz napomenu da će opet moći svirati oko ponoći.

No, konačni pravac *swingu* odredio je klarinetist Benny Goodman (1909. – 1986.), koji je došao iz Chicaga, dugo tražio svoj put i konačno našao put kojim je cijeli *swing* "preplavio" Ameriku, a nakon suradnje s Fletcherom Hendersonom, koji je zbog bolesti raspustio svoj orkestar, ali i dalje pisao izvanredne aranžmane, održao 1938. godine znamenite koncerte u Carnegie Hallu – i fenomenalno doprinio konačnom "priznavanju" jazz-a. No, već u toku Drugog svjetskog rata, oko 1944. godine, *swing* i *big band* orkestri postali su stvar prošlosti – otpočela je era modernog jazz-a.

Ta nova "ljuljajuća" glazba 1930-ih godina, koja je sva bila u jednom valovitom ritmu koji je ležao na taktu glazbe za ples, postala je neodoljivom do te mjere da je gotovo svaki sastav pokušao "swingirati" na zadovoljstvo plesača. Svi su orkestri opstojali zapravo sviranjem plesne – *swing* glazbe, a brojne su radio stanice prenosile u noćnim satima njihove izvedbe (svakako pogledati film "Benny Goodman Story" iz 1953.). *Swing* je postao glazbena "počast" u Sjedinjenim Državama, ali i u Europi. Snimano je gotovo sve, a ploče su kupovali ponajviše oni koji su u toj glazbi osjetili "svrbež tabana", odnosno – plesači. No, onaj tko želi doživljaj vrhunskog jazz-a, morat će biti probirljiv, a sljedeće snimke odista su vrhunske: "The Fletcher Henderson Story" Vol. 1-14 (CBS), Duke Ellington and the Jungle Band "Rockin' in Rhythm" (1929. – 1931.) – (Decca/MCA), "The Ellington Era" (1927. – 1940.) – (Columbia/Sony), "Duke Ellington – 1940" (Smithsonian Collection), "The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts" (Prestige), "Benny Goodman Carnegie Hall Jazz Concert" (1938.) – (Columbia), Benny Goodman "The Complete RCA Victor Small Group Recordings" (RCA), Charlie Christian "Solo Flight" i "The Genius of Charlie Christian" (1939. – 1941.) – (Columbia), Lionel Hampton "The Complete Lionel Hampton (1937. – 1941.)" – (RCA), "Lester Young Story", Vol. 1 (1936. – 1937.), Billie Holiday "The Billie Holiday Story", Vol. 2 (1935. – 1941.) (više o B. Holiday i L. Youngu pročitajte u WAM-u br. 2.), Count Basie and His Orchestra "The Best of Count Basie 1937.-1939." – (MCA), te zaključnu *swingersku*: Count Basie "Sixteen Men Swing" (1953. – 1954.) – (Verve). Dosta spomenutog materi-

jala moguće je naći i u Zagrebu (posebno kod Menarta). Iz tog razdoblja svakako treba spomenuti i sve što je snimio romski gitaristički fenomen Django Reinhardt do 1940. godine u Francuskoj (vidite WAM br. 6.).

Mnogo? Ne, jer je to neobično plodno razdoblje od 15 godina, s obiljem glazbenika i gramofonskih snimaka. Proslavljeni glazbenik istinski "kralj" *swing-a*, Benny Goodman, kako su ga titulirali Amerikanci, u jednom je intervjuu u The New York Herald Tribune kazao: "Jazz – ili swing kako se nekada zvao – bio je, tako reći 'zabranjeno voće' početkom 30-ih godina. Pristojni ljudi nikada nisu ni spominjali riječ jazz, a mnogi su smatrali da je slušanje jazz glazbe najlaže rečeno – nepristojno!" Da, bilo je mnogo profesionalnih orkestara koji su uglavnom prearanžirane brodvejske melodije izvodili isključivo u takvim konvencionalnim aranžmanima. Izvodili su zapravo samo takozvanu sladunjavu glazbu. U terminu današnjih glazbenika – svirali su "ljigu". No, dobra jazz glazba toga razdoblja zadovoljava i najviše zahtjeve, a najpoznatiji i do danas cijenjeni interpretatori jazza odlikovali su se naglašenom originalnošću ideja, te posjedovali savršenu instrumentalnu tehniku koja im je omogućavala realizaciju tih ideja.

Danas, šezdeset godina nakon ere *swing-a*, može se ustvrditi da je jazz u potpunosti prihvaten kao oblik umjetnosti, u njemu ne postoji razlika u vjeroispovijesti, rasni ili boji kože, a jazz ujednjuje cijeli svijet. Jazz više nije bučna, sroda tvorevina iz dvadesetih godina, već zrela glazbena umjetnost i jedan od najoriginalnijih doprinosa koje su Sjedinjene Američke Države dale općoj kulturi u netom istekom XX. stoljeću.



Orkestar klavirista Counta Basieja



Jazz glazba '20-ih i '30-ih godina prošloga (već!) stoljeća najčešće se kategorizira svojim geografskim odrednicama: njuorleanski stil, čikaški stil, njujorški stil (Harlem), stil Kansas City. No, kako smo to već napisali, razdoblje tridesetih godina zapravo obilježuje stil Louis Armstronga, a onaj do sredine četrdesetih Ellingtona. Njihove ideje o ritmu, melodiji i harmoniji izborile su jazzu status punopravne glazbene umjetnosti. Formirali su se i sjajni jazz solisti i izvorni jazz skladatelji. Nažalost, često smo "periferno" tretirali neke značajne umjetnike (Bix Beiderbecke, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Lester Young), no to je posljedica želje da se u tako kratkom prikazu unese neki estetski red u taj relativan kaos povijesti jazza. Slijedeći takav pristup, sljedeća značajna odrednica u razvoju jazza je *be-bop*.

Četrdesete su godine promjena, pa tako među "obojenim" stanovništvo postaje popularan *rhythm & blues*, koji potiskuje klasični *blues*, a Dizzy Gillespie, sklon kubanskoj glazbi potiče *afro-cuban* stil, koji se zadržao sve do danas. No, najznačajnije promjene donosi manja grupa glazbenika odlučnih da jazz oslobode svih primjesa zabavne glazbe i koja je već 1941. godine počela graditi novi glazbeni izraz na svakonočnim *jam-sessionima* u njujorškom noćnom klubu "Minton's Playhouse", te brižljivo pripremati brojna nova tehnička rješenja problema koji se javljaju pri izvođenju tog "novog" jazza, koji je već sredinom četrdesetih godina dobio nesretno odabran ime *be-bop*. Ta sada već treća generacija *jazzista*, ojadena jednoličnošću velikih *swing* orkestara koji su jazz tretirali kao razonodu, temeljito je izmijenila stil jazz-a, a kod skladanja često preuzimaju ideje i iz avangardnih eksperimentata tada suvremene ozbiljne glazbe. Umjesto *riffova* veća je briga posvećena široj harmonijskoj osnovi, baziranoj na tečnim ekstenzijama melodije, dok su se dugi pasaži solista "provlačili" kroz materiju te osnove. Instrumentalisti su mahom bili pravi virtuozi, kao npr. Charlie Parker (1920.-1955.) na altsaksofonu, čiji značaj je moguće komparativno samo značajem jednog Armstronga ili Ellingtona, ili Dizzy Gillespie (1917.-1993.) na trubi, a bubnjari poput Kennyja Clarka (1914.-1985.) više ne određuju takt jednostavnim udarcima basbubnja, već koriste one manje uz obilatu nadopunu činelama. Basbubanj je počeo služiti samo za akcentiranje i punktuaraciju. Efektne ideje ubaćene u melodiski linije u čestim intervalima uz naglašeno oštire tonove zamjenile su poznati vibrati ranijih instrumentalnih interpretacija.

Boperski orkestri Dizzyja Gillespija i Woodyja Hermana (1913. - 1987.) razvili su novi, veoma oštar – skoro frenetičan zvuk, ti novi veliki jazz orkestri više nikada neće biti sinonim za popularnu glazbu, kao što je to bilo u prethodnoj dekadi – eri *swing-a*. Ta nova stilска promjena djelovala je poput eksplozije, pa su mnogi tada najpoznatiji *jazzisti* postali staromodni, a to je posebno bilo šokantno za one koji su se vraćali kući sa ratisa Pacifika i Europe i koji nisu imali pojma što se događa. Kritika je bila podijeljena. Jedni su napali *bop* kao praznu i bezvrijednu glazbu, dok su je drugi branili kao dugi očekivani estetski (r)evolucionar jazz-a. Willis Conover je dobro primijetio: "...da je tu preciznija, a često i komornu glazbu sa nenaglašenim ritmom prihvatio, jer se ona, tj. *bop*, isto toliko razlikovala od jakog intenziteteta swinga, koliko se on, u svoje vrijeme, razlikovao od bučne prenaglašenosti dixielanda dvadesetih godina.". Plesne su dvorane tako postale za jazziste stvar prošlosti i oni se "seli" u noćne klubove ili na koncertne podjele.

Promjene u *jazzu* nisu bile rezultat nekog kaprica, a traženje novog u glazbi nije stranputica, dakle jazz se razvijao kao umjetnost, a njegova se povijest kroz proteklo stoljeće može pratiti kao umjetnost s odgovarajućim estetskim kategorijama. Ono što jazz ipak odvaja od drugih umjetnosti u okviru glazbe same je to što je ta glazba stvarana od mnoštva pojedinaca, koji improviziraju spontano. Bez obzira koliko je dobro školovan, netko tko posjeduje izvršnu tehniku sviranja nekim instrumentom i poznaje teoriju neće bez dugog vježbanja moći svirati ono što svira vrhunski *jazzist*. Jazz je stvaranje trenutka, zatim gradiće i razvijanje ideja iz dana u dan. Velika imena izvođača-solista, pojedinaca nosioca stilova moraju biti promatrana kao nadahnuti umjetnički-improvizatori. Takvi, e baš takvi su bili Parker, Gillespie, Thelonius Monk i drugi pioniri koji su stvorili moderni jazz i time se već prije šezdesetak godina približili i priključili glazbenoj avangardi.



Charlie Parker

Krajem '40-ih javlja se *cool jazz*, koji je ostavio dosta tragova, jer je bio podržavan od bijelih glazbenika, kao protuteza *be-bopu*, premda su mu u začetku "kumovali" baš crnački *boperi* Miles Davis i John Lewis. Ipak oni "glavni" bili su Stan Getz, Lennie Tristano, Jimmy Giuffre, Lee Konitz, Zoot Sims – a manje složeni ritam od boperskog, te blag prigušen ton saksofona i trubača (Chet Baker s posebno rafiniranim tonom) stvarao je utisak opuštenosti. Oba segmenta East i West Coasta pristupa ostavili su brojne veoma interesantne i kvalitetne izvedbe, posebno one na kojima je prisutan baritonaksaksofonist Gerry Mulligan.

Sredinom pedesetih nastaje *hard bop*, koji se do danas održao u stilu sviranja mnogih sastava. A. Blakely, H. Silver Quintet, C. Brown, S. Rollins, M. Davis, The Cannonball Adderley Quintet, J. Coltrane i mnogi drugi stvaraju taj ogrank *bopa* s jednostavnijim ritmičkim konceptcijama i solima grubljeg dinamizma, te žustrijim promjenama tempa.

Pedesete nam donose i profinjeno muziciranje The Modern Jazz Quarteta, koji svira tzv. komorni jazz, a klavirist John Lewis (1920. - 2000.) i vibrafonist Milt Jackson (1923. - 1999.) uspješno vode Kvartet kroz sljedeće dekade. Njihov stil je odmah stekao nepodijeljeno priznanje publike i kritike, te je postalo jasno da je baš s njima ta treća generacija jazzista potpunosti stasala i zavladala jazz scenom. Sva četvorica bila su članovi ritam-sekcije Gillespievog *big banda* i predstavljali su delikatnu mješavini akademiske preciznosti i neusiljenosti prinskih improvizacija. Bila je to fina kombinacija znanja da realiziraju relativno jednostavne originalne teme s motivima koji se ponavljaju i strukturama koje daju kontinuitet, grupnu punoču uz prihvatljivost improvizacija za sve kategorije slušatelja. Posebno se to odnosi na Lewisovu skladbu "Django" – posmrtni hommage za belgijsko-francuskog Roma Django Reinhardta, gitarističkog jazz virtuosa. Skladba ima sjetnu lirsку temu, tradicionalan motiv *bluesa* koji se ponavlja, a taj je motiv često susretan u jazzu od njegovih početaka i prožima ga egzaltacija tradicionalne pogrebne glazbe i pjesme New Orleansa. No ustvari, glavni doprinos The Modern Jazz



John Lewis

Quarteta i Lewisa je inkorporiranje od njih visoko cijenjene europske tradicije, posebice baroknog izričaja, u jazz. Zahvaljujući takvim nastojanjima, The Modern Jazz Quartet i mnogih drugih, jazz glazbenik od tada može koristiti bogato glazbeno naslijede prošlosti, "smije" izraziti svoje ideje tehnički vješt i pouzdano, a eksperimentira s idejama koje bi njegovim kolegama iz prve generacija stvarale nepremostive teškoće. Glazbenici jazz-a od tada svoje radeve uglavnom temelje na kontroliranom prepletanju pisanih aranžmana i slobodne improvizacije, ne pridržavajući se tako "zlatnog pravila" jazz-a – da ono što je zapisano ne može biti jazz. Danas mnoga od najpoznatijih ostvarenja jazz-a u cijelosti se temelje na pisanim partiturama. No, improvizacija je i dalje ostala najvažnija odlika jazz muziciranja, a glazba time zadržava svoj specifičan i karakterističan stilski žig. I u pogledu instrumentacije dogodile su se promjene, jer su baš ti pioniri modernog jazz-a znatno proširili "standardni" jazz instrumentarij uvođenjem flaute, krilnice, violončela, orgulja, francuskog roga i mnoga udaraljkasnih afro-azijsko-latinoameričkih "pomagala".

Predviđeni razvoj bilo je vrste umjetnosti je gotovo nemoguće, a predviđeni "revolucion" koja se dogodila kad su Gillespie, Parker i nekoliko drugih "novatora" zauvijek proširili jezik improvizacije – nemoguće. No, kad god se dogodi takva promjena u jazzu, mnogi to poprate komentaram: jazz se vratio. Izvršno je to komentirao (i ismijao) poznati pisac John F. Coppola: "A kuda je to bio otišao?". Jazz ima svoj vlastiti razvojni put već više od jednog stoljeća i kroz cijelo razdoblje ostao je originalna i nepatvorenna umjetnost. Naravno, uz uspone i padove, trenutki veće ili manje popularnosti. Spomenuti pisac je u časopisu "Time" sjajno zapazio: "Ako njegova vitalnost s vremenom na vrijeme i počinje blijeđeti pod pritiskom 'modernijih' trendova, jazz se jednostavno tada povlači za izvjesno vrijeme, te ponovo hvata zamah i vraća se osvježen." Naime, to je proukušani recept očuvanja izvornog duha jazz-a kroz njegovu povijest – iz proturječja i suprotnosti stvara se novo jedinstvo.

Ta misao odlično ocrtava i rezimira i djelovanje jednog od najstaknutijih stvaratelja modernog jazz-a, klavirista i skladatelja Theloniousa Monka (1920.-1982.), koji je već 1941. bio avant-gardan, a deset godina kasnije postao ikonoklastička ličnost. Bez njegova prisustva teško je zamisliti free jazz s kraja '50-ih. No, u '40-ima on temeljito ispituje nove ideje, premda se danas čini da je njegov rad bio neka vrsta jezgrovitog i strastvenog rezimena svega što je u jazzu postojalo. Taj ekscentrik bio je izvrstan poznavatelj glazbe, a prema tvrdnjama pisaca Ira Gatera i Jose Goldberga – Monk je bio jedan od najoriginalnijih likova cjelokupne moderne umjetnosti.

Pokušajmo opisati stvaralački postupak Monka. On uzima temu neke populare pjesme, prekomponira ju i rezultat je skladba za klavir. No, on tada nastavlja dalje, pretvarajući je u niz izvanredno originalnih varijacija. Publiku ga je s oduševljenjem pratila, a među njegovim "aficionadima" često su se nalazili John Coltrane, Sonny Rollins i Randy Weston – koji je jednom kazao: "Monk je svirao klavir kao jazz-instrument, a ne kao klavir.". Njegovo sviranje klavira bilo je sasvim "nepijanističko", a Martin Williams dobro je okarakterizirao Monkove skladbe "Cris Cross", "Off Minor", "Four in One", "Misterioso", "Round Midnight", pa i "Straight No Chaser" ne kao "melodije" već kao prave instrumentalne skladbe.

Monk je kao teoretičar bio najvažnija ličnost bopa i da je to znanje i osjećaj za jazz, u kojima je bez sumnje bio daleko iznad svih klavirista modernog jazz-a, povezao s odgovarajućim tehničkim sposobnostima – bio bi najveći klavirist jaza. Ono što fascinira su tvrdnje navedenih pisaca da je Monk izvodio teme koje su se sastojale od jednog jedinog tona, koji je povezivao sa svim mogućim harmonijama, koje su se razvijale jedna iz druge i koje je on postavljao u uvijek nove nasuprot položene ritmičke grupe. Ponekad je znao svirati sve dok nije par sa stolicu ili dok nije naprosto zaspao od umora. Monk se trudio da svira dok nije svoje ideje potpuno iscrpio, premda su mnogi tvrdili da je Monk bio neiscrpan. Slušajte Monkove snimke sa brojnih nosaća zvuka i – činit će vam se da su nedovršene, jer su samo izrezak iz jedne beskonačne improvizacije, koja je započela mnogo prije nego počinje sâm snimak sa nosača zvuka i koja se nastavlja kad je već snimak davno završen – a tako je Monk sagledao i ugledan glazbeni pisac J. Berendt.

Pojedini elementi Monkova rada zatrali su nove razvojne pravce jazz-a, a jedan od tih elemenata bila je i njegova slobodna i vrlo originalna upotreba jazz ritmova, drugi je slobodno puštanje melodije da ona određuje smjernice, a pri tome je veoma često nadilazio ustaljene harmonijske okvire jazz-a. U stvari, Monk je doveo jazz na rub atonalnosti, nakon čega su drugi, poput Ornettea Colemana, Johna Coltrana, Cecilia Taylora i drugih, mogli slobodno i posve atonalno improvizirati i tako iz temelja potresati jazz – no o tome drugi put.

ODABRANA DISKOGRAFIJA:

- C. Parker: *The Very Best of Bird* Warner Brothers 2WB 3198
- D. Gillespie: *Dizzy Gillespie Big Band in Concert* GNP-23 GNP
- Gillespie, Parker...: *The Greatest Jazz Concert* Prestige PR-24024
- T. Monk: *The Complete Genius* Blue Note BN-LA 579-H2
- T. Monk: *Brilliance* Milestone M-47023
- T. Monk & G. Mulligan: *Mulligan Meets Monk* OJC20 301-2
- B. Powell: *The Amazing Bud Powell, Vol. 1* Blue Note BLP-1503
- Woody Herman Orchestra: *The Three Herds* Columbia JCL-592
- A. Blakely: *A Night at Birdland, Vol. 1* Blue Note BTS-81521
- S. Rollins: *Saxophone Colossus and More* Prestige P-24050
- M. Davis: *Round about Midnight* Columbia CL 949/PC 8649
- M. Davis: *Milestones* Columbia CL 1193/PC 9428
- J. Coltrane: *Giant Steps* Atlantic AT-1311
- The Modern Jazz Quartet: *European Concert* Atlantic SE 2-603



U pokušaju da danas vrednujem sve ono što smatram bitnim glede događanja unutar sve veće i razgranatije porodice jazzista u razvoju te glazbe nakon Charlieja Parkera, Theloniousa Monka i Dizzyja Gillespieja, stvorio sam mišljenje koje će nastojati obrazložiti u ovome napisu, a koje se dijelom temelji i na činjenici da neki mlađi skladatelji (pa i u Hrvatskoj) ponekad nesvesno sazivaju "duhove" iz skoro polastoljetne prošlosti. U tom vrednovanju razvidno je da su postojale raznolike mogućnosti razvoja, pa i to da danas zapravo više i nije bitno i ne treba voditi brigu o tome da li su nešto čistunci zvali jazzom ili ne. Konačno, nema potrebe niziti postavljati pitanje, kao prije skoro četrdeset i pet godina u vrijednom tijeku "Telegram", kad mi je ugledni kritičar i glazbeni pisac, a tada urednik tijekuca dao "zadatak" da pokušam odgovoriti da li postoji "treća struja u jazzu", o čemu se kod nas tada zaista ništa nije znalo. U retrospektivi mnogo je lakše sagledati i suditi što je tu bilo vrijedno u glazbenom pogledu, te što je to zapravo značilo unutar proteklog vremena i društva koje je tu glazbu stvaralo.

Poznati skladatelj, hornist i izvrstan glazbeni pisac Gunther Schuller (r. 1925., kapitalna knjiga "Early Jazz") bio je glavni nositelj tada novoga u jazzu – glazbe "treće struje", a sâm termin treća struja (Third Stream) odnosi se na skladbe onih koji su pokušavali ostvariti sintezu jazz-a i klasične i suvremene europske glazbe. Termin treća struja prvi puta sam zamijetio u povodu koncerta Schullerovih djela, o čemu je izvjestio John S. Wilson negdje oko svibnja 1959. godine u "New York Timesu". On je pisao, a mi pamtim još uvejk, da Schullerova glazba nije jazz, ali nije ni klasična, nego je rezultat koji protizlazi iz preuzimanja elemenata obju. Divno! Pa to mnogi rade i danas (pa i kod nas)! Kritičar Whitney Balliett u uglednom "The New Yorkeru" još je eksplicitniji nego Wilson. On je napisao (a mi upamtili): "Očigledno je, da ustavljeni temelji klasične glazbe ne mogu progutati jazz kao cijelinu – i obrnuto, da se neće jednostavno jedno pretvoriti u drugo. No postoji mogući kompromis – neka nova glazba, koja bi se sastojala od najiritantnijih elemenata obje." Eto, u tome je moj strah, da europski mlađi skladatelji, kao i oni izvanredno školovani, ali za jazz glazbu totalno impotentni, američki, upravo sahranjuju najvitljiviju glazbu u povijesti te umjetnosti koja je obilježila cijelo proteklo stoljeće: jazz.

U svom napisu, osim Schullerovih djela, Wilson je kao primjer glazbe treće struje citirao i djela prominentnih skladatelja: Johna Lewisa, Billa Russoa, Georgea Russellia i Johna Bensonija Brooksja, a sve povodom kapitalnog glazbenog projekta predstavljanja šestorice skladatelja 1957. godine na "Festival of the Arts" u Brandeis Universityju uz orkestar kojim su ravnali Gunther Schuller i George Russell. Ta svrka je i zabilježena na prvom diskofilskom biseru, no rijetko susretanom nosaču zvuka – "Adventures in Sounds – Modern Jazz Concert" (Columbia LP WL127).

Prijetimo se da je tada već postojala 40-godišnja skepsa da li je takva "trajna nova" glazba moguća. Bilo je kroz tih 40 godina (do 1957. g.) podstača upravo smješnih i nezrelih pokušaja da se neke formalne osnove klasične glazbe dodaju jazzu ne bi li se ovaj time ovaj "afirmirao". Pokušaji su odavali uvejk stanovu naivnost, čak i u simfonijskim djelima izvanrednog Georgea Gershwinia, a da i ne spominjemo posve nespretno postavljanje pretencioznog "Koncerta za jazz-orkestar i simfonijski orkestar" Rolfa Liebermann-a – izvedenog u drugoj polovini '50-ih godina i kod nas!

Sigurno je da je jazz trebao i morao dobiti dublje glazbeno umjetničko značenje nego što je imao u svojim (klasičnim) stilovima i pojavnostima sve do pojave *bebop*. Štoviše, mnogi su mlađi glazbenici, većinom sa Zapadne obale, uvelike počeli studirati klasične metode i tehnike, te ih slobodno primjenjivati u jazzu. Tada se već javljaju instrumentalisti jazz-a koji su bili čak i superiorni u odnosu na svoje kolege iz tzv. "ozbiljne glazbe", no, nažalost, mnogi su od tih priznatih eksperimentatora (u jazzu se stalno nešto pronalažili), a to posebno vrijedi za europski jazz sve do današnjih dana, zaboravljali na "srce i dušu", zanemarujući tako improvizacije i maštu solista. Mnoga su ostvarenja iz tog razdoblja, pa i kasnije, površna glazbena brijančnost, interesantna, za suvremena avangardna istraživanja i dosege, ali ne i za jazz! Da je to tako, lako ćemo se uvjeriti slušajući brojne izvedbe tzv. Progressive Jazz-a Stana Kentona ili nekih drugih sljedbenika toga izraza. Ta glazba danas djeluje amaterski u odnosu na ostvarenja jednog Milhauda, Stravinskog ili Bartoka, a tek krhka, ali vrlo vrijedna ostvarenja The Modern Jazz Quarteta odaju da se nešto važnog i u glazbenom pogledu vrijedno i ostvarilo baš u tome razdoblju krajem pedesetih godina i da je tako ta "treća struja" ipak opravdava svoje postojanje. Nažalost, danas je ona gotovo potpuno zanemarena u povijesnom vrednovanju jazz-a i mnogi će ustvrditi da je treća struja u jazzu glazbeni promašaj. S gledišta ortodoksnih jazz-zanjenaka, ukoliko glazbi nedostaje jazz *feeling*, to onda i nije jazz. No, treba uočiti da mnogo toga i danas, nakon četrdeset i pet godina zvuči sjajno.

Pripremajući ovaj tekst i osvježavajući sjećanja prešlušao sam mnoge snimke iz tog razdoblja (1957.-1962.) i, s obzirom na prethodna iskustva, ponovno utvrdio da je i u glazbi treće struje bilo razglašenih ali ustvari promašenih ostvarenja, poput koncerta u Carnegie Hallu na kojem je predstavljena ljupko isprazna glazba Howarda Brubecka, a uz pratinju s pravom cijenjenih Leonarda Bernsteina, Newyorške filharmonije i Dave Brubeck Quarteta (brat Howarda). To je dopadljiva glazbena bezazlenost "upakirana" u isto tako bezazleni pseudomodernizam koji je Howard Brubeck uz mnogo pompe i čudna "kritička" razmišljanja ostavio kao primjer nepoznavanja i nesnaženja u tokovima glazbe. Spominjem to radi toga što su istovremeno Thelonious

Monk, Charlie Mingus, Sonny Rollins, John Coltrane i posebno Ornette Coleman ostvarivali prava usmjerenja i mogli su biti prihvacieni kao glazbeni putokaz u tada modernome jazzu. Drugi je pak problem što se nakon njih bili su umjetni skladatelji koji su pokušavali ostvariti sintezu između jazz-a i tzv. "ozbiljne" suvremene europske glazbe. Davni pokušaji Gershwina ("Rhapsody in Blue"), Stravinskog s famoznim orkestrom Woodyja Hermanna ("Ebony Concerto" – davne 1946. godine), pa i Stana Kentona ("City of Glass" – cijiji sam CD nedavno video u trgovini u Zagrebu!) nisu ih s pravom zadovoljavali. Kako se ja odavno bavim fenomenom jazz glazbe (od 1944. godine), uspio sam pronaći neke davne zabilješke o tome da se George Russell intenzivno bavio mogućnostima pantonalnih i panritmičkih grada za improvizacije, a John Benson Brooks uvježbavanjem atonalnog ansambla glazbenika. Iz današnje perspektive čini mi se da je jazz ipak trebala mimoći atonalnost, jer on prvenstveno vuče korijene iz narodne glazbe i bluesa, a ta je glazba bazirana na skali koju atonalnost u potpunosti negira. Dakle, meni se to čini kao "recept" za bezbolnu eutanaziju jazz-a. Ili je ipak možda moguće da pravi odgovor pruža "svetonalnost". Na kraju, George Russell je ipak uspješno mimošao uobičajene aranžerske klischee, gotovo svih orkestracija jazz-a s kraja '50-ih (Ellington je uvijek, pa i tada, bio iznimak!), jer su Russellove partiture djelovale mnogo raznobojnije i spontanije. On je u djelu "Jazz in the Space Age" iz 1960. godine, neprestano insistirao i poticao svoje glazbenike da prebacu svoju maštu preko svih poznatih glazbenih putokaza i potom slobodno improviziraju. Za svoje djelo "Kromatični svemir" on je kazao da je presretan kako je snimljen jer su dva njegova solista bila tonalno i ritmički izvan prostora, pa prema tome nisu nitи bili "žrtve tiranije" akorda ili neke mjere. Čini se da je to pravi glazbeni relativizam.

S druge pak strane, trubač Miles Davis i skladatelji i vrhunski aranžer Gil Evans (1912.-1988.) dokazali su (LP "Sketches Of Spain", Columbia iz 1960. godine) da jazz glazbenici mogu lakoćom komunicirati na neočekivano autentičan način i s glazbom drugačijih glazbenih i umjetničkih kultura, pa je bilo i logično da je stvorena nova, nazavljivo ju uvjetno "četvrta struja" koja jazz spaja s drugim nacionalnim glazbenim izričajima – to nikada nije bilo na taj način "obilježeno", ali se postupno ipak dogadala fuzija s glazbom različitih podnebjja. Premalo poznati Russell je razradio takozvani lidjiski kromatski koncept tonalne organizacije, te je to prezentirano kao prvi teorijski prilog koji je prizašao iz afro-američke glazbe. Russell je svakako jedan od kapitalnih likova koji su obogatili teoriju jazz glazbe. Mnogi su poslije tih avantura tvrdili, a mnogi tvrde i danas, da rezultat tih fuzija i nije jazz. No kako je većina tih djela danas priznata kao vrijedno glazbeno ostvarenje, da li kategorike definicije stvarno nešto znače u estetskom vrednovanju?

U svakom slučaju tu – treću struju susrećemo i danas u djelima uglavnom mlađih glazbenika, "naoružanih" svim onim znanjem što im razne glazbene akademije preko svojih nastavnika (a među njima susrećemo i imena najpoznatijih jazz glazbenika iz Amerike i Europe) učepljuju. Je to kraj jazz-a? Naravno da ne, i to tako dugo dok u toj glazbi i dalje budu bili prisutni improvizacija, spontanost i sloboda glazbenog izražavanja – najbitnije odrednice jazz izričaja. Kad netko to "ukine", a ja sumnjam da je to moguće, onda će takva glazba i prestati biti jazz.



U ovome našemu prikazu povijesti jazz-a, odnosno stilova i formi prvih sedamdesetak godina postojanja, došli smo do zbijanja na početku '60-ih godina. *Blues, ragtime, New Orleans, dixieland, Chicago, swing* (i Kansas City, *be bop* i *afro-cuban, cool* i *hard bop*, te nekako istovremeno – *third stream* i *free jazz* – sve su to stilovi i forme predstavljene u dosadašnjima prikazima.

Osvrnući bismo se sada na zbijanja i stvaranja od '60-ih godina, te prikazali konstantan tijek traženja novih raznolikih izraza i bitnih razlika te glazbe u odnosu na spomenuta stilska razdoblja proteklih sedam desetljeća. Dogadale su se doista zanimljivosti, koje su u potpunosti afirmirale jazz, i postalo je neodrživo mišljenje da su za koncertnu ozbiljnu glazbu karakteristični: umjerenos, oplemenjivanje duha i velika ozbiljnost, dok jazz donosi relaksaciju, improvizaciju, neusiljenost, ukratko, zabavu. Možda je na takva razmišljanja mnoge potaknula činjenica što se za vrijeme izvođenja jazz-a smije u auditoriju razgovarati ili čak ići iz prostora kluba. Zaista velika suprotnost načinu ponašanja za vrijeme prisustovanja koncertu klasične glazbe kad je tišina potpuna, a kretanje nezamislivo – tek mogućnost da se glava nasloni na ruke, sklope oči kako bi se očarano sanjarilo – ili možda jednostavno drijemalo. No, jazz je prestao biti samo prijenosnik jednog osjećajnog svijeta i nije samo komentator svog vremena već se uvukao u svaku njegovu poru i kao vjerna slika čovjekove stvarnosti omogućio mu da istovremeno aktivno stvara njegove sadržaje i odnose prema svijetu.

Kako sam samo bio zatečen izjavom legendarnoga Dukea Ellingtona, baš iz toga vremena, kad je na upit o tada čestim mijenjana stilova u jazzu to prokomentirao: "Stilovi? Pa u skoroj budućnosti to više neće biti važno, jer koliko je kreativnih i stinskih jazz umjetnika, toliko će biti i novih originalnosti". A to se tokom proteklih četrdeset godina i ostvarilo.

S 1960. godinom i auditorij se profilirao s obzirom na popularnost derivata jazz glazbe, kao što su *soul funk* i drugi, nakon što je negdje tokom pedesetih godina američka popularna glazba gotovo "ubila" svoga tvorca – jazz. To je bio *rock* čije poklonike nisu nimalo zanimali likovi onih koji su baš u njihovo vrijeme zauvijek napustili scenu, a bili su istinski umjetnici: Charlie Parker (1920.-1955.), Clifford Brown (1930.-1956.), Lester Young (1909.-1959.) i Billie Holiday (1910.-1959.). To je istaknuto i legendarni Count Basie opisujući trenutke "uboštva" jazz-a u autobiografiji "Good Morning Blues" ("Dobro jutro, blues").

No mlađa publiku i slušatelji tražila je postupno i dublje glazbene sadržaje i stjecanjem vlastite ozbiljnosti i umjetničkog htijenja, okretala se ponovo prema jazzu. U tom kontekstu treba spomenuti i ime podcijenjenog glazbenika – klavirista i skladatelja Horacea Silvera, koji je u analizi postanka suvremenog jazz izraza pretraživao korijene njegove bitne promjene, koji je forme bazirane na *bluesu*, *riffove* i ritam ranijih preveo u idioime novih sastava, a njegov se postupak nastavili, modificirajući ga i često simplificirajući, i drugi glazbenici, no osnovno je bilo shvatiti Silverovu delikatnu ravnotežu bitnih elemenata, kako za umjetnički tako i za glazbeni uspjeh konačnog ostvarenja: *bluesa* i nadgradnje bijelih glazbenika i orkestara s kraja '20-ih i početka '30-ih godina.

Usporedno s tim glazbenim istraživanjima i dostignućima, bio je zamjetljiv utjecaj latino-američke glazbe – *bossa nova*, velike harmonijske suptilnosti uz

lagani ritmički ugodaj i privlačnost. Suprotnost jednake privlačnosti nalazimo u tvrdoj intenzivnosti *soul-jazz-a* i frenetičnoj kompleksnosti *avant-garde*: Sun Ra, Albert Ayler, Archie Shepp, Ornette Coleman i mnogi drugi. Veliki broj kvalitetnih glazbenika pronalazi sebe u tim okvirima. Oni kašu da su slijedili promjene koje je početkom te dekade najavio John F. Kennedy, no koji tada očito nije mislio na jazz, rekavši: "Pustite vijes u cijeli svijet da je baklja prešla u ruke nove generacije".

Nastavlja se i tradicija velikih jazz orkestara, a neki od njih su atrakcija na mnogim značajnim jazz festivalima ne samo u Sjedinjenim Državama već i u Europi, pa tako Count Basie, Duke Ellington, Stan Kenton, kao i oni – predstavljeni nama u Zagrebu, kao Woody Herman i Quincy Jones ostavljaju iza sebe i iskreno oduševljenje prezadovoljne publike.

Šezdesetih se izvodila različita jazz glazba, kao npr. *hard bop* (agresivniji povratak *be bopu*, koncipiran na direktnije približavanje hot frizama i ritmu), *funky jazz* (povratak na *blues gospel* – istočnjački osjećaj, življe uključujući harmonije i melodije koje su zajedno važeća), *progressive jazz* (protezanje na *bebop* i *cool* tehniku i način na koji se spaja tonska masa i gustoča kao sonornost uz osobitost aranžmana) i "treća struja" (organizacija jazz materijala uz korištenje suvremene europske glazbene tehnike i pronalazaka avangardista). Najutjecajnija i najznačajnija jazz figura toga razdoblja bio je alt-saksofonist Ornette Coleman. Upravo je on učinio prvi i kritični korak u carstvu harmonijske slobode. Drugi prije njega naznačili su doduše taj smjer (Thelonious Monk), no Coleman je bio taj koji je učinio presudan zaokret bez kompromisa, a ubrzo su ga slijedili i mnogi drugi koji su nastojali stvarati tu novu avangardnu glazbu. Osobna izražajnost i boja zvuka ne ovise više o karakterističnoj napetosti ili opuštenosti harmonijskih kadenci značajnih u dotadašnjem načinu sviranja – npr. saksofonu.

U tadašnjoj Colemanovoj glazbi i ritmički jezik improvizacija konzistentan je i logičan. Ritmička organizacija slijedi potrebe improvizacije u času nastajanja. Efekti su mnogima bili nerazumljivi, no pažljivim slušanjem moguće je otkriti da on slaze u ravnomjernom slijedu važnosti i starije i nove elemente jazz izraza, gradeći improvizacije u kontekstu tradicionalnih melodičkih i harmonijskih tehnika, ali s očitom težnjom ku potpunoj slobodi izraza.

Coleman je, naravno, bio i osporavan s obzirom na njegovo problematično tehničko vladanje instrumentom, no ono što je, osim atonalnosti (bez fiksiranog tonalnog centra), ugradio u jazz bila je i forma. Mogao je lakoćom staru strukturu *bluesa* od dvanaest taktova promijeniti u jedanaestaktну, ili iznenada ukinuti ritam ili izmijeniti metriku. Fascinantni klavirist toga vremena Cecil Taylor, saksofonist Eric Dolphy ili Anthony Braxton i posebno John Coltrane utjecali su podjednako na sljedbenike *free jazz-a*, a oni su uz to bili i briljanti instrumentalisti, posebno John Coltrane, koji je postavio potpuno novu shemu improvizacije. Tamo gdje bi se očekivala improvizacija u "normalnom" trajanju od nekoliko minuta, on je svirao svoj tenor ili sopransaksofon i više od tridesetak minuta neprekidno, i to visokim intenzitetom. Bilo je spontano izvođenje sjajne glazbe, što je lako danas primijetiti kad se rezimiraju cijeli njegov glazbeni opus – do prerane smrti u srpnju 1967. godine.

John Coltrane je u biti ostavio tako mnogo iza sebe da ga još i sad, tridesetipet godina nakon smrti ništa nije uspio

zamjeniti kao predvodnika, premda su to neki pokušavali novim idejama, kao npr. Miles Davis fuzijom jazz-a i rocka ili AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) – kooperativni i u suštini politički orientiranih crnačkih jazz intelektualaca 1965. godine. Jednostavno zaključujemo da je John Coltrane posljednji istinski voda, no uz napomenu da danas gotovo i nije zamislio da se u raznim sastavima pojave slabo školovani glazbenici. Ogorljivo glazbeno znanje i veliki talenti postoje jednako u Americi i u Evropi kad je riječ o jazzu, no velikih predvodnika kakav je bio, primjerice, Charlie Parker, nekih novih Ornettea Colemana ili Johna Coltranea jednostavno nema, no takva je nažalost situacija i u drugim umjetnostima, pa i u znanosti. S obzirom na svoju podrijetlo (oko 1890. g.), jazz ostaje tvorevina "crne" Amerike, no danas se sluša i priznaje kao umjetnička tvorevina ili oblik svjetskog značaja. Mislim da će ga buduće generacije okarakterizirati kao autentičnu "klasičnu" glazbu XX. stoljeća.

Coltranea, Taylora i Colemana (Ornette) bolje čemo razumjeti ako se malo zamislimo oko izjave Erica Dolphyja (1928.-1964.) dane novinaru u Berlinu, gdje je te godine i iznenada umro: "Neki tvrde da su moji tonski efekti prava anti-glazba, jer djeluju na uho kao šok. Mogu to i prihvati, ali kada bi me i svi napustili, u času kad uzmem neki od moja tri instrumenta (altsaksofon, flauta i basklarinet) – kada niješ izdačivačku kuća ne bi pristala da me snima – kada bih morao crknuti od gladi i svirajući ono što želim, usprkos svemu, nastavio bih to da sviram jer je to ono što osjećam. To je jedini način da izrazim svoju ličnost i da postignem izvjesnu zrelost. Naravno, ako me netko sluša, to me ohrađuje." Dolphy je u skladu s glazbenim istraživanjima Coltranea i Ornettea Colemana također stavio pod upitnik tradicionalnu improvizaciju. On je dezartikulirao melodiju u serije tonova koji su se činili kaotičnim, a zatim u iznenadnim tonskim skokovima posizao za najvišim registrima instrumenata. Danas je jasno da je on sistematski istraživao kontraste. A to odaje njegovu uzbudljivu (u emocionalnom smislu) i kompleksnu kreativnost, harmonijske smjelosti i težnju za potpunim oslobođenjem – njega, umjetnika pri stvaranju.

Pobunu i srdžubu nalazimo izvrsnim ostvarenjima tenorsaksofonista Archieja Sheppa (r. 1937.) i tenorsaksofonista Alberta Aylera (1936.-1970.), s mnogo vlastitih filozofskih i političkih preokupacija, etičkih i estetskih premisa. Oni su svoju glazbu nazivali "crna glazba" stavljajući u prvi plan sâm tretman sonorne materije, upotrebljavajući nesvakidašnje efekte – razne šumove, hipertrofirani vibrati i simultanost više nota. Taj avangardni izraz, ne samo u smislu jazz muziciranja, već tadašnjeg (sredinom '60-ih) muziciranja uopće, zapeo je za uho i članovima Programskog komisija Mužičkog biennala u Zagrebu i Glazbenog salona Studetskog centra u Zagrebu, na veliku radost ljubitelja jazz-a.

Tako smo imali priliku slušati klavirista Cecila Taylora koji je stvarao univerzalni izraz prisutnu suvremene avangardne simfonijske glazbe s duhom i formom jazz-a. To su bile najsmionije gradevine zvuka, da bi forma eksplodirala u neslušnim oblicima. Tada je on bio demonski stvaralač kovitlajućih ideja koje je adekvatno bravurozno izražavao. Njegova je glazba bila ego-

centrirana spirala, interna evolucija koja je odražavala evoluciju općenite umjetničke stvaranja suvremenog čovjeka. Na drugome polu tog avangardnog jazz svemira bio Sun Ra čija je glazba pratila happening–spiritualizaciju novog doba, poistovjećujući se s velikanima kao što su

bili Leonardo da Vinci, Kopernik, Pitagora, Galilej. Ta težnja vraćanja pradavnoj prošlosti magije, fantastični šarena kostimi, te spoja avangardne glazbe free jazz-a i velikog orkestra predimenzioniranog zvuka i elektronskih efekata, osvjetljenja, paralelnih projekcija uskovitih boja na ekranima, a on sâm u ulozi "boga sunca" dovodi svoje glazbenike u stanje katarze, bio je atrakcija na svim nastupima. Za neka šarlatan, a za mnoge umjetnike – hrabrog, oslobodenog, magičnog izričaja.

Danas s već dugom poviješću, a sagledavši sve to kroz iskustvo i poznavanje Stockhausena, Berioa, Cagea i drugih iz "klasičnih" krugova, jasno je da su hrabri inovatori jazz-a '60-ih bili ne samo nadareni već su svojim radom uspjeli zainteresirati i mnoge izvan okvira jazz-a koji su ih osmjeli i klasificirali unutar glazbene svjetske porodice. Što se tiče ritma, jazz se više ne može definirati isključivo s gledišta strukture. Stoga se prirodno nameće zaključak da je toj glazbi bilo sudeno da se još na početku 60-ih spoji i s klasičnom tradicijom, i latino-američkim idiomima (moguće i afričkim), i rockom. No što će na kraju predstavljati autentičan jazz nakon njegovih, sada već i 110 godina postojanja. Pokušaj s novijim vitalnim fuzijama s rockom, indijskom glazbom ili elektronikom pokazali su se manje značajnima nego što se o tome mislilo prije trideset i pet godina.

Mnogi glazbenici našli su novu inspiraciju u sasvim drugom smjeru, jer su kao glazbenici sami ili pak okupljeni u sastavima glazbenih "istomišljenika" bili itekako zauzeti u nastajanju jednog novog pokreta impresionističke jazz glazbe, koju je lansirala europska diskografska tvrtka ECM, koja je veliki dio LP albuma snimila u Oslu. Novi zvuk i glazbenici potpuno novog (uglavnom) pokolenja čija su ostvarenja bila često bliza klasičnim tradicijama nego ortodoksnim oblicima jazz-a. Tome nisu odolijevali ni mnogi američki glazbenici, kao npr. Keith Jarrett, Pat Metheny, Jack De Johnette, koji su očito uživali u tom teško definicijom obliskovanom žanru, mnogo prihvativijem prosečnim jubiljetima modernijeg jazz-a u odnosu na opore zvukove i agresivnost tadašnje više-manje crnacke američke avangarde.

U odnosu na mišljenja i pisanja uglednih kritičara s kraja '60-ih i početka '70-ih godina, nama je danas mnogo lakše sumirati i proučiti dogadaje i glazbena ostvarenja iz toga razdoblja, jer nam je poznato što se sve do danas u jazzu dogodilo, što je bilo važno, a što ne. Kritičari su se tada razilazili u razmišljanjima glede budućeg razvoja jazz-a, mnogi su više usredotočili pažnju na sveukupan zvuk nego na suštinu, ritam i harmonije, vjerujući da je "klasični romantizam" Europske i Amerikanaca okupljenih oko ECM-a donio dovoljno široke mogućnosti i ideje za jedan novi miljokaz u razvoju jazz-a. No, mnogima je taj jazz izraz u svojoj sveukupnosti pomalo dosadan, premda je neupitno da ga izvode sjajni glazbenici. I meni osobno je glazbeni izričaj kod Charlieja Parkerja, Lestera Younga, Sonnyja Rollinsa ili Johna Coltranea bilo mnogo sadržajniji i nabijen emocijama. No tko nam je kriv.

Za ono što se posljednjih tridesetak godina dogadalo u jazzu ili oko njega, uz usredotočenja na ono što tek slijedi, treba prihvatići pravi izraz – koegzistencija. Jazz naime nije više samo afro-američka glazba, a težnja na medurasnoj suradnji i internacionalizaciji je danas zaista čvrsta. Mnogi su na tome radili i prije tri desetljeća, a mi ćemo se potruditi da baš na takvoj tvrdnji zaključimo ovaj razvojni prikaz jazz glazbe, i to u sljedećem – posljednjem nastavku.

Nažalost, bilo je malo značajnijih dogadaja u posljednjih tridesetak godina koji bi mogli značajnije doprinijeti u dogradnji inače vrlo burne povijesti jazz glazbe, a koja je i inače, od samih svojih početaka (oko 1890. godine) bila redovito potresana i rekreirana znatnijim stilskim promjenama. To smo u WAM-u u redovitim nastavcima već dovoljno predstavili, opisujući umjetničke značajke te najvitnije originalne glazbe sad već prošlog stoljeća. Sasvim je izvjesno da nikada u jazzu nije bilo toliko dobro školovanih glazbenika, kao upravo danas, i to jezgrovito rezimira Thomas Ferguson, profesor glazbe na državnom univerzitetu u Memphisu: "Glazbenici jazz-a iz današnjih koledža smatrali bi se prije 40-ak godina gorostasima." No, isto je tako sigurno da se stilski već tridesetak godina u jazzu ništa značajnije ne događa, i to upravo u razdoblju koje otpočinje negdje oko 1970. godine kad je jazz postao autentičan i prihvaćen međunarodni umjetnički izraz, što je možda i najvažnije obilježje toga razdoblja.

Još od 1920-ih godina, kad su američki glazbenici svojom glazbom – jazzom, dolazili u Europu i oduševljavali slušatelje, vladao je veliki interes za tu glazbu izvan Sjedinjenih Država, no zapravo je tek nakon rata 1945. godine plejada glazbenika izvan Sjedinjenih Država počela značajnije doprinositi dogradnji tradicije jazz-a, i tako smo došli u situaciju da o toj glazbi prestajemo govoriti kao američkoj, jer je jazz u pravom smislu rječi postao glazbeni esperanto. U toj dogradnji, barem kad je riječ o europskim imenima, neke glazbenike ipak treba posebno istaknuti, kao npr. trombonist Kaja Windiga i Alberta Mangelsdorffa, klaviriste Georgea Shearinga, Martiale Solala, Victora Feldmana, Giorgia Gaslinija i Joea Zwinula, kontrabasiste Georgea Mraza, Miroslava Vitousa, Davea Hollandu i Niels-Henninga Ørsted Pedersona, trubače Duška Gojkovića i Kennyja Wheelera, saksofoniste Johna Surmana i Jana Garbaredu, gitaristu Attilu Zollera, usnog harmonika Jeana Tootsa Thielemansa, ansamble United Jazz & Rock Ensemble, Dutch Swing College Band, Francy Boland – Kenny Clarke Big Band (s nekolicinom američkih glazbenika). I već taj delomični popis dovoljno je čvrst dokaz o zastupljenosti slijednjih europskih umjetnika u spomenutoj dogradnji, jer njihove interpretacije na brojnim snimkama posjeduju onu toliku značajnu napetost, a u isti čas i izražajnost i intenzitet ritma. Spomenuti glazbenici u potpunosti su dosegli svoje američke uzore – uz napomenu da je spomenuta tek nekolicina iz starije generacije od danas još i znatnijeg broja Europejana visokog jazz režtinga. Nekima od gore spomenutih glazbenika pripisuјemo i stvaranje novih oblika jazz-a koji su izrasci iz europske tradicije i kulture, kao na primjer sviranje njemačkog trombonista Alberta Mangelsdorffa (r. 1928. g.), koji je još krajem 1960-ih godina i na samom početku 1970-ih stvarao pod utjecajem New Thinga, tada novog i podstota diskutiranog smjera u jazzu, u kojem je on ujedinio misaonu smjelost s tradicionalnim osjećanjem. U časopisu "Down Beat" iz 1966. godine našao sam interesantan citat: "Kod Mangelsdorffa se uopće ne javlja osjećaj neobičnosti zbog neobičnosti same, ni inače pretjerano opasnog intelektualizma u jazz glazbi. Tom tvrdoglavcu koji nam dolazi iz free jazz-a Amerika proriče značenje za povijest jazz-a, jer kada netko tko kao on 'mete' jazz scenom poput teutonskog vjetra, sasvim je moguće, da će se najvažniji trenutci jazz-a uskoro odigravati u Europi."

Posljednji dio proročanstva se baš i nije ostvario, ali je Mangelsdorff u Walldorfu kod Frankfurta 1972. godine snimio za MPS-BASF sjajni solo album za pozaušni (trombon) "Trombirds". Kvaliteta snimaka bila je nenadmašna, a nadmašuju ih samo Mangelsdorffova glazba i sviranje. Efekte koje je taj trombonist postigao, svirajući istodobno jedan ton i oblikujući drugi glasom, dodajući im još i titrave gornje tonove i na taj način izvodeći višeslojne akorde, ubraja se u najsjajnija tehnička dostignuća nekog instrumentalista uopće! To zanimljivo eksperimentiranje pjevušenjem i višegljasjem smatram ujedno i najvećim dostignućem jednog europskog jazz glazbenika do sada. Nažalost, više zainteresirana komercijalnim jazz-rockom i drugim fuzijama, publike nije podržala ovakav kvalitetni i nekomercijalni glazbeni pristup istinskog umjetnika, a posljedica je da se danas europska jazz glazba "guši" u intelektualizmu sjajnih glazbenika bez duše i srca. I gdje je onda tu moguće pronalaziti osvježenja za jazz kao izvorno improviziranu glazbu?

Istina je i to da danas jazz uživa veliku popularnost, a nosači zvuka se odlično prodaju. Producija je velika, popularnost uživaju uglavnom mladi izvodači jer im je glazba bazirana više na elementima rocka nego bluesa ili swinga. Mladi su odavno od rocka usvojili električne gitare, sintezajere i teži, ravnomjerniji ritam bubnja. Melodije su izražajnije, a ponovo su u "modi" i vokalni interpretatori. Od južnoameričke salse i latino-američkih ritmova uključeni su u instrumentarij i odgovarajući perkusionistički instrumenti, a sve to uglavnom pod nazivom fusion jazz-a. Dosta je i starijih glazbenika pokušalo prihvatići te "novotarije", a takva mi se koketiranja danas uglavnom čine osrednjim. A inovatori? Od posljednjeg, Johna Coltranea (umro 1967. godine) nije se našao baš nitko tko bi unio nešto veliko i značajno glede stilskih promjena, kao što su to nekada činili Armstrong, Ellington, Parker ili Coleman.

Ako vas zanima kako su počeli i razvijali se ti razni fusion utjecaji, dobit ćete razna tumačenja. No, tri zavrđuju posebnu pažnju. Prvo, Miles Davisov dvostruki album tvrtke Columbia iz 1969. godine "Bitches Brew", na kojem njegovi sjajni glazbenici – istaknimo klaviriste Chicka Coreu i Josefa (Joea) Zwinula, električnog gitaristu Johnu McLaughlinu, sopran-saksofonistu Wayneu Shorteru, basklarinetistu Bennie Maupinu, kontrabasistu Davea Hollandu, te bubnjare Jacka DeJohnettea i Lenjuya Whitea – sviraju nešto potpuno novo a što se već dulje vrijeme pripremalo u Milesovoj stvaračkoj "kuhini". Sposoban da obilje ideja, kojima su se možda i neki drugi prije njega bavili, baš on ponosi. Spomenuti dvostruki album pripada jazz-rock glazbi, iako ga mnogi ozbiljni pisci svrstavaju isključivo u rock. Slijedi je čitav niz sličnih odličnih jazz-rock albjuma, od kojih su najbolje ostvarili baš t(tada već bivši) Davisovi glazbenici, npr. Wayne Shorter i Josef Zawinul s grupom Weather Report, obilno i uspješno koristeći elektroniku, klavirist Chick Corea i njegova grupa Return to Forever okreću se latino-američkim ritmovima, a sastav Mahavishnu, koji je vodio John McLaughlin, predstavlja jednu novu vitalnu fuziju rocka, indijske glazbe i elektronike. Treba spomenuti i klaviristu Herbiea Hancocka, koji se posvetio funkulu (album "Head Hunters" tvrtke Columbiae iz 1973. godine), da bi se potom posve komercijalizirao izdajući brojne (nebitne) albjume, snažno se oslanjajući na sintezajere, višestruke klavija-



Sun Ra

ture i vokalne elektronske trikove, a da bi se tek povremeno vraćao jazzu (koncerti i turneve) i tek tada ostvariovanju umjetničku kvalitetu, potvrđujući tako i pravilan stav mnogih jazz kritičara prema jazz-rocku.

Drugo, iznenadno pojava sastava Blood, Sweat and Tears 1960-ih godina, koji je odmah stekao veliku popularnost i svoju rock glazbu osvježio improviziranim jazz solima glazbenika. Čini se da je trubač Chuck Mangione u tome slijedu otisao najdalje, na što ukazuje i njegov album "The Best of Chuck Mangione" tvrtke Mercury na snimkama realiziranom od 1970. do 1973. godine, na kojima nalazimo krilnicu, električni klavir, sopran i tenor-saksofon, flauta, električni bas, gitare, pjevače, te dva simfonijska orkestra (Rochester Philharmonic Orchestra i Hamilton Philharmonic Orchestra)! Interesantno? Da, ali na jazz tu nitko ozbiljan i ne pomišlja. Treba spomenuti i klaviristu Keitha Jarretta, čija su ostvarenja iz toga razdoblja

nagovijestila izuzetnog glazbenika, pa je on i danas, premda je odavno izmijenio interes u odnosu na *fusion*, jedan od najtraženijih interpretatora jazz-a u svijetu. Brazilski par-pjevačica Flora Purim i perkusionisti Airto Moreira, također u *fusionu* ostvaruju velike uspjehve (najvrjedniji album je "500 Mile High!" tvrtke Milestone iz 1974. g.), a prema komercijalnim uspjesima nezaobilazan je i odličan gitarist (kasnije i vokalist) George Benson – album u izdanju tvrtke Warner Brothers iz 1977. godine "Weekend in LA". Ta fuzija raznolikih utjecaja očita je i iz popisa glazbenika u sastavu grupe, npr. u Weather Reportu sviraju klavirist iz Beča i saksofonist iz SAD, a među glazbenicima nalazimo i one iz Brazila, tadašnje Čehoslovačke, Perua i Porto Rika! Važnu je ulogu tu odigrala tvrtka ECM, čijoj su produkciji istovremeno izmješani mlađi glazbenici iz Europe, Južne Amerike, Azije s avangardom, u kojoj su još uvijek prevladali Afroamerikanci.

I konačno – treće, pokret kojim je grupa crnačkih glazbenika iz Chicaga (među ostalima klavirist Muhal Richard Abrams i saksofonist Roscoe Mitchell) utemeljila 1965. godine umjetničko glazbenu udružu AACM (Association for the Advancement of Creative Music) s namjerom proučavanja mogućnosti novih kretanja u jazzu. AACM je u suštini bio politički orientiran i obuhvaćao je isključivo afro-američke umjetnike s ciljem da preispitaju i obnovi vlastitu kulturnu baštinu u potrazi za nadahnucem – što je ustvari značilo povratak glazbi Afrike (snimka Seksteta Archieja Sheppa "Live at the Pan-African Festival" načinjena 1969. godine u Alžiru u suradnji s grupom alžijskih i tuareških etno glazbenika), ali i stilu odjevanja, religiji i načinu življjenja. Njihovo je mišljenje bilo da promjene koje je krajem 1950-ih unio Ornette Coleman, a nastavio početkom 1960-ih John Coltrane treba nadograditi. Treba se prisjetiti da je Coleman tada bio još uvijek osporavan jer je njegov *free jazz* bila pobuna protiv "ustoličenog" sistema improvizacija baziranih na davno utvrđenim shemama akorda (Leonard Feather). Stoga je njegov jazz češće bio atonalan, bez nekog fiksiranog tonalnog centra. On je ponekad koristio i uobičajenu strukturu *bluesa* od dvanaestaktova, da bi ju potom pretvorio u jedanaestaktnu ili bi pak iznenadno posve "ukinuo" ritam i izmijenio metriku. I Coltraneov je

utjecaj bio velik, a usto je on bio i izvanredan glazbenik. Svoje je improvizacije u velikoj mjeri bazirao na indijskoj glazbenoj tradiciji, služeći se nadahnuto skalamama (raga) umjesto akordima kao osnovom. Njegove su improvizacije bile duge, a svirao je svoj tenorsaksofon visokim intenzitetom – ne nekoliko minuta, već 30 do 45 minuta posve spontanog izvođenja niza sjajnih improvizacija. U AACM-u djelovali su mnogi istaknuti glazbenici i sastavi, pa pored već spomenutog Abramsa, tu su još i saksofonist-muliinstrumentalist Anthony Braxton, odlični solisti Leroy Jenkins i Leo Smith, ansambl Air i Creative Construction Company i neuporedivo najatraktivniji i najuspješniji The Art Ensemble of Chicago u postavu: Lester Bowie – truba, glas veliki bubanj i drugo, Joseph Jarman – sopran, alt, tenor, bariton i bassaksofon, klarinet i basklarinet, fagot, flauta, školjke, vibrafon sa žičama, glas i desetak vrsta udaraljki, Roscoe Mitchell – sopran, alt, tenor, bariton i bassaksofon, flauta, klarinet, gongovi, čine, bubnjevi i drugo, Melachi Favors Maghostut – kontrabas, glas, melodička, veliki bubanj, te Dougoufama Famoudou Don Moye – bubnjevi, glas, trap bubnjevi, školjke, čegrtaljke, bongo bubnjevi, gongovi, timpani i još desetak perkusionističkih instrumenata, te truba za bicikl! Pisac John Rockwell u svojoj knjizi "All American Music" 1983. godine uočava da i sam popis instrumenata kojima se koristi sastav dočarava općinjenost članova različitim glazbenim kulturama svijeta. Na bienalskom koncertu u Zagrebu, ja sam nabrojio 66 raznina instrumenata i pomogala, dok citirani pisac tvrdi da njihovi instrumenti i oprema teže čak dvije tone! Ansambel se početkom 1970-ih isticao spremnošću da, eksperimentirajući i mijenjajući glazbu swinga, *be bop*, *hard bop*, *cool jazz*, *free jazz*, *bluesa*, *soul*, *gospela*, te afričku ritualnu glazbu stvara prave spektakle u kojima, tvrdi Rockwell, se ogleda i težnja za stvaranjem "pokretnog" prirodnika crnačke glazbene povijesti. Zainteresiranost publike za nastupe The Art Ensemble of Chicago bila je uvjetovana i njihovom teatralnošću, upadljivim isticanjem ličnosti, šminkanjem i raznolikim originalnim kostimima. Album "Nice Guys" (ECM iz 1978. g.) ukazuje na spontanost njihovih improvizacija, a (barem) djelomično i skladbi. Stvarni domeni pojedine skladbe, koji prelazi okvirje "melodije" i osnovnog aranžmana, varira i ovde, kao i u ranijim snimkama – od slučaja do slučaja. Kao da je svaka skladba više rezultat spontanog grupnog napora i modifikacija tokom samog izvođenja negoli prethodnog promišljanja. Kroz sve godine svoga djelovanja sastav je ostavljao utisak izvanrednog avangardnog pokreta i htjenja u jazzu, a njihova glazba je pri tome više osvršila o samom procesu stvaranja, nego što je bila usmjerena prema nekom rezultatu.

Slično je bilo i s velikim orkestrom Sun Ra and His Orchestra (preporučamo album "Live at Montreux" tvrtke Inner City). Fantastični u vizualnom smislu, odjeveni u čudnovate maštovine kostime, uz filmske i video-projekcije, uz plesače i gutače vatre, a sve uz predimenzionirani zvuk orkestra brojnih glazbenika, od kojih su neki inače bili i odlični solisti. No, koliko je takav "teatar" važan za sam jazz? Svi ti "dodaci" uz samo muziciranje ponekad su se činili i prozračni, jer rituali uz magijske litanije i nisu baš čin nekog šireg vraćanja afričkim duhovnim vrijednostima, makar to bilo i pokrenuto od grupe afro-američkih intelektualaca. Afrika im je služila kao inspiracija, a koliko je jazz profitirao, moguće je dokumenti tek preslušavanjem snimljenog materijala, koji

već i svojim enormnim opsegom potvrđuje da ovdje baš i nije bio zamaren komercijalni učinak.

Za mnoge je kriza jazz-a započela baš početkom 1970-ih, iako neki to osporavaju upravo zbog vitalnosti glazbene jazz scene i njegove sposobnosti da "upije" odlike drugih glazbenih stilova, te ih "izmiješane" reproduciraju u sasvim novom vidu. Nikako se ne slažem s tim jer se posljednja i najvažnija faza rekreacija ustvari nije dogodila i upravo je taj *fusion*, i to posebice baš elementi i instrumentarij posuđeni iz *rocka*, stvorio stvaralačku kruz. Istinski stariji jazzisti, i to upravo oni ponajbolji, okupljeni u glasovitoj trupi producenata Normana Granza – JATP (Jazz at the Philharmonic), proživiljavali su na bezbrojnim svjetskim turnejama najbolje dane uz odlične materijalne uvjete rada, redovita i brojna snimanja i sjajan publicitet. Spomenimo još tu i čudesno dugotrajni The Modern Jazz Quartet, pa veoma popularan Art Blakey & The Jazz Messengers sastav, kao i nekoliko neponovljivih imena jazz umjetnika, uključujući tu i odlične orkestre s gotovo polustoljetnim trajanjem: Count Basie Big Band i Woody Herman Orkestar. Oni kao da su održavali na životu slabašni plamičak baklje, i to prvenstveno svojom kvalitetom i ozbiljnošću interpretiranja.

U razdoblju 1970-ih godina djelovala su i dva izvanredno utjecajna velika orkestra. Skladatelj i trubač Thad Jones (ranije solist Basiejeva orkestra) i bubnjar Mel Lewis (nekadašnji član Orkestra S. Kentona) udružili su se još krajem 1960-ih, stvorivši veliki orkestar čiji zvuk karakteriziraju nove teksture i gusto orkestracija, a uspiješi su bili sjajni ("Thad Jones & Mel Lewis Band", Blue Note 1966.-1970.). I drugi je orkestar bio sjajan a utemeljili su ga japanska klaviristica i skladateljica Tochiko Akiyoshi i njezin suprug, saksofonist Lew Tabackin. To je ujedno prvi orkestar koji je ikada sastavila neka glazbenica koristeći za repertoar i aranžmane vlastite skladbe prožete ugodajem Japana, ali i intuitivnom ritmičkom suštinom pravog američkog jazza. To zblžavanje suprotnih kultura bio je dobar znak za dalje djelovanje velikih orkestara, jer se unošenje tih novih ideja u jazz pokazalo dobrim (Toshiko Akiyoshi & Lew Tabackin Big Band: "Insights", RCA CD). Nešto slično je u prvoj polovici 1970-ih učinio i trubač Don Ellis sa svojim *big bandom* koristeći efektno balkanski ritmove, na koje ga je naputio njegov klavirist i skladatelj Melčo Levijev, inače visokoobrazovan glazbenik (album "Don Ellis at Fillmore", CBS/Columbia). Tim orkestrom je kao gost na koncertu u Kaliforniji dirigirao i naš ugledni jazz glazbenik Miljenko Prohaska.

Da li je glazba koju su izvodili svi spomenuti glazbenici, kao i oni mnogi drugi nespomenuti, pravi jazz ili ne, moglo bi se raspravljati do u nedogled, a pravi je odgovor naravno nedokučiv jer jazz kao takav prkosí definicijama. Veliki Louis Armstrong sažeo je to u rečenici: "Ako morate postaviti pitanje što je to jazz, tada ni nikada nećete ni saznati."

Ono što mene posebno raduje jest činjenica da su prije samo dvadeset godina, prema anketi koju je provedlo udruženje nastavnika, jazz glazba i jazz orkestri bili još uvijek jako popularni, a samo u američkim srednjim školama djeluje čak 18.000 (osamnaestuća) jazz orkestara, dok na sveučilištima djeluje još dodatnih 800! Stan Kenton i Woody Herman su većinu svojih glazbenika 1970-ih godina "regrutirali" upravo na sveučilišnim campusima, a isto to su nešto kasnije činili Don Ellis i Buddy Rich za svoje velike orkestre.