



miro križić EVOLUCIJA GLAZBE KOJA JE OBIJEŽILA STOLJEĆE

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

Čudno je da je još uopće potrebno započeti s takvom konstatacijom i smatrati potrebnim uvjeravati brojne ljude u istinitosti navedenih tvrdnji. Jer *jazz* nije samo jedna od glazbenih vrsta, to je i način sviranja, pjevanja i učešća u glazbenom stvaralaštvu. To je nasljeđivanje 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 uvijek 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 *jazza*, da ih u najvećem broju on i ne oduševljava. Da *jazz* nastupe i koncerte posjećuje manje slušatelja nego je to slučaj s drugačijim glazbenim priredbama, koje 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 *jazza*. 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" zamračene prošlosti *jazza*: 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 *jazza*. Dugo se smatralo da je prvenstveno baš *ragtime* neposredno utjecao na stvaranje *jazza*. No on je ipak samo dio *jazza*, koji svoje korijene ima u svim vidovima crnačke glazbe: spiritualima, koračnicama, crnačkim pjesmama *bluesa* i rada i minstrelima. No i sada poput udara teškaša djeluje 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 u 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 svojoj 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 sastavima 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 bašu u glazbu. Prema svemu tome može se stvoriti i zaključak uz pitanje: zar nije *bap* u Sedaliji neki oblik *jazza* bio izveden, 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 proglasili gradom u kojem je "rođen" *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 izvorište one famozne priče o utjecaju afričkih bubnjeva i bubnjara, no istina je da *jazz* bubnjari s lakoćom postiu ono što perkusionisti simfonijskih orkestara uspijevaju samo napregnutom pažnjom i preciznim brojanjem, da npr. udaraju jednom rukom petero ili sedmodijelne ritmove, drugom rukom pak jedanaestodijelni, a na velikom bubnju, nogom, trodijelni. To *jazz* bubnjari čine nesvjesno i izvode svakodnevno kao nešto samo po sebi razumljivo. *Jazz* bubnjari



Buddy Bolden Band, fotografiran nešto prije 1905. godine, kornetist Chales 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* bubnjanje najviše približava mogućim afričkim utjecajima je suvremeni ili avangardni *jazz*, a taj je nemoguće komparirati s onime što se na početku događalo 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 izmiješano živjeli Španjolci, Francuzi, Kreoli, Crnci i mnogi drugi europski 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 dubokim 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 Joplina i još nekolicine nama 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 naslijeđene od afričke glazbe, u kojoj često nailazimo četvrtinske tonove. I u ritmu se mnogo toga novoga "pronašlo", pa je tako u tim počecima ta glazba imala pet, sedam ili devet ritmičkih jedinica u taktu i vezala ih s ritmičkim jedinicama iz drugog, što se najbolje uočava u *ragtimeu*. Izgledalo je to komplicirano, tim više što je to dodatno kompliciralo 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 dnevnog 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 svi pioniri *jazza* iz New Orleansa isticali da su bili članovi marševskih orkestara, kojima su polovni instrumenti iz zalagaoica 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 naricanje "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 razdragani *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 osobinajazza, ali to još uvijek nije bio *jazz*, što dokazuje i snimka "Music from the South", Volume 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 cvao uz 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 uvodnog 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 zatvoren 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 poglavlje u povijesti *jazza*.

Joplin je ostavio brojne sljedbenike, spomenimo Toma Turpina i Jamesa Scotta, a razvoj početaka *ragtimea* 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" Carra "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 C25-847), 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 od svih tih naslova, no kako me od početka moje *jazz* "infekcije" čitava priča toliko zainteresirala, neumorno sam sakupljao sve što je vezano uz *jazz*, pa i za ovu kratku povijest *jazza* koristim knjige i snimke isključivo iz vlastite biblio-fonoteke.

Na kraju, kad već toliko spominjemo 1917. godinu, spomenimo i 26. veljače 1917., kad su u njujorškoj RCA Victor petorica (bijelih) glazbenika iz New Orleansa – Original Dixieland Jass Band (jasno je da je tada barem u New Yorku *jazz* bio još *jass*), 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 *jazza* glazbe koji su objavljeni od 1917. do 1928. godine otežava snalaženje, stoga podimo redom.



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 klasike, 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 Fletchera Hendersona, a od 1927. tu djeluje i Duke Ellington (pročitajte više o Ellingtonu u prvome broju WAM-a), i upravo su oni ubrzo preuzeli 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 Nicholasa, klarinetista Jimmieja Dorseya i trombonista Miffa Molea, kao i nejjazzista 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 jazz-a i za to je zaslužna upravo ova druga generacija, koja je umjetnički sasala 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-njuorleanskog 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 ukusu načinjene su i bezbrojne snimke, pa iako na njima sudjeluju i najpoznatiji instrumentalni i vokalni solisti, dobronamjeran savjet svakome – nemojte baš sve slušati i prihvatiti kao "pravi" jazz. Jazz se, naime, razvijao u specifičnom glazbenom obliku dotjeranog i usklađenog 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 odražavalo i na broj prodanih gramofonskih ploča. Taj trend nastavljen je i u New Yorku, jer kako se broj orkestara povećavao, razbuktavala se i konkurencija među njima, a nastup orkestara s poznatim solistom postao je sigurni(i)j načinom privlačenja publike. Tomu 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 primjeren(i)u harmonijsku pratnju, i upravo ta nova suradnja je ono najbolje što krase to razdoblje swing jazz-a.

Ritmičke promjene novog stila – swinga, bile su značajne. Vrsta ritma, tzv. "after-beata" bubnjara, uočljiva u njuorleanskome i dixieland stilu, dobivena naglašavanjem drugoga ili četvrtog takta, sada je bila zamijenjena znatno bogatijom i raznovrsnijom pratnjom, a time 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 ujedno znak da je tzv. tradicionalni jazz prošlost. Swing je tako prvenstveno stvoren novim dobro raspoređenim ritmičkim vrijednostima, te rasporedom sinkopa i naglašavanja. Improvizacija i u tome novom stilu i dalje ostaje osnovna vrijednost, posebno za soliste koji temeljne akorde određene teme (melodije) koriste u svom muziciranju pri tom oslanjajući se na taj novonastali ritam u kojem se taktovni dijelovi ističu jednoliko i ravnomjerno – uz uvjet da intenzitet ritma raste. No, što je time dobio sam jazz? Prvenstveno sasvim 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 uvijek "vječnog" Louisa 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), Lestera Young uz orkestar Counta Basieja u "Lester Leaps In", Bunnya Berigana u "Can't Get Started with You" i Ziggyja Elmansa s Goodmanovom hit-temom "And the Angels Sing". Spomenemo li tek i neke značajnije vokalne interpretatore iz toga razdoblja – npr. Billie Holiday, Ellu Fitzgerald, Mildred Bailey i tada veoma mlade: 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 financijski prolazila, da bi na kraju tragično, nakon nesreće autobusa, preminula, jer ju bolnice – zbog boje kože, nisu htjele ili mogle prihvatiti. 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 pratnju. To je uglavnom postizano pomoću jezgrovite melodijske fraze – riffa, koja je potom višekratno ponavljena s manjim varijacijama, te stvara elastičan glazbeni oblik. Dok su ostali instrumenti izvodili ritmički splet riffova, solist je preuzimao vodstvo slobodno improvizirajući. Najbolji primjer za to je izvedba klasičnog swinga Counta Basieja "One O'clock Jump" (Decca DL 8049), koji se cijeli sastoj od riffova. Na početku Basie svira jednostavnu efektnu temu i prati ga samo ritam sekcija. Kad saksofonist preuzme temu, trombonisti i trubači počinju riff. Kad trombonist počine solo, klarinetist i saksofonist prihvaćaju riff. Ovu izmjenu metalnih i "drvenih" 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 "sveamerička" ritam-sekcija (svi taktovi 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 susretan u 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: Hendersona, Ellingtona 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, Jimmy 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 ovdje je riječ tek o velikim (*big band*) orkestrima.

Swing era otpočela je djelovanjem Hendersonovog orkestra, no Ellington se ubrzo nametnuo kao vodeći glazbenik apstraktnih zamisli koji odabire one glazbenike koji će se najbolje prilagoditi njegovim idejama. Instrumentalni pasaži pisani su za određene 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 usklađenosti svih instrumenata u granicama koje je određivao aranžer. Nadahnuće pojedinca nije više bilo samo po sebi dovoljno, pa za neke, pa i one najveće više tu nije bilo mjesta i redom su otpadali King Oliver, Jelly Roll Morton, Kid Ory, pa čak i veliki Sidney Bechet. Zajedničko 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 sola.

Orkestar klavirista Counta Basieja bio je sasvim drugačiji po stilu i načinu rada, a njega E. J. Hobsbawm naziva "najčistijim izrazom *swing*a u *big band*u".

J. L. Collier jeka kaže: "Nikada nije postojala tolika koncentracija talenata za *jazz* muziciranje u jednime orkestru". No, Basie baš i nije izvodio "notni" *jazz*, pa čak i kad je orkestar bio na vrhuncu popularnosti, koristio se aranžmanima "iz glava" 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". Basie doista 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 i razlog što je taj orkestar bio jedinstvena kombinacija solističkog umijeća i kolektivnoga oduševljenja. No, Basie je privukao i zadržao značajne glazbenike individualnih talenata i uspješno održavao intenzivnu radost muziciranja. Edison se prisjeća i uputa koje je davao novim mladim članovima banda: "Ne skidaj oči sa čovjeka za klavir i znat ćeš što i kako treba svirati". Čudno je to bilo društvo koje je poslije posla cijele noći provodilo u *jam-sessionima* s drugim glazbenicima. Prava nomadska zajednica profesionalnih crnačkih glazbenika koja je živjela u lokalima s raznim noćobdijima, a koje su tek postavljajući stolova i čistači mogli urazumiti oko podne uz napomenu da će opet moći svirati oko ponoći.

No, konačni pravac *swing*u 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" *jazza*. No, već u toku Drugog svjetskog rata, oko 1944. godine, *swing* i *big band* orkestri postali su stvar prošlosti – otpočela je era modernog *jazza*.

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 broje su radio stanice prenosile u noćnim satima njihove izvedbe (svakako pogledati film "Benny Goodman Story" iz 1953.). *Swing* je postao glazbena "pošta" 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 *jazza*, 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 "Sixten Men Swingin'" (1953. – 1954.) – (Verve). Dosta spomenutog materijala 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. 8.).

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 najblaže 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 sladanjavu 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 prihvaćen kao oblik umjetnosti, u njemu ne postoji razlika u vjeroispovijesti, rasi ili boji kože, a *jazz* ujedinjuje cijeli svijet. *Jazz* više nije bučna, sirova tvorevina iz dvadesetih godina, već zrela glazbena umjetnost i jedan od najoriginalnijih doprinosa koje su Sjedinjene Američke Države dale općoj kulturi u netom isteklom XX. stoljeću.



Orkestar klavirista Counta Basieja



THELONIOUS MONK

Jazz glazba '20-ih i '30-ih godina prošloga (već!) stoljeća najčešće se kategorizira svojim geografskim odrednicama: njujorški stil, čikaški stil, njujorški stil (Harlem), stil Kansas City. No, kako smo to već napisali, razdoblje tridesetih godina zapravo obilježuje stil Louisa 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. Sljedeći takav pristup, sljedeća značajna odrednica u razvoju jazz-a je *be-bop*.

Četrdesete su godine promjena, pa tako među "obojenim" stanovništvom 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 svakonoćnim *jam-sessionima* u njujorškom noćnom klubu "Minton's Playhouse", te brižljivo pripremati brojna nova tehnička rješenja problema koji se javljaju pri izvođenju tog "novog" jazz-a, koji je već sredinom četrdesetih godina dobio nesretno odabrano ime *be-bop*. Ta sada već treća generacija *jazzista*, ojađena jednoličnošću velikih *swing* orkestara koji su jazz tretirali kao rasonodu, temeljito je izmijenila stil jazz-a, a kod skladanja često preuzimaju ideje i iz avangardnih eksperimenata 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 virtuosi, kao npr. Charlie Parker (1920.-1955.) na altsaksofonu, čiji značaj je moguće komparirati 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 puntuaciju. Efektne ideje ubačene u melodijske linije u čestim intervalima uz naglašeno oštrije tonove zamijenile su poznati vibrato 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 *swinga*. Ta nova stilska 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 ratišta 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 dugo očekivanu estetsku (revoluciju jazz-a. Willis Conover je dobro primijetio: "...da je tu preciznu, a često i komornu glazbu sa nenaglašenim ritmom prihvatio, jer se ona, tj. bop, isto toliko razlikovala od jakog intenziteta *swinga*, koliko se on, u svoje vrijeme, razlikovao od bučne prenatrpanosti dixielanda dvadesetih godina.". Plesne su dvorane tako postale za *jazziste* stvar prošlosti i oni se "sele" u noćne klubove ili na koncertne podije.

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 izvrsnu tehniku sviranja nekim instrumentom i poznaje teoriju neće bez dugog vježbanja moći svirati ono što svira vrhunski *jazzist*. Jazz je stvaranje trenutka, zatim građenje i razvijanje ideja iz dana u dan. Velika imena izvođača-solista, pojedinaca nosioca stilova moraju biti promatrana kao nadahnuti umjetnici-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-tih javlja se *cool jazz*, koji je ostavio dosta tragova, jer je bio podržavan od bijelih glazbenika kao protuteža *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 Giuffrè, Lee Konitz, Zoot Sims – a manje složeni ritam od *boperskog*, te blag prigušen ton saksofonista i trubača (Chet Baker s posebno rafiniranim tonom) stvarao je utisak opuštenosti. Oba segmenta East i West Coast pristupa ostavili su brojne veoma interesantne i kvalitetne izvedbe, posebno one na kojima je prisutan baritonsaksofonist 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 ogranak *bopa* s jednostavnijim ritmičkim koncepcijama 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 Kvarter 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* u potpunosti stasala i zavladała jazz scenom. Sva četvorica bila su članovi ritam-sekcije Gillespijevog *big banda* i predstavljali su delikatnu mješavinu akademske preciznosti i neusiljenosti prisnih improvizacija. Bila je to fina kombinacija znanja da realiziraju relativno jednostavne originalne teme s motivima koji se ponavljaju i strukturama koje daju kontinuitet, grupnu pomoć uz prihvatljivost improvizacija za sve kategorije slušatelja. Posebno se to odnosi na Lewisovu skladbu "Django" – posmrtni *homage* za belgijsko-francuskog Roma Djanga Reinhardta, gitarističkog jazz virtuozu. Skladba ima sjetnu lirsku temu, tradicionalan motiv *bluesa* koji se ponavlja, a taj je motiv često susretan u jazzu od njegovih početka i prožima ga egzaltacija tradicionalne pogrbove 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 Quarteta i mnogih drugih, jazz glazbenik od tada može koristiti bogato glazbeno naslijeđe prošlosti, "smije" izraziti svoje ideje tehnički vješto i pouzdano, a eksperimentira s idejama koje bi njegovim kolegama iz prvih generacija stvarale nepremostive teškoće. Glazbenici jazz-a od tada svoje radove uglavnom temelje na kontroliranom prepletanju pisanog 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 mnoštva udaraljkaških afro-azijsko-latinoameričkih "pomagala".

Predvidjeti razvoj bilo koje vrste umjetnosti je gotovo nemoguće, a predvidjeti "revoluciju" 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 komentarom: jazz se vratilo. Izvršno je to komentirao (i ismijao) poznati pisac John F. Coppola: "A kuda je to bio otisao?". Jazz ima svoj vlastiti razvojni put već više od jednog stoljeća i kroz cijelo to razdoblje ostao je originalna i nepatvorena umjetnost. Naravno, uz uspone i padove, trenutke veće ili manje popularnosti. Spomenuti pisac je u časopisu "Time" sjajno zapazio: "Ako njegova vitalnost s vremena na vrijeme i počinje blijedjeti pod pritiskom 'modernijih' trendova, jazz se jednostavno tada povlači za izvjesno vrijeme, te ponovo hvata zamah i vraća se osvježen." Naime, to je prokušani 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 najistaknutijih stvaratelja modernog jazz-a, klavirista i skladatelja Theloniousa Monka (1920.-1982.), koji je već 1941. bio avangardan, 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 rezimea svega što je u jazzu postojalo. Taj ekscentrik bio je izvrstan poznavatelj glazbe, a prema tvrdnjama pisaca Ire Gatlera i Joesa Goldberga – Monk je bio jedan od najoriginalnijih likova cjelokupne moderne umjetnosti.

Pokušajmo opisati stvaralački postupak Monka. On uzima temu neke popularne pjesme, prekomponira ju i rezultat je skladba za klavir. No, on tada nastavlja dalje, pretvarajući je u niz izvanredno originalnih varijacija. Publika 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 "nepjanišičko", a Martin Williams dobro je okarakterizirao Monkove skladbe "Criss 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 jazz-a. 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 pao sa stolice 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 nosača 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 Monka sagledao i ugledan glazbeni pisac J. Berendt.

Pojedini elementi Monkovog rada zacrtali 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, Cecila Taylora i drugih, mogli slobodno i posve atonalno improvizirati i tako iz temelja potresti 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 ovome našem prikazu povijesti *jazza*, odnosno stilova i formi prvih sedamdesetak godina postojanja, došli smo do zbiljanja 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.

Osvrnuli bismo se sada na zbiljanja 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: umjerenost, 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 *jazza* smije u auditoriju razgovarati ili čak izaći iz prostorija kluba. Zaista velika suprotnost načinu ponašanja za vrijeme prisustvovanja koncertu klasične glazbe kad je tišina potpuna, a kretanje nezamislivo – tek mogućnost da se glava nasloni na ruke, sklope oči kako bi se očarano sanjario – 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 mijenama stilova u *jazzu* to prokomentirao: "*Stilovi? Pa u skorij budućnosti to više neće niti biti važno, jer koliko je kreativnih istinskih jazz umjetnika, toliko će biti i novih originalnosti*". A to se tokom proteklih četrdesetak 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 istaknuo i legendarni Count Basie opisujući trenutke "ubojstva" *jazza* u autobiografiji "Good Morning Blues" ("Dobro jutro, blues").

No mlada publika i slušatelj tražila je postupno i dublje glazbene sadržaje i stjecanjem vlastite ozbiljnosti i umjetničkog htijenja, okretala se ponovno 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 idiome novih sastava, a njegov su 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 orkestrara s kraja '20-ih i početka '30-ih godina.

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

lagani ritmički ugođaj i privlačnost. Suprotnost jednake privlačnosti nalazimo u tvrdog intenzivnosti *soul-jazza* 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 kao da su slijedili promjene koje je početkom te dekade najavio John F. Kennedy, no koji tada očito nije mislio na *jazz*, rekavši: "Pustite vijest u cijeli svijet da je baklja prešla u ruke nove generacije".

Nastavlja se i tradicija velikih *jazz* orkestrara, 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* frazama i ritmu), *funky jazz* (povratak na *blues gospel* – istočnjački osjećaj, življe uključujući harmonije i melodije koje su zajedno važeća), *progressive jazz* (protezanje na *be bop* i *cool* tehniku i način na koji se spaja tonska masa i gustoća 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 slaže u ravnomjernom slijedu važnosti i starije i nove elemente *jazz* izraza, gradeći improvizacije u kontekstu tradicionalnih melodičkih i harmonijskih tehnika, ali s očitom težnjom k potpunju 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 jedanaesttaktnu, 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 oni su uz to bili i briljantni 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 u više od tridesetak minuta neprekidno, i to visokim intenzitetom. Bilo je to spontano izvođenje sjajne glazbe, što je lako danas primijetiti kad se rezimira 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, tridesetpet godina nakon smrti nitko nije uspio



Sun Ra

nagovijestila izuzetnog glazbenika, pa je on i danas, premda je odavno izmijenio interes u odnosu na *fusion*, jedan od najtraženijih interpretatora *jazza* u svijetu. Brazilski par – pjevačica Flora Purim i perkusionist Aíto Moreira, također u *fusionu* ostvaruju velike uspjehe (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 grupa, 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, u čijoj su produkciji istovremeno izmiješani mladi glazbenici iz Europe, Južne Amerike, Azije s avangardom, u kojoj su još uvijek prevladavali Afroamerikanci.

I konačno – treće, pokret kojim je grupa crnačkih glazbenika iz Chicaga (među ostalima klavirist Muhai Richard Abrams i saksofonist Roscoe Mitchell) utemeljila 1965. godine umjetničko glazbeno udruženje AACM (Association for the Advancement of Creative Music) s namjerom proučavanja mogućih novih kretanja u *jazzu*. AACM je u suštini bio politički orijentiran i obuhvaćao je isključivo afro-američke umjetnike s ciljem da pre-

ispitaju i obnove vlastitu kulturnu baštinu u potrazi za nadahnućem – 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 alžirskih i tuareških etno glazbenika), ali i stilu odijevanja, religiji i načinu življenja. 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 dvanaest taktova, da bi ju potom pretvorio u jedanaesttaktnu 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 nadahnutim skalama (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-multiinstrumentalist Antohny 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 postavi: Lester Bowie – truba, glas veliki bubanj i drugo, Joseph Jarman – sopran, alt, tenor, bariton i bassaksofon, klarinet i basklarinet, fagot, flaute, školjke, vibrafon sa žicama, glas i desetak vrsta udaraljki, Roscoe Mitchell – sopran, alt, tenor, bariton i bassaksofon, flaute, klarinet, gongovi, činele, bubnjevi i drugo, Melachi Favors Maghostut – kontrabas, glas, melodika, 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 sâm popis instrumenata kojima se koristi sastav dočarava opčinjenost članova različitim glazbenim kulturama svijeta. Na bienalskom koncertu u Zagrebu, ja sam nabrojio 66 razna instrumenta i pomagala, dok citirani pisac tvrdi da njihovi instrumenti i oprema teže čak dvije tone! Ansambl se početkom 1970-ih isticao spremnošću da, eksperimentirajući i miješajući glazbu *swinga*, *be bopa*, *hard bopa*, *cool jazz*, *free jazz*, *bluesa*, *soula*, *gospela*, te afričku ritualnu glazbu stvara prave spektakle u kojima, tvrdi Rockwell, se ogleda i težnja za stvaranjem "pokretnog" priručnika 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 domet pojedine skladbe, koji prelazi okvire "melodije" i osnovnog aranžmana, varira i ovdje, kao i u ranijim snimkama – od slučajno 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 ovisila o samom procesu stvaranja, nego što je bila usmjerena prema nekom rezultatu.

Slično je bilo i s velikim orkestrom Sun Ra and His Orchestra (preporučam album "Live at Montreux" tvrtke Inner City). Fantastični u vizualnom smislu, odjeveni u čudnovate maštovite kostime, uz filmske i videopredimenzionirani 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 prozaični, jer rituali uz magijske litanije i nisu baš čin nekog šireg vraćanja afričkim duhovnim vrijednostima, makar to bilo i pokrenuto od druge afro-američkih intelektualaca. Afrika im je služila kao inspiracija, a koliko je *jazz* profitirao, moguće je dokučiti tek preslušavanjem snimljenog materijala, koji

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

Za mnoge je kriza *jazza* započela baš početkom 1970-ih, iako neki to osporavaju upravo zbog vitalnosti glazbene *jazz* scene i njegove sposobnosti da "upijie" odlike drugih glazbenih stilova, te ih "izmiješane" reproducira u sasvim novom vidu. Nikako se ne slažem s tim jer se posljednja i najvažnija faza rekreacije ustvari nije dogodila i upravo je taj *fusion*, i to posebice baš elementi i instrumentarij posuđeni iz *rocka*, stvorio stvaralačku krizu. Istinski stariji *jazzisti*, i to upravo oni ponajbolji, okupljeni u glasovitog trupi producenata Normana Granza – JATP (*Jazz at the Philharmonic*), proživljavali 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 slabšani 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 gusta orkestracija, a uspjesi su bili sjajni ("Thad Jones & Mel Lewis Band", Blue Note 1966.–1970.). I drugi je orkestar bio sjajan a utemeljio su ga japanska klaviristica i skladateljica Toshiako 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 zbližavanje suprotnih kultura bio je dobar znak za dalje djelovanje velikih orkestara, jer se unošenje tih novih ideja u *jazz* pokazalo dobrim (Toshiako 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 balkanske ritmove, na koje ga je nudio 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 prkosi definicijama. Veliki Louis Armstrong sazeo je to u rečenici: "Ako morate postaviti pitanje što je to *jazz*, tada to nikada nećete ni saznati."

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