

# GMM

REVIJA GLASBENE Mladine SLOVENIJE 78/79/87  
JAZZ

IN DRUGA  
LUDJANA  
1987



## ŠTEVILKI NA POT

V rokah imate letošnjo tematsko številko revije GM. Namenjena je vsem bralcem, še posebej pa tistim, ki so se prijavili za kviz Glasbene mladine in bodo jeseni tekmovali. Zanje bo dovolj, če bodo natanko prebrali gradivo, ki ga prinaša ta številka, in si vtisnili v spomin posnetke, ki jih je Glasbena mladina Slovenije pripravila na stereo posnetem magnetofonskem traku. Tako kot običajno torej: številka revije GM in trak naj bi zadoščala, da boste za kviz dobro pripravljene in da se boste lahko uspešno pomerili s svojimi vrstniki.

Najbrž vam ne bo prav posebno lahko, ko se boste lotili učenja, saj o jazzovski glasbi v šoli skoraj ničesar ne slišite in ste prepuščeni temu, kar prinašata radio ali televizija. Vemo, kako je v osmem razredu z jazzom: po učnem načrtu je predvidena zanj 32. ura, ki običajno pride na vrsto čisto na koncu šolskega leta (če pedagogi ob obilici dela sploh uspejo priti do nje). Prav zato je Glasbena mladina Slovenije menila, naj bi vendarle kaj storili, da bi si osnovnošolci (in seveda vsi drugi) lahko ustvarili vrednostna merila za poslušanje jazzovske glasbe, da bi znali preценiti vse tisto, kar jim ponujajo sredstva javnega obveščanja. Da bi se ob poslušanju jazzovske glasbe spomnili na katero od zanimivosti, ki jih prinaša pričujoča številka, recimo, v kakšnih pogojih se je jazz rodil, od kod izhaja, kje se razvija. Da bi torej aktivneje poslušali in da bi se naučili česa novega. Se pravi, da bo revija GM vredno prelistati ne oziraje se na sodelovanje v kvizu.

Vsem, ki jim bo ta številka GM pomagala pri pripravah na kvizna tekmovanja, pa moramo dati še nekaj napotkov in obenem razložiti, kako smo gradivo oblikovali.

Pri izbiri snovi smo se omejili skoraj izključno na glasbo, ki je nastajala in se še razvija v Združenih državah Amerike. Jazz se je tam namreč rodil, in to zaradi mešanja črnske in belske kulture, iz medsebojnega vpliva obeh glasbenih tradicij, tonskih načinov, harmonije, melodij. Črnci so slišali pesmi, ki so jih belci prinesli s seboj ali pa jih ustvarjali v novi domovini: prevzeli so jih, jih prilagodili svojemu okusu in jih preoblikovali. Prav tako je črnska kultura z ritmičnimi obrazci in z vztrajanjem pri pentatoniki v marsičem spremenila glasbo belcev. Težko bi rekli, da je jazz ljudska glasba severnoameriškega kontinenta, vendar se je rojeval podobno, kot nastajajo in se nato širijo ljudske melodije: melodija je bila in še vedno je last vseh, čeprav je dostikrat ime njenega oblikovalca znano — vsak izvajalec jo pač predstavlja tako, kot mu vevata njegov glasbeni okus in znanje. Seveda je za jazz najpomembnejše okolje, v katerem se je oblikoval. Ne pozabimo, da je bilo suženjstvo v Združenih državah odpravljeno šele po letu 1870, po državljanski vojni, ki je uničila moč belih posestnikov na jugu dežele! Razmere se tudi kasneje niso bistveno izboljšale. Črnci so bili prisiljeni živeti v getih, kakor se dogaja še sedaj. Rasno razlikovanje je delilo družbo na črne in bele, omejevalo (in še omejuje) črnce na črnske cerkve, šole, bolnišnice. Prav v takšnih okoliščinah pa se je lahko pojavila posebna vrsta glasbe, se pravi jazz. Čeprav ga danes igrajo pravzaprav po vsem svetu, nikjer drugje kot v Ameriki ni pogojen z družbeno strukturo, z razmerami,

kakršne v njej vladajo, s socialnim ozadjem, ki bistveno opredeljuje tudi razvoj kulture. Nekateri kritiki (in tudi glasbeniki) zato trdijo, da prave jazzovske glasbe ni mogoče igrati nikjer drugje kot v Združenih državah. Takšne trditve so najbrž pretirane, saj v vsej zgodovini poznamo prelivanje kultur in mešanje raznovrstnih glasbenih izrazov. Res pa je, da smo se pri predstavljanju jazzovske glasbe in njenih glasbenikov prav zaradi svojske družbene določenosti v Združenih državah odločili omejiti predvsem na sredino, v kateri se še vedno najbolj izrazito prelivata črno in belo, ne samo prelivata, pač pa tudi spopadata, si nasprotujeta in se združujeta. Ob tem smo zgodovino največkrat predstavljali skozi glasbenike, saj so vsak zase, posebej ali v skupinah, oblikovali jazzovsko dogajanje, tako da brez njih o razvoju sploh ne moremo govoriti.

Kot vemo, na Slovenskem še nismo imeli publikacije, kakršna je pričujoča tematska številka revije GM, predvsem ne zvezka, ki bi skušal prikazati ves razvoj jazzu ter ga v besedi in sliki predstaviti tako, da bi bil dosegljiv tudi mlajšim bralcem. Tisti, ki doma zbirate letnike revije GM, boste pri ponovnem listanju marsikdaj našli na kak članek o jazzu, tudi v drugih časopisih je bilo že marsikaj napisanega, obsežnejšega gradiva pa doslej le še nismo imeli. Tudi številka revije GM, ki smo jo pripravili za vas, najbrž ne bo zadovoljila vseh enako.

Predvsem bo kdo morda pogrešal večje „samozavesti“ v trditvah ali pa bo ugotavljal, da katera od misli ni povsem dorečena. Strinjali se bomo s takšnimi mnenji, vendar moramo vnaprej povedati, da so raziskovanja jazzu, na katera smo se opirali pri pisanju, marsikdaj ostala na pol poti; različni viri si pogosto nasprotujejo, različno obravnavajo to ali ono obdobje, ga po svoje vrednotijo. Povsem objektivne sodbe za sedaj najbrž še niso mogoče. Tisti, ki se boste učili za kviz in boste želeli imeti na voljo neovrgljive in natančne podatke, boste morda najbolj razočarani. Vendar naj vas ob tem takoj opozorimo: bistvo kviza ne bo v poznavanju letnic! Naša želja je, da bi se seznanili z jazzovsko glasbo, se ji približali, jo vzljubili, če je to mogoče, se ji privadili, ob tem zvedeli tudi kaj o njeni zgodovini, o njenih glasbenikih. Se pravi, da je v prvo vrsto postavljena glasba. Naj obenem še povemo, da bo za uspešne odgovore odločilno dobro poznavanje slovarčka. Vanj smo vključili opredelitve posameznih slogov, razložili pojme, ki se izrazito pojavljajo predvsem v jazzu; da bi bilo ostalo besedilo zgoščeno in tekoče, smo obsežnejše definicije raje prenesli v slovarček. Če vam bodo delali težave tudi splošnejši glasbeni izrazi (na primer kontrapunkt, pasaža it.), poiščite razlago zanje v slovarčkih prejšnjih tematskih številkih revije GM (na primer Novi akordi, Bela Bartók itd.).

Izgovorjavo imen glasbenikov, ki jih predstavljamo, in nekaterih strokovnih izrazov, smo zapisali posebej, da bi vam vsaj malo olajšali delo. Tehnika tiska nam ne dovoljuje, da bi uporabili mednarodno fonetično transkripcijo, vendar smo se trudili, da bi se ji naš zapis kar najbolj približal. Za vse tiste, ki bi se o jazzu radi še dodatno poučili, navajamo vire, s katerimi smo si pomagali tudi sami in so seveda vsi v tujih jezikih — angleščini, nemščini, francoščini. Upamo, da vam bo številka o jazzu koristila in da vam bo njeno branje v veselje.

## VIRI IN LITERATURA

Marshall Stearns: *The Story of Jazz*, A Mentor Book, 1964

André Francis: *Jazz*, Editions du Seuil, 1968

Joachim Berendt: *The Jazz Book*, Granada Publishing Limited, Paladin, 1976

Charles Boeckman: *Cool Hot and Blue*, 1968 (ZDA)

J. E. Berendt: *Das Neue Jazzbuch*. Fischer Buecherei KG, 1959

Leonard Feather: *The Book of Jazz*, Dell Publishing Co., 1976

Rudi Blesh: *Shining Trumpets, A History of Jazz*, Da Capo Press, 1958

Rudi Blesh, Harriet Janis: *They All Played Ragtime*, Oak Publications, 1950 (in kasneje)

*Kings of Jazz*, edited by Stanley Green, Barnes and Co, 1978

Martin Williams, *Jazz Masters of New Orleans*, The Macmillan Company, 1967

Orrin Keepnews, Bill Grauer, Jr.: *A Pictorial History of Jazz*, Crown Publishers, 1971

Stanley Dance: *The World of Duke Ellington*, Charles Scribner's Sons, 1970

Gunther Schuller: *Early Jazz*, Oxford University Press, 1968

Eduard Puetz, Hugo Wolfram Schmidt: *Musik International*, Musikverlage Hans Gerig, 1975

**\$1200**  
**TO**  
**1250 DOLLARS!**  
**FOR NEGROES!!**

THE undersigned wishes to purchase a large lot of NEGROES for the New Orleans market. I will pay \$1200 to \$1250 for No. 1 young men, and \$850 to \$1000 for No. 1 young women. In fact I will pay more for likely

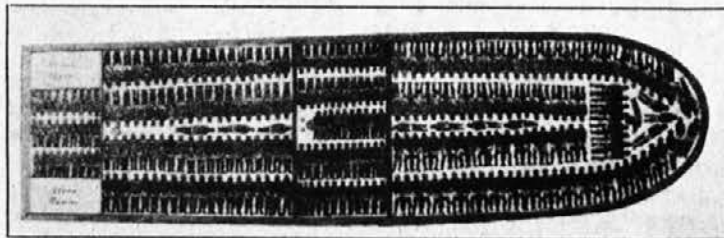
**NEGROES,**

Than any other trader in Kentucky. My office is adjoining the Broadway Hotel, on Broadway, Lexington, Ky., where I or my Agent can always be found.

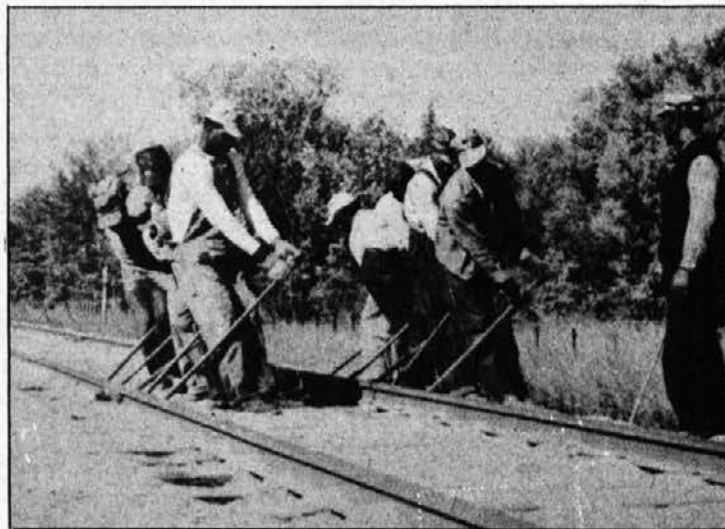
**WM. F. TALBOTT.**

LEXINGTON, JULY 2, 1852.

Oglas za nakup črnih sužnje iz leta 1853 v ameriški državi Kentucky.



Načrt za razporeditev tovora sužnje na ladji „Guinea-man“, ki je vozila črnce iz Afrike v Ameriko.



Črnski sužnji pri delu na progi. Na skrajni desni je „vodja“, ki jim s kljci daje ritem, da istočasno in enakomerno dvigajo tračnice.

# URŠKA ČOP, LADO JAKŠA, METKA ZUPANČIČ SKOZI ZGODOVINO JAZZA KAKO JE BILO NA ZAČETKU

Številni pisci trdijo, da se je jazz rodil v New Orleansu. To mesto ob izlivu Missisipi je bilo najprej le eno od središč, kjer se je ta glasba oblikovala, šele nato pa je okoli leta 1920 postalo izredno pomembno za razcvet instrumentalnega jazzja.

Prve črnice so z jugozahodne afriške obale pripeljali leta 1619. Dobri dve stoletji so ladje dovažale na plantaže juga Združenih držav poceni delovno silo, sužnje, ki so s seboj prinesli le svoje pesmi in ples. Predstavljajte si, kako različni so bili ti zvoki, saj so črnice vozili iz različnih dežel Afrike. Posamezni običaji, ki so jih črnice gojili tudi v Združenih državah, so se med seboj stapljali. Nanje je vplivala tudi kultura belih posestnikov. To so bili priseljenci, Holandci na območju današnje države New York, Angleži v Louisiani, med obema predeloma pa Francozi. New Orleans je bil dolgo francoski: črnice, ki so tam živeli, so se torej naučili francoščine in jo izgovarjali na svoj značilni grleni način. Nekateri raziskovalci jazzja trdijo, da je imel prav prehod s francoščine na angleščino pomembne posledice za jazz: drugačno poudarjanje in intonacija besed sta vplivala na govornico črncev, ki je postala bolj spevna in je prispevala k oblikovanju nepogrešljivega elementa jazzja, swinga.

V New Orleansu so se ob sobotah in nedeljah na Congo Squaru (Kongoškem trgu) zbirali črnice, da bi skupaj peli, plesali, se zabavali. Njihova glasbila so bila kar se da preprosta: brez velikega in malega bobna nikakor ni šlo, in tu je prišla na dan vsa afriška dediščina bogatih ritmov. Ljudje so si nato pomagali še z bučami, napolnjenimi s peskom, s konjskimi čeljustmi, sodi, perilniki. Po vzoru Špancev, ki jih je bilo v New Orleansu mnogo in so bili znani kot kitaristi, so izdelovali glasbila iz škatel za cigare — preproste banje (angl., izg. bendžo).

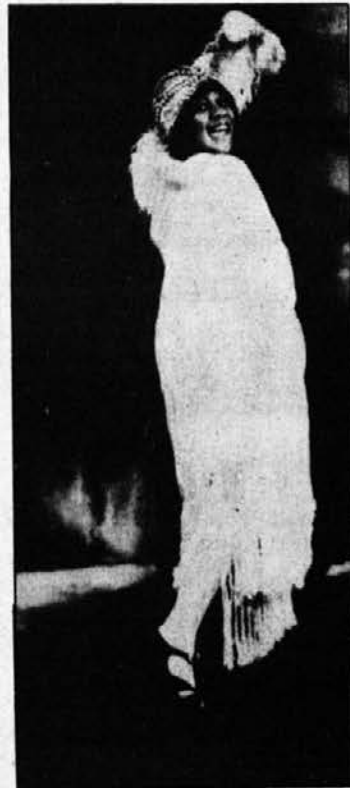
Rekli smo že, da je bila črnska govorica podobna petju. Videli bomo, kako se je v posebnem okolju prelila v čisto pesem. Ko so črnice naselili v Združenih državah, so jim namesto vere prednikov vsilili krščanstvo. Katoliška vera (razširjena med Francozi in Španci) je bila stroga, obred v cerkvah je potekal v latinščini. Črnice, v svojih obredih vajeni plesov in petja, ki so vodili do zamaknenosti, v novih okoliščinah niso mogli biti zadovoljni. Zato so skrivaj še naprej gojili vodu, v Afriki močno razširjen obred. Nato pa je z angleško oblastjo prišla protestantska cerkev s številnimi sektami, ki so bile črnem bližje. Pridigar je govoril angleško, ljudje so ga razumeli, v zboru odgovarjali na njegova



**Blind Lemon Jefferson**, slepi pevec bluesa, ki je v svojih bluesih pogosto uporabljal stari način klica in odgovora (call and response), tako da je za peto vrstico besedila zaigral enako dolg vložek s kitaro.



**Huddie Ledbetter (Leadbelly)**, pevec bluesa, jazza in folka, imenovan v svojem času tudi „kralj dvanajststrunske kitare“.



**Bessie Smith**, ena najpomembnejših pevk bluesa, ki v svojem petju povzguje elemente podeželskega bluesa z elementi instrumentalnega jazza.

vprašanja, na njegovo recitiranje svetopisemskih besedila. Tako se je v črnskih cerkvah rodila posebna glasba, ki je upoštevala principe antifonije in je dala številne, še danes močno priljubljene napeve. Ločimo med črnskimi spirituali – duhovnimi pesmimi, kot jim običajno pravimo, in pesmimi, imenovanimi gospeli (gospel songs). Duhovne pesmi so pred tem prepevali tudi belci (belski spirituali torej,) vendar je za črnske značilno off-beat, sinkopirano petje, ki pogojuje ritmično izrazitev sicer dvodobno zasnovanih napevov.

Kot bomo izvedeli kasneje, je v jazzu marsikatera melodija v vsakem jazzovskem slogu doživela najrazličnejše predelave in obdelave. Tako so si glasbeniki sposojali tudi spiritalne in gospele.

Kakšna je razlika med obema oblikama cerkvenega petja? Spirituali so pravzaprav ljudske duhovne pesmi severnoameriških vernikov, ki jih izvajajo najmanj štirje pevci, običajno brez instrumentalne spremljave. Gospele, ki so se sicer razvili iz spiritualov, kakršne so poznali v 19. stoletju, so do leta 1930 še pogosto improvizirali. Danes so to že zapisane skladbe, ki jih izvajajo protestantski solisti ob instrumentalni spremljavi. Običajno pripovedujejo svetopisemske zgodbe. Rekli smo, da so pesmi prevzemali tudi izvajalci jazzovske glasbe in jih po svoje krojili, zato bomo težko ugotovili, za katero obliko gre. Vendar gospele, recimo **Jesus Walks with Me** (Jesus je z menoj), še danes enako zagnano prepevajo veri predane „sestre“ – „sisters“, na primer priljubljene in znane pevke Mahalia Jackson (Mahalia Džekson), Rosetta Tharpe (Rozeta Tharp) in Mary Knight (Meri Najt). Značaj njihove glasbe kaže, kako je vsakdanja črnska pesem prodrla v cerkev; dostikrat so pesmi po obliki bluesi, ki jih bomo spoznali kasneje.

Pa še nekaj naslovov spiritualov: med najlepšimi so **Joshua fit the battle of Jericho** (Džoša fit džetl of Džerikou – Jošua se je boril pri Jerihonu), **Nobody knows the trouble I've seen** (noubodi nous džtrabl ajv sin – Nihče ne pozna mojih muk), **Go down Moses** (Gou daun Mouzes – Spusti se na zemljo, Mojzes).

## POMEN BLUESA ZA RAZVOJ JAZZA

Omenili smo torej že dve „postojanki“ na poti k jazzu. Poglejmo si tretjo, blues. Odločilno je vplival na jazz in je pravzaprav še vedno enako pomemben, kot je bil v začetku tega stoletja.

Brez bluesa jazza morda niti ne bi bilo. Iz vokalne oblike bluesa se je razvila instrumentalna; danes marsikatera skladba nosi ime blues, čeprav se močno razlikuje od prvinske oblike. Potem ko je jazzu prinesel nekatere bistvene sestavine, je šel blues torej svojo razvojno pot, čeprav se oboje med seboj še vedno tesno povezuje. Veljalo je – in še velja, da je pravi jazzovski glasbenik tisti, ki obvlada tudi blues.

Govorimo o bluesu in jazzu; za jazz smo povedali, da ga bomo težko opredelili – ko bomo nekoliko več vedeli o tej glasbi, nam bo opredelitve lažje postaviti. Zato pa ne bo tako težko z bluesom.

Med vsemi oblikami glasbe v Združenih državah konec prejšnjega stoletja se blues najbolj približuje pojmu „ljudske“ glasbe: ljudske po svojem nastanku, prenašanju melodij iz roda v rod, od pevca do pevca. Blues ima natanko določeno obliko: sestavljen je iz dvanajstih taktov, ki so vsebinsko in melodično razdeljeni na tri štiritaktne enote.

Blues po vsebini in melodiji ponazarja shema a a b. V prvih štirih taktih pevec izrazi svojo misel, v drugi enoti jo skoraj dobesedno ponovi, v zadnjih štirih taktih pa jo dopolni. Blues je torej po izvoru vokalna glasba, poje jo en sam pevec, ki spremlja petje na kitari ali banju. Pevec bluesa iz konca prejšnjega stoletja je podoben srednjeveškemu trubadurjem ali drugim potujočim pevcem: njegova vloga se prav malo razlikuje od tiste, ki so jo imeli njegovi davni predniki: od plantaže do plantaže prenaša novice, prepeva o življenju ljudi. Obenem pa si z bluesom teši žalost, razočaranje, redkeje pa z njim izraža tudi svoje veselje.

Kako je prišlo do te, v bistvu stroge oblike bluesa, je skoraj



Big Bill Broonzy, odličen kitarist, skladatelj in pevec bluesa. Njegov prvi koncert v Londonu leta 1951 predstavlja začetek razmaha bluesa v Evropi.

nemogoče ugotoviti. Blues se je oblikoval počasi, v treh stoletjih prilagajanja črncev Ameriki. Delavci na plantažah so ob svojem delu prepevali: njihove delovne pesmi so gotovo vsebovale zakonitosti, ki jih je narekovalo že enakomerno delo, ponavljajoči se gibi. Raziskovalci preučujejo tudi afriško glasbeno izročilo, vendar ga ni mogoče natančno povezati z bluesom.

Prvič so se pevci bluesa uveljavili med državljansko vojno v letih 1861-1865. Opevali so revščino, ropanje, osvoboditev sužnjev, zanimal jih je tudi gospodarski vzpon novih Združenih držav. Okoli leta 1900 je bil blues že močno uveljavljena oblika — ko se je instrumentalni jazz šele prebujal.

Ob tem moramo poudariti značilnost, ki poleg določene oblike in pretežno žalostne vsebine šele prav opredeljuje blues. Prav ta značilnost je odločilna za ves jazz. Gre za pojav blue note (otožne note), ki je posledica spajanja dveh kultur — črnske in ameriške, in prilagajanja črncev glasbenim navadam, ki so bile zakoreninjene v novi domovini. Po prevladujočih teorijah so črnici v Ameriko prišli vajeni pentatonike, lestvice petih zaporednih celih tonov brez poltonov. Evropska kultura v Združenih državah pa je ponujala durovo lestvico z dvema poltonoma. Črnici naj bi „zgladili“ poltone — znižali tretjo in sedmo stopnjo. Pri takšnem postopku poltona izgineta, sporna intervala nista več mali sekundi (med 3. in 4. stopnjo in 7. ter 8.). Seveda tudi med 1. in 3. stopnjo ter 1. in 7. ni več intervala velike terce oziroma septime, ki se zmanjšata. Takšna zvočnost daje posebno, otožno barvo (blue), ki je značilnost te zvrsti glasbe.

Rekli smo že, da je na blues — na njegov nastanek — vplivala delovna pesem — field hollers — (fild houlərs) — črnih sužnjev. Vendar natančne razvojne poti ni mogoče ugotoviti; blues se je in se še prepleta tudi z duhovno glasbo in tako uhaja iz rok tistim, ki bi ga želeli natanko opredeliti. Predvsem moramo ugotoviti, da je bil blues improvizirana glasba: pevec je poznal način izvajanja, naučil se je preprostih akordov za spremljavo na kitari, nato pa je improviziral svoje pesmi. Če so bile ljudem všeč, so se jih naučili

KINGSWAY HALL, LONDON

LONDON JAZZ CLUB

PROUDLY PRESENT A

RECITAL

BLUES • FOLK SONGS • BALLADS

by the Famous American Singer



“BIG” BILL BROONZY

Saturday, September 22nd, 1951

Plakat

A

BLUE NOTE v C-DURU

Blue notes a) „drseči“ blue toni v durovi lestvici (be, es in ges), b) ponazoritev blue tonov v sklopu melodije (be, es in ges)

od njega, jih povzemali (po ustnem izročilu seveda) in jih naprej obdelovali. Šele mnogo kasneje so bluese začeli zapisovati in jih snemati.

Morda je bilo blues v začetku pogostejše slišati na podeželju kot v mestih, ko pa so črnice po secesijski vojni osvobodili suženjstva, so številni odšli v mesta, kamor so odnesli tudi svoje pesmi in jih prepevali na uličnih vogalih. Če so bili telesno kakorkoli prizadeti, je bilo petje njihov edini način preživljanja. Med slepimi pevci bluesa je bil Blind Lemon Jefferson (Blajnd Lemon Džeferson, rojen l. 1885). Njegovo petje so v tridesetih letih posneli; bluesi tega tipičnega preprostega podeželskega pevca kažejo, kakšna je bila črnska glasba, preden se je pojavil jazz.

Jefferson je svoje znanje prenašal tudi na druge, med katerimi se je z razbojniškimi, delavskimi, zaporniškimi bluesi uveljavil Huddie Ledbetter (Hadi Ledbetər, rojen l. 1888), znan pod vzdevkom Leadbelly (Ledbeli). V dvajsetih letih se je močno razmahnila industrija gramofonskih plošč. Trgovci so ugotovili, da bodo med črnici zlahka prodri s posnetki bluesov, zato so iskali pevce in njihovo petje izdajali na tako imenovanih „race records“ (rejs rekordz) — ploščah za „raso“, za črnice. Tako so odkrili tudi eno



Ovitek plošče Scotta Joplina, pianista in skladatelja, najpomembnejšega zastopnika stila ragtime.

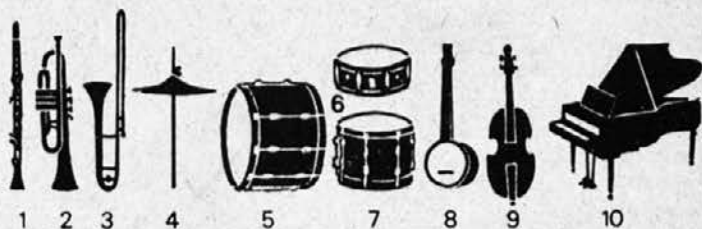
največjih pevk bluesa, Bessie Smith (Besi Smith, rojeno leta 1894). To je bilo obdobje, ko so predvsem pevke bluesa spremljali instrumentalni ansambli ali pianisti. Bessie, ki je doživela svoj višek med leti 1923 in 1927, je pela v družbi nekaterih velikih imen jazza, s katerimi se bomo še srečali, tako tudi z Louisom Armstrongom (Lujs Armstrong).

Seveda ni mogoče ugotoviti, kdaj se je tak način petja pričel imenovati blues, vendar je bila prva melodija tiskana leta 1912. To je bil Memphis Blues, ki ga je izdal W. C. Handy (Vi Si Hendi). Ta je najprej igral kornet in je z orkestrom potoval po jugu ZDA, kjer je naletel na številne pevce bluesa. Prišel je zbirati pesmi, ki so ga močno pritegnile, in jih tudi sam zlagati. Ker jih je znal zapisati, jih je dal tiskati in se je z njimi močno uveljavil — note so namreč dosegle tudi belo prebivalstvo.

Tako kot so blues v začetku stoletja in še prej peli, so ga okoli leta 1915 prenesli tudi v instrumentalno glasbo, kjer so glasbeniki prav tako uporabljali nižane intervale in se držali okvira dvanajstih taktov ob akordni spremljavi tonike, subdominante in dominante.

Pevcev bluesa je bilo mnogo; vseh ne moremo naštetih, vendar bi ne bilo prav, če ne bi omenili vsaj nekaterih. Na ploščah sta se nam ohranila podeželski in mestni blues. Prepevali so ju Sonny Terry (Soni Teri), ki je bil slep in je igral na orglice, Big Bill Broonzy (Big Bil Brunzi), ki je bil izvrsten kitarist; posebno pretresljivo je mestni blues izvajala Bessie Smith. Za razliko od podeželskega, kjer je bila pevcem in ljudem narava bližja in jih je tudi tolažila, je bil mestni blues (igrali so ga nekoliko počasneje) bolj trpek, izražal je večje trpljenje in nesrečo črncev, ko so prebivali v getih, izoliranih mestnih četrtih.

Bessie Smith so imenovali „cesarico bluesa“; znane so še štiri pevke, ki se prav tako pišejo Smith. Vse pa so svoje znanje črpale pri prvi veliki pevki bluesa, Gertrude „Ma“ Rainey (Gertrud Ma Rejni), „mater“ bluesa, ki se je rodila leta 1886.



Instrumenti, kakršne so uporabljali v zgodnjem obdobju jazz v New Orleansu: 1. klarinet, 2. trobenta, 3. pozavna, 4. činele, 5. veliki boben, 6. mali boben, 7. tenorski boben, 8. banjo, 9. kontrabas, 10. klavir.

## GLASBENIKI SO SE ZBIRALI V NEW ORLEANSU

Z opisovanjem razvoja črnske duhovne pesmi in bluesa smo segli daleč čez čas, ki smo ga označili kot začetek jazz. Pri tem lahko ugotovimo, kako težko je v jazzu postavljati mejnike, in obenem, kako močno so se posamezne zvrsti prepletale med seboj. Povrnimo se zdaj k tistemu, kar je polagoma dobilo naziv jazz. Še enkrat povejmo, da je nastajal v New Orleansu okoli leta 1900. Z denarjem, ki so ga zdaj svobodni črnici zaslužili pri delu, so si kupovali glasbila. Treba je vedeti, da je bila tedaj vsa Amerika noro navdušena nad trobili. Črnici so po vzoru belskih godb že okoli leta 1880 oblikovali svoje orkestre. Njihovi člani so bili nosači, mali trgovci, brivci, ki so se ob sobotah in nedeljah prelevili v glasbenike samouke. Po svoje — na način, ki je napovedoval jazz — so izvajali koračnice, melodije, ki so jih slišali iz meščanskih hiš, in bluese. Te godbe so najprej sodelovale pri pogrebih. Ko so spremljali pokojnika, je bila glasba žalostna, ko so se vračali, je zadonela veselo. Nato so postale črnske godbe tako priljubljene, da so jih vabili na zabave v mestni okolici in na povorke v samem New Orleansu.

## RAGTIME IN BOOGIE - WOOGIE

Ostali bomo v New Orleansu, vendar se bomo spet vrnil k skupinam črnih glasbenikov, ki niso imele pravih instrumentov:

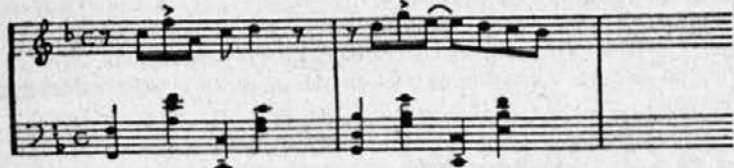


Trobentač Joe „King“ Oliver (v ozadju) s svojim Creole Jazz Band iz New Orleansa

brenkala so izdelali tako, da so na razne škatle in zabojčke ali tudi sode napeli recimo vrvi za obešanje perila; priljubljene so bile orglice, ki so bile poceni instrument; razen tega so prav tako pri nas s pomočjo cigaretnega papirja igrali na glavnike.

Po salonih v New Orleansu pa so igrali godalni orkestri, ki so jih sestavljali kreoli, mešanci med črnici in Francozi, ki so bili družbeno na višji stopnji in so si mnogo lažje pridobili glasbeno znanje. Črnici, ki so prebivali v barakarskem naselju Perdido, so na svojih doma narejenih instrumentih posneli glasbo kreolov in belcev. Po mnenju nekaterih teoretikov naj bi tudi to močno vplivalo na nastanek jazza. Črnske skupine so namreč izvajale doživeto, prepričljivo, močno izrazito in svežo glasbo, s katero so prekosili belce in kreole ter se pojavili v javnosti. Glasbo so imenovali ragtime (regtajm, iz angl. izraza ragged time – regd tajm, prekinjeni takt).

Odlikovala se je po sinkopah, pa po vložkih, ki so tako značilni za jazz – breakih. To glasbo so izvajalci improvizirali, nato pa so jo bolj izkušeni začeli zapisovati. V ragtimu so se spojili elementi evropske glasbe (koračnice, polke, četvorke) in afriške folklore. Takšen način igranja so prevzeli pianisti, ki so igrali po barih: imeli so zagotovljen zaslužek, zato so lahko več časa posvetili tudi izpopolnjevanju v glasbi in postali pravi profesionalci.



pri ragtimu se poudarek pogosto prenaša s težkih na lahke dobe

Ragtime ni bil priljubljen samo na jugu Združenih držav. Eden prvih velikih izvajalcev, Scott Joplin (Skot Džoplin), je bil rojen v Teksasu. Zapisal in izdal je številne svoje raga, tako leta 1896

znameniti **Maple Leaf Rag** (MepL Lif Reg, Rag javorovega lista). Po njegovem vzoru so raga izvajali številni pianisti po vsej Ameriki.

## MAPLE LEAF RAG.

Tempo di marcia.

BY SCOTT JOPLIN.



začetek Raga javorovega lista, ki ga je napisal Scott Joplin





**Louis Armstrong**, znameniti trobentač in eden najslavnejših jazzovskih glasbenikov.



Pianist in komponist **Jelly Roll Morton**, ki je v svojih skladbah povezoval elemente ragtimea, bluesa, opere, stila New Orleans, španskih in drugih ljudskih pesmi.

Vzporedno z ragtimom se je v začetku stoletja v Chicagu pojavil poseben način igranja na klavir, imenovan boogie – woogie, ki je v bistvu izšel iz bluesa. Pri tem slogu levica ponavlja sinkopiran (punktiran) ritmični obrazec, imenovan tudi „walking bass“ (uokin bas, „hodeči“ bas), desnica pa izvaja melodijo, ki je običajno blues, in jo poljubno variira. Preden se je ta slog uveljavil na klavirju, so ga poznali že izvajalci na banjo. Ti so lahko izvajali tudi „blue“ note, ki jih iz klavirja ni mogoče izvabiti. Zato so si pianisti pomagali tako, da so istočasno igrali veliko in malo terco oziroma veliko in malo septimo. Njihovo ravnanje je zanimivo predvsem zato, ker tako igrajo jazzovski pianisti še danes.



Značilni punktirani bas (izvaja ga leva roka na klavirju), ali kak drug basinstrument **boogie-woogieja**.

Obrazec v levi roki nekateri razlagajo z afriškimi ritmičnimi vzorci, drugi pa z ropotom vlaka, saj so ga potujoči glasbeniki imeli pogosto priložnost slišati. Zato **Honky Tonk Train Blues** (Honki Tonk Trejn Blus, blues vlaka), ki ga je ustvaril Meade Lux Lewis (Med Luks Luis), eden glavnih predstavnikov takšnega načina igranja. Mnogo pozneje se je boogie-woogie pojavil tudi v rock and rollu, rhythm and bluesu, celo v twistu, v smereh, ki jih vsekakor ni mogoče prištevati k jazzu.

## GLASBA V STORYVILLU

New Orleans (Nju Orlinz) je posebno v zabaviščni četrti Storyville (storivil) imel izredno bogato glasbeno življenje, vse do leta 1917, ko so oblasti to četrt zaprle. Spomnimo se spet črnskih trobilnih orkestrrov, ki so sodelovali najprej na pogrebi, nato pa na zabavah. S svojim načinom igranja – značilno črnim, s sinkopami, z divjimi improviziranimi pasažami, so se prebili tudi v Storyville. V bordelih, kabareti, kavarnah so igrali pianisti, v premožnejših javnih hišah celo kreolski orkestri ali manjši ansambli. Glasba, ki so jo izvajali, se je še vedno imenovala ragtime. Med posameznimi skupinami – kreoli, črnici – so bile prave glasbene bitke, posamezne skupine so si skušale priboriti boljši zaslužek, večji ugled. Izzivale so druga drugo, tako da so kar sredi ulice dokazovale, katera bolje igra.

Sčasoma se je sestav teh orkestrrov prečistil. Najmočnejši instrument je bil kornet, ki je igral melodijo in je vodil skupino. Klarinet je izvajal mojstrske okraske, ki jih je podpirala ali prekinjala pozavna. Ritmično sekcijo so sestavljali kontrabas (pogosto namesto njega trobilo suzafon), tuba, kitara ali banjo, seveda pa tudi nepogrešljiva baterija tolkal, v kateri sta morala biti vsaj mali in veliki boben.

Kakšna je bila glasba teh orkestrrov? Lahko govorimo o improviziranem kontrapunktu: vsak glasbenik je preprosto, vendar zagnano izvajal okraske na izbrane melodije (pogosto je šlo za priljubljene bluese). Tako se je glasba zčila v akorde, ki so jih glasbeniki oblikovali sproščeno, spontano, rekli bi, nagonsko, sledeč občutku skupne igre, ki jih je vezal. Tako je nastala harmonija, ki je melodijo potisnila v ozadje. Kontrapunkt med melodičnimi in ritmičnimi instrumenti pa je ustvarjal posebno napetost. V tem je opaziti premik od afriške kulture (ki je v glasbi obredna in uporablja predvsem dolge melodične obrazce) k evropski glasbi – harmoniji.

Okoli leta 1900 so orkestri v New Orleansu igrali polke,



Sidney Bechet, klarinetist in sopransaksofonist, ki je s svojim stilom in virtuoznostjo vplival na vrsto poznejših glasbenikov.

kvadrilje, melodije ragtima in znane bluese. Prav njihovo izvajanje ragov je jazzovsko, čeprav se je naziv „jazz“ pojavil šele dvajset let kasneje. Največ je za igranje, ki jo vodilo v jazz, storil kornetist Buddy Bolden (Badi Boulden). Slovel je okoli leta 1900. Igral je vse noči, pravijo, da mu po moči v izvajanju ni bilo para. O tem na žalost ne moremo soditi, ker pač nimamo na voljo posnetkov njegove glasbe.

## SELITEV PROTI CHICAGU

Leta 1917 so oblasti odločile, da bodo Storyville, zabavišni del New Orleansa, zaprle. Glasbenikom ni preostalo drugega, kot da so si poiskali kruha drugod. Pritegnil jih je Chicago, v katerem je tedaj kar vrvelo od glasbe in alkohola. Čeprav so nove glasbenike potrebovali, so chikaški orkestri prišleke le neradi sprejeli medse. Obkladali so jih z žaljivimi vzdevki, črna glasba z juga Združenih držav se jim je zdela umazana, pravili so, da je „jass“ ali „jazz“. Ta pridevnik je v govorici ameriških črncev imel kaj opolzek pomen. Vzdevek se je zdel ljudem zanimiv, in ko so ga uporabili v javnosti, so ga množice sprejele.

Leta 1919 je v Chicago prišel tudi King Oliver (King Olivær), ki je ustanovil „Original Creole Jazz Band“ (Oridžinal Kriol Džez Bend, izvirni kreolski jazzovski orkester). Orkestru se je leta 1922 pridružil mladi kornetist, ki se je dotlej uveljavil z igranjem na ladajah, vozečih po Missisipiju, in v orkestrih New Orleansa. To ni bil nihče drug kot Louis Armstrong.

King Oliver je uveljavil način igranja, ki je bil za takšne sestave prav značilen. Slo je za „tri in pol“ glasno polifonijo ob spremljavi ritmične sekcije. Tako kot prej v ragtimu so tudi zdaj melodijo igrali kornet, pozavna in klarinet. Polovično pomeni drugi kornet, ki



Dokaj pogosti ponatisi plošč s posnetki trobentača Bixa Beiderbeckerja dokazujejo, da je v kratki ustvarjalni dobi (umrl je v starosti 28 let) izoblikoval glasbeni izraz, ki je še vedno svež.

je dolgo igral terco niže od vodje skupine, to je od prvega kornetista.

Glasba, ki jo je izvajala skupina Kinga Olivera, je bila preprosta, obenem pa spevna. Sestavljali so jo bluesi, ki jih je napisal sam Oliver ali pa jih je prevzel od drugih glasbenikov.

Louis Armstrong se je kmalu izkazal kot izreden solist, zato je odšel po svojih glasbenih poteh, King Oliver pa ni uspel obdržati nekdanje slave, umrl je pozabljen in reven leta 1938.

## JAZZ SO IGRALI TUDI BELCI

Čas je, da si pogledamo, kako je bilo z belimi glasbeniki v New Orleansu. Spomnimo se črnega kornetista Buddyja Boldena; vzporedno z njim je delovala tudi skupina belih glasbenikov, ki jo je vodil bobnar „Papa“ Laine (Lejn). Ta skupina je skupaj s črnskimi sodelovala v paradah, na plesih, v pouličnih spopadih med glasbeniki, igrala pa je podobno glasbo kot črnici.

Tudi Lainovi glasbeniki so se napatili proti Chicagu. Še preden se je v mestu pojavil King Oliver, so bile že znane nekatere skupine pod nazivom „Dixieland Jass Band“. Domnevajo torej, da so bili vzdevka „jazz“ deležni najprej ansambli belcev.

Beli glasbeniki se niso vsi ustavili v Chicagu, nekateri so se napatili še naprej v New York. Tam je kornetist Nick La Rocca (Nik la Roka) ustanovil „Original Dixieland Jass Band“ in z njim jazzovsko glasbo v trenutku razširil po deželi. Nočni lokali so iskali jazzovske glasbenike, ki bi lahko zadovoljili nove glasbe lačno občinstvo. Omenjena skupina je bila prva med jazzovskimi, ki je že leta 1917 posnela več plošč.

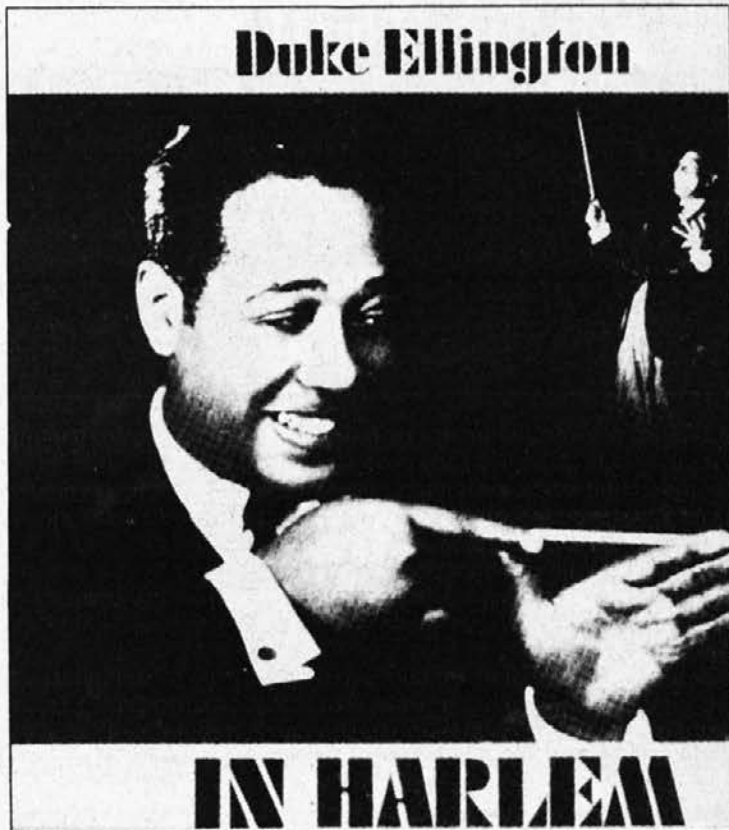
Opazili smo naziv „dixieland“, ki ga pri črnih glasbenikih nismo srečali. Dixieland je pomenil prav določen slog igranja. Ansambli



**Roy Eldridge**, trobentač z izjemno emocionalno močjo, veleni člen med Louisom Armstrongom in Dizzyjem Gillespiejem.



**Coleman Hawkins**, tenor saksofonist z izredno širino tona, virtuosno tehniko in mojster značilnih rapsodičnih improvizacij. Je prvi v vrsti velikih solistov na saksofonu.



**Edvard Kennedy Ellington, The Duke** (vojvoda), pianist, aranžer, skladatelj in vodja orkestra, eden najpomembnejših mojstrov jazzja, za katerim je petdeset let neutrudnega ustvarjanja.

so v začetku skušali verno posnemati način igranja črnkih trobilnih orkestrrov (predvsem s toikali), sestavljeni pa so bili podobno kot črnki (ragtime) orkestri. Melodično linijo je prevzemala skupina trobente (ali korneta), pozavne in klarineta. Ritmično sekcijo sta sestavljala baterija tolkal in klavir, k temu pa sta bila lahko dodana še bas in banjo ali kitara.

V dixielandu trobenta najprej igra melodijo, na katero se navezuje klarinet z improvizacijo. Še tretjo sestavino, melodično linijo prispeva s svojo improvizacijo pozavna. Ritmična sekcija pri tem zagotavlja čvrsto harmonsko in ritmično osnovo. Zatem vsak glasbenik zaigra solo, se pravi, da pokaže svoje sposobnosti: svoj delež improvizira. Skladbo zaključijo skupinska igra.

Tako so igrali beli glasbeniki, ki so izšli iz New Orleansa. Posnetki te zvrsti so vplivali na mlade glasbenike. Način igranja Original Dixieland Jass Banda je okoli leta 1920 rodil chicaško jazzovsko usmeritev.

## SLOG NEW ORLEANS TUDI DRUGOD

Seveda v tem obdobju prodornost črnkih glasbenikov ni bila nič manjša. Med pianisti, ki so se pojavljali v Chicagu ali New Yorku, je posebej izstopal Jelly Roll Morton (Dželi Rol Morton, rojen leta 1885), kreol, čigar prvi dve imeni sta pravzaprav vzdevek. Igral je v slogu, imenovanem New Orleans, bil je ne le izvrsten in prefinjen pianist, ampak tudi skladatelj in dirigent. Tudi on je izšel iz zabaviščne četrti Storyville v New Orleansu, kjer je uspešno izvajal bluese, rage in priljubljene pesmi. Do leta 1922 se je selil z enega konca Združenih držav na drugega in povsod ustanavljal jazzovske ansamble. Nato pa je v Chicagu in v New Yorku posnel nekaj plošč, ki so med najlepšimi primeri sloga New Orleans, v katerih se je izkazal tudi kot dirigent. V njegovem

orkestru so sodelovali v tistem času najboljši glasbeniki, ki pa jim je z večjo roko aranžerja odrejal način igranja. S tem je omejil njihovo svobodo improviziranja, glasbi pa obenem dal močan oseben pečat. S takšnim ravnanjem je dal slutiti, kako se bo razvila jazzovska glasba velikih orkestrrov.

V istem slogu je igral še eden od velikanov jazzja, Sidney Bechet (Sidni Bešé). Tudi on je bil kreol in rojen v New Orleansu leta 1897, naučil se je igrati klarinet in je z osmimi leti že sodeloval s Freddyjem Keppardom (Fredí Keppard), ki je tedaj veljal za vodilnega kornetista. Pri dvajsetih se je odpravil na turneje, igral tudi v enem od orkestrrov Kinga Oliverja in se prav tu seznanil s sopranskim saksofonom. Povedati moramo, da je bil med prvimi, ki je na tem instrumentu dosegel pravo mojstrstvo.

Sidney Bechet je pogosto potoval v Evropo, kjer je dosegel še posebno priljubljenost. Bil je izreden glasbenik, vendar se je včasih preveč želel približati komercialnemu okusu širšega občinstva.

## POJAVI SE SATCHMO

Poglavje zase je Louis Armstrong, rojen v New Orleansu leta 1900. Zaradi močnih ustnic je dobil vzdevek Satchmo (sečmo), ki se je med številnimi drugimi edini obdržal. Že kot otrok je živel sredi glasbe, spremljal parade in občudoval predvsem Kinga Oliverja. Pri dvanajstih je prepeval s tovariši, z instrumentalno glasbo pa se je seznanil šele v pobiljševalnici, kamor je zašel za leto dni (novo leto je hotel neobzdrano proslaviti s streljanjem v zrak, kar oblastem ni bilo všeč). Tako naglo se je naučil igrati na kornet (pomagal mu je eden od paznikov), da je že v pobiljševalnici vodil orkester. Nato so v New Orleansu vedno poslali ponj, po malega Armstronga, kadar so potrebovali kornetista. Satchmo je igral povsod, kjer je le mogel, na rečnih ladjah, v nočnih lokalih. Dodatno znanje je dobil pri Kingu Oliverju, ki ga je po odhodu v Chicago tudi poklical v svojo skupino. Že pri petindvajsetih pa je snemal samostojno. Kadarkoli je zadonel njegov kornet, je bilo



Benny Goodman, vodilni klarinetist swinga.



Cootie Williams, odlični trobentač iz obdobja swinga, ki je po 23-letnem premoru leta 1962 zopet zaigral v orkestru Duka Ellingtona.



Tenorsaksofonista Bena Websterja, enega glavnih predstavnikov swinga, samouka na svojem instrumentu, odlikuje samosvoj ton z izjemnimi izraznimi razsežnostmi.

občinstvo navdušeno. Louis Armstrong se je ves predajal glasbi in pri solih ni štedil z močmi. Ploskali so mu tako belci kot črnici in številni glasbeniki so hoteli slediti njegovemu zgledu. Satchmo je imel izreden občutek za ritem in je igral nadvse lahkotno. Čeprav so bili glasbeniki v njegovi skupini med najbolj upoštevanimi v svojem času, jih je odločno prekašal.

Okoli leta 1925 je Armstrong igral v nekem orkestru, katerega vodja mu je omenil, da je z neuglednim kornetom videti prav smešen. Satchmo si je nemudoma kupil trobento in je odtlej igral le še na ta instrument.

Satchmo je gotovo največji glasbenik sloga New Orleans. Uspelo mu je tudi to, kar njegovim tovarišem ni: ostal je priljubljen, tudi ko njegova zvrst glasbe ni bila več v središču pozornosti. Vendar je treba priznati, da je predvsem po letu 1930 znal prilagoditi glasbo okusu manj zahtevnega občinstva. Igral je vse vrste zabavne glasbe, ki pa ji je vedno dal osebni pečat. Igranje je uspešno povezoval s petjem, kjer se je uveljavil z značilnim grobim, raskavim glasom. Njegovo glasbeno udejstvovanje je prekinila šele smrt leta 1970.

## SLOG CHICAGO

V začetku dvajsetih let je bilo v Chicagu več mladih belih glasbenikov, večinoma študentov visokih šol. Navdušeno so spremljali glasbo črnkih ansamblov, ustvarili pa tudi svoj način igranja, slog Chicago. Najbolj zanimiva, že kar legendarna osebnost med njimi je bil Bix Beiderbecke (Biks Bidarbek) rojen leta 1903 in umrl pri devetindvajsetih).

Bix in Satchmo sta visoko presegla svoje sodobnike, jazzovske glasbenike, in sta drug drugega iskreno občudovala. Louis je ostajal v okvirih sloga New Orleans, predvsem v svetu bluesov, Bix pa je poslušal tudi sodobno evropsko klasično glasbo, ki je precej vplivala nanj. Razen tega je že od zgodnje mladosti igral klavir (namenili so mu namreč pianistično kariero), kar vse je njegovi

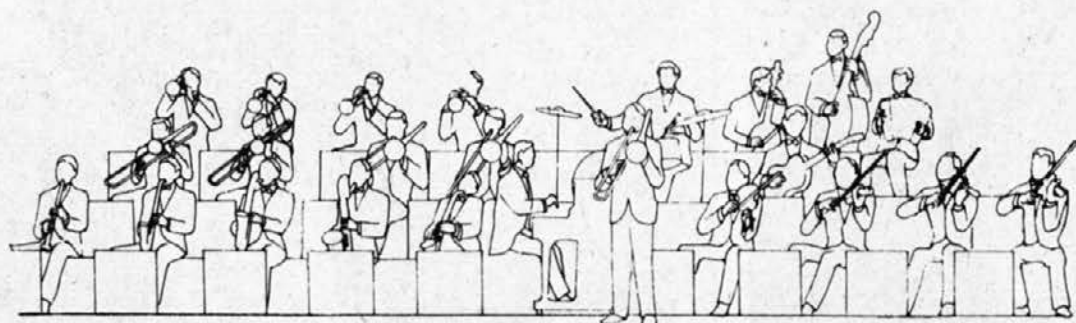
glasbi dalo drugačen pečat kot tradicija, ki so je bili deležni črni glasbeniki.

Bix Beiderbecke je v svojo glasbo (bil je znan kot neizčrpen improvizator, vedno pripravljen na igranje) vnesel marsikaj takšnega, kar so dokončno razvili šele današnji jazzovski glasbeniki. Kljub temu je bil vendarle močno zasidran v chikaškem slogu igranja. Kot smo rekli, je ta slog nadaljevanje dixielanda, vendar je uknil tradicijo dvočetrtinskega, na koračnice spominjajočega tempa, in uvedel štiri poudarke v taktu. S tem je dosegel svojevrstno ritmično izrazitost. Poudariti je treba tudi dejstvo, da se je v chikaškem slogu prvič pojavil tenorski saksofon.

## ZAMETKI SWINGA IN VELIKIH ORKESTROV

Prav te ritmične zakonitosti je izrabil tudi Fletcher Henderson (Flečar Henderson, rojen leta 1898), ko se je v dvajsetih letih odločil sestaviti črnski orkester. Po letu 1920 je bil namreč močno priljubljen iz belih glasbenikov sestavljen orkester Paula Whitemana (Pol Uajtmän), v katerem je bilo glasbenikom prepuščeno le malo svobode. Whiteman je vztrajal pri natanko izpisanih partij, kjer ni bilo več prostora za improvizacijo. Njegova glasba je bila sladkobna in se je močno trudila ugajati cenenu okusu.

Fletcher Henderson je bil pianist in aranžer svojega orkestra. Glasbo je usmeril od skupinske improvizacije, ki je bila značilna za slog New Orleans, k skupinskemu izvajanju melodije z vmesnimi improvizacijami. Prav pri tem vidimo, kako močno so različni jazzovski glasbeniki vplivali drug na drugega, kako zelo so se slogi medsebojno prepletali (spomnimo se, da je podobno zasnovano uveljavil že dixieland). Ker je bilo v orkestru, kakršnega je sestavil Henderson, občutno večje število glasbenikov kot v dotodanjih



Johnny Hodges, eden najpomembnejših altsaksofonistov v zgodovini jazz in eden najboljših solistov v orkestru Duka Ellingtona.

Big-band, kakršen je bil najbolj priljubljen v štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih: 1. klarinet, 2. saksofon, 3. trobenta, 4. pozavna, 5. harmonika, 6. činele, 7. veliki boben, 8. mali boben, 9. tenorski boben, 10. kitara, 11. violina, 12. violončelo, 13. kontrabas, 14. klavir.

jazzovskih ansamblih, je bilo nujno dobro organizirati skupinsko igro. Na začetku se je aranžerjeva vloga omejevala na to, da je usmerjal glasbenike pri predstavitvi teme, nato pa zagotovil ritmično podlago za improvizacije solistov. Leta 1924 in 1925 je bil vodilni solist Fletcherjevega orkestra Louis Armstrong, ki je skupaj z ostalimi zelo dobrimi glasbeniki pripomogel, da je bila glasba orkestra kljub majavim začetkom nove oblike igranja privlačna. Nekateri Hendersonovi glasbeniki so še danes pojem jazzovske glasbe: trobentač Roy Eldridge (Roj Eldridž), altsaksofonist Coleman Hawkins (Koulman Hokinz), pozavnist Jimmy Harrison (Džimi Herison).

Henderson je način igranja v orkestru vse bolj izpopolnjeval in tako pripravil prostor za Duka Ellingtona, ki je bil resničen velikan jazz. Poleg Hendersona in Ellingtona je treba omeniti še klarinetista Bennyja Goodmana (Beni Gudman), ki je s svojim orkestrom prav tako eden od mejnikov v jazzovski glasbi; izšel je iz (belskega) chicaškega sloga.

## VELIKI DUKE

Edward Kennedy „Duke“ Ellington (Djuk Elington, rojen leta 1899) se je z glasbo ukvarjal od svojega sedmega leta. Vzdevek „Duke“ (vojvoda) je po naključju dobil že v otroštvu. Leta 1918 je sestavil svojo prvo skupino in vse do svoje smrti leta 1974 se je ukvarjal z glasbo. Bil je pianist in izreden skladatelj, morda največja osebnost jazzovske glasbe. Napisal je veliko število in posnel okoli tisoč dvesto del, igral z najboljšimi jazzovskimi glasbeniki, ustvaril izredne soliste v svojem orkestru, s svojo glasbo prepotoval ves svet.

Od 1927 do 1931 je Duke s svojim orkestrom igral v Cotton Clubu sredi Harlema, črnske četrti v New Yorku. Med številnimi skladbami iz tega obdobja naj omenimo **Mood Indigo** (Mud Indigou), ki je med najbolj znamenitimi Ellingtonovimi temami.

Ellington je razvijal svojo glasbo od prvih plošč, ko so si na

precej neizrazitem ritmičnem ozadju sledili dva ali trije solisti, do izredne vzajemne igre, ki jo je popestrila kopic domislic in izredno uglasena skupna igra vseh sodelujočih. Velja, da je marsikateri glasbenik uspel zablesteti le pod Ellingtonovim okriljem, tako velika je bila skladateljeva moč.

Od leta 1927, ko je šele prav zaslovel, do leta 1940 je Ellington uveljavljal tri načine igranja: „jungle“ – z izrazitimi poudarki trobent in pozavn, ki so ustvarjali prikupno in zabavno vzdušje; „mood“ – ki so ga izvajali skoraj brez vibrata, počasi, čustveno, hormonsko izrazito; „danse“ – način, primeren za ples (predvsem proti štiridesetim letom, ko se je jazz marsikdaj pretil v zabavno glasbo in so veliki orkestri zabavali plesoče množice).



Solo za trobento, skladba Royja Eldridgea „Trumpet Blues“, ki harmonsko in melodično ponazarja način izvajanja bluesa, ki je bil značilen za dobo swinga. (L. Feather, str. 241)



**Count Basie**, 45 let vodja svojega orkestra, sicer tudi aranžer, skladatelj, pianist in organist, ves čas med nosilci razvoja orkestralnega jazza.



**Jimmie Lunceford**, katerega orkester je bil poleg orkestra Duka Ellingtona in Counta Basieja med najpomembnejšimi v obdobju swinga v tridesetih letih.



**Lionel Hampton**, vibrafonist, bobnar, pianist in vodja orkestra, je izhajal iz swinga in nato izbral „maistream“ ali srednjo, bolj tradicionalno vejo jazzovskega razvoja.

Solisti Dukovega orkestra so bili povečini možje, ki so bili sposobni tudi sami voditi orkester. Od tod takšna kvaliteta in prepričljivost glasbenega izraza. Med prvimi, ki so večje ravnali z „wah-wah“ dušilcem, je bil trobentač Cootie Williams (Kuti Uiljems).

Ellington mu je napisal čudovit **Concerto for Cootie** (Koncert za Cootieja). Med prvimi glasbeniki, ki so igrali na tenorsaksofon, je Barney Bigard (Barni Bigard), ki je izšel iz šole New Orleansa in je leta 1927 začel sodelovati z Dukom. Ben Webster (Ben Uebster), prav tako tenorsaksofonist, je bil med najbolj izrazitimi glasbeniki tega instrumenta v obdobju swinga. Najpomembnejši med Ellingtonovimi možmi pa je gotovo Johnny Hodges (Džoni Hodžis), altsaksofonist, ki je v orkester prišel leta 1927. Bil je umirjen in prodoren glasbenik, ki je znal izvrstno izrabiti svoje sposobnosti.

Med številnimi črnskimi orkestri se je po letu 1930 z Ellingtonom lahko kosal le sestav Jimmyja Lunceforda (Džimi Lansford). Ta orkester je močno vplival na glasbeno delovanje sodobnikov. Z značilnimi ritmičnimi poudarki, ki so se mešali z barvitostjo solistov, je Luncefordov orkester postal pojem za swing.

## KAJ JE SWING

Že nekajkrat smo omenili izraz „swing“, ne da bi ga podrobneje opredelili. Težko je reči, kdaj se je to obdobje v jazzu začelo, vsekakor pa zajema leta od 1935 do 1945. Višek je doseglo med leti 1938 in 1943. Amerika je dixieland in chicaški slog imenovala „hot“, vroč; zanj so bili značilni manjši sestavi, ki so se polagoma večali. V swingu so bile manjše skupine povsem v ozadju, slavo pa so želi veliki orkestri, med najbolj pomembnimi tisti, ki so jih vodili Benny Goodman, Count Basie (Kaunt Bejsi), že omenjeni trobentač Roy Eldridge, pa Lionel Hampton (Lajnel Hempton).

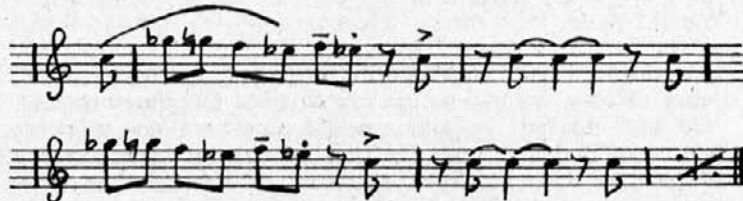
Za velike orkestre je predvsem značilno, da so nehali poudarjati samo prvo in trejo dobo v taktu, pač pa so kontrapunktično

naglaševali tudi drugo in četrto dobo in s tem zbuvali vtis, da so poudarjene vse štiri dobe. Kako naj posamezen orkester zveni, so odločali aranžerji, ki so morali dobro poznati harmonijo in slog. Običajno so orkestre sestavljali po štirje saksofoni, tri trobente in dve pozavni, ki jih je spremljala ritmična sekcija, kakršno poznamo že iz starejših obdobj. Glasbeniki teh orkestrov so nujno morali poznati note, kar med starejšimi jazzovskimi mojstri ni bila navada. To pomeni, da so morali zdaj slediti aranžerjevim zamislim (kako mojstrske so bile, nam dokazuje glasba Duka Ellingtona).

Improvizacija se je umaknila urejeni skupni igri in se je uveljavljala le še v solih. Medtem ko je eden od glasbenikov izvajal svoj solo, so preostali igrali „riff“, značilen obrazec štirin taktov, ki si ga je swing izposodil pri bluesu. Ta „riff“ so ponavljali, dokler je trajal solo. Za razliko od manjših skupin solista ni spremljala le ritmična sekcija, pač pa ves orkester.

Benny Goodman (rojen leta 1909) velja za enega najboljših klarinetistov. Bil je zelo izobražen, zato je bilo njegovo igranje tehnično popolno, na žalost pa precej hladno. S svojim orkestrom je nekaj časa veljal za „kralja swinga“.

Med orkestri, ki so se najbolj uveljavili v času swinga (ali kot ga tudi imenujemo: middle-jazza) in so segli vse do današnjih dni, je tudi orkester Counta Basieja. Ta mojster klavirske igre (rojen leta 1904) je sodeloval v številnih ansamblih, nato pa se je leta 1936 z lastnim orkestrom uveljavil z nastopom v New Yorku. Bistvo



Trikrat ponovljeni riff z vključenima dvema blue tonoma (es in ges)



Lester Young, mojster tenorsaksofona, ki je že v obdobju swinga s svojim prefinjenim igranjem nakazoval precej poznejši cool-jazz.



Legendarna Billie Holiday, pevka jazza, z izjemno muzikalnostjo in občutkom za ritem, ki je bil enakovreden najboljšim jazzovskim instrumentalistom.



Ella Fitzgerald, pojem jazzovskega petja. Nastopa še danes, uveljavila pa se je po letu 1934.

njegovega načina igranja je, da skuša v ritmični sekciji (kamor spada tudi klavir, kot vemo) ohraniti kar največ čistosti; sodeluje le z drobnimi, dobro preračunanimi vložki, na igro orkestra pa vpliva s čvrstim aranžmajem. Na zven Countovega orkestra je do leta 1940 močno vplival eden od glavnih solistov, tenorsaksofonist Lester Young (Lestár Jang, rojen leta 1909). Lester je v jazz vnesel občutljivo igro, s katero je napovedoval novo obdobje — bop. Swing je obogatil s poudarki, ki jih je vnašal poljubno, pri čemer ni trpela čvrsta zasnova njegovih solov. Ko se je leta 1940 poslovil od Counta, je Lester Young igral povečini v manjših skupinah, kjer je imel več možnosti za lasten izraz.

V začetku štiridesetih let je dal swingu nov zagon Lionel Hampton (rojen leta 1913). Hampton je bil najprej bobnar, nato pa ga je Armstrong spodbudil, saj se loti malo uporabljane instrumenta — vibrafona. S tem glasbilom je Hampton najprej sodeloval v triu Bennyja Goodmana, nato pa je leta 1940 sestavil svoj orkester, s katerim je želel veliko uspeha. Sam je izredno zagnan glasbenik, poln izvrstnih zamisli in odličen improvizator. Glasbeniki, s katerimi je sodeloval v štiridesetih letih, so se prav tako lahko ponašali z veliko ustvarjalno močjo (številni so se kasneje uveljavili kot solisti ali vodje lastnih orkestrów).

## SOLISTI V OBDOBJU SWINGA

V času, ko je jazzovski glasbi vladal swing, se je pojavilo tudi nekaj solistov, ki jih ne gre zanemariti. Ella Fitzgerald (Ela Ficzgerald) se je uveljavila prav okoli leta 1940, in sicer z orkestrom Chicka Webba (Čik Ueb), postala je pojem v jazzu in tudi v zabavni glasbi. Imela je izvrsten občutek za swing, za tisti pravi „jazzovski“ način petja (swing, ki tu ne pomeni sloga!), s

katerim se je povzpela visoko nad ostale pevce zabavne glasbe.

V orkestru Counta Basieja je nekaj časa sodelovala pevka Billie Holiday (Bili Holidej) in se trudila, da bi z glasom kar se da natančno posnemala instrumentalno igro.

V orkestru Lionela Hamptona se je okoli leta 1940 izkazal pianist Nat „King“ Cole (Net King Koul), ki je igral občutljivo, preprosto in doživeto. Poznamo ga tudi kot pevca ameriških balad.

Sredi swinga in vendar z usmeritvijo, ki jo je težko opredeliti, so se okoli druge svetovne vojne pojavili tudi nekateri pianisti, Erroll Garner (Erj Garnar), Art Tatum (Art Tejtam) in Oscar Peterson (Oskar Pitarsøn). Garner (rojen leta 1921) ni znal brati not in se je sam naučil igrati na klavir; zanj je značilna velika svoboda in neodvisnost rok pri igranju, posebej še zaostanek leve roke za desno, ki je v ritmičnih mojstrstvih vzorna. Peterson (rojen leta 1925) je klavir spoznaval s študijem od otroštva dalje. Iz različnih vplivov je ustvaril svoj slog. Uveljavil se je kot solist in kot spremljevalec.

## SPET STARI NAČIN IGRANJA

Okoli leta 1938 se je ameriška javnost spet začela zanimati za način igranja New Orleans. Nastopil je val, ki ga imenujemo „New Orleans Revival“ (ponovna obuditev). Managerji so poiskali ostarele in bolne mojstre, ki so nastopali že pred letom 1920 in kasneje o njih ni bilo več slišati. Javnosti so tako želeli predstaviti glasbo, ki je zaradi tehničnih ovir na višku njenega razcveta še ni bilo mogoče posneti. Plošče, ki so prišle na tržišče pred drugo svetovno vojno, seveda ne morejo dati prave podobe nekdanje glasbe, še predvsem ne vsega živahnega dogajanja v New Orleansu.



Erroll Garner, popularni koncertni pianist, eden najpomembnejših „romantikov“ v jazzu.



Oscar Peterson, virtuozni pianist z izjemno tehniko in širokim glasbenim znanjem, predstavnik modernejše veje mainstream usmeritve.



Stan Kenton, eden najpomembnejših aranžerjev in dirigentov, ki je veliko pripomogel k razvoju sodobnega orkestrskega jazzu.

## BE - BOP - SLOG ŠTIRIDESETIH LET

Pred letom 1940 je swing začel izgubljeni svojo življenjsko silo in svežino. Postal je zelo priljubljen, prava moda, in v želji, da bi zadostil komercialnim potrebam, se je vedno bolj utapljal v stereotipnih obrazcih, ki so še vedno „vžigali“ pri širokem krogu občinstva. Veliki orkestri so večinoma sledili tej uspešni, a ustvarjalno slepi ulici. Ob njih se je tedaj začelo pojavljati več manjših zasedb in posameznikov, ki so s svojim igranjem že kazali znake novega stila, be-bopa. Med temi velja saksofonist Lester Young za enega glavnih veznih členov med swingom in be-bopom ter celo cool jazzom. V svojih improvizacijah je namreč vedno bolj odstopal od ustaljenih melodičnih linij in za swing običajnih harmonij, s svojim redkobesednim načinom igranja pa je že nakazoval preišljeni stil cool jazzu. Poleg njega moramo med napovedovalci be-bopa omeniti še saksofonista Colemana Hawkinsa, trobentača Roya Eldridgea, pianista Clydea Harta (Klajd Hart), basista Jimmyja Blantona (Džimi Blenton), bobnarja Joa Jonesa (Džou Džouns) in kitarista Charlieja Christiana (Čarli Kristjan).

Novi stil, ki se je rojeval na prelomu desetletij, je poleg čisto glasbenih spodbud črpal navdih tudi v kritičnem družbeno-političnem stanju sveta v tem času. Pred letom 1940 so se namreč politični in socialni odnosi izjemno zaostriili in vrsta držav se je pripravljala na vojno.

Tankočutnost glasbenikov, posebno še temnopoltih, ki so bili socialno, rasno prizadeti, ni mogla prezreti bližajočega se kaosa. Njihova skrb za usodo sveta, slutnja vojne in socialnega razsula, sta morali roditi tudi novo, manj „uglašeno“ in bolj „nemirno“ glasbo. Med gladke in tekoče melodije swinga se je začela vrvati nervoza, nestropnost, zbežanost in negotovost.

5. V skladbi „Jessica's Day“ trobentača Dizzyja Gillespieja zasledimo hitro menjajoče se vzdušje, na videz razbito zgradbo, ki predstavlja be-bopovski način ustvarjanja zvočne napetosti.





Charlie Parker, osrednja osebnost sloga be-bop.



Thelonius Monk, pianist, ki je pogosto nastopal s Charliejem Parkerjem, danes pa nastopa s svojimi skupinami.

Povsod so se pojavili glasbeniki, ki se jim je zdel do tedaj čislani lepi, uglajeni zvok instrumentov preveč „narejen“ in nenaraven. Začutili so, da z bolj grobim, hrapavim in trdim, skoraj napadalnim zvokom laže izpovedo svoje občutke, svoj odnos do sveta, svoj protest proti socialnim nepravilnostim in nezmožnosti politike, krščanske cerkve in strank, da bi zaustavile v vojno drveči svet. Mnogi so zaradi tega prestopili k drugim veram in si nadeli religiozna imena. Svoj odpor so mimo glasbe kazali tudi navzven, v načinu oblačenja, pričeski in obnašanju na odru.

Temnopolti glasbeniki so se z rastočim ponosom začeli zatekati tudi nazaj k afriški tradiciji, ki je jazzu na samem začetku dala osnovno spodbudo in mu dajala življenjski sok vse do danes. Na to jasno kažejo tudi naslovi nekaterih skladb: Max Roach – „Freedom Now“ (meks rouč – fridom nau), Oliver Nelson – „Afro-American Sketches“ (oliver nelson – efrou – amerikan skečiz), Charles Mingus – „Prayer for passive resistance“ (čarls mingus – prejr for pesiv rizistns).

Nova glasbena prizadevanja so se na začetku štiridesetih let najbolj kazala v Kansas Cityju in predvsem v malih lokalih Harlema v New Yorku.

V harlemskem glasbenem lokalju Minton's House je leta 1942 s srečanjem skupine odličnih temnopolnih glasbenikov prišlo do izčiščenja novega stila, be-bopa. Za mnoge poznavalce je to tudi začetek modernega jazza.

Ti glasbeniki so bili: altsaksofonist Charlie Parker (čarli parker), trobentač Dizzy Gillespie (dizi gillespi), bobnar Kenny Clarke (keni klark), pianist Thelonius Monk (thelounias mank) in kitarist Charlie Christian. Glasba, ki so jo igrali, se je zvočno precej razlikovala od zvoka swinga. Ta je sedaj mnogo bolj nemiren, enkrat begajoč, drugič napadalen, a vedno čvrst, trd in sočen. Melodije so mnogo bolj razsekane, nenavadni intervalni skoki pa vse bolj pogosti. Začetek ali konec kake improvizirane fraze ali melodije je pogosto nepričakovan. Nič hudega ni vstopiti s solom nekaj taktov kasneje ali ga zaključiti, preden bi se končala osnovna tema.

## CHARLIE PARKER IN DIZZY GILLESPIE

Takšna je glasba osrednje osebnosti be-bopa, altsaksofonista Charlieja Parkerja. Ustaljena harmonska osnova že izpetega swinga ga ni več zadovoljevala in čutil je nujno potrebo, da se reši njene utesnenosti. V raznih orkestrih, kjer je sprva natopal, ni našel podpore za svoje, v tistem času zelo svobodno igranje. Šele na jam sessions v Minton's House je srečal pravo glasbeno družščino, ki je znala ceniti in spodbujati njegovo muziciranje. Posebno sta se zblížala z Dizzijem Gillespiejem in od tedaj dalje pogosto nastopala skupaj: leta 1943 v orkestru Earla Hinesa (earl hajns),

FAST

The musical notation shows a saxophone line in G major with a tempo marking 'FAST'. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs. Chords are indicated above the staff: G, G7, C7, G, G7, C7, Bm7, E7, Am7, D7, G, Am7. There are circled numbers 1 through 12 indicating specific measures or phrases.

Za saksofonista Charlieja Parkerja karakteristični način sinkopiranja in uporabe prehodnih akordov je dobro viden v njegovi skladbi Bloomdido.





Tenorsaksofonist, Stan Getz ni radikalni inovator, odlikuje pa ga izdelan slog in liričen ton, s katerima se je prikupil široki publiki (mojster balade).



Eden najbolj posnemanih tenorsaksofonistov, John Coltrane, ki povezuje stil petdesetih let s sodobnimi jazzovskimi tokovi.

neobičajnimi prelomi melodične linije so glasbeniki na nov način ustvarjali napetost in intenzivnost glasbenega toka. To pa je zahtevalo tudi nov način poslušanja. Razbito, nekateri mu pravijo kar „stenografsko“ igranje, vrsta zvočnih odtentkov, „luknje“ v melodični in ritmični liniji ipd., vse to sili poslušalca, da sledi vsem elementom zvočne izpovedi. Z osvoboditvijo izpod prisile utečenih obrazcev prav ta nepredvidljivost, tako značilna za sodobne tokove jazzovske glasbe, tukaj prvič resnično zaživi.

Najbolj razširjena instrumentalna zasedba v be-bop glasbi je bil kvintet z instrumenti: trobenta, saksofon, klavir, bobni in bas. Kasneje so se tem instrumentom pridružili še nekateri drugi, predvsem pozavna – Jay Jay Johnson (džej džej džonsøn) in vibrafon – Milt Jackson (milt džeksøn), Terry Gibbs (teri džibs), ki sta bila zvočnemu okusu be-bopa dovolj blizu. Klarinet, ki je bil tako cenjen v času swinga, sedaj ne pride prav do veljave, kajti njegov zvok je preveč mehak in uglajen za ihtavo dušo be-bopa.

## VELIKI ORKESTRI: PROGRESIVNI JAZZ

Elemente be-bopa so poleg Dizzyja Gillespieja skušali prenesti v velike orkestre še nekateri drugi glasbeniki: Terry Gibbs, Earl Hines in Billy Eckstine. Pri orkestrih, v katerih so igrali in so jih vodili predvsem beli glasbeniki, tudi čutimo vplive be-bopa, vendar so težnje teh glasbenikov nekoliko drugačne.

Za igranje teh orkestrov se je uveljavil naziv „progresivni jazz“ in med njimi je najpomembnejši orkester Stana Kentona (sten kentøn). „Progresivnost“, naprednost tega dirigenta se kaže predvsem v težnji po razširjanju instrumentalne zasedbe in s tem uvajanju novih zvočnih možnosti v izvajanju vse daljših skladb, kar je omogočala že tudi gramofonska tehnika.

Kenton je iskal in spodbujal mnoge nove talente, pogosto tudi takšne, ki so igrali na do tedaj zelo neobičajna glasbila. Orkestru je dodal vrsto latinskoameriških in afriških tolkal in se podal tudi na študijsko potovanje v Srednjo in Južno Ameriko.

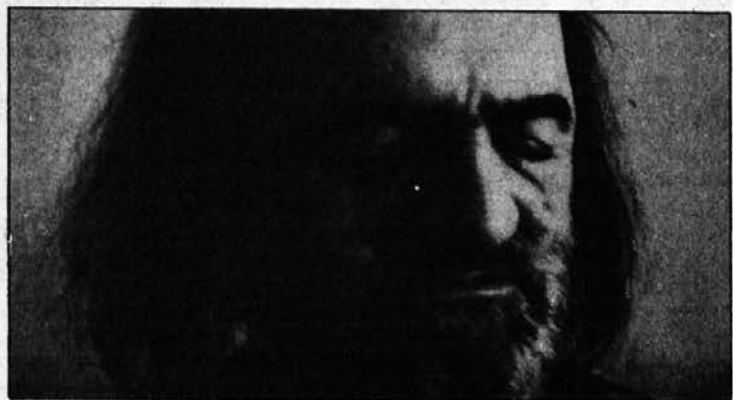
Poleg tega je zelo pazil na tehnično plat snemalne tehnike in akustike ter je s svojimi novimi zvočnimi zahtevami pripomogel h kakovosti snemanja. Pomemben je tudi kot glasbeni pedagog, kajti čutil je, da se glasbeno nadarjen človek lahko „nauči“ tudi jazza. Iz tega spoznanja se je po drugi svetovni vojni rodila vrsta ustanov za razvoj jazzovske glasbe in za šolanje glasbenikov. Med njimi sta najpomembnejši v Bostonu „Berklee School of Music“ (brkli skul of mjuzik) in v Torontu „Advanced School of Contemporary Music“ (ædvensd skul of kântempærøri mjuzik), ki jo vodi pianist Oscar Peterson.

## 1950 – COOL JAZZ

Nasproti na videz nervoznemu igranju glasbenikov be-bopa, polnem velikih dinamičnih, melodičnih in ritmičnih kontrastov, se je proti koncu štiridesetih let začelo pojavljati bolj umirjeno, tako imenovano cool igranje (ang. cool – miren, hladen). Glasbeniki, nosilci novega stila, cool jazza, so čutili, da lahko z manj zaigranimi notami povedo ravno toliko ali pa še več kot z gostobesednimi (gostozvočnimi) be-bop pasažami. Lahko bi rekli, da je bilo njihovo igranje bolj umirjeno, zadržano in premišljeno“ (sami glasbeniki cool jazza so se otepal te oznake), njihov ton je bil bolj gladek (redko so uporabljali vibrato) in čist. To so le zunanje značilnosti, ki pa pomenijo predvsem nov odnos do glasbenega izraza. Ta hoče sedaj z na videz manjšim obsegom zvočnih možnosti opozoriti na bolj prefinjene spremembe v zvočnem toku, hoče prav s to na videz „hladno“ redkobesednostjo (tudi pavze dobijo notam enakovredni „zvočni“ pomen) še povečati napetost melodične linije, harmonske gradnje in ritmičnega toka.



Gerry Mulligan, baritonsaksofonist, aranžer in skladatelj, katerega kvartet brez klavirja je postavil nova izhodišča jazzu petdesetih let.



Lennie Tristano, slepi pianist, glavni predstavnik in teoretični utemeljitelj cool-jazza.

Nagnjenje h cool jazzu je bilo prvič opaziti v igranju trobentača Milesa Davisa (Majls Dejvis). Njegovo igranje je bilo najprej zelo napeto, živčno, podobno stilu Dizzyja Gillespieja. Nato pa je začel postopoma igrati na bolj umirjen, „cool“ način. Enako težnjo je bilo čutiti v klavirskih improvizacijah Johna Lewisa (Džon Luis), pojavila se je v aranžmajih Tadda Damerona v drugi polovici štiridesetih let. Prvi cool solo posnetki v zgodovini jazzu so iz leta 1947. Takrat je Miles Davis igral še s Charliejem Parkerjem. Za značilen zvočni primer lahko vzamemo njegovo „Chasin the Bird“ (čejsin d bərd) ali klavirski solo Johna Lewisa v skladbi „Round Midnight (Raund Midnajt) Theloniusa Monka, posneti 1948. leta. Kljub občutnim premikom okoli leta 1950 pa moramo ugotoviti, da je Lester Young, tenorsaksofonist pri Countu Basieju, že ob koncu tridesetih let ugladil pot načinu igranja „cool“, še preden se je pravzaprav začelo obdobje bopa. Med najpomembnejšimi predstavniki cool jazzu sta tudi še danes delujoča učenca Lesterja Younga, tenorsaksofonist Stan Getz (Sten Gec, 1927) in baritonsaksofonist Garry Mulligan (Geri Maligan).

Trije glasbeniki — Miles Davis, John Lewis in Tadd Dameron so najpomembnejši predstavniki, začetniki sloga, ki ga poznamo kot „cool“ jazz.

## OBDOBJE MILESA DAVISA

Trobentač Miles Davis (1926), glavna osebnost coola, je začel svojo pot leta 1945. Igra neverjetno intenzivno, zna pa tudi lirično, občuteno oblikovati melodične loke. Njegov vpliv je bil največji od obdobja coola do sedemdesetih let. Milesov ton je kristalno čist, sočen, običajno brez vibrata, brez zvočnih sunkovitosti. Leta 1948 je igral v orkestru „Capitol Band“ ali Capitol Orchestra (zanj sta pisala aranžmaje predvsem pianist Gil Evans



Julian Cannonball Adderley, (skupaj z bratom, trobentačem Natom), altsaksofonist, učenec Charlieja Parkerja, ki je mnogo pripomogel k popularizaciji jazzu v času, ko so radikalne spremembe (atonalnost, poliritmika, kompleksnost, tonalni ekspresionizem) sodobnega jazzu „praznile dvorane.“

(Gil Evans) in baritonsaksofonist Gerry Mulligan), ki je gojil tipičen cool izraz in se uveljavil kot eden najizrazitejših predstavnikov jazzu tega obdobja.

Miles Davis je pričel vključevati elemente iz glasbe različnih narodov, njihovega zvoka v jazz. Od 1955. leta dalje je vodil kvartet, v katerem je sodelovala vrsta danes pomembnih glasbenikov: saksofonisti John Coltrane (Džon Koltrajn), Cannonball Adderley (Kenonbol Edarli), Wayne Shorter (Uejn Šortar), George Coleman (Džordž Koulman), Sam Rivers (Sem Rivers), pianisti Red Garland (Red Garland), Bill Evans (Bil Evans), Herbie Hancock (Harbi Henkok), Keith Jarrett (Ki Džeret), bobnarji Joe Jones, Tony Williams (Toni Williams), Jack DeJohnette (Džek d Žonet), kitarist John McLaughlin (Džon Mklaflin), basista Ron Carter (Ron Karter), David Holland (Devid Holand) in tolkalca Airto Moreira, ki je v jazz vnesel bogato brazilsko glasbeno izročilo (ritme, melodije, glasbila. . .).

Osnovna značilnost glasbe Milesa Davisa je na videz „redko-besedno“, a izredno tenkočutno igranje, pri katerem imajo tudi pavze pomembno vlogo v ustvarjanju zvočne napetosti. V šestdesetih letih je uvedel improvizacijo, ki je temeljila na tonskih lestvicah, ne pa na nizih akordov, kar je omogočilo solistu veliko več svobode v improvizaciji. Različni akordi, ki so si sledili v harmonski podlagi, niso več narekovali določene melodije. Improvizacijo na osnovi lestvic imenujemo tudi modalna improvizacija.

Najpomembnejši solist, ki se je uveljavil s to vrsto improvizacije, je John Coltrane.

Zadnje Milesovo ustvarjalno obdobje je oplodilo mnogo glasbenikov jazz-rock usmeritve (glasbeniki uspešno spajajo elemente jazzovske in rock glasbe, enostavne in ostre rock ritme z jazzovsko melodiko in instrumentacijo, na primer v pihalni sekciji).

V začetku sedemdesetih let je tako Miles Davis začel igrati trobento z wah-wah pedalom (prek električnega ojačevalca), ki spremeni barvo in frekvenčni spekter zvoka. Tako spremenjeni zvok je Miles dopolnjeval z zvočnostjo iz svojega zgodnjega



Max Roach, eden pionirjev be-bopa, po tridesetih letih še vedno eden najpomembnejših bobnarjev.



Art Blakey, bobnar in vodja ene najpomembnejših hard-bop skupin, „The Jazz Messengers“.

ustvarjalnega obdobja. Cool jazz je prevladoval v prvi polovici petdesetih let. Lennie Tristano (Leni Tristano), slepi pianist iz Chicaga, ki je prišel 1946 v New York, je s svojo glasbo in z razmišljanji ustvaril teoretično podlago „coola“. Tristano in njegovi glasbeniki so improvizirali izredno svobodno, najbolj so jih zanimale melodične, linijske improvizacije. Lennie Tristano je venomer zavračal nepravilna mnenja, da je njegova glasba intelektualna, preračunana.

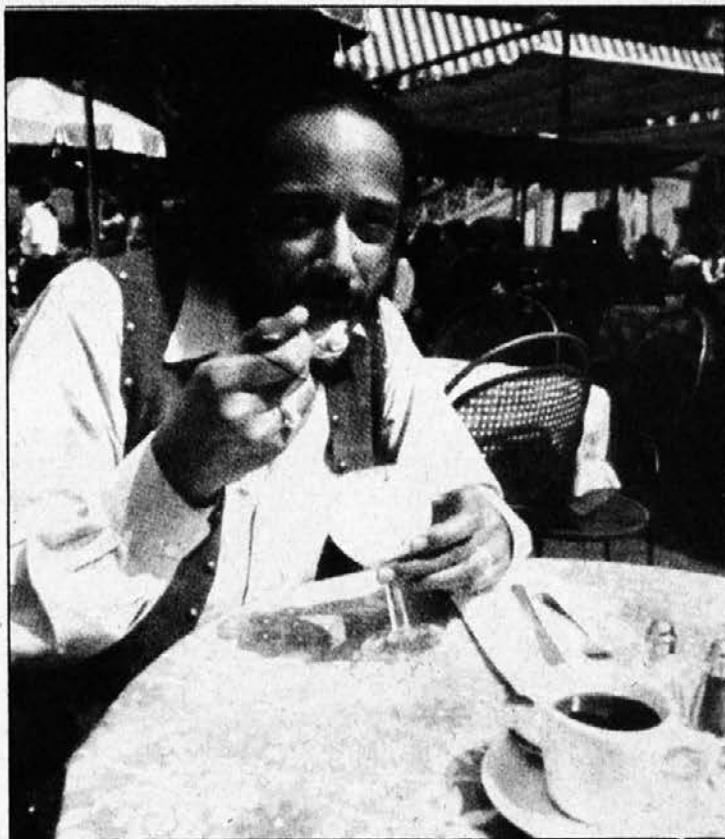
Iz „coola“ se je sredi petdesetih let na zahodni obali Združenih držav, predvsem v glasbenih studijih v Hollywoodu, Los Angelesu in San Franciscu, razvil West Coast jazz ali jazz zahodne obale. Ta glasba je vsebovala elemente evropske glasbene tradicije (ritem, harmonijo, melodijo); prava življenjska vsebina jazza je bila marsikdaj potisnjena v ozadje.

New York na vzhodni obali je ostal prava prestolnica jazza. Tam se je prav tako okoli leta 1954 rojeval pristen in življenjski jazz: sodoben, toda s koreninami v jazzovski tradiciji. East Coast jazz (razvijal se je tudi v Chicagu in Detroitu) je nastal kot protiutež West Coast jazzu, glasbeniki na vzhodni obali Združenih držav so improvizirali z obnovljeno ognjevitostjo in odločnostjo.

## POJAV HARD BOPA

Reklamna besedila gramofonskih družb so oznanjala, kako pomembna sta West in East Coast jazz. Prava napetost v razvoju jazz pa je nastala ob skupini mladih, predvsem temnopoltih glasbenikov, ki so igrali sodobno inačico be-bopa, tako imenovani HARD BOP (hard = angl. ostro, trdo; bop je postal živahnejši, napadalnejši). Hard bop je najbolj dinamičen jazz, kar so ga igrale skupine v drugi polovici petdesetih let pod vodstvom bobnarjev Maxa Roacha in Arta Blakeya ter pianista Horacea Silverja.

Med takratnimi pomembnimi glasbeniki posebej izstopa John Coltrane (1926–1967). Opozoril je nase kot solist v skupini



Horace Silver, skladatelj in pianist, se je oddaljil od zapletenega bebopovskega stila – igranja in se približal bolj direktnemu „talkalskemu“ načinu igranja bluesa (začetnik „funky“ struje petdesetih let).

Milesa Davisa, kjer je igral od 1955. do 1960. leta. Igral je tudi z Dizzyjem Gillespiejem, nabiral izkušnje v skupini pianista Theloniusa Monka in šele 1960. leta ustanovil svojo skupino. John Coltrane je imel stilno izrazito samosvoj način igranja, tako da lahko govorimo o posebnem coltranovskem zvoku, prav zato so ga mnogi saksofonisti posnemali. Izrazno mu je bil najbliže tenorsaksofon, igral pa je tudi sopransaksofon. V zvoku njegovega saksofona je čutiti vplive glasbenih elementov drugih glasbenih kultur (ekzotične lestvice, glasbila, način igranja...), predvsem arabske in indijske.



Značilni primer modalnega pristopa do melodije in oddaljevanja od akordičnih principov be-bopa predstavlja solo saksofonista Johna Coltrana v skladbi „Greensleeves“ s plošče „Africa/Brass“.

Enako kot Ornette Coleman (Ornet Koulman) je tudi Coltrane izšel iz tradicije bluesa. Za harmonsko svobodo in uveljavitev v glasbenem svetu se je boril počasi, deset let, razvijal se je od modalne improvizacije do popolne atonalnosti (kjer glasbeni



Elvin Jones, eden glavnih inovatorjev med bobnarji, prej član skupine Johna Coltrana, sedaj pa vodi svojo.



Cecil Taylor, pianist, eden prvih glasbenikov free jazz, ki je začel snemati plošče. Izhaja iz afroameriške glasbene tradicije in jo povezuje s sodobno atonalnostjo, politonalnostjo in poliritmiko.



Tenorsaksofonist Sonny Rollins s svojimi harmonskimi, melodičnimi in tonskimi inovacijami povezuje hard-bop ter sodobne jazzovske struje.

material nima več za osnovo ene ali več lestvic). Ritmično je k zvoku njegove skupine največ prispeval bobnar Elvin Jones (Elvin Džouns), še danes eden vodilnih tolkalcev. 1964. leta je John Coltrane ustvaril vrhunsko delo, veliko himno jazzovske glasbe „A Love Supreme“ (Lav Saprim). Po obliki je „A Love Supreme“ suita iz štirih stavkov. V tej glasbi je Coltrane uporabil vse glasbene izkušnje zadnjih petih let, pripravil je pot za prodor glasbenih in tehničnih novosti v jazz ter pomembno vplival na mnoge mlade glasbenike ameriške free jazz glasbe.

Pianist Horace Silver je našel nove poti in spajal 32-taktno pesemsko obliko, ki je osnova za večino jazzovskih improvizacij, z drugimi oblikami. Sestavljal jih je v oblikovne „skupine“ akordov. Nekaj podobnega so prej že počeli pianisti pri ragtimu, na primer Jelly Roll Morton.

Tenorsaksofonist Sonny Rollins (Soni Rolins, rojen leta 1930) je bil nekoliko mlajši od drugega vidnega predstavnika hard bopa, bobnarja Maxa Roacha. Rollins je zaigral s svojo skupino v petdesetih letih in postal takrat eden najbolj originalnih saksofonistov. Njegov vpliv je bil tako velik, da lahko govorimo o njegovih naslednikih kot o Rollinsovi šoli. Njegov slog združuje melodične linije Charlieja Parkerja in poln zvok Colemana Hawkinsa, tudi Lesterja Younga. V svoje improvizacije je vnesel oseben, oster in prepirljiv zvok, temperament, življenjsko silo.

V obdobju „cool“ jazz je Modern Jazz Quartet, ki ga je vodil pianist John Lewis, prevzel kompozicijske postopke tradicionalne evropske glasbe. Tako so v prvi polovici petdesetih let nastale številne jazzovske fuge.

V obdobju med petdesetim in šestdesetim letom so jazzovski glasbeniki povezovali jazz z evropsko klasično glasbo, ta slog se je imenoval „Thirdstream jazz“ (Ørdstrim) oziroma jazz tretje smeri. Povezovanje jazz z klasično glasbo ima že dolgo tradicijo, številni skladatelji so uporabili jazzovske elemente v svojih klasičnih delih, primer: Debussy (Døbüsi), Stravinski, Milhaud (Mijo), Penderecki. Le resnično genialni glasbeniki se niso izgubljali v različnih

jazzovskih usmeritvah – trobentač Miles Davis, ki je dosegel sintezo bopa in tradicionalnega jazz, ali tenorsaksofonist Sonny Rollins, ki je eden najpomembnejših predstavnikov hard bopa.

## 1960 – FREE JAZZ

Pogosto se govori o „atonalnosti“ v sodobni jazzovski glasbi, vendar jo moramo tukaj razumeti drugače kot pri tako imenovani „resni“ glasbi. V jazzovski zgodovini so bili že od vsega začetka (torej precej pred uveljavitvijo „atonalnega“ pristopa v „resni“ glasbi) prisotni elementi, ki bi jih lahko uvrstili med „atonalne“ (shouts, field hollers, blue notes, igranje z glissandi, kromatični postopi in pasaže, clustri. . .). Ti so plod spontanega muziciranja in pri njihovem nastajanju je odnos do nekega zvočnega reda (tonalnega ali atonalnega) mnogo manj pomemben kot odnos do zvoka samega in njegove izraznosti.

Raziskovanje novih zvočnih možnosti v jazzovski glasbi zadnjih dveh desetletij se kaže:

a) v harmonskem smislu v neodvisnosti od utečenih „tonalnih“ zvočnih sistemov,

b) v ritmičnem smislu v svobodnem, pogosto poliritmičnem (več različnih, vzporedno tekočih ritmov) odvijanju zvočnega toka. (Free jazz je stalni, enakomerni ritem – običajno 4/4 – nadomestil s pulziranjem, to je naraščanjem in sproščanjem ritmične napetosti in intenzivnosti).

c) v vnašanju zvočnih in izraznih elementov številnih svetovnih kultur od Indije do Afrike, od Japonske do arabskega sveta,

d) v vedno pogostejši uporabi šumov, ropotov in drugih manj običajnih zvokov, ki dobivajo tonom enakovreden zvočni pomen.



**Rasaan Roland Kirk**, predvsem tenorsaksofonist in flavtist, sicer pa mojster še na vrsti drugih instrumentov. Obvlada izjemno tehniko dihanja (igranje tudi med vdihavanjem) in istočasno igranje več-pihal hkrati.



**Ornette Coleman**, altsaksofonist, samouk, revolucionar, ki je bistveno vplival na razvoj jazzovske improvizacije.



**Archie Shepp**, tenorsaksofonist, eden najpomembnejših zastopnikov free jazz.



**Albert Ayler**, tenorsaksofonist, predstavnik drugega „vala“ free jazz, ki ima izjemen občutek za glasbeno obliko in izredno domišljijo.



**Sun Ra**

## CECIL TAYLOR, ORNETTE COLEMAN IN ALBERT AYLER

V zgodnjih šestdesetih letih sta predvsem Ornette Coleman in Cecil Taylor (Sesil Tejlør) jazz „osvobodila“ podrejanja utečenim tonalnim sistemom in ga pripeljala do atonalnosti. Stilno popolnoma neodvisen je Cecil Taylor (1933) eden najpomembnejših pianistov današnjega časa. Še danes pogumno uporablja in kopiči grozde, tako imenovane clustre na klaviaturi in povezuje sodobno koncertno glasbo z jazzovsko tehniko igranja in jazzovskim izrazom. Z novatorskimi idejami je začel že leta 1957, pred Ornettom Colemanom. Taylorjevo igranje je energično, skoraj nasilno, a vseeno urejeno. S kopičenjem zvočnih grozdov, clustrov ustvarja nekakšne akordične zvočne zavese, ki so le malo ali pa nič več vezane na neko osnovno tonaliteto. Težnja po atonalnosti se je v manjši meri pojavila že prej (na primer leta 1949 v skladbi Lennieja Tristana „Intuition“ (intuišən) (Neposredno, notranje spoznavanje) in nato v glasbi pianista Georgea Russella (Džordž Rasl) in kontrabasista Charlesa Mingusa. Za mlajšo generacijo glasbenikov v free jazzu je bila prejšnja glasba izpeta in ujeta v pravila tonalno in metrično dokaj zapletene, a strogo urejene zgradbe.

V težnji, da bi se tega osvobodili, so mladi glasbeniki iskali nove načine igranja. Tako se je okoli leta 1960 pojavil nov način improviziranja na osnovi lestvic (dur, mol, pentatonika, stare modalne lestvice), to je bila modalna improvizacija nasproti prej prevladujoči harmonični improvizaciji (na osnovi akordov). Spet se je pojavila kolektivna improvizacija (ki je bila značilna za slog New

Orleans), melodične linije so se med seboj prepletale, se neukroče- no in svobodno križale.

Prvi posnetki Ornetta Colemana (1930) so pomenili revolucijo v govorici jazzu na začetku šestdesetih let. Ta altsaksofonist (igral je tudi tenorsaksofon, violino in trobento) je tedaj sodobnike in poslušalce šokiral z glasbo brez predhodno postavljene oblike: glasba je bila večinoma popolnoma improvizirana. Originalni, atonalni svobodni slog je njegova najpomembnejša novost. To glasbo z njenimi harmonijami, zvočnostjo in instrumentalno tehniko so poslušalci le težko spravili v tradicionalne okvire jazzu, bluesa ali rhythm & bluesa, torej zvrsti, ki so na Ornetta Colemana najbolj vplivale. Ni se trudil, da bi bil za vsako ceno revolucionaren, ustvarjal je le svojo iskreno glasbo. Najboljši primer je Colemanova glasba na albumu „Free Jazz“, ki je nastal 1960. leta. Glasbeno tkivo sestavlja niz solističnih nastopov z vmesnimi kolektivnimi improvizacijami dveh kvartetov (vsak kvartet so sestavljala glasbila: altsaksofon, trobenta, kontrabas in bobni).

Glasba Alberta Aylerja (Albert Ejlar, 1936–1970) je med najbolj edinstvenimi in zanimivimi v zgodovini jazzu ali črnske ameriške glasbe, kot jo mnogi glasbeniki imenujejo. Ayler se je pojavil šele v začetku šestdesetih let in vnesel svojo groteskno, nenavadno zvočnost v glasbo skupine Cecila Tylorja. Povzemal je cirkuško in „country“ glasbo – jasne melodične motive iz starih dobrih dni in jo razvijal v svojih svobodnih, atonalnih, zamaknjenih improvizacijah. Albert Ayler je zajemal iz afriške in afroameriške glasbene tradicije: skope, urejene ritme s čudno sinkopiranimi vzporednimi ritmi, koračnice, spirituale, pogrebne melodije – primitivno, melodično in vznemirljivo glasbo. Bil je „folk“ (ljudski) glasbenik, zapustil je veliko preprostih, nepozabnih melodij, dovolj pevnih, da jih je sprejelo veliko ljudi. Ravnal se je po načelu „od preproste melodije k zahtevnejšemu tkivu, nazaj k enostavnosti, nato znova k bolj zgoščnemu zvoku“.

V sredini šestdesetih let so svobodo v free jazzu pogosto razumeli kot svobodo zunaj kateregakoli glasbenega sistema, ki je



Don Cherry, trobentač z izjemno tehniko in lirično melodiko, ki v svoj koncept free jazza redno vključuje glasbene elemente različnih etničnih kultur.



Sun Ra, dirigira svoj „Arkestra“.



Joe Zawinul, klaviaturist in skupaj s saksofonistom Waynom Skorterjem idejni vodja ene najbolj priljubljenih in tudi uspešnih skupin „Weather Report“.

nastal v Evropi. Oblikovna in harmonska osamosvojitve črnske glasbe od evropske glasbene tradicije je bila le del velike rasne, socialne, kulturne in politične osvoboditve.

## DRUGE GLASBENE KULTURE V JAZZU

Že na samem začetku razvoja jazza smo govorili o spoju glasbenih elementov različnih etničnih skupin, saj so ZDA tedaj predstavljale pisano družbo raznih narodnosti. Ti različni glasbeni izvori so bili v razvojnih stilih jazza enkrat bolj, drugič manj opazni, ves čas pa so dajali jazzu širino, univerzalnost in vitalnost. V free jazzu zadnjih dveh desetletij lahko to univerzalnost razumemo skoraj dobesedno, saj v njem enakovredno srečujemo zvočne in izrazne elemente različnih svetovnih kultur in tudi tako imenovane evropske „resne“ glasbe ter njene sodobne kompozicijske (npr. aelatorika ipd.) in improvizacijske tehnike.

Že vrsta glasbenikov be-bopa in cool jaza je čutila, kako jim je blizu zvočni izraz arabske, indijske ali afriške glasbe in so se ob njej poglobili tudi v njeno kulturno ozadje in filozofijo.

Številni glasbeniki (v petdesetih, šestdesetih letih), multiinstrumentalist Yusef Lateef (Jusef Latif) in Rašaan Roland Kirk (Rašaan Roulon Kork), Ornette Coleman, John Coltrane, flavtist Herbie Mann (Hørbi Men), Art Blakey, trobentač Don Cherry (Don Čeri), so v svojih skladbah in improvizacijah dali čutiti močan vpliv orientalske glasbe.

Tudi vodilni trobentač v šestdesetih letih Don Cherry (1936), znan v številnih zasedbah (Jazz Composers Orchestra – Orkester jazzovskih skladateljev), skupinah Milesa Davisa, Ornette Colemana, Alberta Aylerja, je našel izrazno bogastvo v tujih glasbenih kulturah. Don Cherry piha v žepno trobento, igra klavir in mnoga vzhodnjaška glasbila, predvsem različne flavte.

Glasbeni svet ga ceni kot poeta z globoko izraznostjo. Tudi njegova glasba za veliko zasedbo orkestra izraža prav poetično zamišljenost, ki je daleč od vročične prenapetosti večine glasbe v free jazzu. V svoj izraz je vključil elemente eksotičnih glasbenih kultur (z Balija, Afrike in Južne Amerike, Indije).

Sodobni jazzovski glasbeniki so prav v izjemni intenzivnosti, raznolikosti in improvizaciji ritma in melodike v indijski in drugih glasbenih kulturah črpali navdih za vrsto svojih skladb: Albert Ayler: „Spiritual Unity“ (Spiričjuol Juniti, Duhovna sloga, enotnost), Don Cherry: „Complete Communion“ (Komplit Komjunion, Popolna skupnost), Yusef Lateef: „Try Love“ (Traj Lav, Skusiti ljubezen), Ornette Coleman: „Peace“, John Coltrane: „Love“, Sun Ra: „Sun Song“ (San Song, Sončna pesem).

Sun Ra (1928, San Ra) je še danes eden najpomembnejših vodij big banda v jazzu. Sredi petdesetih let je v Chicagu ustanovil Cosmic Arkestra (Kozmik Arkestra, Vesoljski Arkester), kjer je uporabljal za tisti čas neobičajne zvoke. Sun Ra jih je sam imenoval „vesoljske“. Njegova glasba je svobodna, v njej se celotna črnska tradicija prepleta s tujimi kulturami: v glasbo vključuje stare pesmi, afriške obredne plese, egipčanske koračnice, glasbo za tolkala iz Afrike, Amerike... V Arkestru največ pripomorejo k novim zvokom pihalci, med njimi tudi saksofonisti, v vedno drugačnih zvočnih kombinacijah. Glasbeniki v Vesoljskem Arkestru uporabljajo neobičajna glasbila, tudi posebej konstruirana: sončni rog, oboe, fagote, basklarinete, angleški rog, godala. Celotna vesoljska predstava vključuje tudi pevce, plesalce v kostumih, celo požiralce ognja.

Glasbeniki „novega“ jazza se niso zadovoljili z normalnim, običajnim, klasično „lepim“ zvokom svojih instrumentov. Zvok so začeli preoblikovati z uporabo novih, neobičajnih tehnik igranja (pri pihalih grgranje ali govorjenje skozi glasbilo, igranje s sapo ali brez ustnika; igranje po strunah na klavirju itd.) ali elektronskih pripomočkov, tako da so tudi šumi in ropoti dobili v zvočni zgradbi pomembno mesto. Veliko vlogo pri iskanju novih zvočnih možnosti je imel tudi vpliv neevropskih glasbenih kultur. Glasbe-





**Yusef Lateef**, multiinstrumentalist, eden prvih jazzovskih glasbenikov, ki je v svoje delo vključil elemente glasbe Bližnjega vzhoda in Azije.



**Wayne Shorter**, tenor- in sopransaksofonist, ki je nastopal v vrsti najboljših jazzovskih zasedb, sedaj pa skupaj z Joe Zawinulom vodi skupino „Weather Report“, katere glasba predstavlja eno najuspešnejših „fuzij“, združitev jazza z elementi rock glasbe.

nikova naloga je, da išče nove možnosti igranja nanje. Nekateri glasbeniki v ta namen izumljajo tudi nove instrumente.

Med številnimi pomembnimi glasbeniki v šestdesetih letih pripada vidno mesto še danes aktivnemu Archieu Sheppu (Arči Šep (1937), ki se je uveljavil ob Johnu Coltranu. Igra tenor in sopransaksofon, svoje skladbe povezuje s črnsko glasbeno tradicijo, v glasbo vključuje disonance, ostre ritme, krike, pogrebne pesmi. Archie Shepp je glasbenik, pisatelj, novinar, profesor. Sam svojo glasbo imenuje afriško-ameriška, ker se mu zdi izraz jazz preveč obarvan z rasnim razlikovanjem.

V obdobju 1955 do 1967 se je izoblikoval „novi“ jazz. Najpomembnejši osebnosti tega časa sta Ornette Coleman in zlasti John Coltrane, ki je vplival na večino kasnejših jazzovskih glasbenikov.

Mnogi ljubitelji jazzovske glasbe in mladi glasbeniki so kmalu sprejeli novi zvok; kritiki in čisti poslušalci, ki niso imeli smisla za novo glasbo, pa so govorili o njej, da je zmedena, kaotična. V zgodovini glasbe, ne samo jazzovske, se je beseda kaos (neurejenost) pojavila večkrat. Enakomerno razvijajoči se kaos pa je bil še vedno izziv glasbenikom, da ga vedno znova umetniško oblikujejo.

Nova glasba nas hoče prisiliti, da jo prenehamo sprejemati po vnaprej izoblikovanih obrazcih, s katerimi smo prenapolnjeni in obremenjeni. Novi jazz tako ne upošteva več želja poslušalca, pač pa mora poslušalce slediti njemu.

## JAZZ V SEDEMDESETIH LETIH

Glasba našega desetletja predstavlja sintezo zelo različnih elementov. Je nadaljevanje free jazza šestdesetih let, ki ga povezuje s tradicionalnim jazzom, s sodobno „resno“ glasbo, z različnimi

etničnimi glasbenimi kulturami (predvsem vzhodnimi, afriškimi in južnoameriškimi), bluesom in rockom. Vsi ti viri se spajajo med seboj v vrsto glasbenih tokov od tako imenovanega rock-jazza do „nove improvizirane glasbe“.

Čeprav se je jazz večkrat povezal z rockom iz želje po komercialnem uspehu, je ta povezava vendar tudi pripomogla, da so se mnogi poslušalci rocka in popularne glasbe lažje približali jazzu, se ga „naučili“ poslušati. Poleg tega je to spogledovanje z elementi rocka dalo tudi nekaj odličnih glasbenih stvaritev, kot so albumi trobentača Milesa Davisa (Bitches Brew – Bičiz Bru, iz leta 1970 in drugi), skupine Waether Report (vedor riport), idejna vodja sta pianist Joe Zawinul (Džou Zevinbl) in saksofonist Wayne Shorter, skupine Mahavishnu Orchestra (vodi jo kitarist John Mc Laughlin) in vrste drugih glasbenikov.

Vzporedno s to se v sedemdesetih letih razvija tako imenovana „nova improvizirana glasba“ (zaradi prevlade temnopoltih glasbenikov jo pogosto imenujejo tudi „nova črnska glasba“). Najbolj znani središči sta: prvo je „Združenje za napredek kreativnih glasbenikov“ (AACM) v Chicagu, drugo pa v New Yorku tako imenovana „loft“ glasba, „glasba podstrešij“ in podobnih zapuščenih prostorov, kjer so si glasbeniki poiskali prostor za vaje, snemanja in nastope.

Glavni predstavniki iz Chicaga so Experimental Band pianista Richarda Abramsa (ričrd ejbrms), The Art Ensemble of Chicago: Roscoe Mitchell (roskou mičl, saksofoni, klarinet), Lester Bowie (lestar buvi, trobenta), Malachi Favors (malaki fejavrz, bas), Joseph Jernan (džouzlf džarmžn, saksofon) in Don Move (don moje, tolkala); multiinstrumentalist Anthony Braxton (entoni brekstan), violinist Leroy Jenkins (liroj dženkins) in drugi. V New Yorku pa je osrednja osebnost multiinstrumentalist Sam Rivers (sem rivørz), v čigar studiu Rivbea (rivbi) so nastali posnetki številnih glasbenikov – serija albumov z naslovom Wildflowers (Divje rože).



Anthony Braxton, (desno) multiinstrumentalist, eden največjih novatorjev v jazzovski glasbi, ki je med drugim prvi uveljavil popolnoma solistično koncertiranje (predvsem saksofona).

Muhil Richard Abrams, pianist in ustanovitelj ene najbolj ustvarjalnih skupin sodobne improvizirane glasbe „The Art Ensemble of Chicago“ ter pobudnik zelo pomembne umetniškoglasbene „zadrug“ „The Association for the Advancement of Creative Musicians“ v Chicagu, iz katere je izšla vrsta odličnih glasbenikov (Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Anthony Braxton, Leroy Jenkins, Jack de Johnette in drugi).

Meja med novo jazzovsko in sodobno „resno“ glasbo postaja vedno bolj nesmiselna, saj obe pogosto prihajata do zelo podobnih zvočnih učinkov. Zanima ju predvsem raziskovanje novih zvočnih možnosti, neodvisno od že utečenih zvočnih, melodičnih, harmonskih ali ritmičnih obrazcev. Solistična in skupinska improvizacija dobiva tudi v sodobni „resni“ glasbi vedno važnejše mesto, kar še pripomore k njenemu zblizanju. Mnoge skladbe sodobnega jazzja bi poslušalci „resne“ glasbe z navdušenjem sprejeli, če bi jih imeli možnost slišati v dvoranah, ki jih običajno obiskujejo.

## EVROPSKI JAZZ

Ameriška jazzovska glasba je vplivala na evropske jazzovske glasbenike že od tedaj, ko so se začeli seznanjati s to glasbeno zvrstjo. Posnemali so način igranja ameriških glasbenikov, zato evropski jazz takrat ni bil izviren.

Opredeljevala ga je tudi tradicija evropske glasbene kulture: stroga pravila harmonije iz obdobja baroka, klasicizma in romantizma niso dovoljevala svobodne jazzovske improvizacije. Pravi, neodvisni razvoj evropskega jazzja se je začel šele takrat, ko so ustvarjalci opustili zastarela harmonska pravila in utečene kompozicijske vzorce. Do sprememb je prišlo v drugi polovici šestdesetih let.

Nekateri kritiki imajo danes evropski jazz za enakovrednega ameriškemu. Sicer pa so tudi nekateri evropski glasbeniki, na primer kitarist Django Reinhardt (Džango Rajnhart), s svojim načinom igranja, slogom in ustvarjalnostjo vplivali na ameriški jazz.

Najpomembnejša značilnost nove evropske jazzovske glasbe je postala svobodna kolektivna improvizacija, medtem ko v ameriškem jazzu še vedno prevladujejo solisti oziroma močne osebnosti posameznih glasbenikov.

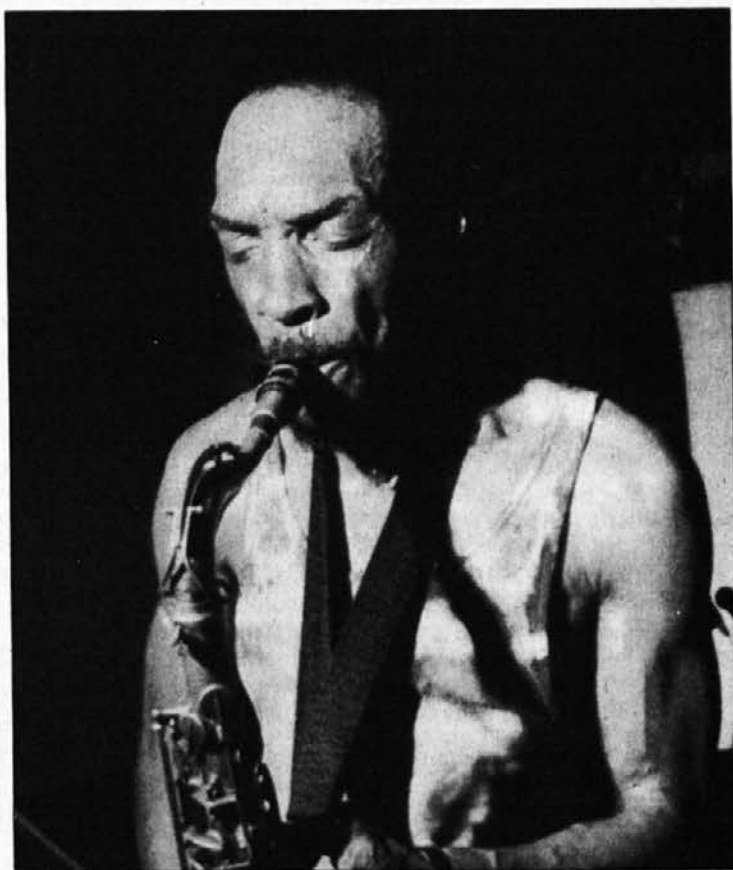
V zadnjih letih deluje v Evropi veliko izredno ustvarjalnih skupin, ki se zbirajo priložnostno in kolektivno improvizirajo na mnogih pomembnih jazzovskih festivalih v Baden-Badnu, Berlinu, Italiji, Franciji, Skandinaviji, kjer so obenem tudi centri evropskega jazzovskega dogajanja. V Veliki Britaniji vodijo pomembne skupine Mike Gibb (Majk Džib), Mike Westbrook (Majk Uestbruk), Chris McGregor (Kris Mkgregor); kot solisti pa izstopajo kitarist Derek Bailey (Derak Bejli), baritonsaksofonist John Surman (Džon Sarmen) in drugi.

Za ustvarjalni duh novega jazzja je najpomembnejša nemška skupina Globe Unity Orchestra (Gloub Juniti Orkestra), ki jo vodi pianist Alexander von Schlippenbach (fon Šlipenbah). Ta skupina svoj orkestralni jazz oplaja s komponirano sodobno evropsko koncertno glasbo in ji dodaja značilno jazzovsko intenziteto.

Tudi v Evropi so se pričeli spajati elementi rocka in jazzovske glasbe, posebej v Veliki Britaniji (skupina Nucleus). Evropski jazz-rock pa je bistveno drugačen od ameriškega, saj ne zajema elementov bluesa in je bliže evropski glasbeni tradiciji. Skandinavski glasbeniki Jan Garbarek, Terje Rypdal (Rüpdal), Arild Andersen še vedno igrajo „hladen“, severnjaški jazz, ki je postal značilen za glasbo teh dežel; često stapljajo elemente švedske folklorne z afriško-ameriškim načinom igranja jazzovske glasbe. Poljaki so obogatili jazz z tipično poljsko čutnostjo in občutljivostjo.

Zelo pomemben element evropskega jazzja je ritem. Bobnarji na starem kontinentu, na primer nizozemski tolkalec Han Bennink, so preoblikovali miselnost običajnih jazzovskih tolkalcev: razširili so ritmično osnovo in uporabljajo različna tolkala z vséga sveta. Današnji evropski jazzovski glasbeniki obvladujejo glasbeno paleto zvokov vseh velikih glasbenih kultur in folklor. Končno so nehali posnemati ameriški način igranja, prenehali so tekmovati z njimi v swingu. Evropska improvizirana glasba je resnično nova, samostojna.

Če primerjamo možnosti za razvoj jazzja v nekaterih evropskih državah, opazimo, da so na Danskem največje, „ozračje“ je najbolj odprto in pripravno za ustvarjanje, tako da se lahko vzgajajo in



**Sam Rivers**, multiinstrumentalist in vodja enega najvplivnejših glasbenih centrov, studia Rivbea v New Yorku.



**Eric Dolphy**, multiinstrumentalist (altsaksofon, flauta, basklarinet), pomemben inovator v jazzovski glasbi šestdesetih let, katerega vpliv je čutili v glasbi vrste kasnejših glasbenikov, predvsem saksofonistov.



**Leroy Jenkins** je najbolj znan po svojih improvizacijah v skupini „*Revolutionary Ensemble*“, katero je sam ustanovil.

opogumijo mladi nadarjeni glasbeniki. Danski račijski big band in druge jazzovske skupine danskega radia redno snemajo, gostujejo na koncertih, posebej imajo organizirano mrežo jazzovskih organizacij za koncerte, združenja jazzovskih kritikov, glasbenikov, skladateljev, klubov.

V Evropi se jazzovski glasbeniki soočajo s številnimi težavami; ena od njih je tudi pomanjkanje šol, kjer bi lahko študirali jazz. Ena takih šol pa vendarle je v sosednjem Gradcu, kamor odhaja precejšnje število jugoslovanskih glasbenikov. Zanimivo pa je, da prav tam poučujejo tudi naši strokovnjaki.

## JAZZ V JUGOSLAVIJI

Prvi poskusi jazzovskega igranja so se pri nas pojavili v dvajsetih letih tega stoletja. Tedaj je v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu nastalo več manjših ansamblov, ki so sprva predvsem skušali posnemati vzornike iz domovine jazz, Združenih držav Amerike. Tam je bil tedaj najbolj razširjen stil dixieland, v naslednjem desetletju pa swing. Ti dve stilni usmeritvi sta tudi pri nas dolgo ostali najbolj pogosti in sta imeli celo v glasbi za ples enakovredno mesto s popularnimi popevkami. Po vzoru ameriških jazzovskih orkestrov so tudi pri nas že pred drugo svetovno vojno osnovali nekaj velikih orkestrov, tedaj še predvsem študentsko-amaterskih. V njih so se vzgojili mnogi odlični glasbeniki, med katerimi je nekaj še danes aktivnih.

Po drugi svetovni vojni so se v okviru jugoslovanskih radijskih postaj formirali jazzovski orkestri in z njimi so začeli nastajati tudi radijski posnetki domače jazzovske glasbe. Te orkestre so vodili; v Zagrebu Zlatko Černjul, Branko Kenda, Milivoj Kerbler, Nikica Korbar, Miljenko Prohaska, Boris Sorokin in Mihajlo Švarc, v Beogradu: Mladen Guteša, Vojislav Simić in Zvonimir Skerl, ter v Ljubljani Bojan Adamič in Jože Privšek.

Med ostalimi zasedbami so za razvoj jazzovske glasbe pri nas najbolj pomembni: v Zagrebu Zagrebški jazz-kvartet in posebej glasbeniki Ozren Depolo, Ladislav Fidri, Davor Kajfež, Ičo Kelemen, Boško Petrović, Miljenko Prohaska in Stanko Selak; v Beogradu ansambel Dinamo, veliki ansambel KUD Krsmanović in glasbeniki Duško Gojković, Nada Knežević, Branislav Kovačev, Milorad Pavlović, Branko Pejaković in Bora Roković ter v Ljubljani Ljubljanski jazz ansambel, študentski plesni orkester, orkester Ad hoc, Mladi levi in glasbeniki Andrej Arnol, Janez Gregorc, Tone Janša, Urban Koder, Mojmir Sepe, Ati Soss, Silvo Štingl, Dušan Veble, Pero Ugrin in drugi.

Poleg posnemanja in preoblikovanja vzorov jazzovske glasbe iz Amerike so nekateri naši ansambli vnesli v svojo glasbo tudi elemente jugoslovanske ljudske glasbe. Med njimi sta si največji mednarodni sloves pridobila vibrafonist Boško Petrović in trobentač Duško Gojković s svojimi različnimi zasedbami, v katerih je nastopala vrsta svetovno znanih glasbenikov.

Odločilnega pomena za razvoj jazz pri nas je jugoslovanski festival jazz, ki je prvič zaživel leta 1960 na Bledu. Sprva je predstavljal predvsem domačo jazzovsko ustvarjalnost, kmalu pa je na njem začelo sodelovati vse več mednarodnih jazzovskih skupin in glasbenikov iz vsega sveta. Ob tem je važno tudi njegovo poslanstvo povezovanja jazzovskih glasbenikov vzhoda in zahoda, saj velja za enega prvih festivalov, kjer so ti igrali skupaj na istem odru.

Ta festival je zelo pomemben tudi za razširitev jazzovskega občinstva in dvig njegovega okusa. V tem smislu je veliko pridobil, ko se je leta 1967 preselil z Bleda v Ljubljano, sprva v malo primerno tivolsko dvorano, leta 1970 pa v romantično okolje ljubljanskih Križank, kjer živi še danes in dobi vsako leto večji obseg.

# SLOVARČEK

Pojasnilo k znakom za izgovorjavo, ki jih uporabljamo v besedilu:

ʒ — polglasnik

d — z, izgovorjen za zobmi

θ — s, izgovorjen za zobmi

**AKORDIČNA IMPROVIZACIJA** — improvizacija na osnovi akordov (nasproti modalni).

**ALEATORIKA** — sodoben sistem komponiranja, ki nudi izvajalcu bolj ali manj svobodno odločitev pri fraziranju, metriki in dinamiki muziciranja. Od posameznega glasbenika je odvisno, katero od več predvidenih možnosti si bo v času izvedbe izbral, zaradi česar poteka skladbe ni mogoče vnaprej natančno predvideti.

**ANTIFONIJA** — v jazzovski glasbi način vokalnega ali instrumentalnega muziciranja na osnovi klica in odgovora (call and response — kol end risponz). Izhaja iz petih verskih obredov, kjer je zbor odgovarjal duhovniku, nato pa se je razširil tudi na druge vokalne in instrumentalne glasbene oblike. Takšen „glasbeni odmev“ se lahko razvije do improviziranega pogovarjanja z glasovi ali instrumenti, kjer pride odzivnost posameznika na glasbeni izraz ostalih članov skupine posebno do veljave (to srečujemo pogosto v „novi“ improvizirani jazzovski glasbi).

**ARANŽER** — tisti, ki priredi neko skladbo za orkester ali manjšo zasedbo, poudari njen značaj, določi soliste ipd.

**ARANŽMA** — predelava neke skladbe za orkester ali manjšo zasedbo. Običajno je notiran, lahko pa vsebuje dele, ki so prepuščeni svobodni improvizaciji solistov ali celotne zasedbe.

**ATONALNOST** — stilna značilnost sodobne jazzovske in „resne“ glasbe, ki izenačuje funkcijske vrednosti vseh dvanajstih kromatičnih tonov (v harmonskem in melodičnem pogledu imajo vsi enako funkcijo, zato običajno pravilo o razdelitvi tonskih funkcij po pomembnosti tukaj ne velja);

**BAND** — (band) orkester, ansambel, sodobna označba za razne instrumentalne zasedbe

**BEAT** — (bit, udarec) — ritmični udarec, enota ritmičnega toka. V prenesenem smislu pomeni tudi intenzivnost ritma. Te ni mogoče notirati, temveč je odvisna od večje ali manjše ritmične nadarjenosti glasbenikov; poleg točnosti zahteva predvsem prirojen občutek za vzgon, vztrajnost ritmične linije.

**BE-BOP** — (bi-bop) stil jazza štiridesetih let.

**BIG BAND** (veliki orkester) — naziv za jazzovski veliki orkester s standardno zasedbo: 4 trobente, 4 pozavne, 5 saksofonov in „ritmična“ skupina (klavir, bas, kitara in bobni). Ta osnovna zasedba big banda je lahko razširjena še z vrsto drugih instrumentov: flaute, oboe, rogovi idr. Poleg akustičnih se v zadnjih desetletjih pojavljajo tudi električno ojačeni: med klaviaturami — električni klavir, električne orgle, melotron, sintetizator; med godali in brenkali — električni kontrabas, električna baskitara, električna kitara. Poleg tega obstaja v zadnjem času posebna vrsta tonskih odjemalcev (magnetov), ki se lahko pričvrstijo tudi na druge instrumente (violine, pihala, trobila, tolkala ipd.), katerih zvok se lahko nato poljubno preoblikuje s tonskimi regulatorji na ojačevalcu.

Med tolkali srečujemo razen običajne jazzovske baterije eden ali dva basbobna, vrsto „kotlov“ različnih velikosti, mali bobnen s kovinsko mrežico, ki daje značilen rezki zvok, snare drum, in činele — med njimi dvojna činela hi-hat, še vrsto drugih glasbil: različne idiofone (vibrafon, marimba itd.), konge, bongose, gonge

in veliko drugih tolkalskih instrumentov (angl. percussion) iz raznih etničnih področij.

**BLUE** — pojem označuje glasbeno vzdušje.

**BLUE NOTE** — (blu nout) ameriška gramofonska družba

**BLUE NOTES** (otožni toni) — so toni, značilni za blues in igranje v slogu blue. Niansiranje njihove višine in barve je stalna praksa jazzovskih glasbenikov in zato jim rečemo tudi „odprti toni“ ali „odprti“ intervali (glede na osnovni ton lestvice). Ti so: mala terca, mala septima in zmanjšana kvinta (uporabljena predvsem od obdobja be-bopa dalje).

**BLUE TONALITY** (blu toneliti, modra tonalnost) — posebna zvočna barva, ki jo dobi osnovna tonaliteta z dodajanjem blue notes.

**BLUES** — dvanajsttaktna glasbena oblika s tipičnim zaporedjem harmonii ter v melodijo in spremljavo vključenimi blue notes.

**BOOGIE — WOOGIE** — stil igranja na klavir, nastal v drugi polovici dvajsetih let. Zanj je značilna punktirana valujoča linija basa, kot oblikovno in harmonsko osnovo pa najpogosteje uporablja blues.

**BOP** — okrajšava za be-bop

**BOP VOCAL** — (bop voukl, glej scat)

**BREAK** — (brejk, zlom, razpoka) — ritmično ali melodično improviziran vokalni ali instrumentalni vložek (lahko v okviru osnovne glasbene oblike ali izven nje). Nekakšna „kratka kadenca“, ki lahko ostane tudi prazna, „nema“, in učinkuje kot tišina sama, s sunkovitim prelomom zvočnega toka.

**BRIDGE** (bridž, most) — srednji del skladbe, ki povezuje začetni del z njegovo ponovitvijo.

**CHASE** (čez, lov) — lovljenje, izmenjavanje dveh ali več solistov pri jazzovski improvizaciji. Ti sledijo drug drugemu in pogosto skušajo nadaljevati melodično linijo prejšnjega, tako da celota ostaja čimbolj enotna.

**STIL CHICAGO** — (čikego) jazzovski stil belih glasbenikov dvajsetih let

**CHORUS** (kor s, zbor) — oblikovna enota jazza. Običajno se uporablja kot naziv za tisti del skladbe, na katerega tematsko osnovo glasbeniki improvizirajo.

**COMBO** — majhen instrumentalni ansambel, ki običajno šteje tri do pet ljudi.

**COOL JAZZ** (kul, „hladni“ jazz) — jazzovski stil petdesetih let. Izraz ne pomeni glasbenega nasprotja s prejšnjimi „hot“ obdobji (npr. be-bop ali Armstrong Hot Five), temveč nov način zadržanega, premišljenega, mirnega in navidezno neizraznega igranja, ki zna biti tudi emocionalno „hot“ (vroče), le da to dosega z drugačnimi sredstvi. Bolj primeren kot „hladen“ bi bil izraz „hladnokrven“, saj je tudi moto glasbenikov tega obdobja takšen: „... igrati hladnokrvno, ne da bi glasba pri tem bila hladna ...“

**CRY** (kraj, jok), krik, krik ceste (Street cry) — podobno kot field holler (poljski klic) je to spontani klic, čustveni zvočni izraz trenutka, ki pogosto vsebuje najbolj značilne elemente bluesa (blue notes, blue tonality ...)

**DIRTY** (drti, umazan) — „zmazano“ igranje ali petje. Nemerno intonančno ali ritmično nečisto in netočno muziciranje. Izraz spontane glasbene improvizacije, ki ne teži za lepim, „pravilnim“, čistim zvočnim izrazom, temveč mu prav s tem variiranjem zvočne barve daje novo vsebino. Elementi takšnega igranja so npr. blue

notes, igranje s sapo ali grgrajoče igranje na pihala in trobila, različni glissandi ipd.

**DIXIELAND** – (diksilend) stil jazza, nastal v drugem desetletju

**DOWN BEAT** (daun bit, udarec navzdol) – težki dobi v štiričetrtinskem taktu (prva in tretja). To je obenem ime najbolj razširjene ameriške revije za jazzovsko glasbo.

**DRIVE** (vožnja) – intenzivnost ritmičnega toka. Odvisna je predvsem od občutka glasbenikov za ritmični vzgon (jazzovski glasbeniki radi pravijo, da „ritem vozi“), nenehno ritmično spodbujanje zvočne linije, ki se mora enako čutiti pri ritmičnih, kot tudi pri melodičnih in harmonskih instrumentih.

**FALSETTO BREAK** (falsetou brejk, „pavza v falzetu“) – sprva vokalni vzklik v falzetu, ki podobno kot kombinirani ritmi, blue tonality in oblika call and response verjetno izhaja iz glasbene tradicije zahodne Afrike. Vzporedno z njim se je v začetku zgodovine jazza pojavil tudi instrumentalni „falsetto“ break, izvajan predvsem na pihalih in trobilih.

**FEELING** (filin, občutek) – občutek za oblikovanje zvočne linije, ki ni odvisen od notacije glasbe (z notami se ga ne more določiti), temveč od muzikalnosti glasbenika, njegovega osebnega glasbenega in čustvenega izraza. Velja enako za ritem, kot za melodijo in harmonijo, ter pride posebno do izraza pri improvizaciji. Tukaj namreč neposredno ustvarjanje in izvajanje zvočne misli zahteva izjemen občutek za skladno povezovanje glasbenih elementov.

**FOURS** (fors, štirice) – izmenjevanje solistov, ki improvizirajo vsak po štiri takte. V takšni razdelitvi se lahko odvija tudi chase.

**FREE JAZZ** (fri džez, svobodni jazz) – jazzovski stil zadnjih dveh desetletij z osnovno težnjo, da bi se čimbolj osvobodil formalnih ritmičnih, melodičnih in harmonskih zakonitosti in dal vsem instrumentom enakovredno mesto v svobodni improvizaciji.

**FUNKY** (fanki) – modni način jazzovskega igranja iz sredine petdesetih let. Običajno v počasnem do srednje hitrem tempu, trdo in strogo ritmično z občutkom teže in intenzivnosti starega bluesa. V zadnjem času tudi naziv za modno zvrst plesnega ritma, ki nima nič skupnega z izvornim funky in uporablja predvsem enostavne, ušesu „gibalno“ zanimive zvočne oblike. (glavni predstavnik je pianist Horace Silver)

**FUGA** – je najpopolnejša glasbena oblika, oblikovana v tehniki imitacije, najbolj izdelana kontrapunktična imitacija. Ima eno samo temo; kontrapunktična – polifona, vokalna ali instrumentalna.

**GOSPEL** – medtem ko vsebujejo negro in white spirituals predvsem psalme in besedila iz starega testamenta, so gospels neke vrste svobodno pete pridige, ki jih pogosto spremlja tudi kakšen instrument (pozavna, kitara, harmonij, tamburin ipd.). Poslušalci gospelov pogosto tudi aktivno sodelujejo pri solističnem ali skupinskem petju, instrumentalno spremljavo pa dopolnjujejo še s ploskanjem ali ritmičnim udarjanjem z nogami.

**HARD BOP** (trdi be-bop) – iz be-bopa, jazzovskega stila štiridesetih let izpeljana varianta moderne jazza (glej tudi – East Coast Jazz)

**HEAD ARRANGEMENT** (hed arejndžment), „domenek v glavi“ – aranžma, ki ni notiran, temveč je le predhodni dogovor glasbenikov (pogosto pri jam sessions). Ti se pred nastopom domenijo za približen potek zvočne linije, ritem in spremembe v njem, harmonsko osnovo, splošno dinamiko, razporeditev solističnih vložkov in skupinskega muziciranja ter nato po spominu in

trenutnem navdihu skupaj neposredno ustvarjajo skladbo (to je zelo pogost način v „novi“ improvizirani glasbi) ali preoblikujejo neko tematsko osnovo.

**HOLLER** (field holler – poljski klic) – praoblika jazzovske glasbe, enostavno ritmizirani in melodizirani klici, ki so jih peli črnski sužnji na plantažah v južnih državah ZDA in se neposredno navezujejo na zahodnoafriške vzore.

**HOT** (vroč) – izraz, ki označuje intenzivnost glasbenega izraza, predvsem glede oblikovanja zvoka (še posebno pri pihalih in trobilih), fraziranja in ritmičnega toka.

**HOT JAZZ** (vroči jazz) – izraz se pogosto uporablja kot oznaka starejšega, predvojne jazza, nasproti „cool“ jazzu, ki se je pojavil po koncu druge svetovne vojne. Tukaj ne gre za nasprotje, temveč za oznako stila. Zato so tudi možni pojmi kot npr.: Lester Young igra hot jazz, ki je „hladen“. Moderni bop glasbeniki igrajo cool jazz, ki je „hot“.

**IMPROVIZACIJA** – je istočasno ustvarjanje in izvajanje glasbene misli. Je od nekdaj osnova vsakemu komponiranju, kajti tudi če je skladatelj neko stvar čvrsto postavil na papir, je moral pred tem iz ustvarjalnega vrtinca svobodne improvizacije izbrati določene dele in jih nato združiti v celoto, za katero je želel, da se ohrani napisana.

Poleg svobodne improvizacije (posebno pogosta v „novi“ improvizirani glasbi) srečujemo v glasbi najpogosteje improvizacijo na dano temo. To je lahko enostavno melodično in ritmično okraševanje osnovne melodije, ki ostane v svojem jedru neokrnjena, lahko pa se stopnjuje, tako da poleg melodičnega in ritmičnega poigravanja z melodijo začne varirati tudi harmonska osnova, in to z razširjenimi akordi in vmesnimi harmonijami. Včasih ti novi elementi popolnoma zalijejo osnovno temo, ki jo zaslutimo le še tu in tam, predvsem v vzdušju, ki ga je prvotno hotela podati. Z ozirom na število izvajalcev lahko govorimo o posamični ali skupinski improvizaciji. Ta je lahko vokalna ali instrumentalna, glede na delež improvizacije v skladbi pa delna ali celostna.

Improvizacija je osnova jazzovske glasbe. S svojim spontanost nastajanjem ohranja svežino duha, se upira kalupom in gradi nove oblike ter zahteva tudi veliko povezanosti med izvajalci samimi. V skupinski improvizaciji je namreč „glasbeno pogovarjanje“ odvisno predvsem od tenkočutnosti glasbenikov, kako znajo prisluhniti drug drugemu, kako poznajo sami sebe in koliko so sposobni v „živem“ igranju uresničiti impulz lastnega navdiha.

Takšno svobodno improviziranje zahteva tudi veliko glasbeno zrelost, občutek za vse elemente glasbenega izraza, vključno s smislom za obliko, ki mora kljub navidezni svobodi in naključnosti dati muziciranju celovitost.

**JAM SESSION** – (džem sešn) bolj ali manj slučajno srečanje glasbenikov, ki običajno ne igrajo skupaj v takšni zasedbi, a ob taki priliki muzicirajo skupaj na osnovi neke vsem vsaj delno znane glasbene teme ali oblike (običajno blues). Ob takšnih prilikah pride do izraza predhodni dogovor (head arrangement), pogosto pa glasbeniki namerno improvizirajo brez vsake predpriprave, povsem svobodno, v želji, da spontanost, tankočutnost in kolektivna glasbena zavest pridejo čimbolj do veljave (posebno v „novi“ improvizirani glasbi).

**JUMP** (džamp, skok) – swing z zelo poudarjenimi ritmičnimi udarci, posebno priljubljen v Harlemu.

**KORNET** – kovinski instrument iz družine trobil. Je krajši, a malo širši od trobente in ima globlji ustnik od nje. Njegov zvok je temnejši in mehkejši od zvoka trobente. Kornet je tehnično zelo okreten.

**MAINSTREAM** (mejnstrim, srednji tok) — osrednja stilna usmeritev jazza, tako imenovana solidna sredina, med skrajno naprednimi in k obnavljanju tradicij težejimi prizadevanji jazzovskih glasbenikov.

**METRUM** — (gr.) mera, osnovna razporeditev težkih in lahkih dob v taktu.

**MODALNA IMPROVIZACIJA** — improvizacija na osnovi modusov (lestvic) (nasproti akordični).

**MODULACIJA** — opustitev ene tonalitete in utrditev v drugi.

**NEW ORLEANS JAZZ** — jazzovski stil drugega desetletja dvajsetega stoletja.

**OFF BEAT** —(of bit) lahki dobi v štiričetrtinskem taktu (druga in četrta).

**POP** —popularna glasba.

**POLIMETRIJA** — spajanje ali izmenjavanje dveh ali več različnih taktovskih mer. Je horizontalna, če spremembe mer slede ena drugi, in vertikalna, če različne mere nastopajo istočasno.

**POLIRITMIJA** —istočasno nastopanje dveh ali več različnih ritmičnih obrazcev, katerih metrični poudarki se lahko skladajo ali tudi razhajajo. Govorimo tudi o dveh ali več „plasteh“ ritma, o notranjem ritmu (inner rhythm) in zunanem, „nadgrajenem“ ritmu (over rhythm).

**POLITONALNOST** —istočasno zvenenje več različnih tonalitet, najpogosteje dveh (bitonalnost).

**PROGRESSIVE JAZZ** (progresiv džez, napredni jazz) — izraz se uporablja predvsem za označevanje napredne stilne usmeritve orkestrskega jazza, ki se je vzporedno z razmahom be-bopa na vzhodni ameriški obali začel razvijati na zahodu.

**RAGA** —glasbena oblika indijske ljudske glasbe, ki ima za osnovo lestvični model z določenim pomenom posameznih stopenj in njihovih paralel (vsaki stopnji v lestvici ustreza določena barva), začetnih in zaključnih tonov, melodičnih postopkov, hitrosti, intenzivnosti in sestavljenosti ritmov, da bi čimbolj sugestivna podala neko vzdušje ali izoliran čutni vtis.

**RAGTIME** — stil igranja na klavir iz začetka dvajsetega stoletja, ki povezuje vrsto za nadaljnji razvoj jazzovske glasbe značilnih elementov.

**REVIVAL** (rivajvl, preporod) — ponovna obuditev stila New Orleans v štiridesetih letih

**RHYTHM AND BLUES** (riđm end bluz, ritem in blues) — blues s trdo akcentiranim ritmom. Oznaka za popularno plesno črnsko glasbo.

**RIFF** — (rif) v jazzu naziv za krajšo melodično in ritmično izrazito instrumentalno frazo, dolgo dva ali štiri takte, ki se večkrat ponavlja.

**RITEM** — ponavljanje skupin dveh ali večih različnih zvokov, kontrastnih po jakosti in trajanju. Je lahko paren ali neparen (glede na število dob v taktu), čvrst ali svoboden, enakomeren ali neenakomeren, sinkopiran (poudarki so preneseni iz metrično težkih dob na lahke — pogosto v jazzu).

**RITMIČNI PULZ** — nihanje ritmične napetosti.

**ROCK AND ROLL** (rok end roul, gugati se, nihati) — je komercialna varianta swinga, nastala v začetku petdesetih let. Uporablja enostavne harmonije, najpogosteje vzete iz bluesa, ter siromašne improvizacije na melodične fraze riff.

**SCAT** (scat singing, sket singin) — improvizirano petje svobodno artikuliranih vsebinsko brezpomembnih zlogov, ki hočejo učinkovati le s svojo melodično linijo in ritmično intenzivnostjo. Značilno za be-bop stil.

**SERIALNA TEHNIKA** — tehnika komponiranja, pri kateri je osnovni sestavni element glasbeni niz, „serija“ tonov, razvrščenih glede na ritmično in melodično strukturo, dinamiko, barvo ali artikulacijo zvoka.

**SOUL JAZZ** — (saul džez) v črnskem jeziku šestdesetih let uporaba elementov bluesa, spirituala in gospel songs v kompoziciji. V interpretaciji prihaja do izraza tudi instrumentalni funky stil, podedovan iz prejšnjega desetletja.

**SOUND** (saund, zvok) — zvok ansambla ali posameznega glasbenika. Označuje njegov osebni izraz, značilen ton instrumenta ali glasu in tudi melodični, ritmični ali harmonski način muziciranja.

**SPIRITUAL** —ljudska duhovna pesem severnoameriških kristjanov z besedili iz psalmov in starega testamenta. Poznamo negro in white spiritual. Sam izraz je nastal s skrajšanjem besede spiritual song (duhovna pesem), s katero so v Ameriki prvotno (v 17. stoletju) označevali duhovne pesmi na biblijska besedila.

**STANDARDS** (stenderdz, običajen) — pesmi, pogosto iz zvrsti popularne glasbe, ki so in še vedno služijo za jazzovske teme, osnove za improvizacijo.

**SWING** — (suin) stil jazza tridesetih let. Izraz pomeni poleg tega intenzivnost ritma, enega osnovnih elementov jazzovske glasbe (glej beat, drive).

**SWINGING** —oznaka za ritmično napetost glasbenega toka (splošno in neodvisno od stilne oznake „swinga“) — glej beat, drive!

**TALA** — celovit metrični obrazec indijske ljudske glasbe.

**TONALNOST (TONALITETA)** — celota vseh značilnosti, ki povezujejo niz tonov ali akordov neke tonalne kompozicije okoli tonike, središča tonalitete.

**TRADICIONALNI JAZZ** —starejši jazzovski stili (New Orleans, dixieland in Chicago jazz).

**TWO BEAT** (tu bit, dva udarca) — poseben način metrične interpretacije, razširjen v tradicionalnem jazzu, ki se zato pogosto naziva kar Two Beat Jazz (stil ragtime, New Orleans, Dixieland, Chicago). V kompozicijah štiričetrtinskega takta veliki boben in kontrabas izvajata le 1. in 3. dobo, ostali instrumenti ritmične sekcije pa igrajo vse štiri dobe.

**VIBRATO** — (od it. vibrare —trepetati) — zvočni efekt, ki se doseže z večkratnim nihanjem višine tona.

**VUDU ali VODU** — religiozno-magični kult, prinesen iz Afrike v dežele srednje Amerike (posebno razširjen na Haitiju). Osnovni „zvočni“ ritual je ure trajajoče monotono udarjanje tolkal, ki naj vernike zapelje v trans.

# KAZALO

2



Razpis kviza GMS 1979

3

Številki na pot  
(Metka Zupančič)

Viri in literatura

4

Skozi zgodovino jazza

Kako je bilo na začetku  
(Metka Zupančič)

5



Pomen bluesa za razvoj  
jazza

7

Glasbeniki so se zbirali  
v New Orleansu

Ragtime in boogie-woogie

9

Glasba v Storyvillu

10



Selitev proti Chicagu

Jazz so igrali tudi belci

11

Slog New Orleans  
tudi drugod

Pojavi se Satchmo

12

Slog Chicago

Zametki swinga in velikih  
orkestrrov

13



Veliki Duke

14

Kaj je swing

15

Solisti v obdobju swinga

Spet stari način igranja

16



Be-bop—slog štiridesetih let  
(Lado Jakša)

17

Charlie Parker in Dizzy  
Gillespie

19

Veliki orkestri:  
progresivni jazz

1950—cool jazz (Urška Čop)

20



Obdobje Milesa Davisa

21

Pojav hard bopa

22

1960 — free jazz

23

Cecil Taylor,  
Ornette Coleman  
in Albert Ayler

24



Druge glasbene kulture  
v jazzu

25

Jazz v sedemdesetih letih  
(Lado Jakša)

26

Evropski jazz (Urška Čop)

27

Jazz v Jugoslaviji  
(Lado Jakša)

28

Slovarček (Lado Jakša)

# GM

REVILJA  
GLASBENE Mladine  
SLOVENIJE  
78/79/81.5.7/18.5.79/L.9

TEMATSKA ŠTEVILKA  
„JAZZ“. AVTORJI BESEDI-  
LA URŠKA ČOP, LADO  
JAKŠA IN METKA ZUPAN-  
ČIČ. ROKOPIS SO PREGLE-  
DALI MILAN DEKLEVA, JA-  
NEZ GREGORC IN PAVEL  
MIHELČIČ

Naslov uredništva:

Revija GM, Krekov trg 2/11,  
61000 Ljubljana, telefon 322-367.  
Račun pri SDK Ljubljana,  
50101-678-49381. Izide osemkrat  
v šolskem letu, celoletna naročnina  
je 30 din, cena posameznega izvoda  
4 din.

Uredniški odbor:

Miloš Bašin (tehnični urednik in  
oblikovalec), Urška Čop, Lado  
Jakša, dr. Primož Kuret (glavni  
urednik), Igor Longyka (odgovorni  
urednik), Mija Longyka (lektorica),  
Kaja Šivic (resorna urednica), Bor  
Turel in Metka Zupančič.

Uredniški svet:

Sonja Cigan (GMS), Tone Lotrič  
(ZKOS), Silvester Mihelčič (GMS),  
Jože Stabej (DGU) — predsednik,  
Dane Škerl (DSS), Mirko Vaupotič  
(ZSMS), Dušan Vodišek (ZDGPS) in  
delegacija uredništva (glavni, odgo-  
vorni in resorni urednik).

Revijo GM izdaja Glasbene mladina  
Slovenije. Grafično pripravo iz-  
deluje Dolenjski list v Novem mestu,  
tiska tiskarna Ljudske pravice v  
Ljubljani. Revija je oproščena temeljnega  
davka od prometa proizvodov po sklepu  
republiškega sekretariata za informacije  
412-1-72, z dne 22. oktobra 1973. Sofinancirata  
jo kulturna skupnost Slovenije in  
izobraževalna skupnost Slovenije.

Fotografija na naslovni strani:  
LADO JAKŠA  
Fotografija na zadnji strani:  
BOŽIDAR DOLENC

