

JAZZMUUSIKA AJALUGU

MUUSIKAÕPETUSE KONSPEKT 8 KLASSILE
ÕISMÄE HUMANITAARGÜMNAASIUM

KOIDU ILMJÄRV

SISUKORD

1. Sisukord	lk. 2
2. Sissejuhatus jazzmuusikasse	lk. 3
3. Jazzmuusika arengulugu	lk. 4
4. Töölaulud	lk. 6
5. Spirituaalid	lk. 8
6. Blues	lk. 9
7. Minstrelite etendused	lk. 10
8. Ragtime (u. 1890)	lk. 11
9. New Orleansi jazz (sajandivahetus)	lk. 12
10. Dixieland (20 sajandi esikümme)	lk. 14
11. Chicago jazz (kahekümnendad)	lk. 15
12. Swing (kolmekümnendad)	lk. 16
13. Bebop (neljakümnendad)	lk. 17
14. Cool, hard bop (viiekümnendad)	lk. 18
15. Free jazz (kuuekümnendad)	lk. 19
16. Jazzrock, fusion jazz (seitsmekümnendad)	lk. 20
17. Kaheksakümnendatest üheksakümnendateni	lk. 21
18. Jazz 20 sajandi lõpul	lk. 21
19. Jazz Eestis	lk. 22
20. Kasutatud kirjandus	lk. 23

1. SISSEJUHATUS JAZZMUUSIKASSE

Tänapäeva popmuusika lähtub jazzist. Kõik see, mida me kuuleme teleseriaalides ja edetabelitest, hotellide vestibüülides, kinos, pleieriklappidest, muusika, mille järgi me tantsime- charlestonist rocki, funcki ja hip- hopini, helid mis meid iga päev enda alla matavad- kõik see muusika pärineb jazzist.

Jazz on esitajate kunst. Ta sõltub rohkem improvisatsioonist kui kompositsioonist. Seega on tegelik looja mängija.

Jazzi esitamine nõuab suurt musikaalsust ja head pillimänguoskust.

Jazzi ei saa täpselt noodistada. Oleme harjunud, et tavaliselt esitatakse helid muusikateoses nii, nagu noodis märgitud. Vastupidiselt sellele kõlab jazzis iga heli nii, nagu mängija seda sel hetkel tajub- kord pikaksvenitatult, kord vajudes, kord tõustes. Nii, nagu iga inimene on omanäoline, nii ka jazz- muusiku helikõne on erinev. Iga ettekanne on ainukordne, ta sünnib antud hetkel.

Improvisatsioonita ei oleks jazz. Jazz- pala aluseks on tavaliselt teema, millel põhinebki improvisatsioon. Koos improviseerides ei tea üks muusik, mida teine kavatseb. Kuid mängijaid ühendab harmoonia- ja rütmi taust ning sellele loovad nad erinevad meloodiaid (improvisatsioone), justkui omavahel vesteldes.

Jazz- muusika toetub bluesi heliastmikule, milleks on tavalise duuri teisend, kus kasutatakse ainult III ja VII astme madaldusi. Madaldatud astmeid nimetatakse *blue notes*, mida võib tõlkida kui "kurvad noodid". Püütakse tabada ka veerandtooni, mis asub madaldamata ja madaldatud astme vahel. Selliseid helisid saab mängida puhk- ja keelpillidel ning laulda. Aafrika rahvamuusikas on see tavaline nähtus, kuid meie kõrvale tundub see võõras, "müstalt" mängimisena.

Jazz- muusika armastab erilisi kõlavärve. Sageli mängitakse vaskpuhkpille sordiiniga, tekitades omanäolisi tämbreid, sahinaid ja urinaid. Iga mängija isikupära juurde kuulub ka isikupärane toon, ning tihti tunnevad asjatundjad just tooni järgi selle, kes mängib.

2. JAZZMUUSIKA ARENGULUGU

Laia maailma teadvusse jõudis uus muusikaliik jazz 20. sajandi algul, pärast I maailmasõda. Teati, et jazz on pärit Ameerikast. Tõdeti, et jazz ei tekkinud tühjale kohale, vaid kinnitus juurtega varasematesse afroameerika muusika vormidesse.

Ameerika avastaja au kuulub hispaania lipu all purjetanud CHRISTOPH KOLUMBUSELE (1451- 1506), kes 1492. aasta oktoobris maabus Bahama saarestikus, 600 km kaugusel Põhja-Ameerika mandrist, Florida poolsaarest. Hispaanlaste ja portugallaste osaks langesid Kesk- ja Lõuna- Ameerika. Lõviosa Põhja- Ameerikast läks aga järk- järgult inglaste valdusse. Jazzmuusika ajaloo seisukohalt pakuvad eeskätt huvi Mississippi keskjooksust lõuna, kagu ja edela poole jäävad maa-alad. Seal kõlasid ühelt poolt Aafrika päritoluga meloodiad ja rütmid, teisest küljest aga valgete asunikega Euroopast kaasa rännanud ilmalikud ja vaimulikud laulud. Inglise asunike esiisadena mainitakse tavaliselt siiski neid neljakümmend üht puritaani (isadpalverändurid), kes 1620. aastal koos perekondadega purjekal "Mayflower" saabusid Massachusettsi rannikule ja rajasid seal Uus- Inglismaa. Tulnukad olid emamaal valitseva anglikaani kirikuga vastuollu läinud. Oma rangeid usupõhimõtteid ja kombestikku järgisid nad ka Ameerikas, surudes neid peale teistele. Puritaanide muusikaelust olid välja lülitatud kõik ilmalikud vormid, kaasa arvatud rahvalaul. Seda pidid asendama vaimulikud laulud- koraalid. Need omandasid ajapikku olustikulise iseloomu, kõlades ka lahus kiriklikest talitlustest ja levides koos rahvalauludeta suust suhu, põlvest põlve. Sel moel muutus koraalide muusikaline külg tunduvalt rahvalikumaks.

Kui Uus- Inglismaal arenesid laevaehitus, terasetööstus, maakide kaevandamine, siis lõunas säilis feodaalne maaharimine, mis tugines orjade tööle. Puritaanide töökusele vastandus lõunaaristokraatide jõude-elu ja pillamine. Kuigi nende perekonnad harrastasid muusikat, jäeti ajaviitemuusika eest hoolitsemine sageli orjadest moodustatud ansamblite hooleks või kutsuti pidustuste puhul laulma ja tantsima ümbruskonna valgeid kehvikuid.

Lõunariikide elanike olustik aitas kaasa vana talurahvafolkloori säilumisele. Lõunapoolsetes kolooniates valmis pind selleks, et kodumaisest kultuurist lahtirebitud aafrika neegrid võisid pöörduda muusika, kui neile kõige kättesaadavama kunstilise väljenduse poole.

Uus- Inglismaa ja lõunaosariikide olustikus kõlav euroopalik muusika oli valdavalt inglise, ehk täpsemini anglokeldi (*iiri, šoti, walesi*) päritoluga. Muidugi segunes sellesse ka teiste rahvaste folkloori. Seda selle määral, kuidas muutus immigratsioon euroopa maadest. Loomulikult muutusid aja jooksul kaasa rännanud rahvalaulud, imedes uusi jooni keskkonnast.

Esimesed 20 Aafrikast toodud musta orja müüdi 1619 aastal Virginias. Tagasihoidliku hinnangu alusel veeti 200 aasta jooksul Aafrikast Põhja- Ameerikasse 10- 15 miljonit orja. Sama palju võis hukkuda teel.

Mitmesuguseid aafrika keeli kõnelevad orjad said omavahel suhelda vaid inglise keeles. Omaks tuli võtta ka ristiusk ja peremeeste kombed. Ometi säilis palju aafrika folkloori elemente. Pidevalt juurde saabunud orjad tõid kaasa rikkumatut folkloori. Oli ka organisatsioone, kes ostsid üles orje, sihiga õpetada neile erialasid, et hiljem taolisi spetsialiste suurte kasudega edasi müüa. Sealsed õpilased said kindla euroopaliku kasvatuse, millest igasugused aafrika mõjud välja peksti. Orjadele õpetati peamiselt keelpillidel mängimist. Teatav osa taolisi muusikuid ja nende järeltulijaid võis aja jooksul kujuneda selleks tuumikuks, millest aja jooksul ammendasid muusikalisi teadmisi teised neegrid. See võis aset leida küll alles peale orjuse kaotamist, kui neegrite igapäevaelus hakkasid levima mitmesugused muusikariistad ja tekkisid esimesed muusikalised kollektiivid- väikesed puhkpilliorkestrid. Enne seda möödus üle kahe sajandi ränka orjust, mille surve all aafrika muusika eksisteeris valdavalt vokaalsete vormidena.

Nii nagu orjade inglise keel kujunes hääduselt ja grammatikalt omapäraseks, said ka valgete laulud nende suus hoopis erisuguse kõla. Neil polnud enam puhtaid Euroopa , aga ka mitte Aafrika tunnusjooni. Oli tekkinud uus nähtus- afroameerika muusika.

3.TÖÖLAULUD

Ameerika pinnal sündinud afro- ameerika muusika vormidest on töölaulud kõige lähemal neegrite kunagise kodumaa folkloorile ja tavadele. Sajandite jooksul on need laulud saatnud inimeste kollektiivseid pingutusi istanduste väljadel, raudtee ehitamisel, laevade laadimisel, puuvilla pakkimisel. Aafrikas on säilinud töid saatva rahvamuusika esialgne ergutav mõte. Euroopa rahvaste folklooris pole töölaulud kunagi mänginud säärast organiseerivat ja kaasakiskuvat osa, nagu seda võib tähele panna Aafrikas. Tavaliselt laulavad töötajad ise, vahel aga on nende juures isegi spetsiaalne koor, kes saadab tööd laulu, käte plaksutamise ja jalgade trampimise või ka trummidega.

Seda neegrite põlist harjumust märkasid ka nende ameerika peremehed ja leidsid sellele tööjõudlust ning kasumeid tõstva rakenduse oma istandustes ja mujalgi. Nii tekkisid aja jooksul erinevates olukordades aafrika töölaulu paljud ameerika teisendid:

- plantation songs* – istandustelaulud
- chain gang songs*- aheldatud vangide töölaulud
- shanties (chanteys)*- meremeeste laulud
- hollers*- helletused
- sounding calls*- lootside hüüded
- street cries*- tänavakaubitsejate hüüded

Töölaulude ülesandeks oli tõsta energiat, kergendada kehaliigutusi, muutes neid rütmiliseks ja pakkuda vaimset vaheldust, seejuures tööd katkestamata. (Räägitakse, et orje lausa sunniti töö juures laulma, et nad ei saaks omavahel rääkida ja kahtlasi plaane välja haududa.)

Kiire, suurt jõukulu nõudva töö juures lauldi lühikestest, korduvatest fraasidest koosnevaid viise, kusjuures oli valitsevaks Aafrikas levinud eeslaulja ja koori vaheldumise printsiip. Tekstiline ja meloodiline varieerimine oli eeslaulja ülesandeks, koor kordas muutumatut fraasi. Erilise pingutuse momentidel esines töölauludes tihti rõhutatud hüüatusi (huh, ah, hm).

Eeslauljat oskas hinnata tööjuhataja ja temast pidasid lugu ka teised tööliselised. Eriti suure tähtsuse omandas eeslaulja kokkuaheldatud vangide töö juures, kus ühtlase rütmi segimine põhjustas seisakuid ja võis vangidele isegi vigastusi tekitada. Kuigi niisuguste gruppide koosseisus võis olla segamini valgeid ja musti töölisi, oli eeslauljaks ikka mõni neeger. Head eeslauljat tunti ka sellest, et ta alati uusi salme improviseeris ning töökaaslasti pidevalt ergutas, maalides neile pilte helgemast elust. Armastatud olid töölauludes ka kangelaste- tugevate ja osavate töömeeste motiivid.

Juba pealkirjad kõnelevad sellest, millest lauldi: “**Üheksajalane labidas**”, “**Pressi seda puu vilja**”, “**Issand, see puu it peab veerem a**”, “**Töö lõpu laul**”.

Oli ka laule, mida lauldi üksi. Nende hulka kuuluvad *hollerid*, mida võib võrrelda eesti rahvamuusikas tuntud helletuste ja huigetena. *Holleritega* hõigati põllul üksteist, aeti ja rahustati loomi. Holleritel oli oma eriline tämber ja laulmismaneer: kasutati karemaid kurguhääli või teravalt- kiledat falsetti; mindi tihti noodilt noodile venivate glissandodega; viidi vahel sõnade lõppe nagu ära visates alla või üles. Sel oli praktiline tähendus- hääli pidi kostma kaugele igasuguse ilmaga.

Samasugune vajadus dikteeris ka tänavakaubitsejate hõigete omapära: vaja oli igal juhul tähelepanu äratada, tõmmata ostjate pilke kaubale.

Lisaks sellele veel lootside hõiked vee sügavuse mõõtmisel.

Vanemad töölaulud on oma muusikaliselt olemuselt üsna lähedal aafrika folkloorile. Aja jooksul on nad mõndagi võtnud üle ka spirituaalidest (kasvõi korduvad hüüded “Lord!, Lord!”) Oma helikeelelt on töölaulud mõndagi laenanud ka jazzmuusikasse, eeskätt tämbrilises osas. Ka on töölauludes tuntud koori hõigetest välja kasvanud nn. *riff*- lühike fraas, mida on võimalik peaaegu muutumatult korrata harmoonia muutusest hoolimata.

4. SPIRITUAALID

Aafrika suguharude vahelistes võitlustes oli loomulikuks nähtuseks, et alistatud suguharu võttis üle võitja jumalad. Selles peitus loogika, sest kaotus näitas, et vastase jumalad olid tugevamad ja vanu, häbistatud jumalaid polnud vaja austada. Sellepärast oli ka ristiusus levitamine orjastatud neegrite seas võrdlemisi lihtne. Ristiusk lubas paremat tulevikku, küll alles taevas.

19 sajandil hakkas neegrite eraldumine nn. segakirikutest (need hõlmasid nii valgeid, kui mustanahalisi). Kuna kirik oli ainuke neegritele lubatud organiseerumisvorm, siis aitas see tõsta musta elanikkonna ühtsust. Neegrite vaimulikud laulud jätkasid aafrika traditsioone.

Nimetust **spirituaal** kasutati juba Uus- Inglismaa asunike vaimulike laulude kohta. Varasemates vormides kujutas ameerika neegrite vaimulik muusika endast aafrika rituaalsete laulude kohandamist uuele religioonile. Vastavalt sellele, kuidas orjad võtsid omaks euroopaliku harmoonia, meloodika, rütmika ja lihtsa muusikalise vormi elemendid, kujunesid kaasajal tuntud spirituaalide tüübid. Ka eeslaulja ja koori vaheldumine oli tuntud nii Euroopas, kui Aafrikas. Selle muusikaliigi aafrika tagapõhi kajastub eeskätt ettekande sügavalt hingestatud väljenduslaadis, mis on rikas *melismaatikast* (improviseeritud viisikaunistustest). Hoogsamates vaimulikes lauludes on side Aafrikaga veelgi suurem- *off-beat* rütm (rütminihe), lauljate käteplaksud ja tantsuliigutused. Ehtsat, neegerlikku ettekannet on võimatu noodikirjas väljendada.

Oma väljenduslikkuse poolest on spirituaalid küllalt mitmekesised. Tihti kasutatakse seda nimetust kogu afro- ameerika vaimuliku muusika kohta, kus peale spirituaalide on levinud veel mitmed muud vormid:

- gospel songs* (evangeeliumilaulud),
- moans* (kaebed),
- shouts* (hõisked),
- sermons* (jutlused).

Euroopa kirikulauludest erinevad afro- ameerika spirituaalid veel selle poolest, et neis on ilmselt esiplaanil muusika ja alles teisejärguline sõna. Kui euroopa kirikulaulud olid enamuses tegelikult elust kauged, toetuvad spirituaalid kindlalt kahe jalaga maale- isegi siis kui neis lauldakse taevastest asjadest. Otsides laulust lohutust ja kergendust maapealsetele piinadele, ei põgene neegrid siiski reaalse tegelikkuse eest. Nad kujutavad teostamatuid unistusi juba täna täituvatena, sidudes neid tihedalt oma igapäevaeluga. Ristiusu jumal ei ole nende jaoks püha vihaga olend, keda peab kartma- pigem inimlike joontega, hea ja abivalmis. Sügavalt haarav on üksindustunne ja suur inimlik kurbus paljudes kauni meloodiaga spirituaalides (“**Nobody knows the trouble I see**” - “Keegi ei tunne muuret”). On aga ka heatujulisi, naljatavaid tekste: “Vana saatan on toimikas vanam ees, ta veeretab kive mu teele, issand Jeesus aga on mu südame esõber, tema veeretab need jälle minema.”

Omaette tähtsus on neil spirituaalidel, milles avalduvad vabadusideed. 1663- 1863 aastatel oli Ameerikas üle kaheksa neegrite ülestõusu ja vandenõu.

Paljud vaimulikud laulud hakkasid kuuluma Ameerika olustikku. Neegrid laulsid spirituaale sageli töö juures ja puhketkedel, väljaspool otsest seost usuliste talitustega. Juba 19 sajandi viimasel kolmandikul jõudis spirituaal kontserdilavale.

Silmapaistvaim spirituaalide esitaja oli **Mahalia Jackson** (1911- 1992).

5. BLUES.

Kõigist ameerika olustikus levinud afro- ameerika muusikalistest vormidest on **blues** (eesti k. bluus) jazzile kõige lähemal. Kui töölaulud ja spirituaalid olid põllul ja kirikus kõlavad ühislaulud, siis blues on eranditult soololaul ja väljendab sageli kohapeal improviseerituna üksikisiku tundeid.

Blues tekkis juba pärast Ameerika kodusõda (1861- 1865), mille tulemusena kaotati orjapidamine. Orjuse kaotamine polnud ilmselt mitte see suur vabanemine, mida põlvkonnad allasurutud orje olid oodanud ja paljudes spirituaalides palavalt palunud. Tekkisid vabade palgatöölise perekonnad, kellel keegi enam toitu ega peavarju ei garanteerinud. Vabastatud orjal puudus sotsiaalne ja õiguslik kaitse, tal oli raskusi töö leidmisega ning tasu kattis vaevu elatise ja eluaseme kulud.

On täiesti seaduspärane, et töölauludes ja spirituaalides väljendunud kollektiivne töö ja lootus asendus isikliku pettumuse ja murega.

Bluesilaulude sisuline karakteristik peitub tegelikult sõnas *blues*, mis tähistab ameerika neegrite dialektis nukrat, raskemeelset meeleolu. Seega on blues eeskätt kaebelaulu, milles kurdetakse igapäevaelu raskusi, ebaõnne armastuses ja paljusid muid muresid, millest vaesel inimesel iialgi puudu ei tule. Siiski on bluesides ka sarkasmi, huumorit, lüürikat.

Oluline on teksti osatähtsus. Tavaliselt on tekst napisõnaline, rahvalikult lihtne ja otsekohene. Intiimsemate laulude puhul on olnud põhjust pidada bluesi patuseks lauluks. Tekstis on tavaliseks nähtuseks esimese rea kordumine, mõnikord väikese varieerimisega.

Aja jooksul on välja kujunenud bluesi vormid- tavaliselt 12 - taktiline korduv harmooniaskeem. See jaguneb kolmeks nelja takti pikkuseks lõiguks. Kaks esimest lõiku on enamasti korduva meloodia ja tekstiga. Bluesi meloodiale on omane III ja VII astme madaldamine, kusjuures saate harmoonias säilib m ažoor.

Bluesi üks vanemaid alaliike oli *maablues*, mida algul bandžo, hiljem kitarri saatel esitasid tööks võimetud, vigased ja pimedad (peamiselt mehed). Tavaliselt esitasid omaloomingut, milles nii teksti kui viisi võidi varieerida. Nimetati ka "Talking blues", kus laulmise asemel pigem jutustatakse kogu lugu. Tekstid võisid olla väga pikad, kuna seda improviseeriti. Maabluesis polnud bluesi vormiskeem veel selgelt välja kujunenud, seda võidi esitada võrdlemisi vabalt improviseerides. Laulu esitati nasaalse, viimistlemata tämbriga. Maabluesi esitajatest said kuulsaks **Blind Lemon Jefferson, Huddie Ledbetter**.

19 sajandi viimastel aastakümnetel kandus blues üha enam linnadesse, kuna peale orjuse kaotamist siirdus suur osa vabanenud orje maalt linna, et leida tööd tööstustes. Linnaolustikus kujunes *linnablues* (klassikaline blues). Seda esitasid mitmesugustes lõbustusasutustes juba kutselised lauljad (peamiselt naised). Ettevalmistuselt jäid nad siiski asjaarmastajate tasemele. Saateks oli klaver (kitarri kõla jäi lärmakas lõbustusasutuses nõrgaks) või instrumentaalgrupp.

Kuulsaimaks klassikalise bluesi lauljaks on jäänud autoõnnetusel hukkunud **Bessie Smith** (1894- 1937), hüüdnimega **Empress of the Blues** (bluusi valitsejanna).

Linnades arenesid ka bluusi instrumentaalsed vormid, eeskätt kitarril ja klaveril, hiljem juba orkestrimuusikana. *Klaveribluesi* eriliigina on tuntud *boogie-woogie* (levis ka samanimeline tants), mida iseloomustab pidev kaheksandiknootides liikumine vasakus käes (tihti punkteeritult). Hiljem levis see võtte instrumentaalsesse jazzi.

Blues oli üks 1950 aastatel tekkinud rock'n'rolli eelkäija.

6. MINSTRELITE ETENDUSED

Huvitav nähtus Ameerika Ühendriikide muusikaelus oli ameerika rahvalike rändmuusikute, nn. **minstrelite** (nimetus on pärit inglise keskaegsetelt rändmuusikutelt. Nende prantsuse ametivennad olid tuntud *menestrel*'idena. Tegevus, mis sai alguse juba 18 sajandi lõpul ja kujunes välja 19 sajandi keskpaigaks kui kindlate traditsioonidega olustikuline teatrikunst. See ühendas endasse koomilise sisuga sõnalist ja muusikalist ajaviidet.

Minstrelid olid valged artistid, kuid nende kunsti peamiseks jooneks kujunes neegrite imiteerimine ja parodeerimine. See ulatus tahmaga määratud näost kuni iseloomulike detailideni liikumises, tantsus, kõnes, laulus. Seega, kui afroameerika muusika puhul sobitasid mustanahalised end valgete muusikakultuuri, siis siin üritasid valged ameeriklased pakkuda mustade muusikat.

Aja jooksul kujunesid välja minstrelite trupid, mis esinesid sõnalis- muusikalise segaeeskavaga (*show*). Taoline eeskava oli hilisemate revüü- ja varieteeprogrammide esiisa.

Miks minstrelite teater valis endale just neegri maski ja missugune suhtumine käis kaasas selle maskiga? Neeger oli mitmel põhjusel populaarne kuju ameerika ühiskonnas. Lihtrahva hulga mängis suurt osa loomupärane sümpaatia rõhutute vastu. Erutavaks uudiseks olid neegrite laulud ja tantsud, om apärane nende žestiku latsioon ja miimika (tingitud elavast tem peram endist ja kandunud edasi ka jäänukina kunagisest puudulikust keeleoskusest!). Minstrelite loodud neegri karikatuuris oli tihti mõndagi sõbralikku ja hästi mõeldut.

Käsikäes minstrelite teatriga tekkis ka ameerika kerge muusika helilooja. Esimesteks ameerika leviheliloojateks said **Stephen Foster** (1826- 1864)- “**Majake jõe kaldal**”, “**Oh Susanna**”; **Daniel Emmet** (1815- 1904)- “**Dixie**”; ja m ustanahaline **James Bland** (1854- 1911)- “**Viige mind tagasi Virginiasse**”. Paljude minstrelite laulude autorid jäid aga alatiseks teadm atuks. Nimelt kehtis pikemat aega praktika, et truppide ettevõtjad hankisid laule igalt ettejuhtujalt, vahel ka võistluste teel. Autori vastu ei tundnud keegi huvi ja ettevõtjale kuulusid peale ostu kõik õigused laulu peale. Nii juhtus ka, et **Stephen Foster** ei söandanud end esialgu tunnistada oma laulude autoriks.

Muusikainstrumentidest väärivad tähelepanu viiul ja bandžo. Viiulil kasutati om apärast mängutehnikat- pilli ei hoitud õlal, vaid rinnal või puusal, mängiti vaid poogna otsaga.

Minstrelite etendused muutusid kiiresti hea äri allikaks. Trupis kasvasid kuni sajaliikmeliseks, kasutades peale solistide ka koore ja suuremaid instrumentaalansambleid. Mississipi jõel tegutsesid ujuvad minstrelite teatrid (*showboats*), mis gastroleerisid jõe ääres olevates linnades. Suur tähtsus minstrelite etendustes oli tantsul. Nende vahendusel levisid *stepptans*, *shuffle* ja *cakewalk*.

Jazzmuusika üheks teerajajaks peetakse minstrelite teatrit seetõttu, et see harjutas publikut mustade ameeriklaste muusikalise väljenduslaadiga ning minstrelite truppides said orkestripraktikat nii mõnedki hilisemad jazzmuusikud.

7. RAGTIME (u. 1890)

Jazzmuusikaga väga tihedas seoses on veel üks ameerika rahvaliku muusika vorm- **ragtime**. (Sõnadel “*rag*” ja “*time*” on inglise keeles m itu tähendust. Tavaliselt on seda m õistet tõlgitud: purukspekstud takt, räbaldunud pulss- millega viidatakse muusika tugevasti sünkopeeritud karakterile. Sisulisest oleks isegi võimalik tõlge: üleemeelikute lõbustuste, mürtsu aeg.) See sai alguse eelmise sajandi lõpul. Kõrgaeg oli umbes 1897- 1917.

Analoogselt instrumentaalse bluesiga kujutas ka *ragtime* endast valdavalt klaverimuusikat. Erinevalt instrumentaalsest bluesist, mis oli afro- ameerika juurtega, oli *ragtime* seotud minstrelite kunstiga, ühendades endas *cakewalk*’ i tantsurütm e ja istandustes levinud bandžom ängu tehnikat. Tekkis hulk *ragtime*’ i heliloojaid, kes kom poneerisid vastavat muusikat. Kõik afro- am eerika rahvalikud žanrid olid aga im provisatsioonilise iseloom uga, mida uuel ettekandel varieeriti.

Esialgu eksisteeris *ragtime* vaid klaverimuusikas. Tüüpilise *ragtime*’i pala – *rag*’i vorm meenutab mitmest osast koosnevat marssi. Pianisti vasak käsi mängib kindlas tempos harm ooniat “**bass- akord- bass- akord**”, parem as käes on tugevasti sünkopeeritud m elodia. Niisugune kõikuv rütm ongi *ragtime*’i ainsaks afroam eerikalikuks elem endiks, m uus pärineb juba euroopalikust muusikast. *Ragtime*’i varasemad esitused on säilinud automaatklaveri rullidel. Hiljem kandus *ragtime* ka orkestrimuusikasse. Mõnigi varane jazzorkester võttis oma nimetuseks **ragtime band**. Kuigi suur osa *ragtime*’i heliloojatest kuulusid valgete m uusikute hulka ja paljud neist olid naised, on tuntuimaks jäänud pianist ja helilooja **Scott Joplin** (1868-1917), kelle “**Maple Leaf Rag**” (“V ahtralehe rag”) on tänapäevani populaarne.

Paremini kui ükskõik millist teist jazzivormi iseloomustavad *ragtime*’ i sõnad: “M uustade m oel m äng itud valgete m uusika”.

8. NEW ORLEANSI JAZZ (sajandivahetus)

New Orleansi, Mississippi suudmes asuva sadamalinn, asustasid 1717 aastal prantslased, olles hävitanud seal asunud indiaanlaste asula. Peaaegu sada aastat hiljem, 1803 aastal ostsid ameeriklased linna koos Louisiana osariigiga endale. Ostu- müügi üks tingimusi oli, et prantsuse ja hispaania esivanemate järglastel, hoolimata nende nahavärvist, oleksid valge kodaniku õigused. Need, enamasti jõukamad segaverelised kodanikud, ka kreoolid (kreoolid-indiaanlase ja valge järeltulija), kujutasid endast, võrreldes ülejäänud USA mustadega, eesõigustatud klassi. Paljudel neil olid prantsuse nimed, nad andsid oma lastele hea hariduse, asutasid New Orleansis ooperiteatri ja pidasid ülal sümfooniaorkestrit. Ka orjadele anti selle vabameelses linnas suuremaid vabadusi oma tavade harrastamiseks.

Linna elanikkonna moodustanud prantslastele ja hispaanlastele lisandusid hiljem inglased ja itaallased ning kõige lõpuks sakslased ja slaavi rahvaste esindajad. Nende kõrval elas hulgaliselt orjaks toodud aafriklaste järeltulijaid, kelle rahvuslikud ja kultuurilised iseärasused polnud sugugi vähem tähtsad kui inglaste või hispaanlaste omad. Kõik need vabatahtlikud ja sunniviisilised immigrandid armastasid eelkõige oma muusikat, mida nad tahtsid alles hoida, kui kauge kodu mälestust. New Orleansi elanikud laulis briti rahvalaule, tantsisid hispaania tantse, mängisid prantsuse tantsu- ja balletimuusikat ning marssisid preisi või prantsuse pasunakoorida saatel. See oli väga musikaalne linn.

Mitmete etniliste ja muusikaliste jonte segunemisel New Orleansis, mis toimus Storyville'i (punaste laternate linnaosas) õhustikus peaaegu iseenesest, sündis **new orleansi stiil**.

Omapäraseks traditsiooniks kujunesid New Orleansi jazzmuusikute juures võistlused. Eialgu püüdsid läheduses asuvatel tantsuplatsidel asuvad orkestrid üksteist lihtsalt "sumuks mängida", hiljem aga viidi rongkäikude ja karnevalipidustuste ajal konkureerivad orkestrid sihilikult kokku ja lasti neil võistelda. Tavaliselt asusid orkestrid sel puhul suurel lahtisel vankril või hiljem veoautol, mille tagumisele avatud luugile pandi tromboonimängija, et ta oma pilli pikka kulissi välja tõmmates teisi mängijaid ei segaks.

Primitiivsed jazzorkestrid leidsid kasutust mängides ka matustel. Kuni surnu muldasängitamiseni toimus kõik vajaliku tõsidusega, kuid tagasiteel, vaevalt mõnisada meetrit kalmistust eemal, alustas orkester rütmilist muusikat.

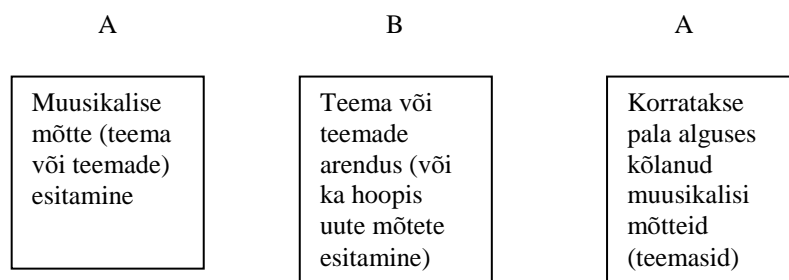
New Orleansi puhkpilliorkestrite mäng erines tunduvalt nende Euroopa ametivendade omast. See oli kõlalt räme ja kooskõllaliselt tahumatu, sest igas orkestris oli neid, kes ei tundnud nooti ja mängisid kuulmise järgi. Pealegi püüdsid mustad puhkpillimängijad saavutada tooni, mis meenutaks inimhäält.

Märkimisväärne oli nende orkestrite rütm. Nad lähtusid Aafrika muusikale omasest ühtlasest pulsist. Sellele lisandus aegamööda *off-beat*. Lisaks rütmilisele omapärale, pillimehed improviseerisid.

New Orleansi jazz hakkas ilmet võtma 20 sajandi vahetusel. Suuremate puhkpilliorkestrite parimatest mängijatest moodustati väiksemaid ansambleid, millel oli kerge leida esinemisvõimalusi. Need ansamblid olid tegelikult miinimumini vähendatud koosseisuga puhkpilliorkester. Vaskpillidest oli alles ainult kornet ja tromboon, puupillidest klarinet, rütmi eest hoolitsesid tuuba, bandžo ja trummid. Aja jooksul asendati tuuba, bandžo ja kornet jazzorkestris kontrabassi, kitarri ja trompetiga ning võeti kasutusele klaver. Sellistes orkestrites mängib melodiat kornet või trompet, klarinet improviseerib kõrges registris, tromboon täidab bassikäike ja täidab alumist registrit. Ülejäänud pillid moodustavad rütmigrupi.

Jazzi algaastatel mängitud muusikat tavaliselt ei noteeritud. See muusika sündis kohapeal, pillimeeste improvisatsioonides (itaalia k. *improvvisazione* - ettevalmistamatult millegi tegemine), kusjuures tugineti kõigile mängijaile teadaolevale teemale. Kollektiivseid improvisatsioonilisi sooloid nimetati ka *hot solo*'ks (kuum solo). Terminit *hot* kasutati varem jazz'i väljenduslikkuse ja kõla iseloomustamiseks. Võimalik, et New Orleansis tuletati see termin kreoolide poolt prantsuskeelse *haut* (vali) pinnal.

Pikapeale kujunes jazzipalade esitamisel välja kindel vorm. Kõigepealt esitatakse teema, seejärel improviseerivad solistid teemale tuginedes. Põhimõtteliselt sarnanevad improvisatsioonid varieerimisega, kuid sageli minnakse improviseerides teemast üpris kaugele. Improvisatsioonilisele osale järgneb kolmas lõik, kus esitatakse teema uuesti sellisena, nagu ta kõlas pala algul.



New Orleansi jazz'i väljapaistvaim muusik oli kornetist- trompetist **Louis Armstrong** (1900-1971). Oma noorusaastad veetis ta Mississipi suure sadama möllus, kreooli kvartalis. Tema vanemad läksid lahku siis, kui Louis oli veel väike. Paaril korral olid võimud plaaninud tema internaatkooli saatmist. Sinna ta sattuski, kui ta uue aasta vastuvõtmisel paukpadrunitega kõmmutas. Sealses koolis sai temast laulja koorikoolis, mis esines matustel ja pidustustel. Oma esimesed muusikalised näpunäited sai Louis kooliorkestri juhatajalt vanal lömmis kornetil. 1922 aastal läks ta Chicagosse, et liituda **King Oliver**'i ansambliga. [King Oliver (1885-1938)-trompetist ja orkestri "**King Oliver's Creole Jazz Band**" juht. Selle orkestri liikmed olid esimesed neegermuusikud, kelle esituses 1923. a. anti välja jazzheliplaat.] mänginud kaks aastat Oliveri orkestris, alustas ta heliplaadi valmistamist oma ansambliga "**Hot Five**" ja saavutas kohe suure menu. Tema teeneks tuleb lugeda seda, et jazzist on saanud eeskätt solistide muusika. Tema isikupära, improvisatsiooniline leidlikkus, väljenduslik pinge ja rütmiline vabadus tegid temast kõigi tolle aja jazzmuusikute imetlusobjekti. Kolm viimast aastakümnet oma elust oli ta ülipopulaarne meelelahutusartist väga laiale publikule, jagades oma talenti trompetimängu ja laulu vahel.

9. DIXIELAND (20. sajandi esikümme)

New Orleansis ei olnud jazzi mängimine vaid mustade privileeg. Tundub, et valgete orkestrid tegutsesid sam aegselt mustadega orkestritega. “Papa”- **Jack Laine** juhtis New Orleansis ansambleid alates 1891 aastast ja teda tuntakse kui valge jazzi isa.

Juba algusaastatel eristati jazzis valget stiili, mida iseloomustas väiksem väljendusjõud, kuid mõnikord parem mängutehnika. Meloodiad olid sujuvamad, harmoonia “puhtam”, kõlavärvid mitte nii äärmuslikud. Valged tõid sisse ka arranžeeringu, tehnilise viimistluse. Valgete jazz (**dixieland**) oli reeglina kiirem kui mustadel. Seevastu mustad orkestrid mängisid nii lõbusat, kui ka kurba muusikat teadmise, et see pidigi nii kõlama.

“**Dixie’s Land**”- see oli laul, mille kirjutas 1859 aastal **Dan Emmet**. Laul rääkis orjakaupmehest Jonathan Dixie’st, kes müüs oma orje tihti lõunasse. Hiljem sai Dixielandist USA lõunaosariikide rahvalik üldnimetus.

Dixielandist rääkides peetakse tavaliselt silmas üldist perioodi 1900- 1930 aastate teise pooleni. Tol ajal hakkas popmuusikale mõju avaldama ka heliplaaditööstus ja kommertsraadio.

Esimeseks rahvusvahelise kuulsusega jazzorkestriks sai “**Original Dixieland Jazz Band**”. Selle orkestri tuumik alustas 1913 aastal New Orleansis, siirdus aga kaks aastat hiljem Chicagosse. 1917 aastal tegi see orkester esimesed jazzmuusika heliplaadid, millel kõlasid lood “**Livery Stable Blues**” ja “**Original Dixieland One- Step**”.

Tollases kirjapildis kasutati sõna “*jass*”. Orkestrijuht **Tom Brown** väidab, et ta kasutas seda juba 1913 aastal ühes San Francisco ajalehes. Enne seda oli *jass* (ja tema varasemad vormid *jasm* ja *gism*) tarvitusel slängisõnana, tähendades vunki (seksuaalset) energiat. (Eestis puudub veel jazzterminoloogia. Ametlikus kirjakeeles on kasutusel “*džäss*”, kuid kõnekeeles kohtab ka sõna “*jats*”. Lubatud on nii üks, kui teine. Mõeldud sõnakujud džäss jne., mida soovitab ÕS, pole muusikute hulgas heakskiitu leidnud ja seepärast eelistatakse algupärast kirjapilti *jazz*.)

Oli saanud tavaks lahterdada kogu New Orleansi valge jazz dixielandi alla ja eristada see nõnda New Orleansi oma stiilist. Vaidlused stiililiste erinevuste üle muutusid eriti tulututeks aja edenedes, kui mustad muusikud hakkasid mängima valgetes orkestrites ja vastupidi.

Jazzi ajalugu algab ragtime’i, new orleansi ja dixielandiga. Jazz sündis musta ja valge rassi kokkupuutest. Sellepärast tekkis see USA lõunaosas, sest seal olid kokkupuuted kõige intensiivsemad.

10. CHICAGO JAZZ (kahekümnendad)

New Orleansi arengut Chicagos seostatakse üldiselt USA astumisega I maailmasõtta. New Orleansist sai sõjasadam. Meeväe ülemjuhataja leidis, **Storyville**'i elulaad võib kahjustada tema üksuste moraali, ning saavutas loa Storyville sulgemiseks. Paljud muusikud lahkusid linnast ja pöördusid Chicagosse. See oli vaid üks järk mustade asumisest põhja. Edasine areng kulges nii, et esimese silmapaistva jazzstiili (nime poolest new orleansi) hiilgeaeg oli hoopis 20 aastate algul Chicagos. Just Chicagos tehti kõik kuulsamad new orleansi salvestused, sest fonograaf muutus I maailmasõja järel aina populaarsemaks.

Kahekümnendatel oli Chicagos ka bluesi tippaeg. Kui esimesed marsiorkestrid alustasid tegevust New Orleansis, oli tärkava jazzi ja bluesi vahel hulk erinevusi. Kuid õige pea hakkas blues sulama jazzi peavoolu ja sellest ajast peale olid jazz ja blues omavahel läbipõimunud. Kahekümnendaid peetakse bluesi "**klassikaliseks**" perioodiks. Suurim bluesilaulja oli tol ajal Bessie Smith.

Suurte jazzimeeste ja kuulsate bluesilauljate ümber koondunud jazzielu koondus Chicago m üstanahaliste linnaossa South Side'i. Jazzis peegeldusid suurlinna meeleolu ja rassilisest diskrimineerimisest tulenevad probleemid.

Saanud tõuke South Side'i jazzielust, hakkasid noored valged keskkooli- ja kolledžiõpilased, asjaarmastajad ning professionaalsed muusikud arendama seda, mida on hakatud kutsuma "chicago stiiliks". New orleansi stiili imiteerimine eriti ei õnnestunud, kuid see-eest tekkis midagi uut- "chicago stiil". Grupp koolipoisse asutas ansambli "**Austin High School Gang**", mis sai andekate noorte taimelavaks. Alles nüüd hakkab tähtsust võitma saksofon, mida paljude hulgas peetakse jazzi kehatuses. Teiste seas kerkis esile tenorsaksofonist **Bud Freeman**, esimene jazzisuuruste ritta tõusnud valge saksofonist. Esimeseks silmapaistvaks valgeks kornetistiks sai **Bix (Leon) Beiderbecke** (1903- 1931). Tema mängustiil oli täiesti erinev Louis Armstrongi omast.

New orleansile iseloomulik meloodiaküllus oli peaaegu kadunud. Hääled, kui neid on rohkem kui üks, liiguvad paralleelselt. Siitpeale hakkab soolo tähtsus jazzis pidevalt kasvama. Suurenes solistide osakaal, kahanes kollektiivse improvisatsiooni osa, säilides vaid pala alguses ja lõpus. Marsilik rütm asendus sujuvama rütmiga, mis hiljem sai aluseks svingile.

Svingielse tel aastatel tegutses juba suurem aid koosseis, mis mängisid arranžeeritud muusikat. Nimetada võib pianist **Duke Ellingtoni** (1899- 1974) ja **Fletcher Hendersoni** (1898- 1952) juhatusel tegutsenud orkestreid. Ellington oli ka kõigi aegade viljakamaid ja mõjukamaid jazziheliloojaid. Hendersoni arranžeringud panid aluse suurte svingorkestrite repertuaarile. Ta jagas orkestri pilligruppideks ja lõi nende efektse vastandamisega täiesti uue orkestristiili. Tema orkestris mängis tenorsaksofoni **Coleman Hawkins** (1904- 1969), tänu kellel sai "näuguvast" saksofonist tõsiseltvõetav soolopill.

Selleks ajaks oli kogu moodne tantsumuusika omandanud jazziliku ilme. Jazzist sai tulus müügiartikkel. Seda kasutasid ära paljud orkestrijuhid eesotsas **Paul Whitemaniga** (1890- 1967), keda reklaamiti kui "jazzikuningat" (King of Jazz). Tema suures orkestris mängis mitu esmaklassilist jazzmuusikut: Bix Beiderbecke, trombonist **Jack Teagarden**, saksofonist **Frank Trumbauer**, kitarrist **Eddie Lang**, viiuldaja **Joe Venuti** jt.

1924 aastal tuli Paul Whitemani orkestri saatel esiettekandele **George Gershwini** "Rhapsody in Blue". Kaveripartii esitas autor. Nii sai Whitemani orkestrist alguse kamõiste "**sümfooniline jazz**".

11. SWING (kolmekümnendad)

Swing saab alguse jazziajaloo teise suure väljarändega- ümberasumisega Chicagost New Yorki. Kui jazz vanemaid stiile iseloomustas “**two- beat jazz**” (kahe löögi jazz), siis swing võib iseloomustada kui “**nelja löögi jazz**”, sest see paigutab rõhud taktis kõigile neljale löögile. Sõna *swing* (inglise keeles – õõtsuma, kiikuma) on jazz võtmetermiin ja seda kasutatakse kahes erinevas tähenduses. Sõnavorm *swing* tähistab rütmielementi. New Orleansis ja ragtime'is on aktsent nn. rõhulistel löökidel (esimesel ja kolmandal nagu näiteks marssides). Siit alates hakkab jazz muutuma rütmiliselt aina keerukamaks ja intensiivsemaks. Dixielandis, Chicago stiilis ja kahekümnendate Chicagos levinud New Orleansi jazzis nihkus aktsent teisele ja neljandale löögile, kuigi esimene ja kolmas löök on endiselt rõhulised taktiosad. Nii sündis omalaadne “hõljumine”, mis sai nimeks *swing*. (Vaata noodinäidet!)

Sõnavorm *swing* tähistab kolmekümnendatel domineerivat jazzistiili. Selle termini levikule aitas kaasa Briti Raadiokorporatsioon (BBC), kus leiti, et sõna jazz on raadios kasutamiseks siiski liialt ebapeen ja diktoorige tehti korraldus asendada see sõnaga “*swing*”.

Üks swingiajastu eritunnuseid oli suurte orkestrite- **bigbändide** väljakujunemine. Järjest rohkem hakati avama uusi tantsusaale ja muid meelelahutusasutusi, kuhu oli vaja suuri, tugeva kõlajõuga orkestreid.

Must pianist- orkestrijuh **Fletcher Henderson** (1898- 1952) töötas välja suurtele koosseisudele komponeerimise põhimõtted. Bigbändi kuulus tol ajal 3 trompetit, 2-3 trombooni, 4-5 saksofoni ja rütmigrupp- klaver, kitarr, kontrabass ja trummid. Saksofone ja vaskpille- vastandas Henderson teineteisele spirituaalidest tuntud eeslauja ja koori vaheldumise põhimõtte, rütmigrupi hooleks jäi kogu pala läbiv rütmipulss. Loomulikult oli palades ka rohkesti löike, kus kõlasid kõik puhkpillid koos- *tutti* (itaalia k. – kõik)

Tavaliselt juhtisid populaarseid swingorkestreid silmapaistvad instrumentalistid, kelle kanda oli ka suur osa sooloid. Esimesena saavutas 1935 aastal tohutu populaarsuse **Benny Goodman** (1909- 1986) orkester. Goodman sai hüüdnimeks *King of Swing*. Kuulsad orkestrijuhid olid veel **Artie Shaw**, **Glenn Miller**, mustadest muusikutest – **Count Basie**, **Chick Webb**.

Niisugune suur orkester ei saanud enam peast mängida- seega jäi improvisatsioon üksikutele soolopillidele. Kõik muu oli nootidesse kirja pandud. Tõusis vajadus eriti spetsialistide-arranžeerijate järele. Esialgu tulid need orkestrantide hulgast. Need olid iseõppinud muusikud, kel oli vaid praktilise töö kogemus. Swingimuusika baseerus suures osas populaarsetele lauludele.

Mis puutus pillimeestesse, siis need ei saanud enam läbi nooditundmise oskusega. Instrumentalistid pidid olema ka tehniliselt oma ala meistrid.

Swingiperioodi säravate tähtede hulka kuuluvad ka lauljad **Billie Holiday** (1915- 1959) ja **Ella Fitzgerald** (1918- 1996).

Tänu asjaolule, et swingmuusikaga tuli jazz hulgaliselt euroopalikke jooni, mida populariseerisid valged orkestrid, levis see muusikaliik kiiresti ka Euroopas.

12. BEBOP (neljakümnendad)

Swing polnud veel täit tuult tiibadesse saanud, kui II maailmasõda tõi jazzile olulisi muudatusi. Paljud muusikud mobiliseeriti ja ainult vähestel- näiteks **Glenn Milleril** – õnnestus sõjaväes oma tegevust jätkata. Sajandi algul sündinud swingimuusikuid hakkas välja vahetama uus põlvkond, kes ei soovinud enam vanu radu käia.

Uus muusika arenes esialgu Kansas Citys ja seejärel kõige hoogsamalt muusikute kogunemiskohtades New Yorgis Harleemis (neist tähtsaim oli restoran nimega **Minton's Playhouse**), kuhu 1941 aastal kogunes hulk muusikuid.

Uus stiil ristiti hiljem *bebopiks*. **Dizzy Gillispie** seletab *bebopi* päritolust, et see olla sündinud spontaanselt, kui keegi üritas meloodiahüpet (armastatuimat intrvalli – vähendatud kvinti) järele laulda. On veel versioon, et algul olnud nim eks "*rebop*", hiljem "*bop*", mis arvati tulevat häälikukombinatsioonist, millega lauldi sageli fraasi lõppevaid noote.

Minton's Playhouse's koos käinud muusikutest olid tähtsamad pianist **Thelonius Monk** (1920-1982), trummar **Kenny Clarke** (1914-1985)- nemad teerajajaks bebopis, kitarrist **Charlie Christian**, trompetist **Dizzy Gillispie** (1917-1993) (tema viis bebopi rakendamise suurde orkestrisse ning oli eeskujuks paljudele trompetistidele) ja altsaksofonist **Charlie Parker** (1920-1955). Viimasest sai kaasaegse jazzi tõeline suurmeister, nagu Louis Armstrong oli traditsioonilise jazz suurmeister. Teda võib pidada ka bebopi stiili rajaks ja ka muusikuks, kellest kaasaegne jazz on väga palju mõjutusi saanud.

Bebopi stiil ei ole enam kaugeltki sädelev, elegantne tantsumuusika, nagu seda oli swing. Swing ja bigbändid olid leidnud põhilist rakendust tantsumuusikas, mis kõlas nii tantsusaalides, heliplaatidel kui raadio vahendusel. Suurte orkestrite asemele hakati moodustama 4-5 liikmelisi ansambleid. Pillidel hakati kasutama äärmisi registreid, mis kõlasid vilistavalt ja kriiskavalt. Ka harmoonias hakati kasutama kõrvale võõraid kooskõlasid. Meloodiline joonis muutus keerukamaks, improvisatsioonid kujutasid kiirete passaažidega käike. Kasvas löökriistade osatähtsus, kontrabassile jäi vaid põhiritmi mängima. Rütm oli rahutu ja etteaimamatu, kontrastiks eelnenud svingi tantsulisusele.

Seoses kauamängivate heliplaatide ilmumisega, polnud jazzpala pikkus enam rangelt piiratud. (Nagu juhtus esimeste jazzpalade salvestustega- et lugu plaadile ära mahuks, mängiti seda kiiremas tempos.) Lühikese improvisatsiooni asemele ilmus muusikalise mõtte pikk, töötluslaadne arendus. Seega muutus erinevus jazz ja tantsumuusika vahel oluliselt.

Bebop on mõju avaldanud ka vokaalsele jazzile, kus häälega imiteeritakse instrumentaalset improvisatsiooni. Teksti asemel on kasutatud improviseeritud häälikuid. Sellist laulmist nimetatakse "**scat**"- lauluks.

Kuna swing omas siiski teatud pooldajaskonda, kujunes 1940 aastate keskpaigas jazzis olukord, kus põrkusid kahe põlvkonna ideed. Nn. *mainstream*'is (ingl. k. –peavool) jätkasid vanemad muusikud- noored bebopi mängijad võtsid aga pikkamisi tagasi juhtpositsiooni, mis new orleansi jazz oli kuulunud nende mustadele eelkäijatele. Ühtlasi tähistab aga bebop'i võit ka jazzmuusika massilise populaarsus lõppu. Muusika, mida ei mängitud enam tantsuks, vaid oli mõeldud juba kitsamale ringile, ei suutnud püsida levimuusika keskpunktis. Vabanenud koha hõivas **rütmiblues** ja selle hilisem vorm *rock'n'roll*.

13. COOL, HARD BOP (viiekümnendad)

Neli- viis aastat peale oma plahvatuslikku ilmumist muutus bebop taltsamaks. Tema lärm akusele mõjus vastukaaluks neljakümne aastate lõpuks esilekerkinud nn. "cool" jazz (ingl. k *cool*- jahe). See oli jällegi suund, kus valged muusikud üsna tublisti kaasa rääkisid.

Ideaaliks sai õhuline koloriit. Puhkpillide kõrge registri asemel eelistati keskmist, mahedamat, tuhmi kõla taotlevat. Vibraatot kasutati vähem. Eelistati pille, mis juba oma loomult olid pehmetoonilised: baritonsaksofon, metsasarv, flööt (madalas registris), oboed vibrafon. Harmooniasse toodi *poliitonaalsuse* ja *atonaalsuse* elemente.

Loobuti ka hoogsalt edasirühkivast rütmist. Ideaaliks sai hoopis tagasihoitud, põhirütmist justkui mahajääv pulss.

Esmakordselt ilmusid intellektuaalsed jooned, ei lepita enam sellega, et jazzmuusika on ainult ajaviide ja meelelahutus. Teostati pööret tõsise muusika suunas.

Selline trend ilmnis esimesena trompetist **Miles Davis**'e (1926- 1991) mängus. Noorukina mängides aimas ta järele **Dizzy Gillespie** "närvilist" stiili, ei mõõdunud aga kuigi palju aega, kui ta hakkas puhuma lahedamast ja "jahedamast" maneeris. Tema omapärane suhtumine jazzmuusikasse ei saavutanud mitte kohe täit tunnustust. Laia publiku teadvuses oli trompet ikka veel särava tooniga jõuline instrument. Davis'e sametine trompettoon oli ebaharilik ja võõrastav. Kuid küsimus polnud ainult toonis. Uudsed olid ka tema improvisatsiooniprintsiibid (läbiminevad akordid, toetumine mitteakordinootidele, omapärased alteratsioonid).

Muusikaajaloo esimesed cool jazzi soolod on **Miles Davis**'i omad 1947 aastast ("Chasin' the Bird"). 1949 aastal plaadistas Davis'e oktetttreppalu, mis said koondnimetuseks "**Birth of the Cool**". Selles koosseisus kaasa teinud muusikuist on jazzis erilisel kohal altsaksofonist **Lee Konitz** ja baritonsaksofonist **Gerry Mulligan**.

Hard bop- (ka *revival-bop*, *neo-bop*, *modern-bop*) tegemist 40ndate aastate bebopi taassünniga, vastukaaluna cool jazzile, mis osade jazzmuusikute arvates oli liiga intellektuaalne, akadeemiline ja liigselt euroopaliku orientatsiooniga. Tekkekohaks taas "*Minton's Playhouse*".

Viiekümnendate aastate algul näis paljudele, et jazz on suundumas süvamuusika poole. Sellele viitasid mõned tendentsid cool jazzis. See tekitas eriti mustades muusikutes vastuseisu, soovi uuesti elustada jazzis afroameerikalikke algeid. Võttes oma uuenduste aluseks "*gospel*", eriti selle kaasakiskuva rütmi ja üleva meloodia, arendasid nad välja nn **hard bop**'i (ingl k *hard*-raske, vali), mille kõrvalžanriteks **funky** (*funky*- tegemist on aeglase või mõõduka bluesiga, mida mängitakse rangelt löögi peal ning kõikide vanale bluesile iseloomulike tunnete ja väljendusvahenditega.) ja **soul jazz** (ingl k *soul*- hing), mis baseerus gospelil. Seda muusikat iseloomustab hoogne, jõuline rütm ja trompeti- saksofoni vali koosmäng oktaavis või unisoonis. Selle suuna eesotsas olid trummar **Art Blakey** ja kontrabassist **Charles Mingus** oma mitmesuguste ansamblitega.

14. FREE JAZZ (kuuekümnendad)

Kuuekümnendaiks aastaiks oli bebop koos oma paralleelvormidega loominguliselt ammendunud. Kuulajad ja muusikud hakkas tüütama traditsiooniliseks kujunenud palade ülesehitus, repertuaari ühekülgsus ja pillitehnika kõrge valdamine.

Nii otsustasid mõned nooremad muusikud lahti öelda pea kõigist senistest põhitõdedest-vabastada jazz seda piiravatest kammitsatest. Esimesed **free jazz**i (ingl. k *free*- vaba) kuulutajad olid pianist **Cecil Taylor** (1930) ja altsaksofonist **Ornette Coleman** (1930). Cecil Taylor oli akadeemilise haridusega muusik. Ta loobus oma improvisatsioonides tavapärasest harmooniast, vasardades klaviatuuril juhuslikke kooskõlasid (klastreid). Tema muusikas muutus taktimõõt ja piiritletud vorm, kiired helidejoad ei püüdnudki kujuneda meloodiaks, vaid kujutasid süsteemituid kõlamoodustusi. Umbes samal ajal eksperimenteeris jazzis Ornette Coleman. See kõik ärritas harjumuspärase jazz'i pooldajaid, kes süüdistasid free jazz'i muusikuid valesti mängimises.

Free jazzi mängitakse tavaliselt väikese ansambliga. Igale interpreedile on jäetud vabadus tegutsemiseks. Improvisatsioone arendatakse üheaegselt ja ka soolodena.

Paljud muusikud pöördusid islami usu poole ja võtsid endale vahel ka araabia nimed (Art Blakey- Abdullah Ibn Buhainat). Islami usku pöördumine tõi kaasa endaga huvi islami muusika vastu. paljud muusikud kasutasid oma improvisatsioonides araabia muusikat. Araabia muusikast veelgi suuremat huvi äratas india muusika. Eelkõige paelus jazzmuusikuid selle maa rütmirikkus. (India klassikaline muusika põhineb tala'del ja raga'del.)

Muusika avanemine müra suunas oli seotud nii maailmamuusikaga kui ka intensiivsuse üldise kasvuga. Tromboonid kõlavad nagu konveierlindi mürin, trompetid nagu ülesurve löhkenud terasanumad, klaver kõlab kui purunev traat ja vibrafon undab, nagu puguks metalltorudes tuul.

Uus jazz leidis endale publiku ka Euroopas. Euroopa muusikud imiteerisid **Ornette Coleman**i, **Cecil Taylor**i free jazz'i. Euroopa muusikud leidsid end tänu sellele, et nad kopeerisid musta free jazz'i. Free jazz'i kaudu sai rahvusvaheliselt tuntuks rohkem muusikuid kui ükskõik millise stiili valitsemisajal varem või hiljem: Inglismaal - kitarrist **Derek Bailey**, saksofonist **Evan Parker** ja trummar **Tony Oxley** tundsid huvi heli omaduste vastu; madalmaades- **Han Bennik ja Willem Breuker** arendasid oma mängus teatraalseid elemente, võis kohata tõgavat huumorit; Lääne- Saksamaal **Peter Brötzmann, Manfred Schoof, Gunter Hampel** hindasid kaalukust ja jõudu.

Pianist **Muhad Richard Abrams** asutas juba 1961 Chicagos free jazz'i orkestri **Experimental Band**, millest sündis (ametlikult 1965) **AACM, the Association for the Advancement of Creative Musicians** (Loovate Muusikute Arengu Assotsiatsioon). Selle rühmituse tähtsus pole suur mitte ainult muusikas, vaid ka mustade muusika enesemääramisel.

Free jazz'i iseloomustus:

vaba tonaalsus

uus rütmikontseptsioon (rütmilise asemel pulss)

šokiväärtus

individuaalne

teiste kultuuride muusika mõju (India, Aafrika, Araabia- selja pööramine valgete muusikale.)

rõhk esituse intensiivsusel

muusikalise heli laiendamine müra sfääri.

15. JAZZROCK, FUSION JAZZ (seitsmekümnendad)

1960.- 1970 aastate jazzi enamlevinud uueks suunaks sai **jazzrock**. On täiesti loomulik, et 1950 aastate teisest poolest alanud **rock 'n' roll**'i võidukäik, mis jätkus ka kuuekümnendatel, ei jätnud mõju avaldamata jazzile. Samas oli laia kuulajaskonna, eriti noorte huvi nihkunud jazzilt rockile. See protsess oli vältimatu. Jazzi ja rocki ühtesulamist (ingl. k *fusion* – ühtesulamine) hakkasid katsetama ühelt poolt noored rockmuusikud, teiselt poolt aga uuendustest huvitatud jazzmuusikud. Nimekaist jazzmuusikuist hakkas esimesena viljelema jazzrocki **Miles Davis**. Ta võttis oma ansambli USA-sse asunud rockkitarristi **John McLaughlini**. Rockmuusikutest kuulsamad olid trompetist **Randy Brecker** ja tema vend tenorsaksofonist **Mike Brecker** ning trummar **Billy Cobham**. 1969 a moodustas Randy Brecker ühe esimese jazzrockansambli "**Dreams**".

Käsilähes rocki elementide (eeskätt rütmi) ülekandmiseks jazzis hakati üha rohkem kasutama elektroonilisi pille: elektrikitarr, klaverit, süntesaatorit.

Pöörati tähelepanu ka salvestustehnikale. Kaasaegne stuudio muutus nii tähtsaks, et teda võis võrrelda "instrumendiga" -ta oli sama oluline kui muusikute pillid.

Rockimõjude avaldus oli uus lähenemine soolele. Oma kõikidel perioodidel on jazz alati kulmineerunud väljapaistvate artistide sooloprovisatsioonide, nüüd vaidlustatakse see. Üha rohkem anti ruumi ühisimprovisatsioonidele. Vastuvooluna sellele oli saateta solo, mille käivitajaks oli **Gary Burton**.

Plaadikompaniid ja produtsendid mängisid jazzrockis ja fusionmuusikas suuremat rolli kui seda seni. Neil oli rohkem sõnaõigust otsustada, mida salvestada, kui muusikul endil. Nad võtsid otsuseid vastu rohkem äri, kui muusika peale mõeldes.

Seoses jazz üha suurema rahvusvahelise levikuga on sellele paljudes maades püütud lisada kohaliku rahvamuusika elemente- *etnojazz*.

16. KAHEKSAKÜMNENDATEST ÜHEKSAKÜMNENDATENI.

Kaheksakümnendate jazzi ei saa iseloomustada üheainsa stiiliga. Pidev segamine ja ristamise protsess purustas kategooriad ja ignoreeris piiranguid. Selle ajastu teeb põnevaks tohutu mitmekesisus. Varasemal ajal valdas muusik elu jooksul ühte stiili. Nüüd valdab noor muusik erinevaid mängustiile ja laade ja tihi suure virtuoossusega.

Kaheksakümnendate olulise jazzstiilid:

Neoklassitsism- free jazzi vaheneid kasutades tõlgendab jazzi suurt pärandit. Free jazzi elemendid on segatud ja kombineeritud traditsiooniliste mänguvormidega.

Free funk- tekkis jazzrocki eeskujul. Kombinatsioon vabadest puhkpilliimprovisatsioonidest ja funki, uue laine ja isegi pungi rütmidest.

Jätkus **maailmamuusika** areng. Üha rohkem muusikuid seob enda muusikasse Aasia, Aafrika, India, Kesk- Ida ja teiste piirkondade muusikakultuuri elemente.

Free jazzi, rocki, pungi ja muu omavaheline hõõrdumine lõi **no wave**'i (tuntud kui *noise music* või *art rock*), mis kujutab segu free jazzi improvisatsioonidest ja *pungi, heavy metali, trash rocki, etnomuusika* ja mitmete teiste voolude soundidest ja rütmidest.

17. JAZZ 20. SAJANDI LÕPUL

Hip- hop jazz- see on nähtus, mis kerkis esile arvatavasti alles 80ndate aastate lõpus. Selleks ajaks on popmuusika peavoolu jõudnud hip- hop'i liitumist jazziga peetud loomulikult jätkuks. Põhiliselt on hip- hop'ist üle võetud *funk*'ilikke rütmifiguure ning kasutatud *sampler*'itega kopeeritud katkeid erinevate aegade jazz- salvestustest.

Viimasel aastakümnel on pea kõik eespool kirjeldatud stiilid viljelejaid ja kuulajaid leidnud. Niisid mahuvad nad rahumeelselt üksteise kõrvale. Korraldatakse küll ka festivale eraldi jazziliikidele, kuid seda selleks, et iga jazziliik leiaks oma tänuliku kuulaja.

18. JAZZ EESTIS

Eestisse jõudis jazz - muusika 20 sajandi kahekümnendail aastail peamiselt raadio vahendusel. Peagi hakati jazz – muusikat esitama ka eestlaste hulgas. Poolehoid kuulus tol ajal swingile.

Eesti esimesed swing – orkestrid “**Merry Pipers**” ja **Kuldne Seitse**” loodi vahetult enne nõukogude okupatsiooni. Saksa okupatsiooni ajal pandi jazz keelu alla. Teise maailmasõja ajal moodustati nõukogude tagalas, Jaroslavlis eestlaste jazz – orkester. Sõjajärgsel ajal esitas jazz – muusikat kodumaal **Eesti Raadio estraadorkester**, mida tol ajal juhatas **Rostislav Merkulov** (1912- 1978). 1948 aastal keelati nõukogude võimu poolt muusika, millel oli lääne mõjusid, keelati ka jazz. Viiekümnendate aastate teisest poolest hakkas suhtumine jazzi jälle vabamaks muutuma.

Eesti rahvamuusika teemadel improviseerimise ja loominguga alustas jazz – muusikas esimesena **Uno Naissoo** (1928- 1980). Tuntud ka populaarsete laulude autorina, sai temast eesti juhtiv helilooja instrumentaalses jazzis. U. Naissoo eestvedamisel toimusid regulaarselt **Tallinna jazzfestivalid** aastatel 1949- 1967 ning tema algatusel rajati G. Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis levimuusika osakond.

Seitsmekümnendail algas jazz – muusika vaibumine Eestis, mille üheks põhjuseks oli rockmuusika pealetung. Kaheksakümnendail elavnes jälle huvi jazzi vastu ning taas hakati korraldama festivale. Millest pikaajalisemaks on kujunenud “**Tudengijazz**” Tallinnas ja suvised jazzfestivalid Pärnus. Viimaste aastate kaalukamaks festivaliks on olnud “**Jazzkaar**”, mis jätkab eelnenud Tallinna festivalide traditsiooni.

Jazz – muusikat on Eestis tutvustanud Valter Ojakäär raamatus “Jazzmuusika” ja paljudes raadiosaadetes ning artiklites.

Eesti jazz – interpreete:

- Aleksander Rjabov**- klarnetist ja mitmete orkestrite juht
- Arvo Pilliroog** (1946- 1993)- klarnetist, saksofonist
- Tiit Paulus**- kitarrist
- Helmut Aniko**- flööt, saksofon, vibrafon
- Lembit Saarsalu**- saksofonist
- Tõnu Naissoo**- pianist
- Toivo Unt**- bassist
- Peep Ojaverre** (1943- 1993)- trummar
- Aldo Meristo- pianist
- Villu Veski**- saksofonist
- Urmas Lattikas**- pianist
- Ain Agan**- kitarrist
- Raivo Tafenu**- saksofonist
- Taavo Rimmel**- bassist
- Els Himma**- laulja
- Silvi Vrait**- laulja
- Reet Kromel**- laulja
- “**Horre Zeigeri orkester**”
- “**Kiigelaulkuuk**”
- “**Weekend Guitar Trio**”

19. KASUTATUD KIRJANDUS:

1. "Džässmuusika" - Valter Ojakäär - Tallinn 1966
2. "Muusika IX" (õpik) - Eve Karp - Tallinn 1998
3. "Muusikaõpik IX klass" - Anu Sepp, Igor Garšnek, Jaak Ojakäär - kirjastus Avita 1996
4. "Helisev maailm" (muusikaõpik V-VI klass) - Raimo Kangro - Tallinn "Koolibri" 1994
5. "Vaibunud viiside kaja" - Valter Ojakäär - Tallinn 2000
6. "Jazziraamat" - Joachim E. Berendt - kirjastus "Vaagabund" 1999
7. "Jazz, The Rough Guide" - Jan Carr, Digby Fairweather, Brian Priestley - 1998 London
8. I. Mikhelsoni loengu "Populaarmuusika" konspekt - Tallinn Eesti Muusikaakadeemia 2000
9. "The Larousse Encyclopedia of Music" - Geoffrey Hindley, Antony Hopkins - London 1997